Identité de l'écriture et écriture de l'identité dans the New York trilogy de Paul Auster

Dominique Coquet-Cardinal

▶ **To cite this version:**

Dominique Coquet-Cardinal. Identité de l'écriture et écriture de l'identité dans the New York trilogy de Paul Auster. Linguistique. Université Paul Verlaine - Metz, 2005. Français. NNT : 2005METZ009L . tel-01777163

HAL Id: tel-01777163
https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01777163

Submitted on 24 Apr 2018

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.

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE Paul Verlaine METZ
S.C.D.
N° ins. 2005037L
Cote L/M/3 05/09 -1
1

Université de Metz
U.F.R. Lettres et Langues
Département d'Anglais

École doctorale
Perspectives Interculturelles :
Écrits, Media, Espaces, Sociétés

EXCLU DU PRÊT

Identité de l'écriture et écriture de l'identité dans *The New York Trilogy* de Paul Auster

Thèse de Doctorat en Études Anglophones – Linguistique
(volume 1/2)

Soutenue par Dominique COQUET-CARDINAL
Sous la direction de Madame Sylviane BURNER
Professeur en linguistique anglaise
Centre de recherche : Centre d'Étude des Textes et des Traductions

9 décembre 2005

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ
031 536338 4

PPN 098585436

EXCLU DU PRÊT

Université de Metz
U.F.R. Lettres et Langues
Département d'Anglais

École doctorale
Perspectives Interculturelles :
Écrits, Media, Espaces, Sociétés

UNIVERSITE Paul Verlaine - METZ
S.C.D.
N° Inv 2005037 L
Cote L/Mg 05/09 1 A
Loc

Identité de l'écriture et écriture de l'identité dans *The New York Trilogy* de Paul Auster

Thèse de Doctorat en Études Anglophones – Linguistique
(volume 1/2)

Soutenue par Dominique COQUET-CARDINAL
Sous la direction de Madame Sylviane BURNER
Professeur en linguistique anglaise
Centre de recherche : Centre d'Étude des Textes et des Traductions
9 décembre 2005

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à ma directrice de thèse, Madame Sylviane Burner, pour son encadrement scientifique, ses conseils éclairés, ses nombreux encouragements et sa patience infaillible.

Je remercie tout particulièrement aussi M. Max Reinert pour l'aide méthodologique essentielle qu'il m'a apportée, ainsi que pour sa disponibilité et sa générosité. Je suis très reconnaissante également à Mme Kathie Birat pour la documentation qu'elle m'a spontanément fait parvenir.

J'exprime toute ma reconnaissance à tous les chercheurs qui, par la communication de leurs savoirs, m'ont aidée à consolider mes choix méthodologiques, dont M. Pierre Cotte et M. Franck Marchetti. Un merci tout particulier à M. Étienne Brunet, dont la contribution logistique fut indispensable.

Enfin, un très grand merci pour le soutien inconditionnel et l'aide précieuse de Vincent et Réjan, sans lesquels ce tapuscrit n'aurait pas vu le jour sous la même forme. J'adresse mes derniers remerciements à tous mes amis pour leur présence dans les moments les plus difficiles, notamment Isabelle et Glen, Bruno et Anne, Joëlle et Fabrice.

"La France est l'un des rares pays au monde où les livres comptent vraiment, inspirent respect et affection."

Paul Auster

à Olivier,

Table des matières

INTRODUCTION..... 19

PARTIE 1 : "EN-QUÊTE" DE L'HOMME ET DE SON ŒUVRE..... 33

CHAPITRE 1 : IDENTITÉ ET ÉCRITURE..... 39

1.1 De la naissance de l'homme à celle de l'écrivain..... 40

1.2 De la naissance de l'écrivain à la renaissance de l'homme..... 49

CHAPITRE 2 : L'ŒUVRE EN TANT QU'INDICE..... 63

2.1 Approche générale de l'univers austérien..... 63

2.2 *"The story begins with the end"* : *Oracle Night*..... 68

2.3 *The New York Trilogy* : une oeuvre clef dans l'univers austérien.... 70

2.3.1 *City of Glass*..... 71

2.3.2 *Ghosts*..... 75

2.3.3 *The Locked Room*..... 79

2.3.4 La trilogie new-yorkaise : des trinités en abyme à l'infini..... 81

CHAPITRE 3 : DE LA DÉCONSTRUCTION DU GENRE À LA RECONSTRUCTION DU MOI ?..... 85

3.1 La déconstruction du genre policier..... 86

3.2 Le désir de reconstruction identitaire..... 89

3.3 Vers une satisfaction du désir identitaire ?..... 93

3.3.1 La construction du sujet Quinn ?..... 93

3.3.2 La construction identitaire de Blue ?..... 106

3.3.3 Le rejet de l'autre..... 111

PARTIE 2 : ORIENTATIONS THÉORIQUES PRÉALABLES 127

CHAPITRE 1 : DE LA NOTION AU NOM REPÉRÉ EN SITUATION D'ÉNONCIATION..... 131

1.1 Construction du domaine notionnel..... 131

1.2 Délimitation de l'étude linguistique sur le corpus..... 135

1.3 Données essentielles sur le noyau du syntagme nominal : le nom... 136

1.4 Classification catégorielle des modificateurs et des proformes..... 137

1.5 Articulation de l'étude du syntagme nominal autour de la détermination nominale : la pondération entre le quantitatif et le qualitatif.... 139

1.5.1 Opération d'extraction..... 140

1.5.2 Opération de fléchage..... 141

1.5.3 Opération de parcours..... 141

1.5.4 Opérations de renvoi..... 143

1.6. Les syntagmes binominaux quantificateurs (SBQ)..... 144

1.6.1 Le syntagme prépositionnel inverse (SPI)..... 145

1.6.2 Interprétation quantitative des syntagmes binominaux..... 147

1.6.3 Conséquences sur les encodages des syntagmes quantificateurs 149

1.7 Le cas de l'article zéro (Ø) : présence ou absence ? 149

1.7.1 Ø : un marqueur à part entière..... 150

1.7.2 Ø en combinaison avec d'autres modificateurs..... 152

1.7.3 Ø en combinaison avec les structures parallèles ou les expressions figées..... 153

1.7.4 Article zéro et nom propre..... 154

1.7.4.1 La distinction entre nom commun et nom propre..... 156

1.7.4.2 La détermination du nom propre..... 158

1.7.4.3 Valeur de Ø-Nom propre..... 160

1.8 Du langage au discours : comment le signe conduit au sujet de l'inconscient..... 163

1.9 Définition et autonomie du sujet de l'énonciation..... 167

CHAPITRE 2 : LA LINGUISTIQUE QUANTITATIVE COMME OUTIL D'ANALYSE..... 173

2.1 Principes et intérêt : l'analyse du discours assistée par ordinateur.. 173

2.2 Un préalable incontournable : l'informatisation du corpus..... 176

2.3 Phase d'exploitation du corpus informatisé : l'analyse statistique.. 181

2.3.1 Principes généraux..... 181

2.3.2 Les tests statistiques de base utilisés..... 183

2.3.2.1 Le Khi ² (symbole χ^2) ou test de Pearson..... 184

2.3.2.2 Variance et écart type..... 187

2.3.2.3 Variance et écart réduit..... 188

2.3.2.4 L'analyse factorielle des correspondances (AFC).... 190

2.3.3 La mise en œuvre et l'application des tests statistiques :
les logiciels au service de la statistique linguistique..... 194
2.3.3.1 **CLAWS** : tagger morpho-syntaxique de l'anglais[1] 195
2.3.3.2 **ALCESTE** : Analyse des Lexèmes Cooccurrents
dans un Ensemble de Segments de Texte[2]..... 197
2.3.3.3 **HYPERBASE** : Logiciel documentaire et statistique
pour la création et l'exploitation de bases hypertextuelles[3]
2.3.3.3.1 Quantification générale du corpus..... 207
2.3.3.3.2 Distribution et corrélation entre vocables. 210
2.3.3.3.3 Richesse lexicale et richesse informative. 214
2.3.3.3.4 Richesse et distance lexicale..... 217
2.3.3.3.5 Analyse factorielle et analyse arborée.... 218

2.4 Utilité de la linguistique statistique..... 220

PARTIE 3 : STRUCTURE DES UNITÉS LEXICALES DU CORPUS : ANALYSE QUANTITATIVE..... 223

CHAPITRE 1 : VERTICALITÉ ET HORIZONTALITÉ..... 225

1.1 Une répartition structurée des occurrences à l'intérieur de la trilogie et des volets..... 234

[1] CLAWS : part-of-speech tagger for English. Lancaster University: UCREL (University Centre for Computer Corpus Research on Language). 15 août 2003 <http://www.comp.lancs.ac.uk/computing/research/ucrel/claws>.

[2] ALCESTE (Analyse des Lexèmes cooccurrents dans un Ensemble de Segments de Textes). Version 4.5. 07 juin 2000. Créé par Max Reinert. Université de Saint-Quentin-en-Yvelines: C.N.R.S., I.N.A.L.F.

[3] HYPERBASE. Version 5.4. Octobre 2001. Créé par Etienne Brunet. Université de Nice: C.N.R.S.

1.2 La richesse lexicale : étude des vocables..... 234
1.2.1 L'indice de richesse informative..... 238
1.2.2 Répartition mots outils mots informatifs..... 240
1.2.3 La richesse lexicale selon le modèle binomial..... 243

1.3 Des mots uniques : les hapax..... 257

1.4 Des mots en apparence "banals" : les hautes fréquences..... 270

CHAPITRE 2 : LE NŒUD DE L'ŒUVRE..... 273

2.1 La distance lexicale (ou connexion lexicale)..... 273
2.1.1 Analyse globale de la trilogie new-yorkaise..... 273
2.1.2 Analyse des 3 volets..... 284

2.2 Le dégagement d'une structure globale..... 291
2.2.1 *Ghosts* au cœur de la trilogie..... 293
2.2.2 *City of Glass* et *The Locked Room* : images à l'identique ?..... 301

2.3 Ébauche de l'évolution globale entre les volets..... 309
2.3.1 Vers une autonomie de *The Locked Room*..... 313
2.3.2 Une structuration non aléatoire..... 316

PARTIE 4 : RÉSEAUX ISOTOPIQUES ET MONDES LEXICAUX : ANALYSE QUALITATIVE..... 319

CHAPITRE 1 : PROGRAMME SÉMANTIQUE..... 321

1.1 Étude des hautes fréquences..... 322

1.2 Étude d'hapax spécifiques..... 336

CHAPITRE 2 : LES MONDES LEXICAUX CRÉÉS PAR PAUL AUSTER 341

2.1 L'analyse et les résultats en 3 étapes..... 341

2.1.1 ÉTAPE A : Mise en forme et quantification du corpus 341

2.1.2 ÉTAPE B : Classifications descendantes hiérarchiques 342

2.1.3 ÉTAPE C : Profil des classes stabilisées..... 344

2.2 Profils des classes et interprétation..... 351

2.2.1 Classe 2 : *City of Glass,* classe *"earth"*..... 355

2.2.2 Classe 3 : *City of Glass* et *Ghosts,* classe *"sit"*..... 360

2.2.3 Classe 1 : *The Locked Room,* classe *"say"*..... 370

PARTIE 5 : ANALYSE DU SYNTAGME NOMINAL..... 379

CHAPITRE 1 : LA PLACE ET LE RÔLE DU NOM DANS LA TRILOGIE 385

1.1 La répartition du nom..... 385

1.2 Les noms propres emblématiques : les titres de la trilogie new-yorkaise 395

1.3 De la "disparition" des anthroponymes à celle des personnages ?.. 400

1.3.1 Les noms des personnages face au narrateur "abrégé"..... 401

1.3.2 De la non-réhabilitation des personnages par leurs référents... 418

CHAPITRE 2 : L'IDENTITÉ DU SUJET À TRAVERS LES DÉICTIQUES 425

2.1 Déictiques de personne et quête identitaire..... 427

2.2 Les démonstratifs..... 435

CHAPITRE 3 : OPÉRATIONS ÉNONCIATIVES ET IDENTITÉ DU SUJET PARLANT..... 441

3.1 Structure globale de la modification du nom..... 441

3.2 Opérations énonciatives et degré d'implication du sujet..... 446

3.2.1 Le rôle des prémodificateurs matériels dans la subjectivité.... 447

3.2.1.1 Les syntagmes binominaux quantificateurs..... 447

3.2.1.2 Les adjectifs..... 451

3.2.2 Les prémodicateurs formels et les proformes..... 454

PARTIE 6 : LA GRAMMAIRE DE LA TRILOGIE..... 461

CHAPITRE 1 :LA VERTICALITÉ COMME SIGNE D'UNE CONSTRUCTION IDENTITAIRE EN GESTATION..... 465

1.1 Le Réel traumatique du sujet..... 465

1.2 Le miroir aliénant de *Ghosts*..... 467

1.3 L'édifice identitaire en construction..... 470

CHAPITRE 2 :L'IMPÉNÉTRABILITÉ DE LA STRUCTURE HORIZONTALE : LE GARANT DE LA STABILITÉ IDENTITAIRE..... 475

CHAPITRE 3 : LES CONDITIONS DE L'UNITÉ PAR 3..... 479

3.1 Le "tout" de la trilogie new-yorkaise..... 479

3.2 Le "tout" de l'œuvre austérienne..... 485

CONCLUSION..... 491

Bibliographie..... 503

I – Paul Auster..... 503

II - Bibliographie générale..... 514

Index : des notions, des personnages et des œuvres (de Paul Auster) cités... 527

Annexes (volume 2)..... 541

Table des annexes..... 545

INTRODUCTION

On pourrait penser que la rencontre avec un auteur comme Paul Auster sur une étagère de bibliothèque relève du hasard, que saisir, parmi les différents volumes, celui de *The New York Trilogy* [4] est pure coïncidence. On peut poursuivre la lecture du deuxième volet (*Ghosts*), en espérant à tort qu'il résoudra ce qui avait débuté comme une enquête policière dans le premier volet (*City of Glass*). On peut ne pas désespérer lorsque le troisième volet (*The Locked Room*) résiste obstinément à la résolution des questions posées précédemment. On aura alors admis que l'on s'est laissé piéger par une double illusion : celle d'avoir lu 3 romans policiers, et d'avoir été invité en tant que lecteur à participer à un challenge qui consiste pour un "courageux" détective à affronter un monde désordonné d'indices, afin d'en expliquer les connexions ; puis l'illusion d'avoir cru qu'un coupable serait démasqué, puni, et qu'un retour à un monde ordonné était accessible. C'est alors que le lecteur de Paul Auster se demande où on a voulu le mener, et pourquoi une écriture, d'un abord en apparence très simple, presque transparente – tels le verre et les fantômes qu'elle met en scène – constitue en fait un tremplin vers autre chose : son imagination.

> In the good mystery, there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. And even if it is not significant, it has the potential to be so – which amounts to the same thing. [5]

Mais alors, qu'exige de lui l'auteur ? De ne pas se laisser abuser par la croyance que le langage tel qu'il l'utilise décrit la réalité du monde. De ne pas croire que l'intérêt de son écriture repose sur l'histoire qui lui est contée. En effet, le lecteur doit se rendre très vite compte qu'il ne peut en rester au "degré zéro" des mots, mais que chacun d'eux construit peu à peu une signification qui va bien au-delà de l'histoire du roman. À ce stade, accepter de continuer à lire Paul Auster engage le lecteur dans une sorte de contrat, assorti d'une mission : déchiffrer les codes linguistiques de l'auteur pour trouver cet "autre" sens à son histoire, et ne pas rester à la surface de l'écriture. S'il accepte ce contrat, le lecteur peut alors espérer dénouer le jeu de Paul Auster : celui qui consiste à poser des questions qui visent à mettre le sens du monde en équation, qui exposent par

---

[4] The New York Trilogy. London: Faber and Faber, 1987 (New York: Penguin Books, 1990).
---. [City of Glass. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1985 (New York: Penguin Books, 1987)
Ghosts. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986 (New York: Penguin Books, 1987)
The Locked Room. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986 (New York: Penguin Books, 1988)]

[5] *City of Glass*, p. 8.

le biais du langage le chaos de ce monde, et qui tentent – sans jamais y parvenir totalement – de redonner à ce monde une forme structurée cohérente. Ainsi, le lecteur admet de lire en guise de solution à l'énigme de *City of Glass* :

> At this point the story grows obscure. The information has run out, and the events that follow this last sentence will never be known. It would be foolish even to hazard a guess. [6]

C'est à ce prix que le lecteur de Paul Auster peut espérer échapper au sentiment de frustration qu'il a ressenti lorsque les énigmes des trois volets de la trilogie new-yorkaise restent en grande partie irrésolues. S'il admet dans un premier temps avoir été abusé par les conventions dévoyées du genre policier, s'il consent à ne pas trouver de linéarité dans des intrigues où on ne lui fournit pas de fin, le lecteur peut alors s'ouvrir pleinement au parcours initiatique que lui propose le reste de l'œuvre.

En effet, la globalité de l'œuvre en prose peut s'interpréter sous l'angle de la quête, qui semble constituer une structure sous-jacente commune à tous ses romans. Ilana Shiloh définit précisément la nature de cette quête, thème central des 8 livres qu'elle considère comme représentatifs de la structure de tout autre roman de l'œuvre : *The Invention of Solitude, The New York Trilogy, Leviathan, Moon Palace, In the Country of Last Things* et *The Music of Chance* :

> Although each one of these books is ostensibly written within the conventions of a different genre, they all share the same formal and temporal structure – the protagonist sets out on a journey he hopes to complete. The earlier works, *The Invention of Solitude* and *The New York Trilogy*, present mostly epistemological quests; in all the later novels the journey narrative becomes more pronounced. [7]

Cette analyse globale, qui a l'avantage de rassembler les œuvres autour d'un point central, leur schéma narratif commun, celui de la quête, tend à les mettre sur un pied d'égalité, même si l'idée d'une évolution dans l'écriture est abordée : cette évolution dans la nature de la quête (entre les œuvres anciennes et les plus récentes) est présentée

---

[6] *Ibid.*, p. 131.

[7] Shiloh, Ilana. Paul Auster and Postmodern Quest: On the Road to Nowhere. Coll. Modern American Literature 35. New York: Peter Lang, 2002, p. 1.

comme linéaire, et correspondant à la chronologie des publications. C'est pourquoi la notion générale de quête servira de point de départ à notre réflexion sur le corpus de *The New York Trilogy* que nous avons choisi d'étudier.

Il reste la question de la définition de l'objet de la quête entreprise par le sujet austérien. Ainsi que l'ont exposé les différentes théories littéraires sur l'œuvre de Paul Auster, son voyage est en fait intérieur, et son objet est la restructuration de son identité mise à mal, fragmentée à la suite de l'expérience d'une perte, souvent celle du père. Par conséquent, la quête, telle qu'elle s'oriente vers le moi du sujet, pourra aussi être interprétée sous l'angle des théories psychanalytiques, étudiées en combinaison avec les théories littéraires.

Ceci est un avertissement : le contrat passé avec Paul Auster est un contrat à durée indéterminée, qui requiert la participation active du lecteur. En effet, il a l'avantage de mettre les deux parties, lecteur et auteur, sur un pied d'égalité ; le lecteur se doit alors de réécrire l'histoire afin de se l'approprier. Paul Auster affirme à ce sujet :

> The one thing I try to do in all my books is to leave enough room in the prose for the reader to inhabit it. Because I finally believe it's the reader who writes the book and not the writer. [8]

Ce contrat est doublement exigeant, car il suppose que, pour réécrire le récit d'un seul de ses romans, le lecteur doit être capable de saisir toutes ses connexions avec les autres : l'intertextualité fonctionne à la fois à l'intérieur d'un seul roman aux histoires toujours multiples, mais aussi entre romans, dont les histoires s'enchevêtrent. Et enfin, le lecteur doit prendre conscience que le récit de fiction qu'il lit est aussi directement connecté à la réalité, tant il emprunte à la biographie de son auteur. Ainsi, même si Paul Auster s'en défend, sa vie et son œuvre se reflètent l'une l'autre, évoluent en miroir l'une par rapport à l'autre. Il prétend n'utiliser les anecdotes de sa vie personnelle que parce qu'il lui faut bien s'inspirer d'exemples concrets, et que ces jeux de duplicité visent à amuser le lecteur, au risque parfois de l'agacer, si justement ce dernier s'en tient à cette interprétation. Par exemple, comment ne pas penser que le contrat entre l'auteur-

[8] Mallia, Joseph. "Interview with Joseph Mallia." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997, p. 282.

narrateur Paul Auster avec son lecteur de *City of Glass* est quelque peu pervers lorsqu'on apprend que le personnage-détective Paul Auster, auquel le héros-écrivain Quinn a volé l'identité pour devenir le pseudo héros-détective Paul Auster, est finalement un personnage-écrivain nommé Paul Auster ? Que son narrateur, officiellement inconnu, n'a fait que recopier l'histoire écrite par Quinn pour la raconter au lecteur, à présent agacé d'avoir été ainsi leurré ? Mieux vaut alors concevoir que Paul Auster semble plutôt mettre sa vie privée, et surtout ses émotions personnelles, à l'épreuve de l'acte d'écriture, pour trouver des réponses aux questionnements fondamentaux qui le hantent : mettant en avant la misère de la représentation du monde et de *son* monde par le langage, il espère, par l'expérience renouvelée de l'écriture, dépasser cette misère et parvenir à la construction ou à la reconstruction de *son* monde, c'est-à-dire de son identité.

En fait, si l'écrivain Paul Auster est présent dans chacun de ses personnages – ou ne serait-ce pas l'inverse – c'est parce que leurs rôles sont interchangeables, tout comme le sont réalité et fiction. Par extension, ce jeu de miroirs vient englober le lecteur, qui peut tout à coup se substituer à l'auteur, au narrateur, voire aux personnages. Peu à peu, au fil de la lecture de l'œuvre de Paul Auster, ce lecteur s'aperçoit que le modèle de miroir Paul Auster / personnages, parce qu'il n'est pas pure fiction, est transposable au miroir Paul Auster+personnages / lecteur. Par conséquent, le lecteur est directement impliqué dans le même processus de réécriture que Paul Auster, et peut s'identifier à qui, qui se présente comme un homme parmi d'autres. Cette lecture-réécriture, commune à l'auteur et au lecteur, crée chez ce dernier un véritable sentiment de complicité, et rend le questionnement de l'œuvre universel, puisque n'importe quel lecteur peut entreprendre la reconstruction de son identité dans cette réécriture quelque peu pseudonyme. Et c'est en cela que réside le véritable intérêt de l'œuvre de Paul Auster, en cela qu'un lecteur qui a adhéré au contrat qu'on lui propose est fasciné par l'écriture de l'auteur.

Toutefois, mener l'enquête sur la structuration d'un monde réel suppose la découverte d'un fil conducteur entre les romans. Or, contrairement aux analyses littéraires qui s'en tiennent à une évolution plutôt chronologique de son écriture, il ne nous semble pas possible de voir dans ce fil une simple linéarité. En effet, il n'est pas suffisant de repérer le thème commun de la quête identitaire, ou le procédé de

déconstruction postmoderne et son dépassement. Ce serait mettre chaque roman sur le même plan, et considérer chaque œuvre comme la simple répétition de la précédente, sous prétexte qu'elle utilise la même structure, mais fournissant une réponse un peu plus précise au questionnement. La question qui se pose est certes de savoir si le lecteur peut espérer à chaque roman une avancée dans la résolution de l'énigme sur l'identité : mais la réponse ne peut être immédiate, car elle passe obligatoirement par la confrontation du nouveau roman à l'ensemble de l'œuvre, tant tous les livres sont indissociables les uns des autres. La solution consiste donc à appréhender la structure de l'œuvre toute entière comme non linéaire, pour pouvoir y inscrire au bon endroit un roman particulier, afin ensuite seulement de pouvoir l'interpréter. La tâche peut paraître d'autant plus difficile que l'œuvre de Paul Auster n'est pas achevée. À chaque nouveau roman, le lecteur a l'impression tout d'abord de "reconnaître" une écriture, et le contrat de départ : ne pas attendre de fin, de résolution définitive ; en terrain maintenant familier, il s'abandonne alors au jeu de miroirs entre fiction et réalité, entre personnages fictifs et réels, entre le roman qu'il lit et ce qu'il emprunte aux précédents, mais toujours avec le sentiment que chaque roman, de *The New York Trilogy* à *Brooklyn Follies*, apporte une pierre à l'édifice. Cependant, les briques qui le construisent ne sont pas posées dans un ordre logique et/ou chronologique, de bas en haut et de gauche à droite : l'auteur laisse des trous entre ces briques, car il ne parvient pas toujours à combler les espaces de questionnements par des réponses immédiates. Par conséquent, pas plus que dans un seul roman, on ne saurait trouver d'un roman à l'autre de linéarité dans l'évolution de ses idées, tant son œuvre peut être perçue comme une toile d'écrits enchevêtrés les uns dans les autres. Il est donc nécessaire de définir par quel biais chacun des romans apporte une pièce nouvelle au puzzle des identités fragmentées des héros – et peut-être celle de leur auteur – en quête de reconstruction. Une pièce qui vient s'imbriquer partiellement dans une autre, tout comme chaque pas d'une marche dépend des précédents, une pensée est la conséquence des autres, un mot découle des précédents, et un livre naît de plusieurs autres livres, tissant un "réseau", notion chère à Paul Auster :

> Marcher c'est un rythme qui rend possible le souvenir. Comme un pas dépend du précédent, une pensée est la conséquence d'une autre. Donc, quand on marche, on pense et on suit un parcours, on trace un réseau. [9]

C'est pourquoi Paul Auster a commencé différents romans sans les achever, les reprenant plus tard ou les réinvestissant dans d'autres, tissant une toile d'idées se faisant écho, qui construisent peu à peu son *monde littéraire*. Or, il semble que ce processus se fasse presque à son insu : à la question *"Comment vient l'idée d'un roman chez vous ?"*, il répond, avec sa sincérité et sa simplicité coutumières :

> C'est une chose que je n'ai jamais compris. Un moment, il n'y a rien dans ma tête, et le jour d'après, il y a quelque chose. Mais je n'étais jamais conscient, même en moi, d'être le témoin du processus qui fabrique une idée. C'est un grand mystère. Je ne peux pas écrire sur les choses que je comprends bien. C'est pas intéressant. Ce sont des choses qui me troublent et me confusent, où j'ai envie de poursuivre. C'est toujours le sens d'être un peu perdu quand on écrit. On ne comprend pas exactement d'où ça sort et pourquoi on le fait. C'est simplement l'inconscient qui vous pousse à continuer. C'est pour ça qu'il n'y a pas de bonnes réponses à beaucoup de questions. [10]

On peut alors poser la question du rôle de l'inconscient dans l'acte d'écriture, et par extension, dans la structuration d'une œuvre complète.

Il n'en reste pas moins que la question de la découverte du fil conducteur non linéaire, aussi inconscient soit-il, n'est pas résolue. Or, si l'auteur lui-même n'en n'a pas conscience, comment le trouver ? Peut-être en découvrant son point de départ ? Ilana Shiloh propose 8 œuvres comme point de départ, comme schéma narratif applicable à la totalité de l'œuvre, mais reste dans une optique de linéarité. Nous pensons que ce corpus, en tant que corpus représentatif de base de toute l'œuvre, est trop vaste, car ses caractéristiques sont analysées de façon trop dispersée pour former un tout cohérent. Nous considérons qu'il est nécessaire de prendre pour point de départ des fondations plus restreintes de son édifice, pour en décrypter l'architecture globale, quitte à élargir ensuite ce que d'autres présupposent comme les œuvres clefs, si l'on ne découvrait

---

[9] Cortanze, Gérard de et Guy Seligman. Paul Auster Confidential. Portrait télévisé sur ARTE, Paris. 27 Oct. 1998.

[10] Poivre d'Arvor, Patrick. Interview télévisée dans Vol de nuit sur TF1, Paris. 1er mai 2003.

aucune structure satisfaisante dans cette base limitée. En analysant la vie de Paul Auster, étroitement liée à son parcours d'écriture, il apparaît que ces œuvres fondatrices sont *The Invention of Solitude* et *The New York Trilogy* : la seconde est la version fictionnelle de la première, et donc la plus intéressante à analyser, puisque faisant bien plus intervenir l'imagination de l'auteur, et donc sa construction imaginaire du monde réel.

Nous faisons l'hypothèse que, si une structure peut être dégagée de *The New York Trilogy*, elle pourrait permettre de comprendre la structure du reste de l'œuvre. En effet, cette œuvre tripartite, à laquelle Paul Auster revient toujours – son Quinn resurgit tel un diablotin dans presque tous ses romans – pourrait constituer le cœur, donc l'organe qui fait fonctionner autour de lui tous les autres romans de Paul Auster. Pourquoi la trilogie plutôt qu'un autre roman ? En tant que version fictionnelle de son essai autobiographique *The Invention of Solitude,* la trilogie est la première production après la reprise de la prose, suite à une longue période de silence. Son écriture se situe à une période charnière de la vie de Paul Auster, marquée par le décès de son père. Cette œuvre fait le lien entre son passé (avec un père absent) et son futur (avec un père qu'il tente de retrouver) : en effet, d'une part, elle rassemble toutes les idées que Paul Auster avait accumulées dans de courts récits depuis l'âge de 13 ans ; d'autre part, elle tente de résoudre le problème de la reconstruction de l'identité, fragmentée à la suite de l'expérience d'une perte. *The New York Trilogy* pourrait donc constituer une trame, un questionnement au cœur des idées futures. Elle constitue aussi une œuvre unique dans sa division en trois volets. C'est pourquoi nous posons l'hypothèse que la découverte d'une organisation interne à chacun des volets, ainsi que celle d'interrelations entre les volets, permettant de dégager une structure non linéaire, pourrait bien servir de microcosme à la totalité de son œuvre, même inachevée à ce jour. Elle pourrait peut-être aussi jouer le rôle de décodeur pour tout autre roman pris individuellement, par un jeu d'emboîtements récurrents.

Or, le préalable nécessaire à l'obtention de ce "décodeur" constitue l'objet de notre étude : il consiste à résoudre la question de savoir si et comment la trilogie dans son ensemble se développe elle-même autour d'une structure. Une lecture linéaire permet une première approche, mais elle n'est pas suffisante pour faire surgir une structure sous-jacente présumée qui dépend, non de l'histoire à proprement parler, mais

de la structure du langage. Cette dernière est difficilement repérable car elle se situe au niveau inconscient de l'interprétation du lecteur, et il est nécessaire d'envisager une autre méthode d'investigation pour rendre compte de la position de chaque pierre de l'édifice de la trilogie. Cette méthode consiste à mesurer dans un premier temps les "écarts" entre les volets, afin de pouvoir en déduire ensuite leur degré d'interdépendance éventuelle, et la nature de cette interdépendance. Ainsi, *Ghosts* serait-il la réécriture de *City of Glass*, et *The Locked Room* celle de *Ghosts,* et les trois volets constitueraient-ils une suite logique l'un de l'autre, ou une autre logique s'y inscrirait-elle ? La décision de regrouper les trois volets, qui puisent leurs sources d'inspiration dans des périodes différentes de la vie d'Auster, correspond-t-elle à la volonté de créer une œuvre homogène ou l'ordre dans lequel ils ont été placés, et qui n'est pas l'ordre chronologique de leur création, est-il la trace d'un niveau de structuration autrement significative entre les volets ? Si *The Locked Room* paraît fournir un début de résolution au problème de l'identité, pourquoi cette résolution semble-t-elle remise en cause par des éléments de circularité dans l'œuvre, le Quinn de *City of Glass* refaisant surface dans le dernier volet par exemple ?

Nous posons donc la question des procédés discursifs que Paul Auster utilise pour essayer de résoudre les énigmes de l'identité et de l'écriture, au-delà des structures de surface qu'il livre au lecteur – métafiction, métalangue, éléments autobiographiques – et qui ne sont peut-être que des écrans de fumée destinés à cacher une structure profonde qui fait appel notamment à des processus inconscients d'écriture. L'auteur mentionne :

> Essentially, I'm a very intuitive writer, which makes it difficult for me to talk about my work in any coherent way. There's no question that my books are full of references to my own life, but more often than not, I don't become aware of these references until after the fact. [11]

Rappelons que Paul Auster a prévenu avec force – *"In the good mystery, there is nothing wasted"* [12] – qu'il n'est pas question pour un lecteur "en quête de structure" de se laisser aller un instant à survoler quelque digression, à sous-estimer le moindre détail

[11] *Ibid.*, p. 291.

[12] *City of Glass*, p. 8.

de l'histoire, au risque de "rater" un dénouement attendu d'autant plus impatiemment que les méandres de l'intrigue sont labyrinthiques. Or, pour dénouer les scénarios et les identités imbriqués les uns dans les autres, le lecteur humain risque, en toute conscience, de ne pouvoir analyser directement la structure sous-jacente de l'œuvre, laissant forcément échapper des détails – pourtant essentiels à l'interprétation – de l'écriture au fil du roman. En effet, sa lecture-réécriture, telle que la définit Paul Auster, reste, comme pour son auteur d'origine, à un certain niveau d'inconscient.

Il faut donc pouvoir utiliser une méthode plus fiable, qui n'omette l'analyse d'aucun signe linguistique, d'un volet à l'autre, et qui autorise une lecture non strictement linéaire de l'intrigue. C'est ce que permet l'approche linguistique quantitative, qui semble plus apte à se mettre au service de la reconstruction du schéma de l'œuvre. En effet, nous essayerons de montrer en quoi la quantification des signes linguistiques d'un corpus informatisé permet, en théorie, une approche plus objective du corpus dans son ensemble, exempte de tout a priori de la part du lecteur. Puis nous verrons comment, basées sur cette étude quantitative et statistique objective, peuvent émaner des interprétations plus subjectives sur la présence ou non d'une structure sous-jacente au corpus étudié dans les parties suivantes.

Un exposé préliminaire général sur Paul Auster, définissant l'homme et son œuvre dans le Chapitre 1 de la Partie 1, permettra à l'analyse de s'appuyer dans les chapitres 2 et 3 sur les théories littéraires et psychanalytiques déjà ébauchées sur l'écriture de Paul Auster, montrant notamment comment l'auteur semble s'être servi de la déconstruction du genre pour parvenir à une reconstruction du moi. Nous définirons également les orientations théoriques préalables nécessaires à l'étude linguistique du corpus en Partie 2, et poserons dans le troisième chapitre les fondements et les outils de l'approche linguistique quantitative et statistique, qui nous ont permis de rechercher une structure profonde dans *The New York Trilogy.*

Les étapes suivantes consisteront en l'application de l'analyse linguistique quantitative au corpus, sur 3 niveaux de structure différents : dans un premier temps, celui de l'analyse quantitative des unités lexicales du corpus ; dans un deuxième temps, celui de l'analyse qualitative des réseaux isotopiques et des mondes lexicaux construits par l'auteur ; enfin, celui de l'analyse plus particulière du syntagme nominal et de sa modification.

Si son lecteur ne rejette pas Paul Auster comme un écrivain purement intellectuel (rejet plutôt typique de ses lecteurs américains), l'auteur lui offre la possibilité d'y trouver un bénéfice personnel, à condition qu'il accepte de se laisser entraîner dans le labyrinthe de ses œuvres. Le lecteur pourrait en ressortir plus fort, avec le sentiment d'avoir trouvé certaines réponses à ses questionnements personnels. Le nôtre est double : la trilogie new-yorkaise renferme-t-elle une structure non linéaire, et sa découverte pourrait-elle permettre de décoder plus facilement le reste de l'œuvre de Paul Auster, présente et à venir ? L'étude qui suit répondra à la première partie du questionnement. Et au-delà, elle s'efforcera de démontrer que l'analyse linguistique quantitative et statistique, loin de prétendre suppléer, voire surpasser l'analyse littéraire, est un outil performant de décryptage de codes sous-jacents, apportant un éclairage incontournable dans le cas d'auteurs tels Paul Auster sur l'interprétation de l'œuvre. C'est pourquoi la conjugaison de ces deux disciplines complémentaires pourrait ouvrir des perspectives méthodologiques générales intéressantes.

En tout état de cause, une rencontre avec l'univers de Paul Auster, si l'on a bien compris son message sur l'essence de la réalité, n'est pas le fait du hasard. Il faut accepter de s'y perdre pour mieux s'y retrouver. Alors, cette rencontre pourrait bien venir combler un des vides dans la "syntaxe de l'existence du lecteur", sans pour autant fournir de réponse claire sur la réalité du monde et sur sa représentation.

PARTIE 1

"EN-QUÊTE" DE L'HOMME ET DE SON ŒUVRE

Si le thème de l'errance constitue l'un des fondements de la littérature américaine, ainsi que le souligne Gérard de Cortanze [13], on peut dire que Paul Auster s'inscrit dans ces fondements, ayant construit toute son œuvre romanesque sur la notion de frontière, que ses personnages ont pour tâche de faire reculer, en traversant des espaces urbains, continentaux, ou imaginaires. Mais cette frontière, en apparence souvent concrète, est un symbole. En effet, par leur vagabondage, ils tentent de traverser l'espace de la solitude, afin de résoudre une énigme fondamentale : celle de l'identité. Or, c'est aussi en se jouant perpétuellement de la frontière présumée entre réalité et fiction, en effaçant la limite entre le monde réel et imaginaire, que Paul Auster fait prendre conscience au lecteur de la difficulté qu'il y a à s'inscrire dans un monde structuré, bien délimité ; il pose le problème du chaos intérieur, de la difficulté pour un être humain à définir son identité, afin de se trouver une place à part entière dans le monde. C'est pourquoi son écriture ne cesse d'osciller entre le fantastique et l'Histoire, entre la mythologie et la biographie – voire l'autobiographie – et les identités de ses personnages n'ont que des contours flous, s'imbriquant les unes dans les autres, se fondant en permanence avec celles de personnes réelles, telles Paul Auster lui-même. Ainsi, l'auteur, le narrateur, les personnages ont des statuts fluctuants, et peuvent à tout moment échanger leurs rôles ; ils peuvent de même endosser tour à tour le rôle du lecteur, qui, personne fictive ou réelle, n'a qu'un statut fluctuant dans son œuvre. À l'inverse, ce même lecteur peut à tout moment se retrouver en position d'écrivain, car Paul Auster fait toujours en sorte que ces glissements identitaires soient possibles :

> The one thing I try to do in all my books is to leave enough room in the prose for the reader to inhabit it. Because I finally believe it's the reader who writes the book and not the writer. In my own case as a reader (and I've certainly read more books than I've written!), I find that I almost invariably appropriate scenes and situations from a book and graft them onto my own experiences – or vice versa. [14]

Si Paul Auster est depuis toujours préoccupé par l'énigme de l'identité, c'est parce que lui-même se définit comme une personne qui éprouve des difficultés à s'inscrire dans une réalité qu'il ne perçoit pas comme étant la sienne propre :

---

[13] Cortanze, Gérard de. "Les romans en dix mots-clés." Magazine Littéraire. décembre 1995: 43-48, p. 46.

[14] Mallia, Joseph. "Interview with Joseph Mallia." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997, p. 282.

> En classe, puis à l'université, je ne répondais que lorsque le professeur me le demandait et bredouillais alors une réponse en bégayant ! Toute cette période fut pour moi très difficile à vivre... Je me sentais toujours exclu... Ce n'étaient pas les autres qui m'exilaient mais mes propres incapacités... Aujourd'hui, à quarante-huit ans, j'ai fait un certain "progrès", je veux dire en tant qu'être humain. J'arrive à parler avec les gens. [15]

Or, c'est par l'écriture que Paul Auster a tenté de découvrir le mystère de l'identité, de *son* identité, mise à mal dans sa construction, en raison des obstacles que la vie a dressés devant lui. La question suivante se pose alors : comment parler de l'œuvre de Paul Auster sans parler de sa vie personnelle ? Sa fiction est l'émanation directe de son histoire, et il existe des liens intimes entre Paul Auster auteur, narrateur, personnage et lecteur. Il n'a pas "choisi" de devenir écrivain : cette carrière s'est présentée à lui comme une évidence, ainsi qu'il l'exprime dans *Hand to Mouth* :

> Becoming a writer is not a 'career decision' like becoming a doctor or a policeman. You don't choose it so much as get chosen, and once you accept the fact that you're not fit for anything else, you have to be prepared to walk a long, hard road for the rest of your days. [16]

Le langage lui est apparu comme le moyen d'organiser l'expérience d'un monde chaotique qu'il a vécue dans son passé, et l'écriture s'est rapidement imposée à lui comme seul moyen de survie dans un premier temps, puis comme condition de vie. Ainsi, l'acte d'écriture est devenu pour Paul Auster une nécessité, le seul moyen d'échapper à ses démons intérieurs, ce qu'il exprime avec force dans son interview avec Larry McCaffery et Sinda Gregory : *"The story of my obsessions, I suppose. The saga of the things that haunt me. [...] Writing is no longer an act of free will for me, it's a matter of survival."* [17] Pourtant, il semble que, pour Paul Auster, même après des années de chasse aux fantômes, le travail d'écriture reste et restera synonyme de souffrance et d'échec : *"It's not even that writing gives me a lot of pleasure. It's hard work. You suffer a lot. You feel inadequate. The sense of failure is enormous – no sense*

---

[15] Cortanze, Gérard de. "Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde." Magazine Littéraire décembre 1995: 18-26, p. 21.

[16] Hand to mouth : a Chronicle of Early Failures. New York: Henry Holt, 1997, p. 4.

[17] McCaffery, Larry et Sinda Gregory. "Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997, p.295.

of glory or triumph, no sense of satisfaction." [18] On peut donc dire à la fois que sa souffrance passée ne cesse de ressurgir dans son œuvre, donc que sa vie *est* son œuvre, et que son œuvre *est* sa vie, mais qu'il ne semble pas encore aujourd'hui être parvenu à une quelconque résolution de sa quête d'identité. Il y a indéniablement un enchevêtrement incontournable entre sa biographie et sa bibliographie, lequel peut s'analyser comme un lien de cause à effet entre sa quête personnelle d'identité et sa quête littéraire de vérité, et vice versa.

[18] Begley, Adam. "Case of the Brooklyn Symbolist." New York Times. 30 août 1992. 5 août 2001 <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-92mag.html>.

CHAPITRE 1

IDENTITÉ ET ÉCRITURE

La cellule familiale et les personnages qui la composent se situent au cœur de l'histoire de Paul Auster en tant qu'homme, mais aussi en tant qu'écrivain. Nous proposons en introduction un organigramme retraçant les liens entre les différents "personnages" qui ont joué et jouent encore un rôle dans sa vie :

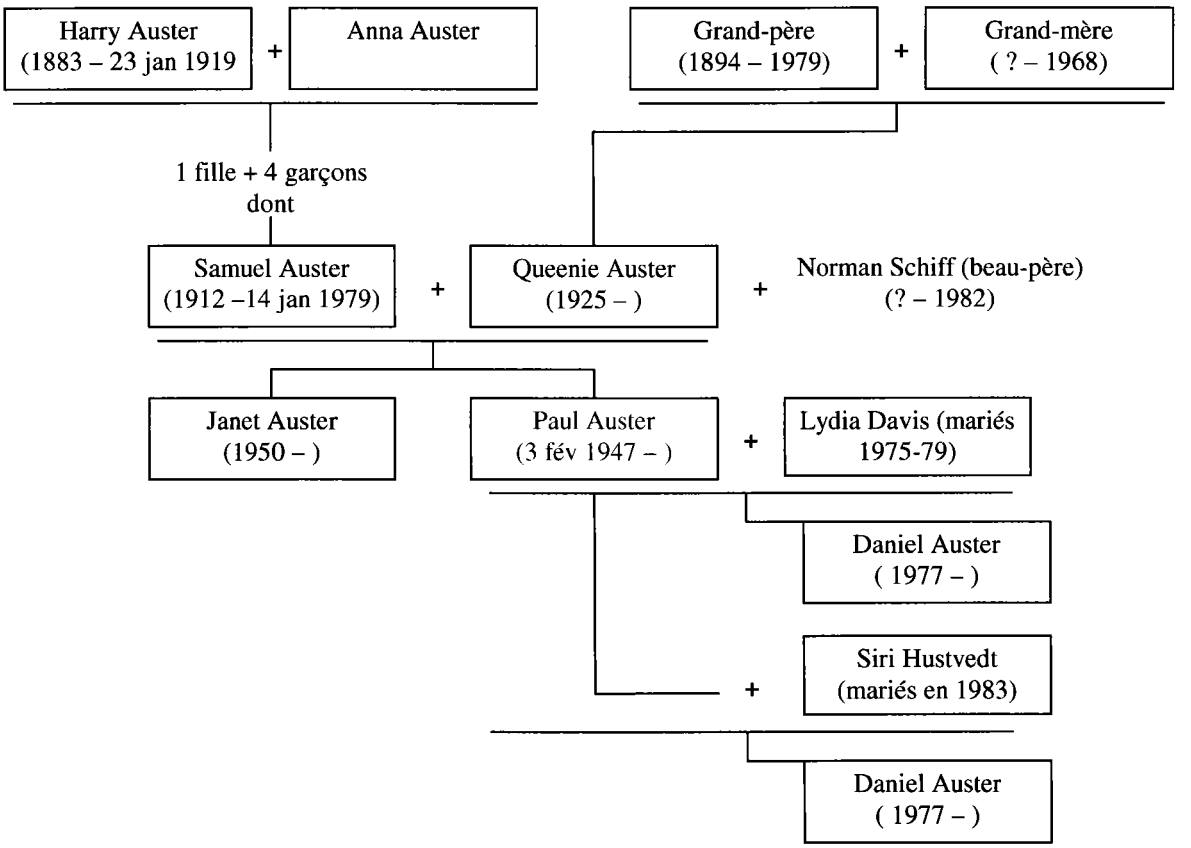


Schéma 1. La famille de Paul Auster.

1.1 De la naissance de l'homme à celle de l'écrivain

> All my books come out of deep emotional sources. An image surges up inside me, and after a time I begin to feel cornered by it... A book starts to take shape after a series of such encounters. [...] The author of a novel can never be sure where any of it comes from. [19]

Ces paroles de Paul Auster, prononcées à l'occasion de son interview avec Larry McCaffery et Sinda Gregory, montrent qu'il est conscient de puiser ses idées dans ses émotions personnelles, tout en suggérant que la source réelle de son inspiration reste à ses yeux un mystère. Il n'en reste pas moins que le contexte autobiographique des écrits de Paul Auster ne peut être négligé, tant pratiquement tous ses personnages sont des autoportraits et empruntent largement à l'auteur des éléments de sa vie et de son expérience personnelles. Ainsi, son œuvre s'articule autour des deux grandes périodes de son histoire individuelle et familiale : celle qui précède la mort de son père, avant janvier 1979, consacrée principalement à la poésie, à la traduction et à la critique littéraire, mais pendant laquelle il rédige de courts récits dès l'âge de 13 ans et travaille sur quelques idées qui seront réinvesties dans *Moon Palace* [20] et *In the Country of Last Things* [21] par exemple ; puis celle du retour à la fiction, dont l'œuvre clef, *The Invention of Solitude* [22], restera source d'inspiration pour les romans ultérieurs. Entre les deux, de 1972 à 1979, il interrompt l'écriture de la prose, qu'il ne trouve pas satisfaisante.

La première partie de *The Invention of Solitude*, *"Portrait of an Invisible Man"*, retrace le passé tumultueux des ancêtres de Paul Auster, ayant émigré de ce qui était l'Empire austro-hongrois au début du XX^{e} siècle. Ainsi, Harry Auster (1883-1919) et

---

[19] Pace, Chris. "Escaping from the Locked Room: Overthrowing the Tyranny of Artifice in Paul Auster's New York Trilogy." Stillman's Maze. Mai 1999<http://www.bluecricket.com/auster/articles/thesis.html.>

[20] Moon Palace. New York: Viking Penguin, 1989 (New York: Penguin Books, 1990).

[21] In the Country of Last Things. New York: Viking, 1987 (New York: Penguin Books, 1988).

[22] The Invention of Solitude. San Francisco: Sun and Moon Press, 1982.

Anna Auster – les grands-parents paternels de Paul – tous deux juifs, s'installent en Amérique du Nord (dans le Wisconsin), élèvent une fille et quatre garçons, dont Samuel Auster – le père de Paul – né en 1911 ou 1912, les registres de l'époque n'étant pas tenus avec une grande rigueur. Le schéma d'une famille matriarcale se dessine alors autour d'une mère autoritaire, voire dictatoriale, et d'un père adultère. L'histoire de cette mère despote, atteinte de crises de démence, finit par un drame : elle assassine son mari Harry à coups de fusil, le 23 janvier 1919. Le procès permet d'établir le déséquilibre mental de l'accusée (elle avait notamment fait une tentative de suicide collectif avec ses enfants en 1910) et se termine par un acquittement.

En 1946, leur fils Samuel Auster se marie à Queenie, qui donne naissance à Paul Auster le 3 février 1947 à Newark (dans le New Jersey), et à sa sœur Janet en 1950. Samuel Auster est propriétaire immobilier et gère des immeubles avec ses frères. La fratrie reste soudée autour de la mère. Il divorce en 1964 et Paul, alors âgé de 17 ans, subit l'éclatement de la cellule familiale. Sa mère Queenie se remarie ensuite avec Norman Schiff, dont le décès en 1982 affectera beaucoup Paul.

Lorsque la grand-mère de Paul Auster tire une balle dans la poitrine de son mari, leur fils Samuel est présent. Or, même si l'enfant, "aidé" par sa mère, a refoulé cette scène dans son inconscient, les traces de ce lourd passé familial n'ont en rien pu être effacées de la mémoire de Samuel adulte. Elles sont restées imprimées dans les consciences et ont finalement ressurgi dans le présent de Paul Auster, lors de ses recherches dans des coupures de journaux en vue de l'écriture de *The Invention of Solitude.* Et c'est en déterrant ce passé que Paul Auster a pu commencer à comprendre son présent, lui-même marqué par la personnalité ambiguë de son père, dont l'une des caractéristiques intrinsèques était son absence. Samuel Auster avait été marqué à vie par la figure omniprésente et possessive de sa mère autocratique. Lui et ses frères lui vouaient un véritable culte, se chargeant de satisfaire ses moindres besoins, incapables de se construire leur propre identité. Samuel fut certainement plus influencé encore que ses frères, en tant que cadet d'une part, mais aussi dans la mesure où il fut le dernier à quitter le foyer. Il alla même jusqu'à acheter une maison à sa mère. Lui qui avait, tout au long de son enfance, appris à oublier ses propres désirs pour mieux accéder aux exigences d'une mère dominatrice, avait aussi appris à rester solitaire, non pas dans le but de se livrer à une forme d'introspection grâce à l'isolement, mais au contraire dans celui de rester invisible, pour lui-même et pour les autres. Il a ainsi évité tout au long de

sa vie de s'ouvrir aux autres, afin de ne pas se découvrir lui-même dans le regard des autres :

> Solitary. But not in the sense of being alone. Not solitary in the way Thoreau was, for example, exiling himself in order to find out where he was; not solitary in the way Jonah was, praying for deliverance in the belly of the whale. Solitary in the sense of retreat. In the sense of not having to see himself, of not having to see himself being seen by anyone else. [23]

Sa personnalité est toujours restée insaisissable pour ses proches :

> What people saw when he appeared before them, then, was not really him, but a person he had invented, an artificial creature he could manipulate in order to manipulate others. He himself remained invisible, a puppeteer working the strings of his alter-ego from a dark, solitary place behind the curtain. [24]

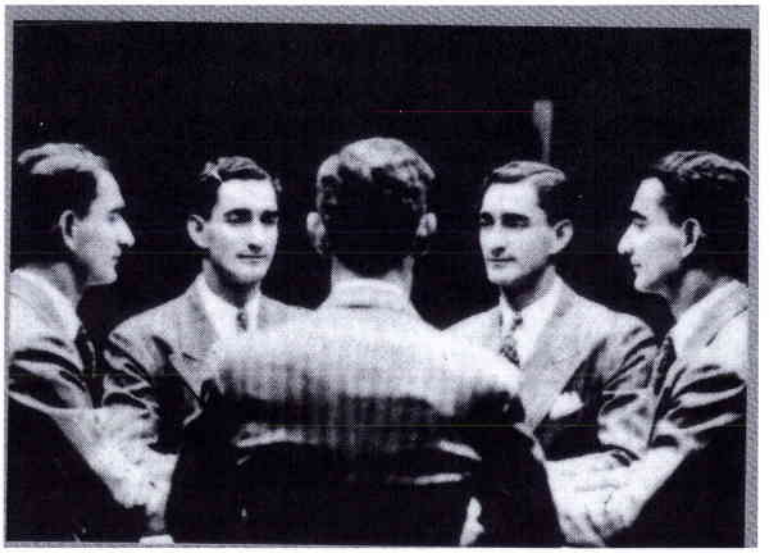
Samuel Auster a donc vécu sa vie derrière un masque, a joué le rôle d'un personnage qui est devenu la seule partie visible de lui-même. La face cachée de son être est restée invisible, en retrait, sans réel contact avec autrui.

Par conséquent, ce n'est qu'à la mort de son père que Paul Auster peut tenter de reconstruire la vie, et par là même l'identité de ce dernier, à l'aide des objets lui ayant appartenu et qu'il retrouve, et ce afin d'empêcher que ce père ne tombe dans l'oubli. Paul Auster s'efforce, par l'observation, de percer le mystère si bien gardé de sa solitude ; ainsi, il découvre une photographie étrange dans les greniers, issue d'un montage de cinq images du visage de son père, comme on peut l'observer ci-dessous :

---

[23] *Ibid.*, p.16-17.

[24] *Ibid.*, p. 16.



Chaque image est prise sous un angle différent, mais toutes sont regroupées autour d'une table, se faisant face, et donnant l'illusion qu'il s'agit de la réunion d'un groupe de cinq personnes distinctes. Pourtant, en suivant le regard de chacun des visages, Paul Auster s'aperçoit que les cinq personnages ne peuvent se regarder, leurs yeux plongeant dans le vide, incapables finalement de voir qui que ce soit. Cette illustration de la personnalité à la fois fragmentée et incernable de son père fait prendre conscience à Paul Auster que la dissolution de l'identité de son père au travers de ces multiples facettes avait finalement abouti à la disparition de son être, et donc à une forme de mort psychique. Il écrit à propos de cette photo :

> Each one is condemned to go on staring into space, as if under the gaze of the others, but seeing nothing, never able to see anything. It is a picture of death, a portrait of an invisible man. [25]

L'enfance de Paul Auster sera profondément marquée par l'absence de son père, par ce manque d'attention de ce dernier pour son fils. Pendant toutes ces années, Paul a vainement cherché à susciter un intérêt quelconque chez lui :

> In the back of my mind: a desire to do something extraordinary, to impress him with an act of heroic proportions. The more aloof he was, the higher the stakes became for me. But if a boy's will is tenacious and idealistic, it is also absurdly practical. I was only ten years

[25] *Ibid.*, p. 31.

> old, and there was no child for me to save from a burning building, no sailors to rescue at sea. On the other hand, I was a good baseball player, the star of my Little League team, and although my father had no interest in baseball, I thought that if he saw me play, just once, he would begin to see me in a new light.
>
> Finally, he did come. [26]

Pendant le match, Paul Auster ne se montre pas à la hauteur, loin s'en faut. La réaction de son père, en apparence normale, trahit son indifférence à l'égard de Paul :

> Afterwards, walking to the car with my father, he told me I had played a nice game. No I hadn't, I said, it was terrible. Well, you did your best, he answered. You can't do well everytime.
>
> It was not that he was trying to encourage me. Nor was he trying to be unkind. Rather, he was saying what one says on such occasions, as if automatically. They were the right words to say, and yet they were delivered without feeling, an exercise in decorum, uttered in the abstracted tone of voice he would use almost twenty years later when he said, "A beautiful baby. Good luck with it." I could see that his mind was somewhere else. [27]

Son père est dans l'incapacité de percevoir l'autre en tant que tel, mais seulement à travers les ombres de sa propre personne. Paul ne se définit donc pas aux yeux de son père par ses actes, mais uniquement par rapport à son statut de fils, en tant qu'il est rattaché à son père, position immuable, et indissociable de la figure paternelle. Samuel Auster ne lui permet alors pas de construire sa propre identité, dénigrant plus tard à ce titre son métier d'écrivain.

Au rejet de son fils qu'il ne gratifie que de paroles calculées, dénuées de sentiments, s'ajoute l'obsession de Samuel Auster pour l'argent. Il vit en effet dans l'angoisse de la dépendance à la pauvreté et accumule l'argent pour l'argent, se prive et prive sa famille de tout objet jugé inutile. Ainsi, Paul Auster a plusieurs fois éprouvé un sentiment de honte chez certains commerçants que son père n'hésitait pas à insulter parce que leurs prix lui paraissaient exorbitants. Ayant rêvé d'un gant de baseball pendant deux semaines, il se l'est vu refuser en raison de son prix trop élevé et a cru que son père allait mettre en pièces le vendeur. Terrorisé, il a eu droit à une glace en guise de consolation.

---

[26] *Ibid.*, p. 23.

[27] *Ibid.*

Autre fait marquant : Paul grandit dans les banlieues de Newark, mais passe de nombreux week-ends dans l'appartement new-yorkais de ses grands-parents maternels. Il est en effet très attaché à son grand-père qui, amoureux de New York, y passe sa vie entière. Sa forte personnalité marque positivement Paul, qui se souvient de son sens du spectacle : son grand-père organise souvent des tours de magie pour lui ; il lui communique aussi sa passion pour le baseball.

La famille de Paul Auster se compose également de sa sœur cadette Janet, vis-à-vis de laquelle Samuel se montre tout d'abord indifférent, avant de plonger dans le plus grand désespoir. En effet, Janet souffre de dépression et un sentiment d'insécurité l'envahit progressivement, car elle est beaucoup plus sensible à l'échec du mariage de ses parents que son frère Paul. Après avoir violemment rejeté l'idée de lui faire suivre une thérapie, son père finit par devoir admettre sa maladie lorsque celle-ci tourne à la schizophrénie, mais fuit la maison, désespéré par son impuissance à la guérir. Il reproduit ainsi l'attitude de rejet de l'autre, reflet du rejet de son propre moi :

> This is the point I am trying to make. His refusal to look into himself was matched by an equally stubborn refusal to look at the world, to accept even the most incontrovertible evidence it thrust under his nose. Again and again throughout his life he would stare a thing in the face, nod his head, and then turn around and say it was not there. It made conversation with him almost impossible. By the time you had managed to establish a common ground with him, he would take out his shovel and dig it out from under your feet. [28]

C'est donc en proie à une crise identitaire que, dès l'âge de 13 ans, Paul Auster se met à écrire des poèmes et de courts récits. Cet engouement pour l'écriture, il le doit à la chance d'avoir pu précédemment se plonger, en 1957, dans la lecture de la bibliothèque de son oncle Allen Mandelbaum, traducteur de Virgile et d'Homère. Cette découverte avait été – alors que les livres étaient absents chez lui – le révélateur de sa vocation à devenir écrivain, et Paul avait pu bénéficier de la critique éclairée de son oncle sur ses premiers poèmes. L'écriture devient alors pour Paul Auster une question de survie, le vecteur par lequel il va pouvoir analyser les méandres de sa personnalité,

---

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

de son moi : *"Speak or die. And for as long as you go on speaking, you will not die."* [29] C'est par son travail d'écriture ultérieur que Paul Auster tentera de se défaire de son aliénation à la figure du père et aux valeurs qu'elle véhicule, même s'il lui faudra attendre la mort effective de son père en 1979, pour commencer à se libérer réellement.

En juillet 1961, il assiste à un événement tragique, alors qu'il était parti en camp à New York pendant l'été : un camarade est foudroyé sous ses yeux par un éclair, et Paul restera marqué à vie par ce drame.

Dans les années qui suivirent, il a plusieurs fois l'occasion de faire l'expérience de l'isolement, de la solitude, en vivant notamment une vie d'errance, en contact avec des clochards de New York en 1963. Puis, il fait un premier voyage en Europe et visite l'Italie, l'Espagne, Paris et Dublin. Là, il vit une autre forme d'isolement, expérience fondatrice de son œuvre, puisqu'il habite à Paris une chambre de bonne, et découvre que l'enfermement dans un lieu clos permet de construire un autre espace ouvert, voire infini, grâce à l'écriture.

De retour aux États-Unis, il fait des études en littérature française, anglaise et italienne à Columbia University de 1965 à 1970, au cours desquelles il milite contre la guerre du Viêt-nam, et entreprend ses premières traductions de Dupin, du Bouchet, Bonnefoy, Jaccottet. Il effectue plusieurs voyages à Paris, et écrit des poèmes ainsi que des scénarios pour des films muets. Il rencontre sa future femme, Lydia Davis, en 1966, également écrivaine, qui le rejoindra plus tard en France, en Provence. En 1969, il commence des dizaines de carnets de textes en prose, mais ne les montre pas car il n'en est pas satisfait. Il obtient un BA (Bachelor of Arts) en littérature anglaise et comparée dans la même année. Puis il entame une longue période d'errance et de doute, occupant tour à tour un emploi de marin sur un pétrolier, et celui de représentant en aspirateurs. De 1971 à 1974, il s'installe en France – à Paris tout d'abord – où il ne peut se permettre de refuser aucun petit boulot, de "nègre" à traducteur, en passant par celui de standardiste. Son père vient lui rendre visite, mais la rencontre n'établit entre eux aucune communication. Paul Auster s'adonne à la lecture de la littérature européenne. Il part avec Lydia Davis dans le sud de la France, à Draguignan, où il devient gardien d'une maison. Pendant toute cette période de sa vie, Paul Auster est en proie à une crise terrible : incapable d'écrire des poèmes, il est prêt à renoncer à son métier d'écrivain.

---

[29] *Ibid.*, p. 149.

Alors il finit par rentrer aux États-Unis, totalement ruiné, avec neuf dollars en poche. Il se marie à Lydia Davis le 6 octobre 1974, et son fils Daniel naît en juin 1977.

L'année 1979 sera marquée par une double crise familiale. Tout d'abord, il divorce de Lydia Davis. Puis survient la mort subite de son père le 14 janvier 1979. Alors qu'il avait abandonné l'écriture en prose pendant cinq ans, cet événement agit comme un déclencheur – le jour du décès, Paul Auster reprend la prose – à la fois concret et abstrait. En effet, c'est ironiquement l'héritage que son père lui laisse qui lui permet de subvenir à ses besoins matériels pendant sa période de création, la rédaction de *The Invention of Solitude*. Et à ce propos, il dit : *"It's a terrible equation, finally. To think that my father's death saved my life."* [30] Mais la mort de son père lui inspirera aussi l'un des thèmes principaux de son écriture : la perte de la figure paternelle et la crise identitaire qui en découle, crise alimentée de surcroît par la découverte que sa grand-mère avait assassiné son grand-père.

Il se met alors spontanément à l'écriture de *The Invention of Solitude* – sorte d'expérience initiatique incontournable, dictée par le besoin irrépressible de "réagir" à la mort inopinée de son père – et décrit ainsi son œuvre :

> I don't think it is an autobiography so much as a meditation about certain questions, using myself as the central character. The book is divided into two sections, which were written separately, with a gap of about a year between the two. The first [book], *Portrait of an Invisible Man*, was written in response to my father's death. He simply dropped dead one day, unexpectedly, after being in perfect health, and the shock of it left me with so many unanswered questions about him that I felt that I had no choice but to sit down and try to put something on paper. In the act of trying to write about him, I began to realize how problematical it is to presume to know anything about anyone else. While that piece is filled with specific details, it still seems to me not so much an attempt at biography but an exploration of how one might begin to speak about another person, and whether or not it is even possible.
>
> The second part grew out of the first and was a response to it. [31]

[30] McCaffery, Larry et Sinda Gregory. "Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997, p. 303.

[31] *Ibid.*, p. 276.

Il s'agit pour Paul Auster de trouver des réponses à la fois sur l'identité méconnue de son père, mais aussi sur la sienne propre – qui lui est liée – afin de résoudre cette crise identitaire causée par l'expérience d'une perte. Mais ce retour à la prose constitue aussi un moyen d'explorer les fonctions de l'écriture.

En 1980, il s'installe à Brooklyn, et passe beaucoup de temps avec son fils Daniel. Il faut noter que si la mort de son père a été déterminante pour ce qui est de la poursuite de son œuvre et de sa quête identitaire, sa propre paternité a également joué un rôle primordial :

> Le fait de devenir père m'a beaucoup changé. D'une certaine manière, cela a fermé un cercle. On peut dire que je ne me sentais pas complet, en tant que personne, avant cette naissance. Cette idée très forte de devenir l'élément d'une continuité est primordiale. Il est intéressant de constater que je ne suis arrivé à écrire mes romans qu'après être devenu père. [32]

Il apparaît donc que la construction identitaire de Paul Auster soit issue d'un passage du statut de fils à celui de père, et que la reprise de la prose soit le résultat de la combinaison de la perte du père avec la découverte de l'enfant. Il analyse cet échange d'identités dans *The Invention of Solitude* :

> When the father dies, he writes, the son becomes his own father and his own son. He looks at his son and sees himself in the face of the boy. He imagines what the boy sees when he looks at him and he finds himself becoming his own father. Inexplicably, he is moved by this. It is not just the sight of the boy that moves him, nor even the thought of standing inside his father, but what he sees in the boy of his own vanished past. It is a nostalgia for his own life that he feels, perhaps, a memory of his own boyhood as a son to his father. [33]

Le 23 février 1981, il se rend à une lecture publique dans la 92ème rue, *"malgré le blizzard et un mauvais rhume"* [34], légende entretenue autour du "hasard" de sa

---

[32] Cortanze, Gérard de. "Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde." Magazine Littéraire décembre 1995: 18-26, p.24.

[33] *The Invention of Solitude, Op. cit.*, p. 81.

[34] Cortanze, Gérard de. "Chronologie." Magazine Littéraire 338, 1995: 27-30, p. 28.

rencontre avec celle qui devait devenir sa seconde épouse en juin 1983 : Siri Hustvedt, écrivaine de descendance norvégienne, diplômée en littérature à Columbia en 1986. De cette union naîtra une fille, Sophie, en 1988. Pendant toute cette période, il continue d'écrire et publie nombre de romans, de traductions, de poèmes. En 1986, il accepte un poste de professeur à Princeton (où il enseigne la traduction) poste qu'il quittera en 1990. Il se lance également dans l'écriture d'un scénario pour le réalisateur Wayne Wang, séduit par le conte *Augie Wren's Christmas Story* que Paul Auster vient de publier, et qu'il lui demande d'adapter pour le cinéma. Le film, intitulé *Smoke*, sortira en salles à New York parallèlement à un autre film de Paul Auster, *Brooklyn Boogie*, en juillet 1995. En 1997, Paul Auster est juré au Festival de Cannes.

Paul Auster est devenu aujourd'hui un écrivain internationalement reconnu, qui a su analyser son lourd passé familial, le mettant au service de son œuvre, puisqu'il exploite largement son expérience personnelle pour construire ses romans. La seconde période de sa vie, débutée à la mort de son père, reste très productive aujourd'hui encore, notamment en ce qui concerne l'écriture de romans. Avec la publication de plus de dix œuvres de fiction jusqu'en 2004, Paul Auster continue de combattre ses démons et de se reconstruire une identité grâce à l'acte d'écriture ; son but ultime n'étant pas de percer uniquement le mystère de son moi, mais celui de l'homme en général.

1.2 De la naissance de l'écrivain à la renaissance de l'homme

Le style de Paul Auster est novateur, et surprend par la simplicité apparente de son écriture. Mais celle-ci amène insidieusement à réfléchir sur les thèmes de la solitude, du double et de l'identité, sur la notion de hasard et d'accident. Il semble à la fois à la recherche de la nécessité intérieure de l'écriture et de sa propre identité. Pour autant, il ne saurait être question d'enfermer le style de ses romans ou de certains de ses essais dans une définition aux contours bien précis, tant ses œuvres échappent à la catégorisation dans un mouvement littéraire, tel le postmodernisme, souvent avancé pour décrire son écriture. Une telle "mise en cage" de son style serait réductrice, et lui

enlèverait son originalité, même si Paul Auster a emprunté certains traits au postmodernisme, si l'on admet que ce terme même recouvre des définitions aux contours assez flous.

En effet, selon les écoles, le mouvement postmoderniste sera défini, soit comme une rupture avec le modernisme, soit au contraire comme une nouvelle phase de ce dernier. Le courant moderniste américain se situe dans les années 50 aux États-Unis : des romanciers américains, tels Dos Passos, Hemingway et Faulkner, influencés par le courant moderniste européen du début du siècle – regroupant notamment Marcel Proust, James Joyce, Virginia Wolf, Franz Kafka [35] – ont initié une pensée nouvelle, en rupture avec les conventions du roman du XIX^{e}. Dans cette écriture moderne, les auteurs s'appuient en particulier sur la conscience des limites du langage, conduisant à une forme de nihilisme, et rompent avec le traditionnel consensus entre auteur et lecteur. Trouvant ses racines dans le modernisme, le postmodernisme, qui débute dans les années 60, met en avant *"l'expérimentation formelle et la critique des moyens esthétiques."* [36] C'est de ce point de vue qu'il peut être considéré comme un prolongement du modernisme :

> Postmodernism may be seen as a continuation of modernism's alienated mood and disorienting techniques and at the same time as an abandonment of its determined quest for artistic coherence in a fragmented world: in very crude terms, where a modernist artist or writer would try to wrest a meaning from the world through myth, symbol, or formal complexity, the postmodernist greets the absurd or meaningless confusion of contemporary existence with a certain numbed or flippant indifference, favouring self-consciously 'depthless' works of fabulation, pastiche, *bricolage*, or aleatory disconnection. [37]

La fonction de la littérature est alors remise en question : ne parvenant pas à représenter le monde réel, elle cherche à construire des *"univers de langage autonomes."* [38] Mais le

---

[35] Ce récapitulatif sur le postmodernisme est emprunté à :
Bitoun, Lazare et Claude Grimal. Le roman américain après 1945. Paris: Nathan, 2000, pp. 100-121.

[36] *Ibid.*, p. 100.

[37] Baldick, Chris. The Concise Oxford Dictionary of **Literary Terms**. Oxford: Oxford University Press, (1990) 1996, p. 175.

[38] *Ibid.*, p. 102.

courant postmoderne est loin d'être homogène, et les écrivains qui s'y inscrivent, parmi lesquels John Barth, Robert Coover, John Hawkes, Don DeLillo, Raymond Carver – construisent des mondes littéraires bien différenciés.

Le point de départ de la tendance postmoderniste est l'assertion selon laquelle la réalité n'existe pas, ainsi que le souligne Ronald Sukenick dans *The Death of the Novel and Other Stories* :

> The contemporary writer – the writer who is acutely in touch with the life of which he is part – is forced to start from scratch: Reality doesn't exist. God was the omniscient author, but he died: now no-one knows the plot... [39]

Le postmodernisme rejette les conventions du roman traditionnel, selon lesquelles un texte fini, renfermant une chronologie fixe, une intrigue comportant un début et une fin, et produit par un auteur omniscient clairement identifié, est représentatif de la réalité. Il constitue une remise en question de ces conventions, aussi bien au niveau de l'identité que de la fonction de l'écrivain et de l'écriture. Ainsi, Raymond Federman, cité par Bradbury, déclare :

> All distinctions between the real and the imaginary, the conscious and the subconscious, between the past and the present, between truth and untruth, will be abolished. [40]

Mais, même si l'écriture postmoderne se fonde sur ces constatations générales, il est impossible de regrouper tous les textes dits "postmodernes" dans un mouvement parfaitement homogène, tant il a évolué au fil des années. En effet, Bradbury distingue nettement le postmodernisme des années 60 de celui qui débute dans les années 70 : plus axés sur des préoccupations personnelles que politiques, ses auteurs, tels Sukenick, abandonnent parfois le réalisme ou l'utilisent sous un autre mode, celui d'un *"réalisme*

---

[39] Sukenick, Ronald. The Death of the Novel and Other Stories. New York: Dial Press, 1969.

[40] Bradbury, Malcolm. The Modern American Novel. Oxford: Oxford University Press, (1983) 1992, p. 209.

expérimental" [41] (notion introduite par Jerome Klinkowitz), caractéristique de l'écriture de Paul Auster.

Fondamentalement, Paul Auster s'appuie sur le principe postmoderne de la déconstruction de la fonction du langage, selon lequel le signifiant n'est plus le représentant absolu d'un signifié – le langage ne permettant pas une représentation exacte du monde réel – même si ses textes empruntent ensuite des directions différentes de celles d'autres auteurs dits postmodernes. Ainsi, la fiction s'y expose en tant que fiction, métafiction qui interpelle Paul Auster :

> I've always been interested in books that expose themselves as books... In the traditional 19th-century and most 20th-century novels as well, the book is a kind of illusion. It's supposed to lead you into a world that you accept as the real world. [42]

Cette déconstruction postmoderne se traduit par une suite de rejets ou de déformations. En premier lieu, l'intrigue est malmenée, au point que l'histoire n'est plus centrale à l'œuvre, et ne présente plus d'intérêt majeur aux yeux de l'auteur. Paul Auster en effet démultiplie l'intrigue principale en une multitude d'intrigues secondaires, sortes de mises en abyme de ce qui apparaissait comme la trame du roman, mais qui se délite en plusieurs "scénarios". L'intrigue est alors dénuée de toute linéarité, et le lecteur est contraint de suivre de front plusieurs histoires à la fois parallèles et enchevêtrées les unes dans les autres.

En guise d'illustration, nous proposons l'un des romans les plus représentatifs de l'univers labyrinthique que crée Paul Auster par un enchevêtrement d'histoires : *Oracle Night*, son avant-dernier roman, auquel une étude particulière est consacrée dans le chapitre 2, (section 2.2). Il met en scène deux écrivains, Sidney Orr et John Trause, qui cherchent tour à tour à revisiter leur passé et à prévoir leur avenir par le biais de l'écriture. Le récit principal est celui d'une crise relationnelle entre le héros, Sidney Orr, sa femme Grace, et un vieil ami du père de Grace, John Trause. Orr, après avoir frôlé la mort, se remet à l'écriture, ce qui va bouleverser sa vie ; mais en parallèle de cette trame de fond, Auster nous livre le récit de l'œuvre écrite par Orr – une reprise de *The Maltese Falcon*, œuvre de Hammett, où le héros principal, Flitcraft, abandonne sa vie passée

[41] *Ibid.*, p. 257.

[42] Goldstein, Bill. "Audio Special: Paul Auster." The New York Times on the Web. 5. Mai 1999.

après avoir échappé de justesse à la mort : ce héros, rebaptisé Bowen par Orr, s'approprie un manuscrit intitulé *Oracle Night* ; enfin, le narrateur Orr étant persuadé qu'il avait prédit son conflit avec Grace en le narrant dans un cahier bleu vingt ans auparavant, il consigne, dans de très longues notes de bas de page, des commentaires sur les événements du récit principal.

On peut remarquer également que l'histoire fictionnelle d'Orr s'apparente de bien des points de vue à celle, réelle, de Paul Auster. Si l'on choisit un exemple, parmi des dizaines d'autres, on peut souligner qu'Orr est âgé de 34 ans lorsqu'il reprend l'écriture en 1982, dans un cahier bleu, après une longue période d'interruption ; de même, Paul Auster avait 34 ans lorsqu'il recommença à écrire en prose en 1982, après plusieurs années non productives. Orr vient d'échapper à la mort, suite à une longue maladie – fait qu'il conçoit ironiquement comme un échec – défiant les prédictions des médecins :

> They had given me up for dead, and now that I had confounded their predictions and mysteriously failed to die, what choice did I have but to live as though a future life were waiting for me? [43]

De même, Paul Auster sort en 1982 – ironiquement à la suite du décès de son père – d'une longue période d'errance qui le menait à sa perte, tant financière que personnelle.

Enfin, Paul Auster introduit dans *Oracle Night* des œuvres littéraires existantes, telle *The Time Machine* de H.G. Wells.

Et il en est ainsi dans toute son œuvre, où Paul Auster mélange fiction et réalité, imaginaire et réel, en introduisant dans l'histoire fictive de ses personnages des éléments réels, c'est-à-dire autobiographiques, biographiques ou historiques.

Deuxièmement, les personnages ne correspondent plus à des héros traditionnels, c'est-à-dire renfermant une certaine substance psychologique. Ils n'ont aucun relief, et leurs traits de caractère ne présentent aucune cohérence. Leurs identités sont fragmentées. Celles des personnages de Paul Auster (en particulier dans la trilogie new-yorkaise) sont souvent réduites à un nom, et se limitent à des silhouettes de carton, à des spectres, c'est-à-dire à une fonction narrative seulement.

---

[43] *Oracle Night*, p. 1.

Enfin, il y a disparition de toute autorité narrative. Le roman mélange le récit de fiction avec des fragments de récits d'origines diverses : autres fictions, biographies, autobiographie, récits historiques, mythologiques. Il devient très difficile de distinguer l'auteur du narrateur, voire du lecteur. Or, lorsque le lecteur aborde une œuvre de Paul Auster, l'un des premiers labyrinthes à franchir est celui des instances narratives, soumises à des interférences. Les voix s'entremêlent, et le lecteur doit admettre qu'il y a toujours doute, jusqu'à la fin du roman, sur l'identité du narrateur : ainsi, ce n'est qu'à la fin de *City of Glass*, écrit à la 3ème personne, que le narrateur apparaît et se présente à la 1 ère personne, ce qui remet tout le roman en perspective, transformant l'histoire en une narration quelque peu oblique, à la 1 ère personne. Dans *The Invention of Solitude*, Paul Auster tisse également un réseau de voix enchevêtrées les unes dans les autres : la première partie, *Portrait of an Invisible Man*, est écrite à la 1 ère personne ; dans la deuxième partie, *The Book of Memory*, la narration est à la 3ème personne ; mais il écrit sur un personnage nommé A., plongeant le lecteur dans la plus grande confusion. En effet, sans s'identifier clairement à A., Paul Auster lui attribue une histoire qui s'apparente en tous points à la sienne propre. En fait, Paul Auster explique que pour lui, écrire à la 3ème personne pour parler de lui-même s'avère parfois nécessaire pour créer la distanciation nécessaire par rapport à son moi, et parvenir ainsi à s'analyser comme une personne autre. Il justifie ainsi les instances narratives de *The Invention of Solitude* :

> In order to write about myself, I had to treat myself as though I were someone else. It was only when I started all over again in the third person that I began to see my way out of the impasse. [44]

Savoir qui parle dans le roman austérien fait partie du défi que lance l'auteur à son lecteur potentiel, le brouillage des pistes illustrant toute la difficulté qu'il y a à parler de soi et/ou d'un autre.

Or, face à cette ambiguïté du narrateur, qui à la fois est et n'est pas l'auteur, le lecteur est tenté de faire de l'œuvre une lecture biographique, puisque souvent les héros des fictions sont eux-mêmes des artistes. Ainsi, dans chacun des volets de la trilogie new-yorkaise, le personnage principal est écrivain : Quinn dans *City of Glass* ; Blue qui

---

[44] Mallia, Joseph. "Interview with Joseph Mallia." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997, p. 277.

le devient dans *Ghosts* ; le narrateur et son ami d'enfance, Fanshawe, dans *The Locked Room.* Le romancier, empruntant pour son inspiration à son autobiographie, se dédouble à travers un ou plusieurs personnages. Mais il ne saurait être question de confondre ces romans du moi avec des confessions romantiques, car le moi a été malmené.

Le sujet-héros, ébranlé dès la fin du XIX^{e} siècle, est désormais en question et à la question. Il perd sa souveraineté, ainsi que sa permanence dans le temps. Il ne peut plus donner lieu à un récit cohérent, chargé de sens, d'où le dépérissement de l'intrigue, du récit. Le moi du narrateur se morcelle en "moi successifs", et le roman ne s'applique à l'intériorité que pour la détruire. On aboutit donc à une crise d'identité du moi, perdu dans un monde de qualités sans hommes, d'expériences vécues sans personne pour les vivre. *Ghosts,* par exemple, dont les personnages ont pour patronymes des noms communs de couleurs (Blue, White, Black...), met en scène des personnages qui ne sont que des marionnettes, des fantômes de personnages, qui évoluent dans une intrigue policière dévoyée, déconstruction postmoderne d'un roman policier traditionnel.

La tentative de résolution de la crise d'identité part du constat que la reconstruction du moi, du monde réel, et la réinscription du moi dans ce monde passe par le langage. En effet, le langage est la mise en mots des perceptions qu'a l'homme du monde, perceptions sans lesquelles le monde n'existerait pas. La perception est en effet, pour Paul Auster, la condition sine qua non pour appréhender le monde réel, mais c'est le langage qui permet de conquérir en quelque sorte cette expérience en perpétuel mouvement en la figeant :

> Le monde n'a pas d'existence objective. Il n'existe que dans la mesure où nous pouvons le percevoir. Et nos perceptions sont nécessairement limitées. Ce qui signifie que le monde est limité, qu'il finit quelque part. Mais le lieu où il finit pour moi n'est pas nécessairement celui où il finit pour toi. [...]
>
> Dans la chute de l'homme, il n'est pas question de péché, de transgression ni de turpitude morale. Il est question de la conquête de l'expérience par le langage : la chute du monde dans le mot, la descente de l'expérience de l'œil à la bouche. Une distance de quelques centimètres. [...]
>
> L'œil voit le monde en mouvement. Le mot est une tentative d'en arrêter le flux, de le stabiliser. Et pourtant nous persistons à tenter de traduire l'expérience en langage. D'où la

> poésie, d'où les paroles de la vie quotidienne. Telle est la loi qui prévient le désespoir universel – et aussi le provoque. [45]

Toutefois le langage ne saurait mener à la réalité absolue, c'est-à-dire à la vérité. Il est à ses yeux un moyen de déchiffrer et de comprendre les processus par lesquels passent l'esprit de l'écrivain pour rendre compte du monde qu'il perçoit. Mais ce qu'il perçoit n'est pas universel, car le monde tel qu'il le construit par son langage, par son utilisation des mots, est le sien propre, émanant de *son* esprit ; et il est différent de celui d'un autre individu :

> Playing with words in the way A. did as a schoolboy, then, was not so much a search for the truth as a search for the world as it appears in language. Language is not truth. It is the way we exist in the world. Playing with words is merely to examine the way the mind functions, to mirror a particle of the world as the mind perceives it. [46]

Les romans de Paul Auster sont autant de réflexions sur la nature du langage et les identités imbriquées et interchangeables de l'auteur, des personnages et du lecteur, que des tentatives de découvrir son identité d'écrivain, en décryptant le fonctionnement de son esprit qui, par le langage, se construit un monde, **son** monde :

> Le monde est mon idée. Je suis le monde. Le monde est votre idée. Vous êtes le monde. Mon monde et le vôtre ne sont pas le même monde. [47]

Pour autant, Paul Auster se défend d'écrire des romans autobiographiques, visant à le guérir des blessures de son passé par ce qui serait une nouvelle forme de thérapie. Simplement, il emprunte à son expérience personnelle dans le but de répondre à des questions communes à tous : comment fonctionne l'esprit, la mémoire, quels processus inconscients nous permettent d'utiliser le langage pour reconstruire notre monde, à partir de notre passé ? À propos de *The Invention of Solitude*, il dit :

---

[45] Constat d'accident et autres textes. Trad. Christine Le Bœuf. Arles: Actes Sud, 2003. Trad. de Accident Report, 1999, pp. 30-31.

[46] *The Invention of Solitude*, *Op.cit.*, p. 161.

[47] Constat d'accident et autres textes, *Op. cit.*, p. 29.

> I wouldn't actually say that I was "writing about myself" in either book. [...] I was looking at myself in the same way a scientist studies a laboratory animal. I was no more than a guinea pig stuck in the cage of my own consciousness. [...] Myself, yes, but myself as anyone, myself as everyone. [...] It's about the question of biography, about whether it's in fact possible for one person to talk to another person. [48]

On comprend donc que la fonction du langage pour Paul Auster est l'accès à l'inconscient – *"Hidden memories, traumas, childhood scars – there's no question that novels emerge from those inaccessible parts of ourselves"* [49] – et à son organisation, reflet de l'organisation de l'existence même de l'écrivain : *"The grammar of existence includes all the figures of language itself."* [50] Cette comparaison entre la "grammaire de l'existence" et celle du langage montre que ce dernier permet un accès à l'inconscient, que les mots ne sont pas seulement des symboles représentant plus ou moins fidèlement la réalité, mais que c'est leur agencement, leur grammaire, qui donne un sens au monde de l'écrivain.

Toutefois, même si Paul Auster se défend de parler de lui et pour lui dans son œuvre, il n'en reste pas moins que son écriture est à ses yeux vitale, tant au niveau professionnel que personnel. Lorsqu'il admet écrire l'histoire de ses obsessions, la saga de ce qui le hante ; lorsqu'il dit : *"Writing, in some sense, is an activity that helps me to relieve some of the pressure caused by these buried secrets"* [51], comment ne pas comprendre que cette quête sur l'identité de l'autre est aussi une quête de sa propre identité, issue de sa propre histoire et visant à résoudre aussi ses conflits intérieurs ? Les mots de Paul Auster naissent d'une nécessité absolue, qui relève d'un indéniable "acte de survie", et ils ne sont jamais choisis à la légère. Il dit de George Oppen qu'il *"n'utilise jamais un mot sans l'avoir d'abord mérité et assimilé par l'expérience"* [52], constat que l'on peut faire à propos de l'écriture de Paul Auster. C'est en posant des

---

[48] *"Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory."* The Art of Hunger and other Essays, *Op.cit.*, p. 307.

[49] *Ibid.*, p. 295.

[50] *The Invention of Solitude, Op. cit.*, p. 161.

[51] *"Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory."* The Art of Hunger and other Essays, *Op.cit.*, p. 295.

[52] "Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde." Magazine Littéraire, *Op. cit.*, p. 34.

questions, en exprimant sans cesse un doute fondamental sur la validité des réponses qu'il y apporte, en luttant pour trouver le mot juste – pour parler de lui, de son père, de quelqu'un d'autre – que Paul Auster, dans sa quête de vérité, tente de déchiffrer son propre chaos intérieur, d'articuler ses conflits et ses contradictions, dans le but d'accéder à son identité :

> Quel chemin prend-on pour devenir soi-même... Peut-être est-ce à cause de cela que beaucoup de mes livres s'apparentent à ce qu'on appelait en Allemagne les romans de formation. Le Voyage d'Anna Blume, Mr Vertigo, Moon Palace, La Chambre dérobée, dans une certaine mesure, peuvent être rangés dans cette catégorie... [53]

En tout état de cause, on constate dans toute l'œuvre de Paul Auster que la construction de l'identité de ses héros passe par une période de crise – dont le facteur déclenchant est l'expérience d'une perte, souvent la perte d'un proche – qui crée un vide, et le sentiment d'un chaos intérieur. L'identité du héros est alors perçue comme totalement fragmentée, et il ressent le besoin d'y remettre un certain ordre.

Pour résoudre cette crise, il est nécessaire qu'il se trouve dans un environnement propice, c'est-à-dire qui permette l'isolement : il peut s'agir d'une grande ville – New York dans la plupart de ses romans – dont l'anonymat permet au protagoniste de s'isoler progressivement du monde extérieur ; mais le personnage peut aussi s'isoler des autres dans une chambre. Cette dernière, tout comme le corps, le crâne, offre à l'écrivain un espace restreint à l'intérieur duquel il va pouvoir faire ressurgir la mémoire par le langage, puisque écrire est avant tout se rappeler :

> Memory as a room, as a body, as a skull that encloses the room in which a body sits. [54]

Pour y parvenir, le héros doit abandonner ses repères spatio-temporels, décrocher du "ici et maintenant", et se perdre dans l'espace.

S'il choisit la ville, le héros austérien choisit souvent Brooklyn, dont la luminosité est immense. Il la parcourt comme son propre corps, son propre crâne, et la marche imprime un rythme à ce corps ; celui-ci finit par se sentir perdu dans l'espace,

---

[53] *Ibid.*, p. 20.

[54] *The Invention of Solitude*, p. 88.

oublie où il se trouve. Puis le rythme des pas, du corps, transforme progressivement ce corps en mots qui s'organisent en réseau, en langage structuré, ainsi que l'exprime Paul Auster :

> Marcher c'est un rythme qui rend possible le souvenir. Comme un pas dépend du précédent, une pensée est la conséquence d'une autre. Donc, quand on marche, on pense et on suit un parcours, on trace un réseau. [55]

L'espace de la chambre, de la ville, ou l'espace continental, plus large – que le héros de *Moon Palace* [56] choisit – permet aux personnages d'errer, et ce vagabondage est la condition préliminaire à toute quête identitaire : seule la solitude, l'isolement, permettent d'accéder à l'écriture pour communiquer avec les autres dans une dimension artistique, dans le but de les comprendre, et de comprendre nos relations avec eux. Et paradoxalement, seul cet isolement et cet enfermement dans une ville, une chambre, son corps, permet de faire accéder l'écrivain à une forme de liberté, peut-être par rapport à ses fantômes du passé :

> Every day, I set off on a journey into the unknown, and yet the whole time I'm just sitting there in my room. The door is locked, I never budge, and yet that confinement offers me absolute freedom – to be whoever I want to be, to go wherever my thoughts take me. [57]

Si le héros choisit la chambre, qui représente l'espace réduit au minimum, elle lui ouvre des perspectives d'exploration infinies :

> The idea of the room has always fascinated me. Living in small surroundings affects you and becomes interesting because the smaller it is, the bigger you have to make it in your mind. Then, you find a way to perhaps transcend the place you're in. It becomes almost what you might call an out-of-body experience to live in such a small place. [58]

---

[55] Cortanze, Gérard de et Guy Seligman. Paul Auster Confidential. Portrait télévisé sur ARTE, Paris. 27 Oct. 1998.

[56] Moon Palace. New York: Viking Penguin, 1989 (New York: Penguin Books, 1990).

[57] Irwin, Mark. "Interview with Mark Irwin." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997, p. 328.

[58] Paul Auster Confidential, *Op.Cit.*

Cette liberté à laquelle peut accéder le héros austérien ne doit cependant pas être confondue avec le sentiment d'absence de contraintes qu'il peut à tort ressentir, alors qu'il est en fait, dans un premier temps, perdu. Lorsqu'un grain de sable vient perturber sa vie, il croit alors à l'accident, au hasard. Mais Paul Auster ne croit pas au hasard objectif : il prône notre enfermement dans les contingences du monde, où la nécessité de l'accident est inéluctable. Il n'y a pas chez Auster de hasard, de coïncidences : les accidents ne sont que les manifestations d'une autre logique qui échappe au héros, tant qu'il ne se donne pas la peine de déchiffrer les signes permettant d'établir des connexions entre les différents événements. Et Paul Auster déplore le fait que le lecteur de fiction admette que ce réseau de connexions puisse être créé volontairement par l'auteur, qu'il lui donne un sens, mais qu'il se refuse à admettre la présence de ce même réseau dans la vie réelle, qu'il refuse la "grammaire de l'existence" :

> In a work of fiction, one assumes there is a conscious mind behind the words on the page. In the presence of happenings in the so-called real world, one assumes nothing. The made-up story consists entirely of meanings, whereas the story of fact is devoid of any significance beyond itself. [59]

Enfin, nous nous inspirerons de l'analyse que Carsten Springer [60] a faite de l'écriture de Paul Auster pour distinguer sa conception originale de la nature de l'identité de celles d'autres auteurs dits postmodernes. Depuis les années 60, le développement des moyens de communication a permis de multiplier les échanges entre individus, ce qui a eu pour conséquence de rendre leurs modèles sociaux instables et donc peu fiables dans la durée, et de leur faire ainsi douter de leur valeur en tant que modèles identitaires. Par conséquent, la construction de l'identité a été mise à mal, car l'incertitude devant l'abondance de modèles possibles, en perpétuel changement, empêche l'individu de parvenir à une vérité stable et unique. Il s'ensuit une fragmentation de leur identité, car ils ne peuvent s'appuyer sur aucune certitude. Paul Auster a développé sa propre conception de la crise identitaire subie par l'individu, et de la reconstruction de son identité.

---

[59] The Invention of Solitude. *Op.Cit.*, p. 146.

[60] Springer, Carsten. Crises: The Works of Paul Auster. Frankfurt, New York: Peter Lang, 2001, pp.14 – 15.

Cette reconstruction, cette quête, passe tout d'abord par la recherche de modèles qui lui permettent d'analyser son moi et de stabiliser son identité : la plupart de ses personnages tentent de trouver dans le langage la possibilité d'appréhender la réalité. Ils se mettent donc à la lecture de textes littéraires pour tenter d'y trouver des explications et des solutions à leurs problèmes personnels. Mais leur quête de modèles de référence se solde toujours par un échec. De même, lorsqu'ils se mettent à l'écriture, ils renoncent au pouvoir du langage en tant que représentant univoque de la réalité. Mais ils en viennent alors à échouer dans leur quête d'une vérité absolue, et sont contraints d'admettre qu'il y a autant de vérités que d'individus, car autant de perceptions des faits que d'individus. Puisqu'il ne saurait y avoir qu'une seule vérité, le monde ne peut par conséquent qu'être chaos et désordre. Le monde est régi par le hasard – que nous ne savons déchiffrer – et ses modèles instables ne fournissent aucune explication à l'individu en mal d'identité structurée.

Pourtant, l'insistance de Paul Auster sur la récurrence inéluctable du hasard débouche sur l'idée que ce hasard est lui-même soumis à une loi, et donc renferme une certaine structure. Ainsi, les personnages en quête de modèles qui les mèneraient à la construction de leur identité, ont également pour but de remettre de l'ordre dans un monde, dans leur monde en apparence chaotique, en découvrant les lois sous-jacentes qui le régissent. Il s'agit donc, au terme d'une lutte contre l'instabilité de leurs référents et leur perte de contrôle sur leur propre vie, de défragmenter leur identité et de se reconstruire un monde structuré.

L'originalité de la conception postmoderne de l'identité chez Paul Auster réside dans le fait qu'il croit à la possibilité pour son héros de se recréer une identité unique et stable par la confrontation à des modèles fluctuants et reconnus comme tels. Cet idéal est temporairement en souffrance en raison du chaos du monde moderne. Toutefois, c'est ce même environnement chaotique qui, par son hostilité, servira à déclencher chez le héros perdu une prise de conscience et une lutte pouvant mener à sa restructuration, grâce à l'écriture. On peut donc dire que l'écriture de Paul Auster se fonde sur la notion de paradoxe entre le langage et le monde réel – caractéristique des auteurs américains – ainsi que le démontre Kathie Birat dans son étude de Moon Palace :

> However, Paul Auster's fondness for paradox, evident in all his writings, can usefully be seen not only as a sign of his modernity, but also as the mark of his origins as an American. His use and examination of myth, although it owes much to the modern

> awareness of the paradoxical relation between word and world, is also rooted in the myths that have shaped him as an American writer. [61]

Mais au-delà de cette déconstruction postmoderne, Paul Auster essaie de reconstruire une autre forme de fiction, ce qui le rend unique dans son art d'aborder l'écriture :

> [...] the very particular terms in which Paul Auster simultaneously deconstructs and reconstructs the myth of the American frontier. [62]

La quête d'une nouvelle frontière, qui vise à réduire les tensions entre le réel et le métaphorique, est omniprésente dans son œuvre. Or, elle ne peut se résoudre que par le langage – lui-même symbole de frontière – propre pour Auster à fournir une explication sur la structure du monde. Il ne s'agit pas de le représenter fidèlement – ce que le langage ne peut faire – mais de créer un monde textuel propre, capable de réduire métaphoriquement la distance entre le moi et le monde réel :

> In a world in which the "real" is no longer synonymous with the "promised land" to be reached, language can be used to reproduce the contrasts and harmonies which characterize its own structure and functioning. [63]

C'est donc la croyance en l'accessibilité de l'homme à une création ordonnée qui donne à l'œuvre de Paul Auster une orientation qui va à l'encontre du postmodernisme, et au-delà.

---

[61] Birat, Kathie. "Pockets of Life: Rediscovering America in Paul Auster's *Moon Palace*." Lecture d'une œuvre, Moon Palace de Paul Auster. Coor. par François Gallix. Paris: Éd. du Temps, 1996, p. 132.

[62] *Ibid.*, p. 133.

[63] *Ibid.*, p. 142.

CHAPITRE 2

L'ŒUVRE EN TANT QU'INDICE

Parlant couramment français, Paul Auster a traduit poètes et écrivains français, de Mallarmé à Sartre, en passant par Apollinaire. Connu plutôt pour ses essais critiques et son anthologie de la poésie française *The Random House Book of Twentieth Century French Poetry* (1982), il est rapidement devenu, depuis la publication de *The New-York Trilogy* en 1985-1986, l'un des écrivains américains contemporains les plus réputés. Ses œuvres ont pour la plupart été traduites dans plus de quinze langues, dont la nôtre, et très souvent par Christine Le Bœuf. Une bibliographie sélective de son œuvre, établie principalement à partir de celle de William Drenttel [64], et suivant un ordre chronologique, est proposée en bibliographie.

2.1 Approche générale de l'univers austérien

On constate tout d'abord que son œuvre poétique précède celle du romancier. Rétrospectivement, Paul Auster la décrit ainsi :

> Au début, j'écrivais des poèmes qui ressemblaient à des poings serrés ; ils étaient courts, denses et obscurs, aussi compacts et hermétiques que des oracles sibyllins. [65]
>
> La poésie n'est pas inadmissible, elle est un enfermement dont il faut se libérer, une prison qui, pourtant, ouvre sur le ciel bleu. [66]

---

[64] Drenttel, William (ed). Paul Auster : A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994. New York: William Drenttel New York, 1994.

[65] The Red Notebook (True Stories, Prefaces and Interviews). London: Faber and Faber, 1995.

[66] Disappearances: Selected Poems. New York: The Overlook Press, 1988.

Paul Auster a également rédigé un nombre considérable d'essais, dont beaucoup étaient des critiques littéraires. On peut souligner qu'elles constituaient pour lui une façon de définir son propre style en le confrontant à celui des auteurs qui l'ont guidé, principalement Kafka et Beckett pour la prose.

Pour des raisons semblables, Paul Auster s'est adonné pendant de nombreuses années à la traduction. L'œuvre de traduction pour Paul Auster est importante, car elle procède des mêmes exigences que l'acte d'écriture original : *"traduire force l'écriture à se faire violence, à se mutiler, à s'écorcher, à devenir à tout instant 'acte de survie'."* [67] À ses yeux, écrire est toujours se traduire ; ainsi, traduire un autre auteur que lui-même permet de dédoubler l'auteur, de le multiplier, procédé cher à Paul Auster pour explorer les méandres de l'identité.

Les pièces de théâtre, quant à elles, n'ont pas connu de véritable succès. Ce fut le cas par exemple de *Laurel and Hardy Go to Heaven.* Cette pièce constitue la version révisée de celle qu'il avait montée et présentée en 1977 : l'accueil qu'elle reçut fut désastreux. *Blackouts* constituera la trame du deuxième volet de sa première œuvre "officielle" en prose : *Ghosts*, dans *The New York Trilogy.* [68]

En effet, avant la trilogie new-yorkaise, Paul Auster avait publié le roman *Squeeze Play,* écrit pendant ses années sombres, sous le pseudonyme Paul Benjamin, car il n'en était pas vraiment satisfait. Il s'agit d'un roman policier.

À la suite de *The New York Trilogy*, présentée en détail dans la section 2.3, il écrit *Moon Palace.* Ce roman, dont la trame avait été imaginée par Paul Auster bien longtemps avant l'écriture de la trilogie new-yorkaise, raconte l'histoire de Marco Stanley Fogg, le narrateur, qui rencontre, sans l'identifier, son grand-père, Thomas Effing. Englué dans sa solitude, Fogg a vécu une jeunesse malheureuse, hantée par un père absent, un certain Solomon Barber, universitaire déchu pour avoir fréquenté une

---

[67] *The Art of Hunger, Op. cit.*

[68] The New York Trilogy. London: Faber and Faber, 1987 (New York: Penguin Books, 1990).
---. [City of Glass. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1985 (New York: Penguin Books, 1987)
Ghosts. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986 (New York: Penguin Books, 1987)
The Locked Room. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986 (New York: Penguin Books, 1988)]

étudiante. Il n'apprend qu'à la mort de celui-ci, qui était son grand-père. En vivant à ses côtés, il découvre un vieil excentrique capricieux, mais se lie cependant d'amitié avec lui, transformant ainsi sa solitude, et compensant – sans toutefois le combler – le vide familial créé par l'absence du père grâce à une sorte d'amitié fraternelle. Ainsi, de l'absence du père naît chez Fogg le besoin de quête identitaire. Celle-ci passe passe par la nécessité de reconstruire avec son grand-père un monde réel – dont Effing s'est éloigné – par le biais du langage, ainsi que l'expose Kathie Birat :

> In order to keep this process working, to, in a sense, reconstitute the distance between the poles of pure pattern and total chaos which allows the narrator's trajectory to function as a meaningful quest, Auster turns Fogg's universe into an increasingly linguistic one. [69]

L'absence du père constitue aussi le point de départ de la quête entreprise par le héros de *Mr Vertigo*, Walter Rawley, surnommé Walt. Tout comme dans *Moon Palace*, le récit est celui du passage de l'adolescence à l'âge adulte, avec la découverte de ses origines. Le but est de pouvoir se situer dans une logique de continuité et d'appartenance à un monde au-delà de soi-même. Apprenant qu'il va devenir père, Fogg, à la fin de *Moon Palace* déclarait :

> The baby was my chance to undo the loneliness of my childhood, to be part of a family, to belong to something that was more than just myself [...] [70]

De même, *Mr Vertigo* raconte l'histoire d'un jeune garçon, Walt, orphelin vivant dans les rues de Saint Louis, et maltraité par son oncle. Un jour, il rencontre un homme, maître Yehudi – un étrange hongrois d'origine douteuse – qui lui promet la fortune en lui apprenant à voler. Petit à petit, une famille se recompose autour de Walt qui parvient à léviter, et trouve en son maître un père de substitution. Tout comme dans *Moon Palace*, où Fogg prend la plume pour conter son histoire, Walter Raleigh choisit d'écrire, à l'âge de soixante-dix-sept ans, sur son existence passée. Il est intéressant de noter, qu'en marge de ce roman, Paul Auster n'a cessé d'être en admiration devant le pont de Brooklyn : la vue y semble selon lui toujours différente, et donne l'impression d'être en flottaison dans l'air, en lévitation. Son père n'a jamais accepté de le traverser

---

[69] Birat, Kathie. *Op. cit.*, p. 142.

[70] *Moon Palace*, p. 281.

avec lui. Du thème de la lévitation, Paul Auster a fait un roman.

Le roman *Leviathan* est également étroitement lié à *Moon Palace*. En effet, ainsi que le souligne Shiloh dans *Paul Auster and Postmodern Quest* [71], l'intrigue de *Leviathan* est directement inspirée de celle d'un roman écrit par Solomon Barber, le père absent de Fogg dans *Moon Palace*, et qui avait écrit dans sa jeunesse un roman sur la disparition de son propre père. Cette mise en abyme, caractéristique de l'œuvre de Paul Auster, se double d'un effet de miroir entre le héros de *Leviathan*, Peter Aaron, et celui de *The Locked Room* (le narrateur du 3ème volet de *The New York Trilogy*), en ceci que leurs quêtes ont toutes deux pour objet de rétablir la biographie de leur ami. Ainsi, Peter Aaron décide un jour d'écrire l'histoire de son meilleur ami, Benjamin Sachs, mort dans l'explosion d'une bombe qu'il avait lui-même posée. Sachs, ancien écrivain, a bouleversé sa vie pour devenir le "Fantôme de la Liberté", faisant exploser dans tous les États-Unis des répliques de la Statue de la Liberté. En même temps qu'il cherche à établir la vérité sur la vie de son ami, Aaron entreprend une quête sur sa propre identité en tant qu'écrivain, menacé par la tentation de déformer, de fictionnaliser l'histoire de Sachs, en modifiant des faits réels, afin qu'ils correspondent à *son* monde propre.

Par ces quelques exemples de romans que l'on pourrait multiplier, on se rend compte que l'œuvre de Paul Auster est une œuvre unitaire, mais non homogène pour autant. En effet, il ne s'agit pas de considérer ses différentes productions comme de simples répétitions des écrits précédents. Il faut plutôt envisager son œuvre comme un labyrinthe d'œuvres à la fois diverses, mais aussi connectées les unes aux autres par une aspiration commune : celle de la quête d'identité et des réponses aux questions que chaque livre ne cesse de poser. Ainsi l'explique Paul Auster :

> To say that "all my books are the same book" is probably too simple. What I mean is that all my books are connected by their common source, by the preoccupations they share. [72]

On ne peut donc trouver de linéarité ni dans l'évolution de ses idées, ni dans la

---

[71] Shiloh, Ilana. Paul Auster and Postmodern Quest: On the Road to Nowhere. Coll. Modern American Literature 35. New York: Peter Lang, 2002, pp. 107-110.

[72] "Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory." The Art of Hunger and other Essays, *Op. cit.*, p. 295.

progression de l'écriture de ses romans en fonction seulement des dates de publication de ses œuvres. Il admet par exemple avoir regroupé ses premières idées pour *In the Country of Last Things*, *Moon Palace* et *City of Glass* entre 1968 et 1970, avant de rejeter l'écriture de la prose de 1972 à 1979 – il n'écrit son roman policier *Squeeze Play* en 1978 que par besoin d'argent – parce qu'il n'était pas satisfait de son travail. Pour autant, en 1976-77, il rédige *Blackouts* (ainsi que quatre autres pièces de théâtre), qui servira de matrice au deuxième volet de la trilogie new-yorkaise, *Ghosts*, écrit en 1983. Alors qu'il avait fini la rédaction de *White Spaces* à 3 heures du matin le 14 janvier 1979, il apprend le décès de son père à 8 heures, et passe le jour même de l'essai à une certaine forme de prose en commençant l'écriture de *The Invention of Solitude*. Autre exemple : *Moon Palace* (commencé en 1978) est intimement lié à *The New York Trilogy*, puisqu'à l'origine, son héros (Fogg) se nommait Quinn (héros de *City of Glass* conçu en 1981), signe que chaque livre constitue une espèce de réplique au précédent, mais en apportant à chaque fois une pièce complémentaire au puzzle identitaire de son auteur. À propos des différents protagonistes de ses romans, il dit :

> Each one of these people thinks differently, writes differently from all the others. But each one is also a part of myself – which probably goes without saying. If all these books were put together in one volume, they would form the book of my life so far, a multi-faceted picture of who I am. [73]

Au fil de ses romans, Paul Auster semble combler les vides relatifs à ses questionnements, reconstituant progressivement, par l'articulation de ses propres contradictions et conflits intérieurs, son identité d'écrivain. Ainsi, après l'écriture de *The Invention of Solitude* en 1981, il enchaîne avec *City of Glass*, qu'il lie intimement à l'œuvre précédente, en qualifiant ce premier volet de la trilogie new-yorkaise de "réponse" à celle-ci : *"City of Glass was a direct response to The Invention of Solitude, particularly the second part, the section called 'The Book of Memory'."* [74] Qu'il s'agisse d'une reprise des idées initialement trouvées en 1968, et/ou du prolongement de celles de *The Invention of Solitude*, la trilogie new-yorkaise illustre bien l'œuvre de Paul Auster en tant qu'œuvre qui tend vers une certaine unité : celle-ci résulterait des

---

[73] "Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory." The Art of Hunger and other Essays, *Op. cit.*, p. 296.

[74] *Ibid.*, p. 307.

défragmentations successives du puzzle de ses idées et de son identité. Mais il ne s'agit en aucun cas, d'un livre à l'autre, de simplement répéter les questionnements précédents, même si effectivement Paul Auster remet à l'infini ses doutes et ses peurs sur le métier. Il espère en fait à chaque fois parvenir à un début ou à une nouvelle forme de résolution, sans pour autant y croire absolument, mais toujours conscient de la nécessité absolue de l'écriture :

> Les questions que je posais au début sont toujours là à la fin. On ne résout rien avec un livre. Alors, si je me retrouve sur un terrain où j'étais avant, c'est parce qu'il y a nécessité d'y aller encore. J'espère que j'ai le courage d'y aller encore car ce difficile voyage est nécessaire. [75]

2.2 *"The story begins with the end"* [76] : *Oracle Night*

Le dernier roman de Paul Auster constitue un étonnant retour sur la question des rapports entre l'écriture et la réalité. Il s'interroge à nouveau sur les liens de cause à effet entre fiction et vérité, suggérant par l'intermédiaire de son héros-narrateur, Sidney Orr, que l'imagination pourrait provoquer, créer, ou changer la réalité. À propos d'un écrivain qu'il ne nomme pas, mais qui a les traits de Paul Auster, Orr raconte :

> [...] this writer acquaintance published a book-length narrative poem that revolved around the drowning death of a young child. Two months after the book was released, [...] his five-year-old daughter waded out into the choppy waters of the English Channel and drowned. [...] Lost in the throes of grief, he persuaded himself that the words he'd written about an imaginary drowning had caused a real drowning, that a fictional tragedy had provoked a real tragedy in the real world. [...] Words could kill, he discovered. Words could alter reality; and therefore, there were too dangerous to be entrusted to a man who loved them above all else. [77]

---

[75] Cortanze, Gérard de et Guy Seligman. Paul Auster Confidential. Portrait télévisé sur ARTE, Paris. 27 Oct. 1998.

[76] *The Invention of Solitude*, p. 149.

[77] *Oracle Night*, p. 220.

Mais le terme de "retour" n'est peut-être pas le plus approprié pour définir cette œuvre qui s'inscrit plutôt dans la continuité de son écriture comme quête. En effet, Paul Auster dit en 2004 que ce livre hantait son esprit depuis quatorze ans, et qu'il avait à maintes reprises abandonné son écriture, pour s'y adonner à nouveau.

Pour trouver le fil directeur de l'œuvre entière de Paul Auster, il est possible de commencer par suivre un indice, présent en particulier dans son premier roman, *The New York Trilogy*, et *Oracle Night* : le cahier à spirale, si cher aux héros-écrivains de chacun des volets de la trilogie (Quinn, Blue, Fanshawe), et celui-là même qui donne son point de départ à l'histoire du héros-écrivain Sidney Orr. En sortant d'un hôpital où il vient d'échapper à la mort, il découvre ce cahier bleu dans une petite librairie de quartier, fondant tous ses espoirs de rétablissement sur cet objet : en effet, il est persuadé que la possession de ce cahier va lui permettre de se remettre à l'écriture qu'il avait abandonnée. C'est ce même cahier qui avait permis à Quinn, Blue et Fanshawe, d'espérer se construire en tant qu'écrivains, en vue de parvenir à dire la réalité, mais aussi de se construire leur identité. Le leur était rouge ; et même si ce "fil rouge" devient bleu pour Orr, il n'en reste pas moins le symbole d'un refuge pour des personnages en perdition, personnages qui cherchent par l'écriture à retrouver le contrôle de leur vie en plein chaos. Le bleu est d'ailleurs la plus profonde des couleurs, la plus pure, et symbolise la vérité. [78]

Mais si l'écriture y est vue comme une nécessité, elle ne fait que rendre Orr encore plus vulnérable, hors contrôle :

> I know. It's all in my head. I'm not saying it isn't, but ever since I bought that notebook, everything's gone out of whack. I can't tell if I'm the one who's using the notebook or if the notebook's been using me. Does this make any sense? [79]

Orr finira par jeter son cahier bleu dans une poubelle, tout comme le héros de *The Locked Room* l'avait fait avec le cahier rouge ; deux heures plus tard, son ami écrivain Trauser (son double, dont le nom est l'anagramme d'Auster) meurt d'une embolie, un caillot de sang dans la jambe ; ce sang qu'Orr lui-même ne cesse de

---

[78] Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles. Paris: Laffont, (1969) 1982.

[79] *Oracle Night*, p. 166.

répandre lors de fréquents saignements de nez, et que sa femme perd avec son bébé, comme un retour inexorable de cette couleur rouge, symbole, lorsqu'il est sombre, d'impureté, voire de mort. [80] Toutefois, l'accès d'Orr au cahier rouge lui est refusé par le libraire, qui refuse de lui vendre ; et Orr échappe effectivement à l'anéantissement total à la fin du roman.

Paul Auster déclare, à propos de ce roman : *"It is a book about love and forgiveness."* [81] *Oracle Night* se définit donc plutôt comme un roman de réconciliation avec la vie, sur une note plus optimiste que le premier roman de Paul Auster : *The New York Trilogy*.

2.3 *The New York Trilogy* : une œuvre clef dans l'univers austérien

Située à l'intérieur de la toile de son œuvre, tissée en points très serrés, la trilogie new-yorkaise a permis à Paul Auster de nouer des liens essentiels entre : d'une part, une première période d'écriture en prose vécue comme un échec et une seconde qui lui apporte certaines réponses ; d'autre part, entre une vie personnelle d'errance et d'incertitudes et le début de la reconstruction d'une famille. En premier lieu, nous proposons un résumé factuel des 3 volets, même si cet exercice paraît extrêmement réducteur de l'œuvre, tant l'histoire est de peu d'importance par rapport à l'agencement des mots, au discours, à la lutte pour la construction d'une identité dont ils témoignent, bien au-delà de l'intrigue, démultipliée et irrésolue :

> The story is not in the words, it's in the struggle. [82]

---

[80] Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*

[81] O'Hagan, Sean. "Abstract expressionist." The Observer. 8 Février 2004. 11 février 2004 <http://www.books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,1142856,00.html>.

[82] *The Locked Room*, p. 294.

2.3.1 *City of Glass*

Le roman se déroule à l'intérieur d'un Manhattan bruyant et violent. Le héros de ce premier volet de la trilogie est Daniel Quinn, un écrivain de "polars" qui décide de devenir détective. Quinn n'a plus d'histoire, plus d'identité : sa femme et son enfant sont morts ; il est écrivain, mais ne publie que sous pseudonyme, celui de William Wilson – même son éditeur ignore son nom ; son héros-narrateur, un détective idéal, se nomme Max Work, incarnation du travail (*work* en anglais) d'écrivain de Quinn, son créateur ; ce dernier, quant à lui, a perdu tous ses liens avec une vie normale. Il est comme "vidé", ce qui le rend disponible pour toute forme d'expérience, pour toute quête, et son histoire peut commencer. Auster choisit le style de narration du roman policier, mais pour mieux s'en éloigner au cours d'une enquête qui n'en est pas une.

Alors qu'il reçoit un appel téléphonique d'une certaine Virginia Stillman, destiné à un détective privé, Quinn en usurpe l'identité, car il espère passer d'une vie banale et anonyme à une existence extraordinaire, où il serait connu, reconnu, même sous un faux nom. Le faux détective va donc entreprendre une enquête : Virginia Stillman souhaite qu'il suive le père de son mari, un dénommé Peter Stillman, qui vient de sortir de prison, et qui, selon elle, veut assassiner son fils, Peter Stillman fils. Mais là encore, il s'agit d'une parodie d'enquête, car le suspect qu'il doit surveiller se jettera d'un pont. Soupçonné de vouloir commettre un meurtre, Stillman emmène Quinn sur des pistes qui n'en sont pas, et qui finissent par le précipiter dans un chaos intérieur encore plus grand. L'identité de Quinn s'en trouve totalement fragmentée, et le personnage finit par disparaître irrémédiablement.

Faux détective, faux suspect, fausses pistes, constituent les fragiles fondations d'un roman policier qui n'en est pas un. Et l'ironie est à son comble lorsque Quinn découvre que le détective dont il avait usurpé l'identité, n'est finalement pas détective, mais écrivain, comme lui ! C'est alors que l'univers que Quinn avait tenté de se construire s'écroule, puisqu'il est basé sur une erreur. Écrivain sous pseudonyme, il voulait s'approprier l'identité d'un détective, mais ne vole que celle d'un autre écrivain, dont l'identité devient elle aussi de plus en plus floue au fil du roman.

Tous ces événements donnent à *City of Glass* un caractère a priori très déconcertant pour le lecteur ; pourtant, il reste encore un dernier point à soulever, qui concerne le nom de l'écrivain dont Quinn a usurpé l'identité : il s'agit de Paul Auster.

Et, lorsqu'à la fin du roman, le narrateur se permet de critiquer violemment l'attitude du personnage-écrivain Paul Auster, le lecteur est soudain confronté à un besoin de remise en perspective, car il se dit, au pire, qu'il n'a pas lu un roman policier, au mieux, que ce qu'il y a à comprendre est ailleurs. Le lecteur en fait a pour mission d'enquêter sur l'identité – démultipliée à l'intérieur du roman – de l'auteur Paul Auster, tout comme le détective est censé débusquer le suspect : il doit le suivre à la trace pour découvrir l'auteur "coupable" d'avoir écrit le texte, en d'autres termes, l'auteur implicite qui "se cache" derrière l'auteur réel.

Mais Quinn finit par s'évanouir à la fin du volet, simplement parce qu'il ne reste plus de lignes dans son cahier rouge à spirales, sorte de journal qu'il rédige quotidiennement sur son enquête. Il devient alors impossible pour le narrateur de Paul Auster (auteur réel) – narrateur qui a pris en charge la transcription des notes de Quinn – de continuer son écriture. Le récit s'interrompt, ce qui entraîne la disparition même du héros, qui emporte avec lui la clef du mystère. Quinn ne rétablira donc pas l'ordre auquel il aspirait.

City of Glass est écrit à la 3ème personne du singulier, et son narrateur hétérodiégétique [83] reste, dans presque tout le roman, anonyme. Mais dans les deux dernières pages, écrites soudainement à la 1 ère personne du singulier – celle du narrateur – ce dernier est identifié comme étant l'ami du personnage-écrivain Paul Auster ; le narrateur devient lui-même personnage, c'est-à-dire narrateur homodiégétique [84] : il revient d'Afrique, et ne connaît absolument pas Quinn. Tout ce qu'il sait de lui et dont il témoigne dans sa narration lui vient de la lecture du cahier rouge de Quinn, trouvé dans sa chambre avec la complicité du personnage-écrivain Paul Auster. Le lecteur assiste alors, impuissant, à un changement radical de point de vue, l'instance narrative limitant son récit à ce qu'un seul personnage (Quinn) dit.

C'est une première occasion pour le lecteur de remettre en question la fiabilité du narrateur, qui s'en est remis au récit de Quinn. Le statut de ce dernier est passé de celui d'écrivain à celui de détective, chargé de décoder les indices fournis par le "coupable" Stillman, coupable-écrivain qui lui-même écrit son histoire en parcourant les rues de New York. Quinn est le détective-lecteur de l'auteur Stillman, et

[83] *hétérodiégétique* = extérieur à l'action.

[84] *homodiégétique* = intérieur à l'action.

parallèlement, le lecteur-détective de *City of Glass* tisse les mêmes liens avec l'auteur implicite du volet, celui-là même qui est responsable du choix du narrateur.

Pour le découvrir, le lecteur dispose d'indices de la démultiplication de Paul Auster, auteur réel, en plusieurs rôles, distingués par des parenthèses en cas d'homonymie :

- un 1er personnage : Quinn, dont de nombreux éléments biographiques correspondent à la vie de Paul Auster (il a perdu sa femme / Auster est divorcé ; il a eu un fils, mais il est décédé / Auster n'est plus en contact avec son fils...) ; il échoue dans son enquête sur Stillman, dont il perd la trace, et dans son acte d'écriture, il est peu fiable :

> Even the red notebook, which until now has provided a detailed account of Quinn's experiences, is suspect. [85]

- un 2ème personnage : Paul ((Auster)) écrivain [86] qui a l'âge de Paul Auster ; sa femme se nomme Siri, et son fils Daniel ; il fait des recherches sur l'auteur responsable de l'écriture de Don Quichotte ; il échoue dans son enquête sur Quinn, qui s'évanouit dans la ville.

Il reste le statut fluctuant du narrateur. Il est l'ami de Paul (Auster), et semble pouvoir être identifié comme l'auteur implicite :

> We cannot say for certain what happened to Quinn during this period, for it is at this point in the story that he began to lose his grip. [87]
>
> As for Quinn, it is impossible for me to say where he is now. I have followed the red notebook as closely as I could, and any inaccuracies in the story should be blamed on me. There were moments when the text was difficult to decipher, but I have done my best with

---

[85] *City of Glass*, p. 113.

[86] Le nom Auster correspondant au personnage écrivain est encodé ((Auster)) ; celui du narrateur d'Auster est encodé (Auster).

[87] *City of Glass*, p. 113.

> it and have refrained from any interpretations. The red notebook, of course, is only half the story, as any sensitive reader will understand. [88]

Il n'est pas fiable, avoue ne pas maîtriser son discours, exposant ainsi la division entre le "Je" qui parle et le "moi" représenté. Il fait appel à un lecteur "sensible" (*"any sensitive reader"*), c'est-à-dire réceptif à ce qui est implicite – "l'autre moitié de l'histoire" – et capable de découvrir l'auteur caché.

Il faudra attendre le 3ème volet, *The Locked Room*, pour apprendre que son narrateur, héros du volet, est également le narrateur des deux premiers volets. Or, ce narrateur homodiégétique qui prend en charge la totalité de la trilogie, présente d'innombrables similitudes avec Paul Auster. Ici encore, même si des emprunts biographiques à l'auteur réel ne suffisent pas à justifier une complète identification, le narrateur semble pourtant bien s'apparenter à l'auteur implicite que nous cherchons à définir – il constitue en tout cas au minimum un nouveau dédoublement de l'auteur réel. Cette idée est par ailleurs exprimée par Steven E. Alford :

> We can answer the question about the narrator's identity in *The Locked Room* right away. He is {Auster}, narrator of *City of Glass* and *Ghosts*, so long as we understand both the terms "narrator" and "author" as standing for what we might call a locus of textual space, one which nominally includes you, me, and Paul Auster, author. [89]

Le lecteur est donc confronté à un Auster triple, que nous symboliserons comme suit :

- l'auteur réel : Paul Auster,
- le narrateur : Paul (Auster),
- le personnage-écrivain : Paul ((Auster)).

On peut par conséquent schématiser ainsi la trinité de trinités (T1, T2, T3) – Quinn, Stillman, Auster – de *City of Glass*. Auster s'y démultiplie en 3 Auster, en Quinn, lui-même démultiplié en 2 trinités :

---

[88] *Ibid.*, p. 132.

[89] Alford, Steven E. "Mirrors of Madness: Paul Auster's *The New York Trilogy*." Critique: Studies in Contemporary Fiction. 37.1 (automne 1995): p. 27.

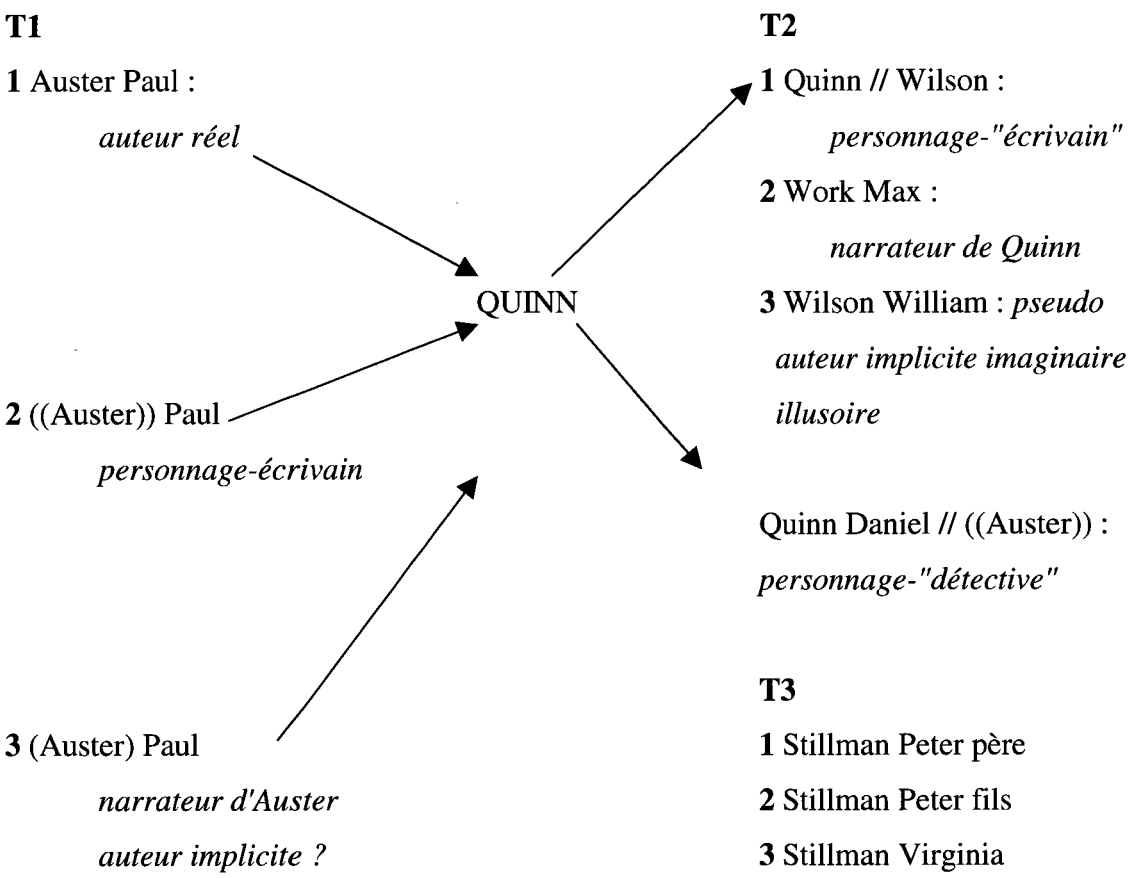


Schéma 2. Les trinités de *City of Glass.*

On constate a priori que ces 3 trinités sont imbriquées les unes dans les autres, et sont interdépendantes, ainsi que le matérialisent les flèches.

2.3.2 *Ghosts*

Les premières lignes du volet ci-dessous donnent immédiatement le ton. Paul Auster utilise un langage dépouillé – absence de qualificatifs, de modalité – avec une syntaxe simplifiée – phrases simples coordonnées (une seule subordonnée de temps). Le début n'est pas sans rappeler le style biblique, décrivant des faits bruts, non commentés, mais faisant référence à l'origine de la Création ; de même, *Ghosts* va

tenter de résoudre l'énigme de l'origine du langage – et de la vérité – sans toutefois y parvenir [90] :

> First of all there is Blue. Later there is White, and then there is Black, and before the beginning there is Brown. Brown broke him in, Brown taught him the ropes, and when Brown grew old, Blue took over. That is how it begins. The place is New York, the time is the present and neither one will ever change. [91]

Et ainsi commence le deuxième volet, sur un ton prémonitoire qui semble mettre en garde le lecteur contre toute tentation de se laisser aller à croire que l'histoire qui va suivre a un quelconque lien avec la réalité. Un détachement ironique de tout réalisme s'affichera tout au long du roman, dont les personnages eux-mêmes portent des noms de couleurs sans titre, ce qui condamne à l'échec toute tentative d'identification du lecteur à des personnes extradiégétiques, et l'oriente directement vers l'intériorité.

Le héros, Blue, est, à l'inverse de Quinn, un véritable détective, formé à son métier par son mentor, Brown. Il est embauché par White pour enquêter sur un suspect, Black, et lui rendre un rapport hebdomadaire sur les moindres agissements de ce dernier. Blue respecte son contrat au début, mais se rend vite compte que Black mène une vie en apparence normale : il se promène, lit *Walden* et écrit. Blue en fait autant, consignant scrupuleusement, à l'encre rouge, toutes ses observations dans son cahier, et les transmettant régulièrement à White. Mais peu à peu, il va chercher, pour comprendre le but de sa mission, à percer le mystère de l'identité de son employeur.

C'est en poursuivant Black comme son ombre que Blue finit par se déshumaniser, par perdre sa famille – sa femme, au bras d'un autre homme, l'agresse lorsqu'elle le croise dans la rue – et ses repères. Cherchant à savoir ce que Black écrit, il découvre que celui-ci l'observe et écrit sur lui. Blue détective est aussi le personnage de son double, Black en tant qu'auteur. Blue finit par aller voir Black dans sa chambre, et y découvre un masque que White portait, lorsqu'il l'avait épié à la poste. Son identité s'en trouve fragmentée, car il découvre sa propre image à travers Black et White, qui finalement ne sont que deux aspects d'une seule et même personne, c'est-à-dire de lui-

---

[90] Analyse de Russel, Alison. "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction." Critique: Studies in Contemporary Fiction 31 (hiver 1990), p. 77.

[91] *Ghosts,* p. 135.

même. Par conséquent, le personnage sur lequel écrit Blue n'étant personne d'autre que son propre double, il va chercher à le détruire en l'assassinant avec un revolver, sans pour autant qu'il soit certain qu'il y parvienne. Et ce double échappe peu à peu au contrôle de son auteur, et devient capable d'écrire sa propre histoire, qui par là même devient aussi celle de son auteur. Conscient alors de l'inutilité de son enquête et de son acte d'écriture, Blue sort de sa chambre pour disparaître dans l'hostilité du monde extérieur.

Tout comme Quinn-((Auster)), écrivain d'emprunt, a disparu lorsqu'il s'est arrêté d'écrire – faute de pages dans son cahier rouge – Blue-Black disparaît après avoir lu le cahier de Black – ce cahier qu'il a lui-même écrit, et dans lequel il ne découvre donc rien de nouveau. Finalement, lorsque les mots des doubles des personnages s'interrompent, les identités des personnages eux-mêmes sont englouties par leur écriture, ne révélant que le néant, et non la vérité.

Ghosts commence avec un narrateur – dont on apprend dans *The Locked Room* qu'il est Paul (Auster) – à la 3ème personne, narrateur omniscient. Tout comme dans le cas de *City of Glass,* les dernières pages sont écrites à la 1 ère personne, mais celle du pluriel, incluant donc le lecteur. On en déduit alors que le lecteur et le narrateur ne font qu'un, ou du moins sont étroitement liés l'un à l'autre, ainsi qu'à l'auteur. Le lecteur-détective se met en quête de l'auteur implicite, tout comme Blue s'est mis en quête de son *ghost writer*, Black. Blue est détective, devient auteur, mais aussi lecteur de littérature et du cahier rouge de Black ; mais son enquête et sa lecture échouent, car il ne parvient pas à décoder sa propre écriture :

> What he does not know is that were he to find the patience to read the book in the spirit in which it asks to be read, his entire life would begin to change, and little by little he would come to a full understanding of his situation – that is to say, of Black, of White, of the case, of everything that concerns him. [92]

De même, Black est auteur (il écrit l'histoire de Blue), détective (il épie Blue), lecteur de *Walden* et des lettres de Blue sur lui-même (remises officiellement à White). Mais Blue finit par découvrir que White et Black ne font qu'un, et soupçonne White

---

[92] *Ghosts*, p. 163.

d'être l'auteur "réel" – mais à l'intérieur de la fiction de *Ghosts* – alors que Black ne serait qu'une illusion créée par White, c'est-à-dire son pseudonyme (comme Wilson était le pseudonyme de Quinn). Ainsi, Blue serait l'auteur implicite de White, son porte-parole, mais qui ne maîtrise pas son discours :

> This would make White the real writer then – and Black no more than his stand-in, a fake, an actor with no substance of his own. [93]

Paul Auster semble ici, comme dans *City of Glass,* se démultiplier, d'une part, en Blue, lui-même trinitaire ; d'autre part, en une seconde trinité : Auster réel, (Auster) narrateur, et le lecteur. On peut donc représenter les 2 trinités de *Ghosts* comme suit :

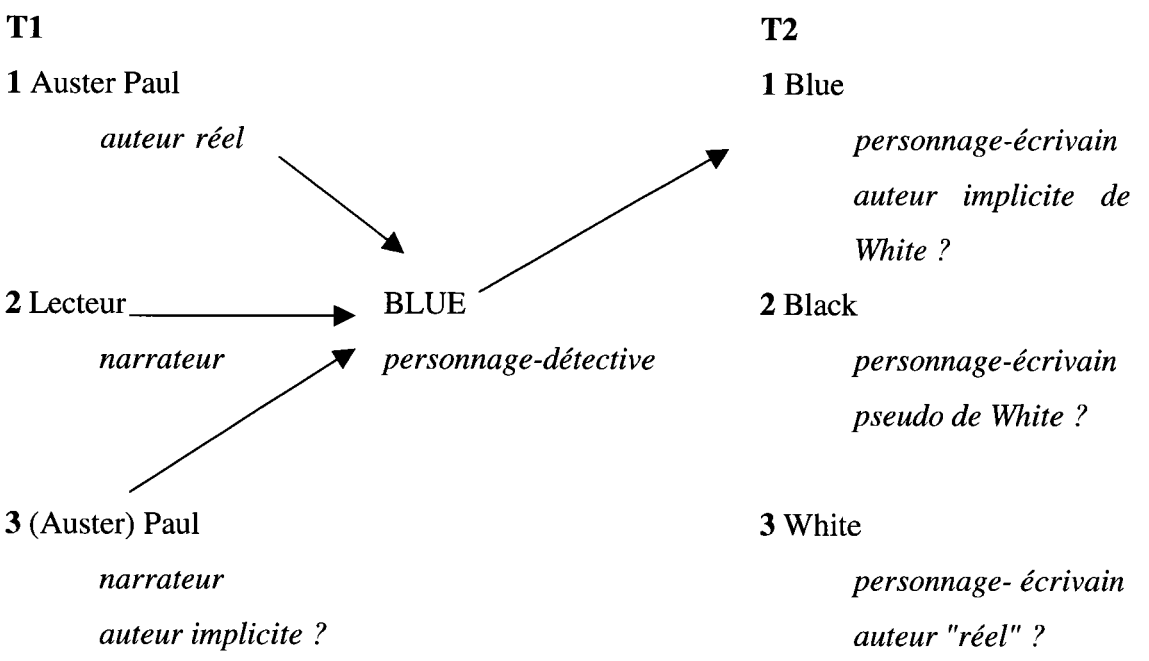


Schéma 3. Les trinités de *Ghosts.*

De même que dans le cas de *City of Glass*, les trinités, dont les éléments sont liés entre eux, sont elles-mêmes interdépendantes.

[93] *Ibid.*, p. 171.

2.3.3 *The Locked Room*

Ce troisième volet est le seul qui ait été écrit dès le début à la 1 ère personne du singulier, et dont le narrateur homodiégétique – Paul (Auster) – est le personnage principal, même si son identité n'est pas clairement explicitée.

Alors qu'il a disparu et qu'il est présumé mort, Fanshawe laisse derrière lui un ensemble considérable d'écrits qu'il a accumulés tout au long de sa vie. C'est la femme de Fanshawe, Sophie, qui contacte le narrateur et lui demande, en tant qu'ami d'enfance de son mari, de s'occuper de la publication de ces récits. Le regard du narrateur va alors se plonger dans ses souvenirs d'enfance avec Fanshawe, dont la brillante personnalité lui a toujours servi de modèle, mais dont les démons refont également surface. Le narrateur-écrivain se transforme alors en détective – comme Quinn dans *City of Glass* – et entame une enquête sur les raisons de la disparition soudaine de Fanshawe, qui a abandonné femme et enfant. Et tandis que la publication de ses œuvres remporte un immense succès, le narrateur décide d'épouser la femme de Fanshawe et d'adopter son fils, endossant peu à peu l'identité de son ami disparu. Mais c'est à ce moment que Fanshawe refait surface en envoyant une lettre au narrateur. Il lui demande d'écrire sa biographie, et le narrateur débute alors une longue et pénible quête, essayant de reconstruire l'identité de Fanshawe à travers les récits et témoignages sur sa vie. Il marchera même sur ses traces en parcourant le même trajet que lui à Paris, au péril de sa vie, au risque d'y perdre définitivement sa propre identité, et par conséquent sa nouvelle famille. Dans un café parisien, il croit reconnaître Fanshawe, mais celui-ci le repousse violemment, prétendant se nommer Stillman. Le narrateur revient de ce douloureux voyage initiatique, et retrouve Sophie, lui donnant son propre fils, Paul.

Le narrateur reçoit un dernier message de Fanshawe, qui lui ordonne de venir le retrouver à Boston, car il souhaite lui parler. Sans en donner la raison à sa femme, le narrateur se rend à l'adresse indiquée, un 1er avril, date qui laisse présager d'un piège. En effet, il ne pourra pas voir Fanshawe directement, seulement l'entendre à travers une porte. Leur conversation sera empreinte de violence, car si le narrateur avait souhaité tuer Fanshawe lorsque son souvenir devenait trop envahissant et l'empêchait de se construire sa propre identité, Fanshawe avoue lui aussi avoir songé à le tuer : il avait observé le narrateur et l'avait vu lui prendre sa famille, Sophie, son fils – sans que ceux-

ci s'aperçoivent qu'ils étaient épiés – et avait éprouvé une telle douleur face à cette perte qu'il voulait leur mort. Mais il a préféré quitter New York et parcourir le continent, échappant à un détective privé employé par Sophie, un certain Quinn. Toutefois, il n'est pas certain que Fanshawe n'ait pas inventé ce Quinn, auquel il aurait emprunté l'identité pour espionner le narrateur et sa nouvelle famille, en face même de leur appartement new-yorkais.

Fanshawe a décidé de se suicider, de laisser la place à son ami, son alter ego, le narrateur, Paul (Auster). Il lui laisse ses derniers écrits, un cahier rouge à spirales, dans lequel, sur le chemin du retour à New York, le narrateur espère enfin découvrir l'histoire de Fanshawe. Mais les mots se dissolvent, ne font pas sens, et ne lui fournissent aucune réponse définitive sur la réalité :

> He had answered the question by asking another question, and therefore everything remained open, unfinished, to be started again. [94]

C'est alors que le narrateur décide de détruire ce manuscrit incompréhensible, le déchirant page après page et le jetant dans une poubelle. En laissant mourir son double, et en admettant que la question du langage reste irrésolue, le héros de ce volet, contrairement aux deux précédents, ne disparaît pas. Il rentre chez lui.

Paul Auster se démultiplie ici encore en personnage-narrateur-écrivain – symbolisé par (Auster) / ((Auster)) – et en personnage enfant. Le personnage-narrateur se démultiplie quant à lui en deux trinités de Fanshawe. On distingue donc, dans ce dernier volet, une nouvelle trinité de trinités (T1, T2, T3) : Auster – Fanshawe, ami de ((Auster)) – la famille Fanshawe :

---

[94] *The Locked Room*, p. 314.

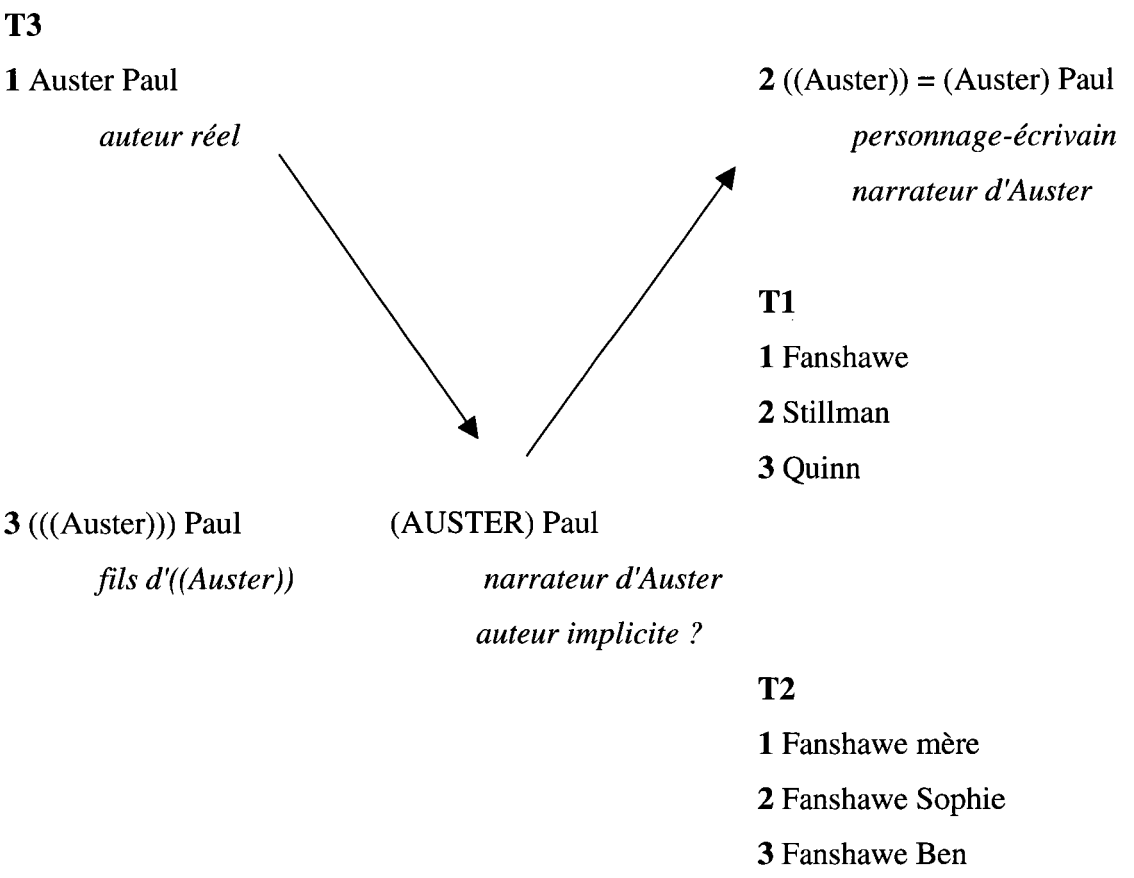


Schéma 4. Les trinités de *The Locked Room.*

2.3.4 La trilogie new-yorkaise : des trinités en abyme à l'infini

Pour comprendre la place qu'occupe *The New York Trilogy* dans l'œuvre de Paul Auster, il faut revenir sur la place que ce roman tripartite occupe dans sa vie. Au cœur de son histoire, on trouve une famille morcelée, des parents divorcés, une sœur schizophrénique, mais surtout un père obsédant par son absence. La solitude dans laquelle s'est enfermé son père est une solitude existentielle, qui a empêché toute communication, tout échange avec son fils. Paul n'a pu bénéficier du modèle de son père qui semblait vivre dans un autre monde, et ne percevait les autres qu'à travers les brumes de sa solitude. Des brumes qui ont enveloppé Paul lui-même, nié dans son existence par son propre père, et qui l'ont lui-même plongé dans la solitude et l'errance. Or, c'est le vide existentiel et sentimental laissé par son père que Paul Auster tentera de combler par l'acte d'écriture, celui qui inscrit l'homme dans le monde réel, qui lui permet justement d'exister. Il déclare :

> Sûrement mes relations avec mon père étaient assez troublantes pour moi de n'être jamais résolues ; et sûrement à cause de ça, ça devient quelque chose que je visite souvent dans mes écrits. [...] On écrit sur les choses difficiles ; on n'a pas besoin d'écrire sur des souvenirs très heureux. [...] C'est un miracle d'avoir de belles choses dans la vie, mais on n'a pas besoin de les examiner dans la vie. [95]

L'absence du père de Paul Auster est le fondement de son œuvre : l'écriture lui permet de trouver le moyen de rétablir la communication rompue avec lui, au-delà de la mort. C'est en effet l'expérience de la perte physique de son père – un décès brutal – couplée à la dislocation de sa propre cellule familiale – son divorce de Lydia Davis – qui, précipitant sa chute, mettent en lumière le chaos de sa vie, et créent un vide qu'il lui fallait combler. L'héritage de son père lui fournissant ironiquement les moyens de vivre sans salaire, il peut s'adonner à l'écriture dans un environnement propice : une chambre isolée.

Face à cette crise identitaire, Paul Auster réagit immédiatement en rédigeant *The Invention of Solitude*, œuvre charnière entre les essais critiques et la fiction pure. Elle l'autorise à envisager de pouvoir percer le mystère de la personnalité jusqu'alors insondable de son père, et s'il y parvient, à espérer se libérer de l'emprise de ce fantôme de père.

Mais, comme s'il avait fallu qu'il s'y reprenne à deux fois avant d'oser s'affirmer dans la prose, Paul Auster reprend les thèmes de *The Invention of Solitude* dans *The New York Trilogy*, prolongeant son début de quête identitaire dans trois versions de la même histoire – correspondant à *"3 degrés de conscience différents"*, comme se plaît à le dire (Auster), le narrateur du troisième volet : *"These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about."* [96] En effet, dans chacun des livres de la trilogie, la figure du père est omniprésente : il est menaçant dans *City of Glass*, absent dans *Ghosts*, ou présumé mort dans *The Locked Room*.

---

[95] Cortanze, Gérard de et Guy Seligman. Paul Auster Confidential. Portrait télévisé sur ARTE, Paris. 27 Oct. 1998.

[96] *The Locked Room*, p. 294.

La trilogie new-yorkaise se présente donc comme une œuvre labyrinthique, composée de fragments d'écritures passées et présentes, d'éléments métafictionnels, et historiques. Chaque volet est une tentative de défragmentation des "pièces" du puzzle fictionnel qu'il a construit depuis sa jeunesse, et qu'il essaie de terminer ou de remodeler pour faire émerger son identité d'écrivain, et son identité d'homme. Chronologiquement, il s'est tout d'abord inspiré d'idées destinées à *Moon Palace* pour commencer *City of Glass*. Mais il la rédigera en deux temps, la version définitive s'avérant beaucoup plus courte que la première. Au cours de son écriture, il se rappelle de la pièce *Blackouts* qu'il avait écrite 5 ans auparavant – et dont il n'était pas satisfait – et s'aperçoit qu'il y avait développé des idées similaires. Il se met donc à l'écriture de *Ghosts*. Puis il ressent la nécessité d'écrire un troisième roman, dans lequel il pourrait consigner les idées de la première version de *City of Glass*, et il crée *The Locked Room*.

En simplifiant les trinités de chaque volet, on peut construire un schéma global de la trilogie, faisant apparaître les emprunts entre volets : croisement entre les identités des personnages, narrateurs, formant un tout indissociable.

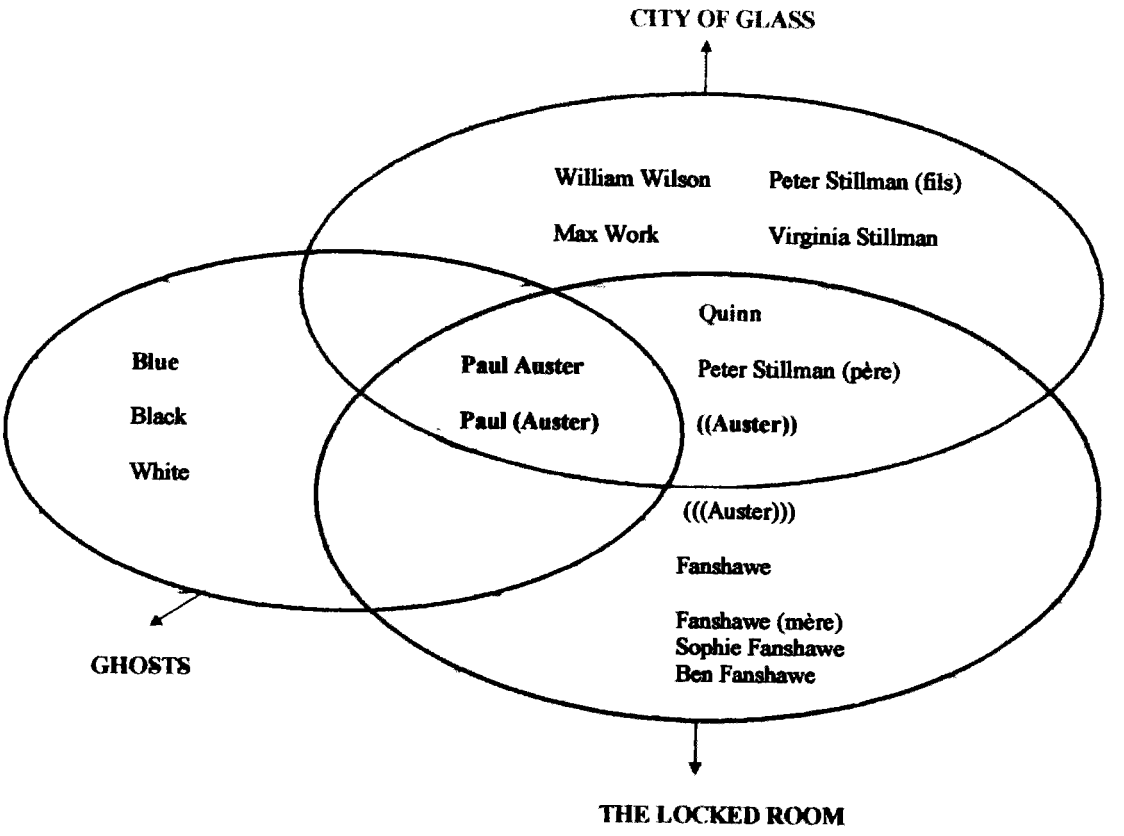


Schéma 5. Principales identités enchevêtrées de la trilogie.

D'après Paul Auster, les 3 romans sont nés simultanément. Pour autant, il ne les réunira dans une trilogie en 1987 qu'après la publication de *City of Glass* en 1985 – refusé d'ailleurs par 17 éditeurs – et des deux autres volets en 1986.

De la blessure ouverte par son père, Paul Auster a fait une trilogie, mais sans garantie de réponse aux questions qu'il pose. Gérard de Cortanze définit l'écriture de Paul Auster comme le *"moyen, la bouteille au père, de rétablir la communication rompue, de combler le livre."* [97] La question est de savoir s'il est parvenu à une forme de résolution, ne serait-ce même qu'à un début de résolution.

[97] Cortanze, Gérard de et Guy Seligman. Paul Auster Confidential. Portrait télévisé sur ARTE, Paris. 27 Oct. 1998.

CHAPITRE 3

DE LA DÉCONSTRUCTION DU GENRE À LA RECONSTRUCTION DU MOI ?

L'analyse qui suit a pour point de départ les différentes interprétations qui ont été faites de *The New York Trilogy*, lesquelles se sont attachées au genre de l'œuvre, à sa dimension littéraire, et plus récemment à son interprétation psychanalytique. [98] Par approche psychanalytique, nous n'entendons certes pas l'interprétation "psychologisante" du caractère des personnages, ni l'analyse psychologique de l'auteur. Mais dans une œuvre telle que la trilogie, il est impossible de rester à la surface du texte en tant qu'exercice de style purement littéraire, dont le but ne serait que la déconstruction postmoderne du roman policier, qui n'est qu'un pré-texte à une autre forme d'écriture.

Par conséquent, il est indispensable de faire appel à la problématique analytique pour dégager la dimension symbolique de l'histoire, ou plutôt des 3 histoires, et ce au-delà même des énoncés qui les composent, c'est-à-dire au niveau de l'énonciation. Parmi les phrases clefs de l'auteur, certaines semblent d'ailleurs clairement orienter le lecteur vers une approche analytique ; dans *The Locked Room*, on peut lire :

---

[98] Nous nous sommes appuyés principalement sur les ouvrages de deux auteurs :
1) Shiloh, Ilana. Paul Auster and Postmodern Quest: On the Road to Nowhere. Coll. Modern American Literature 35. New York: Peter Lang, 2002.

2) Holzapfel, Anne M.. The New York Trilogy: Whodunit ?: Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.

À partir de leurs analyses (dont les emprunts seront cités au fur et à mesure), nous développons notre propre vision globale de la trilogie, préalable indispensable au choix de l'orientation de l'analyse linguistique détaillée de la 3ème partie.

> These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage of my awareness of what it is about. [...] The story is not in the words; it's in the struggle. [99]

La question de la lutte et l'hypothèse de différents stades de la conscience soulevées ici nous empêchent de reléguer Paul Auster, l'auteur, le locuteur, à un simple instrument produisant des énoncés de façon mécanique, de faire abstraction de son statut de sujet parlant. Il s'agit au contraire de mettre l'accent sur son statut d'énonciateur choisissant plus ou moins consciemment tel ou tel type de discours, et prenant plus ou moins le récit en charge. Une telle démarche devrait donner une chance de parvenir à dégager la structure profonde de l'œuvre, élaborée par un auteur bien présent – car triplement présent en tant qu'auteur, narrateur et/ou personnage – et d'analyser les effets de sens symboliques qui lui donnent toute sa dimension.

3.1 La déconstruction du genre policier

Le roman policier se caractérise par le fait qu'il est orienté vers le lecteur : le récit maintient le lecteur dans un long suspense et finit par le surprendre avec un événement inattendu. L'objet de la quête, de l'enquête policière, est, suite à un crime, la découverte de preuves conduisant à la clef de l'énigme, afin de résoudre ce crime. Le désir de résolution est donc à la base de toute l'intrigue et de l'enquête, et le lecteur obtient une réponse claire à la fin du récit. Or, le lecteur de la trilogie new-yorkaise n'obtient aucune réponse sur l'enquête policière, tant l'intrigue se délite au fur et à mesure de l'enquête : les événements sont de plus en plus obscurs, ouvrant sur des solutions multiples à un crime qui n'en est plus un. Selon Patrick Raynal, l'œuvre de Paul Auster *"emprunte* [au genre policier] *son style narratif, son écriture sèche et objective, ses héros englués par la solitude, la poisse et la fatalité, et le sentiment que toute enquête ne mène qu'à soi et à sa propre mort."* [100]

---

[99] *The Locked Room*, p. 294.

[100] Raynal, Patrick. "Sous le signe du polar." Magazine Littéraire décembre 1995, p. 40.

Dès la première lecture de la trilogie new-yorkaise, le lecteur se trouve comme pris dans un engrenage d'intertextualité intradiégétique et extradiégétique, de métafiction, de personnages aux identités multiples, fluctuantes et dans tous les cas mal définies, et il finit prisonnier d'un labyrinthe d'histoires parallèles mais aussi entrecoupées, trois histoires distinctes qui pourtant racontent la même quête, elle-même divisible en trois types de quêtes : en surface, la pseudo-enquête policière, qui se transforme en quête de langage, elle-même commandée par la quête profonde d'identité. Nous allons ici nous appuyer sur le schéma élaboré par A.J. Greimas [101], rendant compte de la quête effectuée par le héros d'une narration. Celui-ci correspond à un modèle actantiel propre à tout récit (perçu comme un micro-univers) comprenant 6 actants : le sujet-héros, sous l'influence de l'adjuvant et de l'opposant ; l'objet, entre le destinateur et le destinataire. Ces actants se définissent au-delà des acteurs en ceci qu'ils peuvent correspondre à des classes d'acteurs, et possèdent donc un statut métalinguistique par rapport à eux. Ils sont définis par leurs fonctions à l'intérieur du schéma narratif, et par leurs relations les uns avec les autres. Ainsi, le récit est axé sur le sujet mû dans ses actions par son désir pour l'objet, et dont la quête va consister à essayer d'obtenir l'objet de son désir. Autour de l'objet, on définit deux autres actants : le destinateur, qui peut être le sujet-héros lui-même, est l'actant qui transmet le désir au héros et le charge d'obtenir l'objet ; quant au destinataire, il est celui qui bénéficiera du succès de la quête, de l'obtention de l'objet (il se confond souvent avec le sujet-héros également). Deux derniers faisceaux de fonctions que sont l'opposant et l'adjuvant se définissent autour du sujet : l'adjuvant a pour rôle d'apporter de l'aide au sujet – en facilitant, soit la réalisation du désir, soit la communication de l'objet – alors que l'opposant dresse des obstacles aux mêmes facteurs.

Or, on peut affirmer que, dans la trilogie new-yorkaise, la distribution des rôles des 6 actants est continuellement bouleversée, et qu'un même personnage peut en assumer plusieurs. Dans les enquêtes policières, on assiste à la déconstruction du roman policier classique, où le sujet – le héros détective – est en relation de désir avec un objet – le coupable. Ce désir consiste donc à résoudre l'énigme du crime, symbole d'un chaos momentané dans un monde ordonné, ainsi que l'expose Shiloh dans son analyse de la trilogie new-yorkaise [102]. Le détective devrait aboutir, si nous étions dans un

---

[101] Greimas, A.J. Sémantique structurale. Paris: P.U.F., 1986. p.172-191.

[102] Shiloh, Ilana. *Op. Cit.*, pp. 35-103.

roman policier classique, à l'arrestation du coupable, passant ainsi d'une situation de chaos à un ordre rétabli, de l'irrationnel au rationnel. Ce héros, rationnel par nature, devrait, pendant le temps de l'enquête, se mettre à la place du coupable, irrationnel, et, grâce à cet acte créatif, parvenir à raisonner comme ce coupable afin de le démasquer, mais sans que son intégrité se trouve à aucun moment remise en cause ; car le détective du roman policier classique n'est à aucun moment impliqué personnellement dans la résolution du cas. D'ailleurs, sa quête – consistant en l'interprétation des signes, le décodage des indices – étant principalement intellectualisée, basée sur la raison pure, peut être menée par le détective sans qu'il se déplace sur le lieu de crime, à l'intérieur d'une pièce (a "*locked room*").

Ce type de roman policier classique est bâti sur une structure circulaire, puisque, partant d'un monde ordonné, on passe par une période de chaos, mais on retourne inéluctablement à l'ordre, au rationnel et au bien à la fin. À ce genre, attribué à Poe, s'est opposée la réaction d'auteurs américains désireux de prendre en compte la dimension plus complexe de la réalité, et ayant créé le *"hard-boiled detective novel"* [103], plus réaliste. Le nouveau sujet est un anti-héros, un "dur à cuire" dans la plus pure tradition américaine, qui n'est pas uniquement gouverné par le bien, et dont le rôle plus ambigu est dû au fait qu'il a des raisons personnelles de vouloir résoudre l'énigme. Son désir est de rétablir un ordre momentané au sein d'une société en plein chaos, et il lui est bien plus difficile de choisir entre le bien et le mal, car sa personnalité est vue comme divisée. Il se trouve alors plus à la recherche d'une certaine vérité qui inclut la complexité du monde réel. Le détective n'a plus pour mission de rétablir l'ordre du monde, puisque cet ordre n'existe pas, et que lui-même n'en est plus un symbole.

Les héros de la trilogie new-yorkaise parodient à la fois le détective classique et le *"hard-boiled detective"*, en ceci qu'ils sont situés dans une société postmoderne fragmentée, qu'il n'y a ni crime ni victime, et qu'on ne fournit aucune solution à l'énigme devenue pseudo-policière à la fin des volets. Le lecteur de l'enquête policière ne découvre aucune vérité sur les pseudo-suspects, cherche désespérément la pseudo-victime du pseudo-crime, et n'aboutit à l'établissement d'aucune vérité. De plus, les sujets des 3 volets ne sont pas de vrais détectives : Quinn usurpe sa fonction à un détective nommé Auster, Blue perd sa fonction officielle de détective et devient

[103] Holzapfel, Anne M..*Op. Cit.*, p. 17.

écrivain, et le narrateur du 3ème volet ne se positionne à aucun moment comme détective ; en effet, même s'il mène une pseudo-enquête à la poursuite de Fanshawe, c'est dans le but d'écrire sa biographie, et non de le faire condamner pour un crime.

Le but de Paul Auster est de symboliser le chaos et le vide existentiel du monde, l'impossibilité de parvenir à une vérité, en déconstruisant le genre littéraire censé symboliser le contraire. De plus, en impliquant le détective personnellement dans l'énigme, il vise à montrer les propres conflits intérieurs de cet anti-héros, et déplace progressivement l'objet visé, au fil de chacun des trois volets, du pseudo-coupable qui n'existe pas au sujet lui-même, aboutissant alors à un autre type de quête : la quête d'identité du sujet, devenu son propre objet de désir. Il est très important de noter que, contrairement au roman policier classique, il n'y a, dans les enquêtes policières de la trilogie, pas de retour à un ordre préexistant, donc pas de structure circulaire, ainsi que le souligne Shiloh [104]. Le cercle reste ouvert sur de multiples possibilités de solutions et d'interprétations, donnant naissance à une structure labyrinthique que le lecteur se sent impuissant à déchiffrer.

3.2 Le désir de reconstruction identitaire

Avant d'examiner plus en détail le cheminement de chacun des anti-héros de la trilogie new-yorkaise, nous posons un principe fondamental à la définition de l'identité du sujet, qui est fourni par J. Lacan, repris par Badonnel [105] : tout sujet parlant peut être représenté par une structure tripartite, s'articulant autour du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire ; et il est extrêmement important de garder à l'esprit que ces trois composantes ne sont pas indépendantes, mais s'articulent dans un jeu d'interrelations qui font qu'elles ne peuvent se concevoir que l'une par rapport à l'autre, pour former un tout, c'est-à-dire l'identité du sujet. Lacan symbolise leur association trinitaire par l'image du nœud Borroméen – dont on peut voir ci-dessous une représentation dans le schéma 6 – un ensemble de trois anneaux entremêlés de telle façon que si l'un se

[104] Shiloh, Ilana. *Op. Cit.*

[105] Badonnel, P. et C. Maisonnat. La nouvelle anglo-saxonne. Paris: Hachette Supérieur, 1998. p.66.

détache ou se brise, les deux autres se séparent également. Chaque élément est donc indispensable à l'union des deux autres.

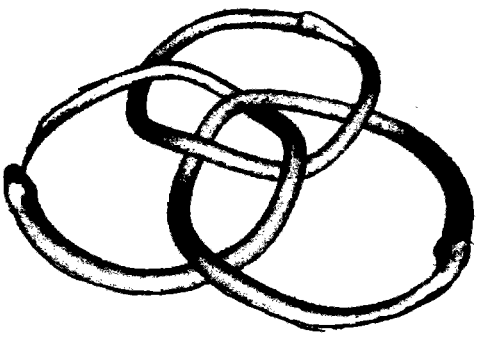


Schéma 6. Le nœud Borroméen.

Nous empruntons à Badonnel ses définitions des 3 registres, que nous identifierons à l'aide de termes affectés d'une majuscule, afin de les différencier de leurs acceptions communes :

> [L'imaginaire] renvoie à la notion d'image. La relation imaginaire est une relation duelle, en miroir, aliénante, dans laquelle se sujet s'identifie à une image plus ou moins idéalisée. Dans la définition du sujet, l'Imaginaire correspond à son moi [...]
>
> [Le Symbolique] doit être entendu comme le registre du signifiant, le code symbolique du langage, le lieu de l'inscription du sujet dans la chaîne signifiante. Le nom propre en est la trace la plus évidente, mais le sujet est représenté dans et par son discours. Dans la définition du sujet, le Symbolique correspond au langage. [...]
>
> [Le Réel] ne se définit que par opposition à l'Imaginaire et au Symbolique qui l'a expulsé de la réalité [...] Il est l'impossible à dire qui ne cesse de faire retour pour se signifier autrement. [106]

Sur les trois anti-héros de la trilogie new-yorkaise, Quinn et Blue ne parviennent pas à former leur dimension symbolique, qui se détache de leur identité, et

[106] *Ibid.*

provoque la fragmentation du tout, en désolidarisant par là même les deux autres.

Dans la trilogie new-yorkaise, la parodie, la déconstruction du genre du roman policier sert de pré-texte ou de paratexte à une quête menée à un autre niveau, celui de l'identité : il s'agit d'une quête réflexive, autocentrée. Le mystère que le héros cherche à élucider n'est pas un crime, mais celui de la nature de l'identité de l'être humain, dans sa division entre un "Je" qui parle – représenté par un écrivain : Quinn, Blue, ((Auster)) – et le "moi" représenté dans cet acte de parole ; l'écrivain-détective, ou le détective-écrivain, part à la recherche de son identité intérieure, mal définie. Mais en fait, le sujet du début de chaque volet, de chaque histoire, est appréhendé dans une situation hors désir : il est une espèce de pantin articulé qui a évacué toute intériorité et tout questionnement même sur une possible intériorité. Ainsi, Quinn écrit sous pseudonyme et n'est qu'une marionnette, qui ne joue pas le jeu de la recherche de son Autre, Max Work, qu'il a rejeté ; Blue a perdu toute sa famille, et rejette également son Autre en la personne de White ; ((Auster)) se reconstruit une famille dans le dernier volet, mais veut néanmoins détruire son Autre, Fanshawe. Puis ces anti-héros rencontrent un destinataire (Virginia Stillman, White, ou Sophie Fanshawe) qui les mandate pour résoudre leur crime, une énigme, qui fait naître en eux un nouveau désir de le résoudre : les héros prennent conscience de ce désir enfoui, et cherchent à obtenir l'objet de ce désir (le coupable). Il est d'ailleurs intéressant de noter à propos du choix des destinataires, que deux d'entre eux sont des femmes. Elles sont censées aider le héros à trouver une certaine vérité, ce qui correspond à la conception que Paul Auster a du rôle de la femme en général ; en effet, dans *The Invention of Solitude*, il dit :

> For it is his belief that if there is a voice of truth – assuming there is such a thing as truth, and assuming this truth can speak – it comes from the mouth of a woman. [107]

Lorsque progressivement le sujet-détective à la personnalité mal définie prend conscience qu'il est manipulé par un objet-coupable dont la définition elle aussi lui échappe, il se rend compte que l'enquête policière doit être menée à un autre niveau, qu'il en est lui-même l'objet, et que son désir est d'élucider le mystère de son identité fragmentée, qui semble le soumettre à sa loi. Le sujet qui s'est à présent inscrit dans le désir va devoir, pour découvrir la vérité sur son identité, subir l'épreuve de la

[107] *The Invention of Solitude*, p. 123.

fragmentation entre le Je et son moi (son autre, son Imaginaire), et tenter de reconstruire sa personnalité, pour arriver à un "Je" parlant autonome. En effet, il est question de liberté, la liberté du sujet par rapport à son moi qui le hante. Le sujet sera confronté à son inconscient lors de ses multiples rencontres dans son parcours, sous la forme de l'Autre, qui lui révèle son existence. Nous empruntons à P. Badonnel la définition de l'Autre (avec un grand A) :

> L'Autre n'est pas une personne ; c'est le lieu où prennent leur origine le désir et l'identité de sujet. L'Autre, c'est ce qui permet au sujet de dire, d'être un sujet de la parole [...] L'altérité de l'Autre est au-delà de la différence, celle de l'impossible à voir et à dire. Dans la mesure où il est inaccessible, et où il détermine le sujet, et qu'il est cette force qui l'agit, l'Autre est souvent assimilé à l'inconscient du sujet. [108]

Toujours en référence à la théorie de Lacan exposée par Badonnel, le sujet, au fil de ses errances, se heurte à l'Autre qui ne lui apparaît pas toujours directement, et passe par la dimension de l'Imaginaire, le petit autre ; ainsi sa propre image dans le miroir de l'autre subit plusieurs déformations, mais elle établit dans tous les cas une relation duelle avec l'autre qui est aliénante. En effet, le sujet a tendance à s'identifier totalement à cette image de l'autre plus ou moins idéalisée : il se construit un Idéal du moi, en d'autres termes une représentation de sa personnalité, qui le valorise en général, ou lui permet de s'identifier à son père en tant que modèle. Or, cette relation imaginaire du sujet à son moi est aliénante si le sujet ne parvient pas à s'en détacher (s'il ne parvient pas en quelque sorte à tuer son autre ou à se révolter contre sa loi) car le moi n'a pas d'existence propre, et ne lui permet pas de se poser en tant que "Je", c'est-à-dire en tant que sujet dynamique, ayant une identité dans laquelle la dimension symbolique est présente. Or, sans le Symbolique, il est impossible pour le sujet de se structurer, de se défragmenter, de se représenter lui-même. Et ce passage – indispensable à la construction du sujet – de l'Imaginaire au Symbolique se fait grâce au discours ; par conséquent, le sujet est représenté et peut s'inscrire dans la chaîne des signifiants grâce au langage, dont la marque la plus évidente est son nom propre.

---

[108] Badonnel, P. et C. Maisonnat. La nouvelle anglo-saxonne. Paris: Hachette Supérieur, 1998. p. 63.

Et qu'arrive-t-il aux 3 héros de la trilogie new-yorkaise ? L'un des trois réussit-il à se débarrasser de sa relation duelle à l'autre ? Ou bien se perdent-ils dans l'image du miroir, dans leur double ? Leurs discours, sous forme d'écrits, prend-il forme, leur permet-il de signifier au sens large ? A priori, il semble qu'ils ne parviennent pas à établir une vérité sur l'origine du langage, c'est-à-dire sur l'origine de leur identité, et leur dimension symbolique ne paraît pas se construire. En apparence, le résultat est désastreux, pour au moins deux d'entre eux, Quinn et Blue, respectivement dans les premier et deuxième volets : ils disparaissent avec l'écriture de l'Autre, en ce sens que leur existence ne peut être posée puisqu'ils ne parviennent pas à se définir. Toutefois, la quête du narrateur dans le dernier volet, loin d'aboutir à une victoire incontestable, n'apparaît-elle pas comme moins stérile, puisque le héros reste inscrit dans le monde réel ?

3.3 Vers une satisfaction du désir identitaire ?

Tout comme il déconstruit le schéma du roman policier, Paul Auster bouleverse également celui de la quête d'identité. La question est de savoir s'il aboutit finalement à la satisfaction du désir de découvrir une vérité universelle sur l'existence du moi.

3.3.1 La construction du sujet Quinn ?

Nous reprenons le schéma 2 des trinités de *City of Glass*, en proposant une dimension R (pour le Réel), S (pour le Symbolique) ou I (pour l'Imaginaire) dans chaque trinité, dont les éléments sont liés dans une logique Borroméenne (si un élément disparaît, il entraîne la dissolution des autres) :

T1

1 R Auster Paul :

auteur réel

T2

1 R Quinn // Wilson :

personnage-"écrivain"

2 I Wilson William :

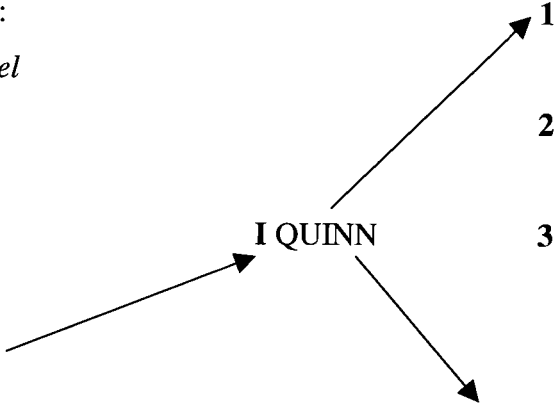
pseudo illusoire

3 I + S Work Max :

personnage-narrateur

de Quinn

voix de l'Autre



2 I ((Auster)) Paul :

personnage-écrivain

autre ("moi idéal") discrédité

illusoire

I Quinn Daniel // ((Auster)) :

personnage-détective-

écrivain

3 S (Auster) Paul

narrateur d'Auster

auteur implicite

Autre (inconscient) discrédité

T3 (3 Autres pour Quinn)

1 I + S Stillman Peter père

2 I + S Stillman Peter fils

3 I + S Stillman Virginia

Ainsi, Quinn, dans *City of Glass*, est au départ un personnage qui a rejeté d'emblée toute idée d'identité : il s'est construit au contraire une multitude de fausses identités, derrière lesquelles il ne fait que survivre, hors du monde, seul. Dans sa vie privée, il n'a plus de famille – sa femme et son fils sont morts – et professionnellement, il n'a pas de rôle reconnu, puisqu'il n'est écrivain que par procuration, ses livres étant publiés sous le pseudonyme de William Wilson (initiales *WW – double you, double you* – un double de double), un nom qui devrait lui donner sa dimension symbolique, mais qu'il ne parvient pas à définir, et le maintient finalement dans l'anonymat : *"Wilson remained an abstract figure for him."* [109] Quinn est une simple marionnette pour Wilson, son ventriloque, alors que le héros principal de ses romans policiers, Max Work, le véritable double auquel il voudrait ressembler, lui est très proche :

[109] *City of Glass*, p. 6.

> In the triad of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist, Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise. [110]

Quinn se retrouve avec une personnalité fragmentée en lieu et place d'une identité unique et stable, définie dans le monde ; il n'existe plus réellement, il évolue tel un mort-vivant, hors désir, dans un monde représenté par le chaos :

> Like the father, who was an invisible man, Quinn is characterized by an evergrowing invisibility. [111]

En effet, il n'est que le fantôme de son pseudo, Wilson, le seul à lui donner un nom propre au regard de la société, unique trace du Réel du sujet Quinn ; Max Work, quant à lui, le narrateur des romans de Wilson, constitue son lieu de travail, mais aussi l'être que Quinn voudrait incarner à part entière, c'est-à-dire l'Idéal de son moi, ce détective – cet être en quête de vérité – qui triomphe du chaos et de l'adversité, mais que Quinn ne parvient pas à être. Il s'est littéralement retiré du monde, et il refuse son Autre, sa dimension symbolique, prise en charge par un Wilson inconsistant, qui n'est qu'une illusion de l'Imaginaire : *"A part of him had died, he told his friends, and he did not want it coming back to haunt him."* [112] Sa première quête, antérieure à celle qu'il va entreprendre dans la suite du volet, a déjà consisté à se perdre lui-même, à perdre cette "partie de lui" que constitue l'autre. Son désir était un désir négatif de se vider de toute intériorité, pour se protéger. Il dit :

> He was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. [...] On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. [113]

Ce mort-vivant est en fait hors désir et ne veut plus entendre ce qui lui vient de l'Autre, de l'inconscient. Il n'entend pas la voix de l'Autre, incarné par Max Work. La

---

[110] *Ibid.*, p. 6.

[111] Shiloh, Ilana. *Op. cit.*, p. 47.

[112] *Ibid.*, p.4.

[113] *Ibid.*

trinité T2 se délite lorsque Quinn abandonne son pseudo Wilson pour écrire en son nom propre : Daniel Quinn. Le nœud Borroméen est dissous par la disparition d'un élément.

C'est de l'extérieur, là où il s'est réfugié, que va lui revenir ce nouveau désir de sonder son identité intérieure, alors qu'un destinateur, Virginia Stillman, l'embauche comme détective, pour traquer Peter Stillman, le père de son mari (qui s'appelle également Peter Stillman), et qui veut soi-disant assassiner son fils. Virginia fait prendre conscience à Quinn de son désir de résoudre un crime, d'incarner son idéal – Max Work devenu Paul ((Auster)) – un détective à la recherche d'un objet, le soi-disant futur coupable (Stillman père). Mais l'enquête policière est dévoyée dès le départ, puisque c'est sous un nom d'emprunt que Quinn se présente (celui de Paul ((Auster)) détective), que le crime n'a pas encore eu lieu, et que le futur coupable occupe la fonction réelle de Quinn, celle d'un écrivain.

La quête de Quinn se déplace donc au niveau de la quête d'identité, passant par la confrontation à Stillman père, l'un des 3 Autres qui viendront remplacer Max Work en tant que voix de l'Autre, lui offrant une possibilité d'acquérir une dimension symbolique. Stillman père permet à Quinn de s'identifier à lui qu'il prend comme modèle d'écrivain, à la recherche de la vérité dans le langage. Stillman père l'incite, par le lien de l'écriture dans le cahier rouge, à essayer de former l'image du père en tant que modèle de son Imaginaire, pour passer ensuite au Symbolique.

Mais avant de se confronter à l'Autre, Stillman père, et d'en faire l'objet de sa quête, il lui faut prendre conscience de son désir et de l'objet de ce désir. Pour cela, il rencontre le destinateur et le destinataire de sa quête, respectivement Virginia Stillman et Peter Stillman fils : une trinité de Stillman (Virginia, Peter fils et Peter père, ces deux derniers étant dédoublés), après la trinité des identités de Quinn (Quinn, Wilson, Work), et l'annonce du passage d'une fragmentation à une autre. Quinn se rend chez son client-destinataire, Peter Stillman fils, sous le nom de Paul ((Auster)), et constate dès son entrée que Peter ressemble à une marionnette :

> It seemed to Quinn that Stillman's body had not been used for a long time and that all its functions had been relearned [...] It was like watching a marionette trying to walk without strings. [114]

[114] *Ibid.*, p.15.

Ce portrait ressemble étrangement à celui de Quinn, et on se rend alors compte que son destinataire est un double de lui-même, une seconde forme de son Autre ; cette autre part de son inconscient, qui n'est pas parvenu à trouver son véritable nom, sa dimension symbolique. Il dit à Quinn :

> No questions, please. My name is Peter Stillman. That is not my real name. My real name is Mr Sad. What is your name, Mr Auster? Perhaps you are the real Mr Sad, and I am no one [...]
>
> I am Peter Stillman. That is not my real name. My real name is Peter Rabbit. In the winter, I am Mr White, in the summer I am Mr Green. Think what you like of this. I say it of my own free will. Wimble click crumblechaw beloo. It is beautiful, is it not? I make up words like this all the time. That can't be helped. They just come out of my mouth by themselves. They cannot be translated [...]
>
> But I know nothing. Perhaps I am Peter Stillman, and perhaps I am not. My real name is Peter Nobody. Thank you. And what do you think of that? [115]

Peter n'est pas le vrai, dit-il ; peut-être est-ce Mr Sad, Peter Rabbit, Mr White, ou Mr Green ou Peter Nobody, et son langage est totalement déstructuré. De plus, Peter est entouré, vêtu de blanc – symbole de passage, au sens de rite de passage [116] – et offre la possibilité à Quinn d'accéder à sa dimension symbolique, le blanc étant aussi le symbole de la mort précédant une renaissance. Il se dit aussi poète, aspiration vers laquelle a toujours tendu Quinn :

> 'I am mostly now a poet. Every day I sit in my room and write another poem. I make up all the words myself, just like when I lived in the dark.' [117]

Mais Peter va devenir simplement presque invisible aux yeux de Quinn, qui pourtant ne cesse de sentir son regard peser sur lui :

> Everything about Peter Stillman was white. [...] the effect was almost transparent [...] As their eyes met, Quinn suddenly felt that Stillman had become invisible. [...] The man was looking at him, even studying him, and if recognition did not flicker across his face, it

[115] *City of Glass*, pp. 17-20.

[116] Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles. Paris: Laffont, (1969) 1982.

[117] *City of Glass*, p. 19.

> still held something more than a blank stare. [118]

Peter ressemble à un miroir dans lequel Quinn se perçoit : il s'identifie à sa propre image dans le miroir, mais son moi reste à ce stade soumis au regard de l'autre, et il ne parvient pas à s'en détacher : il n'a pas su saisir l'occasion qui lui était donnée de faire la lumière sur son double, et il reste dans une relation duelle avec son Imaginaire. Après le monologue de Peter, on constate que :

> At some point during Stillman's monologue the sun had set in the room, but Quinn had not been aware of it. Now he could feel the darkness and the silence, and his head was humming with them . [119]

Le soleil représentant ici l'occasion pour Quinn de percevoir grâce à sa luminosité la vérité sur son identité, il manque cette occasion pour plonger dans l'obscurité et le silence, le doute, incapable d'agir. Ce serait à lui de prononcer des paroles, après avoir écouté son Autre, mais il n'y parvient pas :

> Quinn thought that perhaps it was up to him to say something now, but he could not be sure. [...] Quinn could not decide what to do. He thought of several possibilities, but then, one by one, dismissed them from his mind. He sat there in his seat, waiting for the next thing to happen. [120]

L'inscription alors possible de Quinn dans le Symbolique signerait son inscription dans la chaîne des signifiants, lui redonnant ainsi un nom propre, un discours propre, par conséquent un langage, une identité en fait. Mais Peter n'a pas de langage significatif à lui proposer, et ne lui fournit pas la clef de l'accomplissement de son désir : découvrir son inconscient, et ensuite son identité trinitaire. Tout au plus, les deux confrontations à Peter Stillman fils et à sa femme Virginia (ce troisième Autre qui représente son désir de sexuation, et qu'il rejette également) ont-elles amorcé la prise en compte par Quinn de son désir et de la possibilité de définir l'Autre, mais ne l'amèneront pas à se détacher de son Imaginaire pour trouver la vérité sur la question de l'identité. Ils vont tous deux

---

[118] *Ibid.*, p.15.

[119] *Ibid.*, p.23.

[120] *Ibid.*

disparaître de l'univers de Quinn, mais l'emporteront avec eux.

Certes, Quinn doit passer par l'expérience de la mort de l'autre au sens large, par celle de sa perte en tant qu'image aliénante, du manque, pour pouvoir construire sa dimension symbolique. Prisonnier de l'image de l'autre, il reste soumis à sa loi, et seule une chute des identifications imaginaires peut libérer le sujet. Quinn est bien parvenu à la fin à percevoir l'image de Peter et de celle de Virginia, mais il restera bloqué au stade de la relation duelle avec cet autre, quel qu'il soit, et ne restera que le vide en guise d'intériorité.

Autre façon de poursuivre sa quête, Quinn va expérimenter une dernière identification à un modèle, à un autre Idéal de son moi, celui du père en tant que modèle imaginaire qui permet l'accès au Symbolique. Le père symbolique sera aussi l'objet de la quête de Quinn, en ceci qu'il devrait lui permettre de se définir en termes de pouvoir, d'autorité-paternité. Lorsqu'il rencontre Stillman père pour la 3ème fois, il se présente à lui sous le nom de Peter Stillman – s'identifie donc à son fils – et Stillman ne reconnaît pas ce Quinn qu'il voit pour la 3ème fois, tant pour lui ce n'est pas l'image, le corps de Quinn qui compte, mais le nom de celui qu'il rencontre, autrement dit sa dimension symbolique. Stillman père va donc parler à Quinn-Stillman fils comme à son propre fils, dans le but d'établir sa paternité, symbole de son autorité, qui devrait donner le moyen à son fils – qui devrait la reconnaître en tant qu'image de son moi et s'en détacher – de construire sa dimension symbolique, et celle de son identité globale. Mais Quinn ne parvient pas à dégager de la conversation l'autorité du père, de son père, puisque Stillman n'est pas son vrai père. Quinn n'entend pas la parole du père, qui pourrait l'aider à accéder à son Autre, et Stillman ne peut lui transmettre aucune vérité. Quinn se retrouve alors dans une situation de perte totale. À la place du père s'est installé un manque, le manque d'autorité qu'il ne parviendra pas à combler.

Finalement, en rejetant, sans chercher à se restructurer, la trinité d'Autres qui lui étaient accessibles au niveau de la structuration symbolique, Quinn se précipite dans une chute irrémédiable vers le néant, le vide, qui caractérise son intériorité. La trinité T3 des Stillman se délite à son tour : le père se suicide, élément disparu entraînant la disparition des deux Autres, qui lui étaient liés dans une relation Borroméenne. Par conséquent, l'identité de Quinn, son moi, n'est en rien définie ni définissable en dehors de l'image de lui qu'il voit reflétée un peu partout. À force de multiplier les Autres

possibles et de ne pas les analyser comme pouvant le sortir des illusions imaginaires, la frontière entre son intériorité (son inconscient, son moi) et son extériorité (son Je) disparaît, et avec elle tous ses repères :

> Quinn was nowhere now. He had nothing, he knew nothing, he knew that he knew nothing. [121]

Sa quête d'identité n'aboutit qu'à la conclusion que la définition de l'identité est fluctuante, et tout comme l'enquête policière, sa structure n'est pas circulaire, mais reste ouverte sur une multiplicité de solutions offertes au lecteur. Le schéma narratif traditionnel de la quête est donc bouleversé, puisqu'il n'y a pas de renaissance du héros à la fin, mais disparition pure et simple. Toutefois, on ne peut conclure à la disparition totale de Quinn (la dernière phrase, non explicite, laissant planer le doute sur son sort final : *"And wherever he may have disappeared to, I wish him luck."* [122]). Cette fin n'est pas fermée ni définitive, mais au contraire introduit une certaine forme d'espoir que Quinn n'est peut-être pas mort. Et le fait est qu'il réapparaîtra pour disparaître à nouveau dans le 3ème volet.

Si l'on considère le schéma global des 3 trinités, on peut interpréter le personnage-écrivain ((Auster)) comme l'une des dimensions identitaires de l'auteur Auster, qui correspond à son autre, Idéal de son moi. Une seconde dimension imaginaire d'Auster serait prise en charge temporairement par Quinn-((Auster)), son double qui cherche à se détacher de son image. Mais maintenant que la trinité T3 a été dissoute – et que donc Quinn a disparu – la trinité T1 d'Auster est elle-même menacée de disparition. C'est alors qu'à la fin du roman apparaît le narrateur (Auster), qui vient reformer la troisième trinité, celle d'Auster : Auster, l'auteur de la trilogie new-yorkaise ; ((Auster)), le personnage-écrivain pris pour le détective de *l'Auster Detective Agency*, et (Auster) le narrateur, qui se prétend l'ami d'((Auster)), et qui prend la responsabilité de témoigner de l'histoire de Quinn, puisqu'il admet à la fin avoir reproduit dans le volet le cahier rouge de Quinn. C'est par son acte d'écriture, par le Réel de l'écriture que le narrateur (Auster) vient renouer le lien du nœud, qui peut lui

---

[121] *Ibid.*, p. 104.

[122] *Ibid.*, 132.

redonner sa dimension symbolique. Mais le narrateur est discrédité à la fin du roman, puisqu'il ne prend pas en charge son écriture, simple copie du carnet rouge de Quinn. En tout état de cause, il ne reste plus qu'une seule trinité à la fin du roman, mais une trinité dont les dimensions sont mal définies.

À l'enquête policière est venue se superposer la quête d'identité, et celle-ci se conjugue indiscutablement dans *City of Glass*, comme dans toute l'œuvre d'Auster, à celle de la question du langage, le langage en tant que représentation du moi, de l'inconscient. À travers l'acte d'écriture, le code symbolique du langage doit permettre au sujet (au moi) de s'inscrire dans la chaîne des signifiants, au lieu du Symbolique, et de lui fournir la clef d'accès à la structure ternaire de l'identité, à l'essence même de l'identité et de l'existence. C'est ce que Quinn entreprend lorsqu'il ressent le désir de remplir le cahier rouge avec ses propres mots, et non plus ceux de son pseudo, William Wilson :

> Back in his apartment a quarter of an hour later, Quinn removed the photograph of Stillman and the cheque from his jacket pocket and placed them carefully on his desk. He cleared the debris from the surface – dead matches, cigarette butts, eddies of ash, spent ink cartridges, a few coins, ticket stubs, doodles, a dirty handkerchief – and put the red notebook in the centre. Then he drew the shades in the room, took off all his clothes, and sat down at the desk. He had never done this before, but it somehow seemed appropriate to be naked at this moment. He sat there for twenty or thirty seconds, trying not to move, trying not to do anything but breathe. Then he opened the red notebook. He picked up his pen and wrote his initials, DQ (for Daniel Quinn), on the first page. It was the first time in more than five years that he had put his own name in one of his notebooks. He stopped to consider this fact for a moment but then dismissed it as irrelevant. He turned the page. For several moments he studied its blankness, wondering if he was not a bloody fool. Then he pressed his pen against the top line and made the first entry in the red notebook. [123]

La première trinité Quinn-Wilson-Work est brisée par la disparition de Wilson et la mise à nu de Quinn qui tente de construire sa véritable identité, symbolisée par l'ajout de son prénom, qui apparaît pour la première fois depuis cinq longues années. Mais si c'est bien sous le regard de l'autre – la photo de Stillman (image idéalisée de son moi) – qu'il tente de construire sa dimension symbolique, il reste prisonnier de la dimension

[123] *Ibid.*, p. 39.

imaginaire, de son image. En effet, il écarte l'occasion de s'affranchir de son autre (*"... he dismissed it as irrelevant."*) et reste donc dans l'Imaginaire. Le cahier rouge représente l'objet de sa quête d'identité et de langage, mais il échoue et se perd :

> He wanted to go on writing about it, and it pained him to know that this would not be possible. [124]

À l'instar de l'autre qui assujettit Quinn à sa loi parce que celui-ci ne réussit pas à prendre de la distance, son langage (l'ensemble des signifiants qu'il utilise) assujettit les signifiés ; en d'autres termes, l'acte d'écriture ne mène pas l'écrivain Quinn à l'expression de la vérité, puisque le langage n'est pas synonyme d'identité. Paul Auster déconstruit la théorie du logocentrisme, véritable crime de la trilogie new-yorkaise, comme le mentionne Alison Russel :

> Logocentrism, the term applied to uses and theories of language grounded in the metaphysics of presence, is the 'crime' that Auster investigates in *The New York Trilogy*. [125]

Le logocentrisme consiste à considérer qu'avant la chute de l'homme, un langage originel, où les signifiants et les signifiés seraient en correspondance parfaite, permettait de véhiculer une identité, l'essence de l'existence, et ce que Derrida [126] appelle la "présence" de la signification. Ce langage transparent donnerait donc accès à la vérité absolue sur la signification, et par extension à la nature du moi, structuré comme ce langage, et dont dépend l'existence. C'est l'objet de la quête de Stillman père, qui tente de recréer un langage universel qui offrirait une garantie définitive et immuable sur toute signification, sur le sens de tout signifiant. Selon la théorie qu'il a décidé de démontrer, la chute de l'homme, le monde chaotique et fragmenté dans lequel il vit, ne peuvent être inversés que par le recours au langage originel, celui de Dieu, dans lequel les signifiants véhiculent une présence. Il suffit donc de recréer ce langage,

---

[124] *Ibid.*, p. 131.

[125] Russel, Alison. "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction." Critique: Studies in Contemporary Fiction 31 (hiver 1990), p. 72.

[126] Derrida, Jacques. La Voix et le Phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl. Paris: P.U.F., 1967.

projet dont il fait part à Quinn lors de leur première rencontre :

> You see, the world is in fragments, sir. Not only have we lost our sense of purpose, we have lost the language whereby we can speak of it. [...] You see, I am in the process of inventing a new language. [...] A language that will say what we have to say. For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we left confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos. [127]

Cette quête pour un langage où signifiants et signifiés se correspondraient parfaitement, pour un langage transparent, Stillman la mène sur le plan à la fois intellectuel et visuel, puisqu'il attribue des noms, des signes aux objets qu'il ramasse, et inscrit ses créations dans l'espace, par ses déplacements dont le tracé forme les mots *"TOWER OF BABEL"* dans la ville de New York. Il essaie de reconstruire un monde extérieur ordonné grâce au langage, mais il se perd dans une voie sans issue, car il découvre que le langage ne peut délivrer aucune signification stable, et qu'il est soumis au principe de la **différance**. Ce terme, néologisme inventé par Jacques Derrida, réfère à sa définition double du langage, dont les signifiants n'ont de sens que par opposition à d'autres signifiants dont ils sont **différents**, et qu'on ne peut concevoir d'immédiateté de la signification, toujours **différée**, fluctuante d'un énoncé à un autre.

Quinn expérimente la déconstruction du langage, qui ne peut mener à aucune vérité sur l'identité ; sa quête, régie depuis le départ par la loi du hasard, est vouée à l'échec : en effet, Quinn incarne un détective qu'il n'est pas, à la suite d'un concours de circonstances – un appel téléphonique qui ne lui était pas destiné – et il suit un suspect qui n'est peut-être pas le bon, puisqu'il l'a choisi au hasard dans une gare, confronté à deux Stillman au physique approchant, qui lui sont apparus simultanément. Il en vient à considérer que sa quête, soumise au hasard, est dénuée de sens :

> Everything had been reduced to chance, a nightmare of numbers and probabilities. There were no clues, no leads, no moves to be made. [128]

---

[127] *City of Glass*, p. 77.

[128] *Ibid.*, p. 91.

Quinn n'est jamais resté qu'à la surface des choses, incapable d'analyser, ni son intériorité, ni celle de Stillman, un de ses doubles :

> But after struggling to take in all these surface effects, Quinn felt no closer to Stillman than when he first started following him. He had lived Stillman's life, walked at his pace, seen what he had seen, and the only thing he felt now was the man's impenetrability. Instead of narrowing the distance that lay between him and Stillman, he had seen the old man slip away from him, even as he remained before his eyes. [129]

Le verbe *struggle* annonce ici la conclusion sur la fonction de l'écriture et la place de l'histoire dans la narration évoquée dans *The Locked Room* (*"The story is not in the words ; it's in the struggle."* [130]). La lutte pour percer le mystère de l'existence, pour pénétrer l'être et sonder son inconscient, définir son identité, est ce qui importe. Mais Quinn ne parvient pas à sonder son double qui lui échappe, s'évanouit sous ses yeux, tout comme Peter Stillman fils lui était devenu invisible. Stillman puis Quinn découvrent que les signes du langage n'ont pas de signification essentielle pour eux-mêmes, que le sens d'un signifiant est donc soumis au temps (il est différé) d'une part, et qu'il dépend du sens des autres signifiants (il est différent) d'autre part. Or, tout comme il reste soumis à la domination de l'Autre (Peter Stillman fils ou père), Quinn auteur reste dépendant de son langage, reflet de son inconscient, qui n'est en rien transparent. Il n'a pas la maîtrise des signifiants qu'il organise en discours, et perd son statut d'auteur garant de son texte, c'est-à-dire perd son "auteur-ité" [131], son autorité sur son langage, la paternité de son texte :

> This period of growing darkness coincided with the dwindling of pages in the red notebook. Little by little, Quinn was coming to the end. At a certain point, he realized that the more he wrote the sooner the time would come when he could no longer write anything. He began to weigh his words with great care, struggling to express himself as economically and clearly as possible. [...] It had been a bridge to another place in his life and now that he had crossed it, its meaning had been lost. Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real

[129] *Ibid.*, p. 67.

[130] *The Locked Room*, p. 294.

[131] Terme emprunté à Badonnel, *Op. cit.*, p.61.

> and specific as a stone or a lake or a flower. They no longer had anything to do with him. [...] He wanted to go on writing about it and it pained him to know that this would not be possible. Nevertheless, he tried to face the end of the red notebook with courage. [...] The last sentence of the red notebook reads: 'What will happen when there are no more pages in the red notebook?' [132]

Quinn a perdu toute intériorité et toute chance de l'identifier, tout comme il a perdu ce qui la symbolise, le langage, qui ne lui est plus propre. Quelle est l'issue de cette aventure qui ne lui a apporté aucune solution ? L'impossible accès à son moi l'oblige à rester à la surface des choses, son incapacité à se reconstruire dans sa dimension symbolique grâce au langage qui lui échappe, vont-elles entraîner la disparition pure et simple de l'écrivain arrivé à la fin de son cahier rouge, à la fin de sa lutte ? L'auteur qui a perdu la paternité de son texte est-il condamné à mourir ? Paul Auster, le vrai, refuse de donner un sens définitif à cette "fin", qu'il ne veut pas voir comme une fin qui fournirait la clef du mystère ; en effet, il dit dans une interview : *"[...] I learned that books are never finished, that it is possible for stories to go on writing themselves without an author."* [133] Le narrateur de *City of Glass* recule d'ailleurs l'échéance de toute clôture dès le début du volet, en annonçant implicitement qu'il sera nécessaire d'attendre la fin du livre – mais dans quelle acception du mot "livre" : le volet ou la trilogie ? – pour que le lecteur puisse tirer une conclusion :

> The centre, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end. [134]

À la fin du volet, le lecteur se rend compte que la fin du "livre" n'est pas celle de *City of Glass*, et les dernières phrases l'invitent à poursuivre ses investigations dans le volet suivant : *"As for Quinn, it is impossible for me to say where he is now."* [135] Le manque créé par la disparition de son "auteur-ité", de son "autor-ité", de sa "patern-ité", est-il irrémédiable, sa disparition est-elle définitive, ou Quinn garde-t-il l'espoir d'une

---

[132] *City of Glass*, p. 130-131.

[133] The Art of Hunger and other Essays. London: The Menard Press, 1982
"The Red Notebook". London: Faber and Faber, 1997, p.378.

[134] *Ibid.*, p. 8.

[135] *Ibid.*, p. 132.

reconstruction de son "ident-ité", en dehors de l'autorité-paternité de son double, l'espoir d'une renaissance ? Plus généralement, *City of Glass* pose la question de l'absence de l'homme par rapport à lui-même et par rapport aux autres : ce vide intérieur est-il inhérent à la condition humaine, et à la condition de l'écrivain plus particulièrement, auquel le langage ne confère aucune "auteur-ité", le maintenant désespérément à la surface des choses et de son être ?

3.3.2 La construction identitaire de Blue ?

Le deuxième volet, *Ghosts*, s'ouvre sur la notion de commencement, voire de recommencement : *"First of all there is Blue. Later there is White, and then there is Black, and before the beginning there is Brown. [...] That is how it begins."* [136] Mais dès les premières phrases, dont la structure syntaxique est très simplifiée, le lecteur se trouve plongé dans un univers abstrait, presque irréel, même si la suite annonce que l'histoire est localisée à New York : *"The place is New York, the time is the present, and neither one will ever change."* [137] La fiction est immédiatement figée dans le temps présent, et le déroulement d'une histoire paraît d'ores et déjà compromis, d'autant plus que les personnages, dont les noms sont des noms de couleurs, semblent dénués d'identités qui les inscriraient dans le monde extérieur, comme un nom propre ordinaire symbolise une personne. En effet, les noms de couleurs donnent plutôt aux personnages le statut d'entités non investies d'identité, de fantômes. Le sujet, Blue, détective, est chargé par le destinateur, White, d'enquêter sur les faits et gestes de l'objet, Black, suspect. Blue ne connaît pas la nature du crime commis par Black, mais entreprend néanmoins la filature, au cours de laquelle on assiste une fois encore à la déconstruction du roman policier, car il n'y aura pas d'action, pas de crime commis, pas d'évolution dans son enquête policière, atemporelle en quelque sorte, puisque enfermée dans un présent immuable. Comme Quinn, Blue entreprend en fait une quête d'identité, en passant par la quête de l'autre, qui s'avère être Black, son Imaginaire. Blue essaie de trouver une structure organisée, ordonnée, au monde chaotique dans lequel il vit :

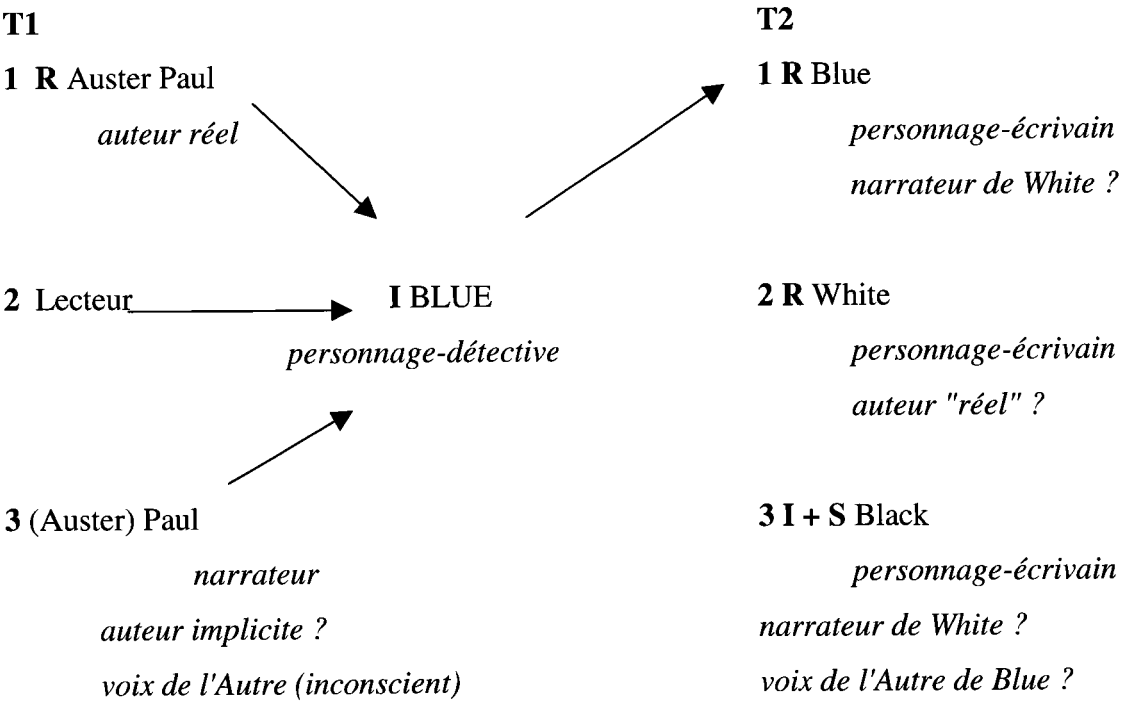
---

[136] *Ghosts*, p. 135.

[137] *Ibid.*, p. 135.

> Blue keeps looking for some pattern to emerge, for some clue to drop in his path that will lead him to Black's secret. [138]

Si l'on reprend le schéma 3 sur les trinités de *Ghosts*, on peut le compléter comme suit :



Blue cherche à définir l'Autre, par conséquent son identité, et c'est par le biais de l'écriture qu'il compte y parvenir. Il est persuadé qu'il maîtrise le langage, et que les signifiants sont en parfaite correspondance avec les signifiés :

> His method is to stick to outward facts, describing events as though each word tallied exactly with the thing described, and to question the matter no further. Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world, and until now they have never impeded his view, have never even seemed to be there. [139]

Contrairement à Quinn, qui avait abandonné toute vie familiale et sociale, Blue n'a pas expérimenté une première quête de vide intérieur. Il a une vie sociale, une fiancée, et se

---

[138] *Ibid.*, p. 152.

[139] *Ibid.*, p. 146.

contente de vivre "à l'extérieur de lui-même", en surface, jusqu'à sa rencontre avec White, son destinateur, son Autre, qui se confondra finalement avec son autre, Black, appartenant à sa dimension imaginaire ; à ce moment seulement, il s'investit progressivement dans le désir d'acquérir une dimension intérieure, car, ayant accepté sa mission, il se retrouve condamné à rester assis seul dans sa chambre. Là, il n'a d'autre solution que l'introspection et découvre son autre, Black, plongé alors dans une quête réflexive de l'objet, lui-même. Opposé à Black qui, en face, exerce exactement la même activité que lui, Blue expérimente ce que Lacan appelle le stade du miroir : car Blue est confronté au regard de l'Autre, Black, à travers sa fenêtre, qui pouvait le mener grâce au Réel de son écriture à la structuration de son Symbolique. L'Autre aurait pu lui conférer une certaine unité, une intériorité, en lui offrant l'occasion de s'affranchir de son Imaginaire. Mais Blue n'identifie pas ce qu'il voit dans le reflet du miroir comme son Autre : le verre n'est pas transparent, le reflet du miroir reste opaque, et ne lui renvoie que du vide, son vide intérieur. Il ne parvient pas à se séparer du regard de l'autre, et il est fait prisonnier de son image car l'autre le maintient en position d'objet.

Ainsi, Blue, qui vivait dans l'insouciance la plus totale, perd l'illusion d'être un homme libre, maître de ses actes, responsable, auteur de ses récits. Sa quête d'identité l'amène seulement à prendre conscience de sa personnalité fragmentée, mais sans possibilité de restructuration, de reconstruction. Il n'expérimente que le manque, et ne parvient pas à passer à la dimension symbolique qui lui donnerait une identité. Même s'il essaie d'échapper à la domination de l'autre, en le laissant pour mort, il ne peut s'en séparer définitivement. Au début de leur rencontre, Black s'impose à lui et ne lui fournit aucune clef sur son identité :

> Oh no, Blue. You don't understand. It's going to be the two of us together, just like always.
>
> But you're forgetting something, aren't you?
>
> Forgetting what?
>
> You're supposed to tell me the story. Isn't that how it's supposed to end? You tell me the story, and then we say goodbye.
>
> You know it already, Blue. Don't you understand that? You know the story by heart. [140]

[140] *Ibid.*, p. 193.

Mais Blue ne connaît pas l'histoire, il est incapable d'interpréter les paroles de l'autre, car il veut continuer à le laisser agir à sa place. Ultime étape : le sujet Blue se confond progressivement avec son objet : Blue et Black sont interchangeables ; ils s'épient l'un l'autre et deviennent leurs ombres respectives, leur autre respectif :

> No, Blue, I've needed you from the beginning. If it hadn't been for you, I couldn't have done it.
>
> Needed me for what?
>
> To remind me of what I was supposed to be doing. Every time I looked up, you were there, watching me, following me, always in sight, boring into me with your eyes. You were the whole world to me, Blue, and I turned you into my death. You're the one thing that doesn't change, the one thing that turns everything inside out.
>
> And now there's nothing left. You've written your suicide note, and that's the end of it. [...]
>
> I've had my job to do, and I've done it. But you're nowhere, Blue. You've been lost, from the first day. [141]

Quelle solution reste-t-il à Blue, définitivement perdu ? Se révolter face à ce manque qu'il ne parviendra pas à combler, donc tuer Black ? Mais il ne s'en est pas séparé, et le tuer équivaut pour Blue à se suicider, dans le sens où il est obligé d'abandonner sa quête d'identité.

Ghosts va plus loin que *City of Glass* dans l'illustration de la quête d'identité et de langage, car celle-ci est dédoublée entre le sujet et son autre, l'autre prenant lui-même le sujet pour son autre. Cette quête n'en paraît que plus désespérée car, par le jeu de miroirs entre Blue et Black s'opère une mise en abyme de l'ego du sujet devenu objet, qui le condamne à disparaître. Blue s'enferme dans son appartement, n'a pour repère que son autre, Black, qui lui même essaie de se forger une identité à partir de l'observation de Blue. La quête d'identité en miroir ne peut aboutir, elle est prise dans un cercle vicieux, un labyrinthe inextricable. La chute finale, l'évanouissement de Blue et de Black, mène le sujet et son moi dans un trou noir, vers le vide. Blue et Black s'absorbent l'un l'autre dans une spirale infernale, et il n'y a aucune solution possible car aucune linéarité dans la quête qui se replie sur elle-même. Le miroir est à double face

---

[141] *Ibid.*, p. 194.

en fait, et cette idée est renforcée à la fin par l'intervention du narrateur, qui suggère que Blue pourrait bien être un personnage du livre de Black.

Pas plus que Quinn, Blue ne réussit à maîtriser son écriture car pas plus que la fenêtre qui le sépare de Black, les mots qu'il utilise ne sont transparents. Black explique que l'acte d'écriture ne fournit à l'écrivain aucun moyen supplémentaire par rapport à l'homme ordinaire de trouver la nature de son être ; il reste lui aussi à la surface, et n'a pas d'existence propre, tel un fantôme :

> We always talk about trying to get inside a writer to understand his work better. But when you get right down to it, there's not much to find in there, at least not much that's different from what you'd find in anyone else. [...]
>
> Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there.
>
> Another ghost.
>
> Exactly.
>
> Sounds mysterious. [142]

Qu'il s'agisse de l'enquête policière ou de la quête de langage, les rôles de chaque actant sont dédoublés, et les personnages se font face comme dans un miroir. Ainsi, Blue détective-écrivain-lecteur devient le suspect-personnage observé et raconté par Black, lequel passe de suspect-personnage de Blue à détective-écrivain-lecteur ; Black est cet écrivain fantôme dont il parlait, il n'a pas plus d'intériorité que l'auteur dont il est peut-être le narrateur, White. Par conséquent, la fin de *Ghosts* n'apporte aucune solution : ni l'enquête policière, ni la quête d'identité ne permettent de fermer les structures circulaires qu'elles ont ouvertes. La dernière phrase est plus pessimiste encore que celle de *City of Glass* : *"And from this moment on, we know nothing."* [143] Il y a là un terrible constat d'échec, de manque : la narration et la quête semblent se refermer sur elles-mêmes.

Comme pour le nœud trinitaire de *City of Glass* qui, perdant ses éléments, s'était délité, le nouage Borroméen entre Auster l'auteur, (Auster) le narrateur et Blue se défait

---

[142] *Ibid.*, p. 175.

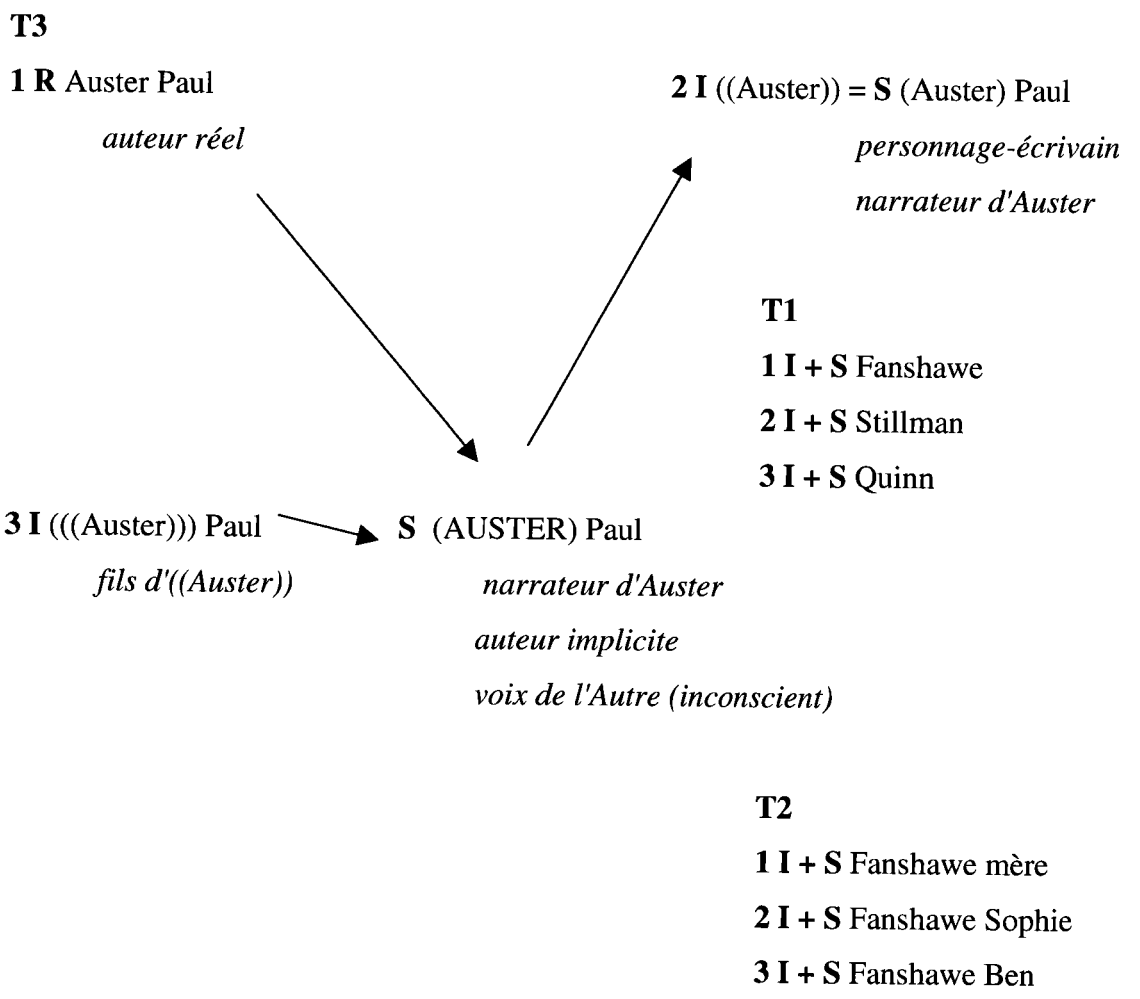
[143] *Ibid.*, p. 196.

avec la disparition de Blue. La même apparition tardive d'un nouveau narrateur vient renouer le nœud dans le dernier paragraphe, grâce à un *we*, impliquant le lecteur dans le rôle de co-narrateur de (Auster). Il ne reste, comme dans *City of Glass*, plus qu'une trinité à la fin.

3.3.3 Le rejet de l'autre

The Locked Room présente un sujet, le narrateur, dont le nom n'est pas explicité – mais que nous avons identifié comme étant Paul (Auster) – qui paraît d'emblée plus conscient de son intériorité, la toute première phrase évoquant celui qui sera assimilé à son Autre : *"It seems to me now that Fanshawe was always there. He is the place where everything begins for me, and without him I would hardly know who I am."* [144] Lorsque l'on reprend le schéma 4 représentant la trinité de trinités de *The Locked Room,* on note que l'Autre Fanshawe se présente à (Auster) sous 3 formes : Fanshawe, Stillman et Quinn, reprenant les identités des Autres de *City of Glass*, et nouant ainsi des liens avec toute la trilogie.

[144] *The Locked Room*, p. 199.



Mais contrairement à Quinn, le narrateur n'a pas essayé, dans une première quête, d'atteindre ce vide intérieur, et à l'inverse de Blue, il ne vit pas qu'en surface. Par contraste également avec les deux premiers volets, le troisième volet n'ouvre pas sur une réelle enquête policière, même si le narrateur est investi d'une mission de recherche : prendre la décision de publier ou non les écrits de Fanshawe disparu, puis mener une enquête sur sa vie afin de pouvoir écrire sa biographie. Pour la troisième fois, le roman policier est déconstruit, mais dès son commencement, car le narrateur n'est pas un détective et n'en emprunte pas l'identité ; il n'y a pas de victime ni de crime : les repères classiques de l'enquête policière sont effacés dès le début. Le narrateur poursuit une autre quête, celle de son identité, dont l'issue dépend de sa capacité à se séparer de l'image de lui-même que lui renvoie le regard de son autre, Fanshawe, omniprésent dans sa vie depuis sa naissance. Plus précisément, le narrateur a fait de son ami d'enfance, Fanshawe, l'Idéal de son moi, celui qui a toujours été pour lui un modèle d'identification :

> Early on, his influence was already quite pronounced. This extended even to very small things. If Fanshawe wore his belt buckle on the side of his pants, then I would move my belt into the same position.[145]

Pendant toute son enfance, le narrateur a admiré et imité son ami, dans l'espoir de l'égaler, mais sans pourtant y parvenir. De plus, ce désir resté inassouvi s'est doublé d'un sentiment contraire, celui d'être dominé par Fanshawe, sentiment négatif qui aurait réveillé le désir de s'opposer à lui :

> But that is only a beginning, and in my struggle to remember things as they really were, I see now that I also held back from Fanshawe, that a part of me always resisted him. Especially as we grew older, I do not think I was ever entirely comfortable in his presence. If envy is too strong a word for what I am trying to say, then I would call it a suspicion, a secret feeling that Fanshawe was somehow better than I was. All this was unknown to me at the time, and there was never anything specific that I could point to. Yet the feeling lingered that there was more innate goodness in him than in others, that some unquenchable fire was keeping him alive, that he was more truly himself than I could ever hope to be. [146]

C'est pourquoi, des années plus tard, lorsque l'occasion lui en est donnée, et qu'il rencontre la femme de son modèle, il concrétise cette identification en l'épousant, en adoptant son fils, et en refaisant le voyage à Paris que Fanshawe avait effectué. Il est en fait confronté à une deuxième trinité d'Autres : Sophie, qui joue le rôle du destinataire en lui demandant de publier les écrits de son mari, et qui représente, avec son fils Ben, son désir de fonder une famille ; la mère de Fanshawe, avec laquelle il a une aventure, représente l'Autre en tant que désir de sexuation, un désir pervers – à l'instar du désir de Quinn pour Virginia Stillman.

Son modèle imaginaire Fanshawe continue donc de régir sa vie, et, loin de s'en affranchir, le narrateur va le traîner tel un fardeau : il ne reverra pas son ami en chair et en os, mais celui-ci manifestera sa présence sous la forme de sa production écrite, l'œuvre que Fanshawe n'a jamais publiée, donc ce qui reflète son inconscient. Son Autre lui est livré sous forme de construction linguistique : *"Then I hauled the two*

---

[145] *Ibid.*, p. 209.

[146] *Ibid.*

suitcases slowly down the stairs and onto the street. Together, they were as heavy as a man." [147] Le langage de Fanshawe pourrait mener à l'inconscient du narrateur, lequel va entreprendre de se séparer de son autre aliénant pour se construire une dimension symbolique, et par là même, une identité structurée. Il avait construit sa dimension imaginaire avant de connaître le langage :

> We met before we could talk, babies crawling through the grass in diapers, and by the time we were seven we had pricked our fingers with pins and made ourselves blood brothers for life. [148]

À présent, selon lui, l'écriture de la biographie de Fanshawe devrait lui permettre d'accéder à la vérité sur son origine, car il croit au logocentrisme du langage. Il est convaincu de la supériorité de l'écrivain enfermé dans une pièce, comme il croyait à la supériorité de son ami enfermé dans une boîte en carton – autre version de la chambre de Quinn ou de Blue – où il s'adonnait très jeune à l'introspection :

> In retrospect, I find it natural that Fanshawe should have become a writer. The severity of his inwardness almost seemed to demand it. [149]

Mais sa tentative échoue à tous points de vue : le cahier rouge de Fanshawe ne lui apporte pas d'explication satisfaisante, et il finit par le détruire :

> If I say nothing about what I found there, it is because I understood very little. All the words were familiar to me, and yet they seemed to have been put together strangely, as though their final purpose was to cancel each other out. I can think of no other way to express it. Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible. It is odd, then, that the feeling that survives from this notebook is one of great lucidity. It is as if Fanshawe knew his final work had to subvert every expectation I had for it. These were not the words of a man who regretted anything. He had answered the question by asking another question, and therefore everything remained open, unfinished, to be started again. I lost my way after the first word, and from then on I could only grope ahead, faltering in the darkness, blinded by the book that had been

[147] *Ibid.*, p. 208.

[148] *Ibid.*, p. 199.

[149] *Ibid.*, p. 214.

> written for me. And yet, underneath this confusion, I felt there was something too willed, something too perfect, as though in the end the only thing he had really wanted was to fail, even to the point of failing himself. [150]

Ces réflexions rappellent la théorie de Jacques Derrida sur les signifiants, qui souligne effectivement qu'ils ne fournissent pas de signification stable :

> Dès lors on a dû sans doute commencer à penser qu'il n'y avait pas de centre, que le centre ne pouvait être pensé dans la forme d'un étant-présent, que le centre n'avait pas de lieu naturel, qu'il n'était pas un lieu fixe, mais une fonction, une sorte de non-lieu dans lequel se jouaient à l'infini des substitutions de signes. C'est alors le moment où le langage envahit le champ problématique universel ; c'est alors le moment où, en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours – à condition de s'entendre sur ce mot – c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification. [151]

Les signifiants s'annulent les uns les autres, et le seul constat possible est que le langage, non universel, ne mène pas à une interprétation stable et structurée, celle-ci restant fluctuante et dépendante d'un "système de différences". Ce concept de jeu qui conditionne le langage ne permet pas d'accéder au centre, à la présence unique et clairement identifiable de la vérité du signifiant, puisqu'il reste distant du signifié. Par conséquent, le narrateur n'a pas accès à son identité, parce qu'elle n'est ni stable ni structurée, et que son centre est en perpétuelle mouvance. Il en va de même lorsque le narrateur essaie de retracer la vie de Fanshawe, et qu'il se trouve confronté à une multitude de versions possibles ; il en arrive même à Paris à renommer les gens qu'il rencontre, et à se persuader qu'il croise le chemin de Fanshawe, tant il aimerait pouvoir lui attribuer une présence stable, définie. Mais il s'ensuit une violente bagarre avec celui qu'il croit avoir identifié comme son Autre (qui s'identifie comme Stillman), et il en sort encore plus confus. À mesure qu'il prend conscience de la nécessité de se séparer de son autre, le narrateur se rend compte du pouvoir de cet autre, et de sa dépendance à lui,

---

[150] *Ibid.*, pp. 313-314.

[151] Derrida, Jacques. La Voix et le Phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl. Paris: P.U.F., 1967, p. 411.

au point que cette situation devient dangereuse, car, loin d'être certain finalement de vouloir l'éliminer de sa vie, il craint que ce ne soit cet autre qui finisse par le détruire :

> In the end, I don't think that I really intended to kill him. [...] The strange thing was not that I might have wanted to kill Fanshawe, but that I sometimes imagined he *wanted* me to kill him. This happened only once or twice, at moments of extreme lucidity, and I became convinced that this was the true meaning of the letter he had written. Fanshawe was waiting for me. He had chosen me as his executioner, and he knew that he could trust me to carry out the job. But that was precisely why I wasn't going to do it. Fanshawe's power had to be broken, not submitted to. The point was to prove to him that I no longer cared, that was the crux of it: to treat him as a dead man, even though he was alive. [152]

Qu'advient-il alors de sa quête d'identité ? Le narrateur semble rester prisonnier de son image, qu'il ne perçoit même pas à travers une fenêtre ou dans le reflet d'un miroir (à l'instar de Blue ou de Quinn) et son identité fragmentée reste hermétique à toute analyse, puisque ce n'est qu'à travers une porte close qu'il y sera confronté, dans une scène violente, où Fanshawe essaie de l'entraîner dans sa chute en se suicidant :

> I no longer knew what to say. Fanshawe had used me up, and as I heard him breathing on the other side of the door, I felt as if the life were being sucked out of me. 'You're a fool,' I said, unable to think of anything else. 'You're a fool, and you deserve to die.' Then, overwhelmed by my own weakness and stupidity, I started pounding the door like a child, shaking and sputtering, on the point of tears. [153]

Une partie de lui va peut-être mourir – mais la mort de Fanshawe n'est pas certaine – ou plutôt va-t-il apprendre à vivre avec ce dont il ne pourra jamais se libérer, ce à quoi sa conscience n'aura jamais accès ? Mais il s'en tiendra à distance, et semble à la fin prêt à continuer à vivre en acceptant l'idée que son identité est fragmentée, inaccessible ; mais il accepte de ne pas pour autant disparaître. Et c'est en ceci qu'il se distingue de Quinn ou de Blue, car il aboutit à la prise de conscience qu'il n'y a pas de solution à sa quête, et que le langage ne lui est d'aucun secours : mais au moins a-t-il appris à passer outre – s'étant rendu compte à quel point l'autre imaginaire peut être destructeur si on essaie de devenir cet autre idéal, ou si l'on reste captif de son regard. Il ne se laisse pas prendre

[152] *The Locked Room*, p. 269.

[153] *Ibid.*, p. 312.

dans le cercle vicieux de l'impossible quête d'identité, et accepte son échec à trouver une certaine cohérence à son être, admet que l'identité est impénétrable :

> We exist for ourselves, perhaps, and at times we even have a glimmer of who we are, but in the end we can never be sure, and as our lives go on, we become more and more opaque to ourselves, more and more aware of our own incoherence. No one can cross the boundary into another for the simple reason that no one can gain access to himself. [154]

Même si l'autre du troisième volet reste perçu comme une instance menaçante pour le sujet, il disparaît de l'environnement immédiat du narrateur. La trinité T2 s'évanouit, ce qui met en péril la structure ternaire de T1, car Auster personnage-narrateur pourrait bien disparaître comme Quinn et Blue. Or, il semble que l'apparition d'un nouvel élément dans la trinité Auster, le fils du narrateur, permet de renouer le nœud trinitaire en : Paul Auster auteur – Paul (Auster) personnage-narrateur – Paul (((Auster))) fils. Ainsi, le héros ne disparaît pas, se distinguant nettement des héros déchus des deux premiers volets. Et l'on pourrait poser la question du rôle de sa paternité dans l'acceptation de son échec à construire sa dimension symbolique. La question est de savoir s'il a simplement survécu à cette mort partielle, ou si le "train" qu'il s'apprête à prendre est le symbole d'une nouvelle vie.

---

[154] *Ibid.*, p. 247.

The New York Trilogy consiste en la déconstruction postmoderne du roman policier conventionnel, et de la croyance au logocentrisme comme mode d'accès à la construction de l'identité. Toute quête est vouée à l'échec, qu'elle soit policière ou identitaire, et le langage, en tant que moyen d'accéder à une présence signifiante et unique, perd sa fonction. Il ne témoigne que de la multiplicité des solutions possibles, et par conséquent de l'inaccessibilité à l'ordre. Le jeu de miroirs, de dédoublements des personnages et de leurs biographies, entremêlées avec la biographie de l'auteur en personne, Paul Auster, efface les frontières entre fiction et réalité, brouille les pistes et compromet définitivement tout espoir de solution unique. Le romancier ne cesse de se dédoubler grâce à l'ambiguïté entre auteur et narrateur qu'il entretient. Le moi est vu comme insolvable, et ne peut plus alors créer un récit cohérent. L'intrigue policière est alors bousculée, la quête d'identité se fourvoie. La notion d'intériorité est détruite, et l'homme est dépossédé de sa maîtrise sur lui-même, sur son inconscient, ou sur son acte d'écriture. Les personnages s'enferment dans des univers clos, repliés sur eux-mêmes, loin du réel, et sont faits prisonniers d'une spirale infernale, à laquelle seul le narrateur de *The Locked Room* semble échapper.

Au-delà de l'interprétation de chaque volet pris individuellement, si l'on considère les références intertextuelles qui les relient, nous souhaiterions poser à ce stade la question de la structure globale de *The New York Trilogy*, à savoir, **si** une telle structure peut être dégagée. L'interprétation littéraire a permis de tisser des liens thématiques, ainsi que d'établir des ressemblances structurelles entre les volets. Nous rappelons que Paul Auster prétend qu'il s'agit de la même histoire, racontée trois fois selon des *"degrés de conscience différents"*. [155] Cet aveu fait incontestablement écho à la théorie sur l'écriture en tant que réécriture, et en tant que structure, théorie élaborée par Jacques Derrida, et explicitée par Marc Goldschmit :

> L'écriture doit au contraire être pensée comme une structure et le texte comme ce qui est produit génétiquement "par la transformation d'un autre texte". [156]

La question est de savoir ce à quoi la "conscience" évoquée par Auster fait référence, et

---

[155] *The Locked Room*, p. 294.

[156] Goldschmit, Marc. Jacques Derrida, une introduction. Coll. Agora (dirigée par François Laurent). Paris: Pocket, département d'Univers Poche, 2003, p. 19.

si la trilogie dans son ensemble se développe elle-même autour d'une structure ; elle est aussi de savoir ce que le terme "différent" signifie : les trois volets sont-ils opposables, dans leur différence, sur un même plan, ou s'inscrivent-ils dans une organisation hiérarchique ? Dans l'affirmative, cette hiérarchie serait-elle linéaire ou plus complexe ?

Nous proposons pour cette étude une approche plus linguistique de l'œuvre, ayant pour but d'analyser à la fois les motifs de l'écriture de Paul Auster, et le lieu exact d'où il puise son inspiration. Il écarte d'ailleurs lui-même cette œuvre d'une création purement littéraire :

> When you look back on the works that have moved you, you find that they have always been written out of some necessity. There's something calling out to you, some human call, that makes you want to listen to the work. In the end, it probably has very little to do with literature. [157]

Qui crée l'œuvre de Paul Auster ? Dans quel but l'auteur remet-il sans cesse ses idées en question ? Parvient-il à une forme d'accomplissement, même si, à ses yeux, l'impact de sa création reste illusoire :

> "I'm constantly questioning the thing I do," he says. "It's certainly a stupid way to live your life, isolating yourself every day, making something nobody really needs or wants – the world can do very well without the books I write." [158]

Nous avons vu que chacun des volets de la trilogie new-yorkaise est caractérisé par la non circularité de son enquête policière, et de sa quête d'identité, qui restent toutes deux sans solution. Les trois volets peuvent également être rapprochés grâce au labyrinthe de références intertextuelles, et considérés comme relativement interdépendants, d'autant plus que le narrateur du dernier volet s'approprie l'auteur-ité de toute la trilogie. Mais que signifie cette révélation, qui semble octroyer au dernier volet un degré de conscience supérieur aux autres ? Établit-elle la suprématie de *The Locked Room* sur les deux autres qu'elle engloberait ? Par ce retour en arrière,

---

[157] Mallia, Joseph. "Interview with Joseph Mallia." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997, p. 283.

[158] Goldstein, Bill. "Audio Special: Paul Auster." The New York Times on the Web. 5 Mai 1999.

symbolise-t-elle plutôt un cercle vicieux dans lequel la fin renvoie inlassablement au début ? N'y aurait-il donc aucune évolution linéaire entre le premier et le dernier volet, ce que l'analyse thématique précédente invalide, puisque le sort réservé au narrateur de *The Locked Room* semble bien différent de celui des personnages de *City of Glass* et de *Ghosts* ? Tenter d'analyser la structure globale de *The New York Trilogy* laisse perplexe : la notion de linéarité se conjugue à celle de circularité, et il est difficile de conclure à une évolution, ou bien à une circonvolution.

Il s'agit a priori d'abandonner toute croyance en la transparence du langage, et d'analyser, plutôt que l'Objet dont parle l'auteur, le point de vue défini par lui dans son énoncé, en remontant à l'origine de ses choix – choix au niveau des vocables, donc des lexèmes – dans un premier temps, puis en explicitant sa manière de situer ces choix hiérarchisés dans une situation d'énonciation. Introduisons ici l'idée fondamentale, énoncée par Lacan [159], sur laquelle se base notre approche de l'écriture de Paul Auster : la production d'énoncés par un Sujet est le fruit de processus inconscients qui ont pour but la formation de sa conscience. Dans une interview de janvier 2004 publiée dans *The Observer Magazine,* Paul Auster évoque ces processus :

> So much of what I do is unconscious. I don't know how to explain the work I do. I can't do anything but do it. Beyond that, I'm as ignorant as anybody. [160]

Ce qui importe n'est pas de parler d'un Objet, mais la façon dont les points de vue successifs du Sujet parlant sur l'Objet construisent, grâce à des prises de conscience successives, la conscience que le Sujet a de lui-même. Il faut donc garder à l'esprit que les énoncés successifs produits ne sont pas le fait de processus conscients de la part du Sujet, ainsi que l'explique Max Reinert, se basant notamment sur la théorie du langage naturel de Lacan :

> À chaque nouvelle énonciation, quelque chose de cette formation se poursuit (qui concerne la formation même du sujet à travers ses successives "prises de conscience"). D'où des doutes sur cette capacités de l'homme à maîtriser a priori son énonciation. [161]

---

[159] Lacan, Jacques. Les écrits. Paris: Seuil, 1966.

[160] Citation de *The Observer Magazine*, reprise par Stuart Pilkington. Paul Auster Discussion Forum. 27 février 2004. <http://pub14.bravenet.com/forum/1152521924/fetch/223120/>

L'analyse du sens de la trilogie new-yorkaise doit se situer au niveau du sens ultime de l'énoncé, c'est-à-dire la façon dont il permet – ou ne permet pas – à Paul Auster de se construire une identité, de prendre conscience de quelque chose. Peu importe l'Objet de son discours, le contenu d'informations qu'il véhicule. L'essentiel est de mesurer et d'appréhender le degré de conscience atteint par le Sujet dans chacun des trois volets, et globalement dans la trilogie ; il s'agit aussi de déterminer s'il évolue au fil du récit, ou si au contraire nous avons affaire à une œuvre homogène. Une première piste de réponse nous est donnée à la fin du 3ème volet, lorsque le narrateur fait allusion à la notion de degrés de conscience **différents** que le Sujet acquière grâce au sens même de son énoncé, tout en réfutant toute hypothèse de résolution des problèmes posés. Mais que faut-il entendre par *"différents degrés"* ? Le mot *différent* induit-il des points de vue différents, mais avec un même degré de conscience, ou peut-on parler de gradation de ces degrés de conscience entre les volets ? D'après Max Reinert, *"une fois l'énoncé terminé, le comprendre consiste le plus souvent à en énoncer un autre et à cumuler ainsi les énoncés dans une suite sans fin répétant toujours diversement ce Même et insaisissable Objet."* [162] Il reprend les propos de Robert-Dany Dufour pour exposer la structure trinitaire de base de toute énonciation : *"Lorsqu'un sujet parle, il dit "je" à un "tu" à propos d'un "il"*, et explique qu'ainsi cette dernière *"donne un statut particulier à l'objet qui se définit non pas en soi mais comme pure circulation, entre ces différents moments d'une conscience : 'je-tu-il'."* [163] Sommes-nous en présence d'une structure d'énonciation de base trinitaire inscrite à l'intérieur d'une trilogie ? D'où une première question évidente : pourquoi avoir choisi le modèle de la trilogie, en quoi se fait-il l'écho d'un schéma d'écriture de base ? Ne s'agit-il là que d'un regroupement a posteriori de 3 œuvres chronologiquement décalées, ou peut-on d'ores et déjà y percevoir un premier degré d'organisation tripartite significative de *"différents stades de conscience"*, auxquels fait référence Paul Auster dans *The Locked Room* ? [164]

---

[161] Reinert, Max. "La tresse du sens et la méthode 'Alceste'. Application aux 'Rêveries du promeneur solitaire.'" Actes du colloque JADT 2000, 5èmes Journées Internationales d'Analyse Statistique des Données Textuelles. Lexicometrica 3 (2001-02). 20 février 2004 <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt2000/tocJADT2000.htm>, p. 1.

[162] *Ibid.*, p. 2.

[163] Dufour, Robert-Dany. Les mystères de la trinité. Paris: Gallimard, 1990.

[164] *The Locked Room*, p. 294.

Pour le déterminer, une approche double semble s'imposer : dans un premier temps, s'inscrivant dans la théorie de Max Reinert et s'appuyant sur l'analyse de la formation des énoncés d'Antoine Culioli [165], il faut pouvoir identifier le contenu de pensée établi en première intention par l'énonciateur, et mettre en évidence la façon dont les différents lexèmes choisis se répètent, se rapprochent, s'excluent, dans le but ultime de dire le Réel, qui ne peut être dit, mais avec l'impression *que "quelque chose insiste et se répète malgré tous ces ratages .../... C'est à travers ce parcours toujours remis en cause que le Sujet parlant se construit... en trébuchant à chaque pas."* [166] Cette première étape est un passage obligé pour le Sujet qui veut construire son énonciation. Elle permet d'analyser le sens d'un contenu en dehors de toute forme.

Dans un deuxième temps, il est intéressant d'analyser comment le Sujet hiérarchise son contenu de pensée et l'inscrit dans une situation d'énonciation. Nous nous appuierons principalement sur la théorie des opérations énonciatives d'A. Culioli, explicitée par L. Danon-Boileau dans *Énonciation et Référence* [167], et dont nous donnons ici les éléments essentiels à notre démonstration.

À partir d'un contenu de pensée, le Sujet qui souhaite produire un énoncé établit une lexis renfermant une forme – appelée schéma de lexis – à 3 éléments, qui est la même pour tous les énoncés simples : ils correspondent à 3 places vides dont l'une renfermera une notion de prédicat (et deviendra le verbe), les 2 autres étant remplies par des notions d'argument de type nominal ou propositionnel. Une fois la lexis formée, l'énonciateur hiérarchise celle-ci en indiquant l'élément autour duquel va s'organiser l'énoncé : stade de la relation prédicative. Enfin, il situe la lexis hiérarchisée par rapport à la situation d'énonciation : stade de la relation énonciative. Or, Danon-Boileau précise que :

> Lexis, relation prédicative, relation énonciative sont autant de relations qui doivent pouvoir se calculer dans l'énoncé définitif à partir de marques de surface [...]

---

[165] Culioli, Antoine. Pour une linguistique de l'énonciation: opérations et représentations. Coll. HDL, Tome 1. Gap: Ophrys, 1990.

[166] Reinert, Max. La tresse du sens. *Op. cit.*, p. 2.

[167] Danon-Boileau, Laurent. Énonciation et référence. Coll. HDL. Gap: Ophrys, 1987.

> La hiérarchisation du contenu de pensée (et l'organisation de la lexis) est marquée au niveau des arguments par l'article et le cas (entendu ici au sens strict de **marque** casuelle de surface – cf. les pronoms, par exemple.) [168]

Il reste que chacun des trois éléments du contenu de pensée initial de la lexis doit être validé, et que cette validation peut se faire de deux manières :

> 1 – soit en repérant l'élément par rapport aux origines fournies par la situation d'énonciation .../...
>
> 2 – soit en rattachant l'élément à une place définie au sein de la relation prédicative et de la lexis. [169]

Or, l'aire de recherche la plus intéressante à l'intérieur du corpus de la trilogie new-yorkaise se concentre sur les arguments nominaux, par lesquels passe la tentative de résolution de la quête d'identité des personnages. En effet, il suffit d'évaluer les références – toutes plurielles – des noms propres de ces personnages, pour poser en a priori que les arguments de type nominaux font du nom le vecteur de sens le plus important de la narration. L'analyse des arguments nominaux sous forme de noms pleins, prenant en compte leur référenciation, celle des modificateurs – adjectifs et déterminants – qui leur sont associés, ainsi que l'analyse des arguments nominaux sous forme de pronoms, devraient permettre de dégager la structure de la lexis et de la relation énonciative au sein de chaque volet, et plus globalement dans la trilogie, rendant compte ou non de la construction d'identité de son auteur.

Nous écarterons donc de l'analyse la relation prédicative, beaucoup moins porteuse de subjectivité dans la trilogie new-yorkaise, car moins caractéristique de l'intrusion de l'énonciateur dans l'énoncé. En effet, les repérages effectués dans le prédicat grâce au temps et l'utilisation de l'aspect nous semblent bien moins caractéristiques de l'écriture de Paul Auster, tout comme la modalité verbale – peu variée – et seront écartés de cette étude. Toutefois, l'analyse du syntagme verbal sera incluse dans celle du contenu de pensée de la lexis, et prendra uniquement en considération le choix des verbes en tant que lexèmes.

---

[168] *Ibid.*, p. 15.

[169] *Ibid.*, p. 16.

PARTIE 2

ORIENTATIONS THÉORIQUES PRÉALABLES

L'écriture de Paul Auster et l'aire de recherche délimitée dans le chapitre précédent justifient donc une analyse linguistique des composants du corpus. Pour pouvoir effectuer une étude comparative entre les 3 volets et essayer de dégager une structure profonde, il paraît nécessaire dans un premier temps d'opérer sur des données objectives : il faut pouvoir caractériser le lexique utilisé dans chaque volet – en termes de présence/absence – et l'opposer à la trilogie prise dans sa globalité ; il faut aussi parvenir à caractériser les repérages énonciatifs à l'intérieur du syntagme nominal, et leurs différences à l'intérieur de l'œuvre. Pour reprendre l'idée de désambiguïsation selon laquelle *"lexis, relation prédicative, relation énonciative sont autant de relations qui doivent pouvoir se calculer dans l'énoncé définitif à partir de marques de surface"* [170], il faut donc s'appuyer sur une méthode qui permette de quantifier le corpus de manière concrète, afin de "calculer" objectivement les écarts, ou les rapprochements entre volets, et de déterminer si la structure profonde qui pourrait en découler serait le témoin d'une écriture plus facilement interprétable, à partir de ces marques de surface, du point du vue de la signification.

Pour ce "calcul", la linguistique quantitative s'impose donc comme méthode de recherche, afin de quantifier dans un premier temps la présence/absence des mots informatifs et des mots outils à l'intérieur de chacun des volets, puis de quantifier les opérations de détermination. Il s'agit aussi de décrypter leur organisation autour du nom. Cette quantification s'effectue grâce à l'informatisation du corpus et à son traitement par des logiciels, mais elle requiert lors de ces deux opérations des choix théoriques préalables, car l'ordinateur n'opère de comptages que sur les formes de surface, et ne tient pas compte de leurs caractéristiques morpho-syntaxiques.

[170] Danon-Boileau, Laurent. Énonciation et référence. Coll. HDL. Gap: Ophrys, 1987.

CHAPITRE 1 : DE LA NOTION AU NOM REPÉRÉ EN SITUATION D'ÉNONCIATION

1.1 Construction du domaine notionnel

L'exposé qui suit, basé sur la théorie de l'énonciation d'Antoine Culioli, explicitée par J. Bouscaren et J. Chuquet dans *Grammaire et textes anglais, guide pour l'analyse linguistique* [171], vise à retracer le parcours théorique général qui a permis de faire des choix théoriques particuliers au traitement de la trilogie new-yorkaise.

Afin d'organiser l'analyse du corpus, il est nécessaire de revenir à la source de la création d'un énoncé : la *notion*. Elle est centrale à toute analyse des constituants d'un énoncé en tant que *"système complexe de représentations structurant des propriétés physico-culturelles d'ordre cognitif."* [172] Une notion est donc un ensemble de propriétés, *"un modèle abstrait que le locuteur a en tête"* [173] ; elle n'est pas donnée une fois pour toutes, n'est pas universelle, mais elle est construite par l'énonciateur en tant que représentation de *son* réel. C'est une entité qui ne réfère pas, qui évoque un référent sans pour autant garantir son existence. Il est à noter que la base cognitive sur laquelle s'appuie la notion est notamment filtrée par les différentes cultures, dont le découpage de la réalité varie. Ainsi, une notion préexiste à la catégorisation grammaticale – on ne distingue pas à ce niveau entre nom et verbe – et est définie en intension, c'est-à-dire qualitativement en fonction des propriétés qui lui sont inhérentes. Par conséquent, la notion en elle-même n'est pas quantifiable, mais participe des opérations de désambiguïsation au sens où les énonciateurs produisent et reconnaissent certaines

[171] Bouscaren, Janine, Jean Chuquet et Laurent Danon-Boileau (collaboration). Grammaire et textes anglais: guide pour l'analyse linguistique. Gap: Ophrys, 1987.

[172] *Ibid.*, p.133.

[173] Delmas, Claude. "L'article comme sténogramme prépositionnel." Les articles. Actes du Colloque SESYLIA. Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 13 janvier 2001.

valeurs référentielles qui leur sont propres, et ce dans des énoncés donnés. Ainsi, toute notion est prédicable, en ce sens qu'elle peut – après avoir subi une série d'opérations de détermination (qualification/quantification) – entrer en relation avec d'autres notions afin de former des relations prédicatives, lesquelles subissent elles-mêmes des opérations de détermination, en particulier de repérage, par rapport à la situation d'énonciation. On part donc de la notion, sur laquelle on effectue des opérations prédicatives, puis des opérations énonciatives pour définir la désambiguïsation, c'est-à-dire la construction de la signification. À partir des termes ainsi construits en rapport avec la notion, l'énonciateur peut élaborer une lexis, qui sera à la source de la formation d'un ensemble de relations entre les constituants de la relation prédicative.

Nous insistons ici sur la principale caractéristique de la notion, définie seulement en intension, donc seulement qualitativement, en tant qu'ensemble de propriétés physico-culturelles. Pour la rendre quantifiable, il faut pouvoir distinguer des occurrences des propriétés qualitatives de cette notion, et les regrouper dans une classe d'occurrences, c'est-à-dire définir les propriétés communes à tous les éléments de cette classe. Cette première opération consiste à construire ce que l'on appelle un domaine notionnel. Mais d'un point de vue qualitatif aussi – et parce que lorsque l'on *"travaille en intension, qualitativement si l'on veut, les occurrences sont individuables, mais ne sont pas qualitativement distinguables, discernables* [174] – il est nécessaire de construire un espace topologique de la notion, c'est-à-dire un espace qui permettra de distinguer un intérieur (ce qui a les propriétés de la notion) d'une frontière (ce qui n'en a pas vraiment les propriétés), d'un extérieur (ce qui est autre). La frontière a bien entendu des limites floues et variables.

Nous faisons ici une parenthèse pour définir le contenu des unités du discours qui permettent au locuteur d'actualiser les notions propres à ses contenus de pensée. Du point de vue de leur signification, elles peuvent être envisagées dans leur dimension dénotative et dans leur dimension connotative. Chaque signifiant renferme des traits dénotatifs, c'est-à-dire un sens que l'on trouve dans les dictionnaires. Il renvoie à une classe de dénotés (de référents) et une partie de sa signification est *"l'ensemble des traits de sens qui permettent la dénomination (encodage) et l'identification (décodage)*

[174] Culioli, Antoine. "Transcription du Séminaire de DEA". Paris VII: D.R.L., 1983-84, p. 37.

d'un référent, c'est-à-dire l'ensemble des traits strictement définitionnels – la connotation se chargeant de tous les traits supplémentaires." [175] La dénotation d'une unité linguistique est donc le sens qui permet de mettre en relation l'unité linguistique avec un objet extralinguistique. L'énonciateur véhicule un ensemble d'informations reconnues et décodées directement et de manière irréfutable par le co-énonciateur, dans la mesure bien évidemment où ce dernier partage la même langue. Par exemple, le lexème *detective* dans *City of Glass* définit la fonction assumée par Quinn, celle de mener une enquête policière sur un suspect. Les traits dénotatifs de *detective* sont en concordance avec la mission qu'il entreprend officiellement.

En revanche, les traits connotatifs d'une unité linguistique sont plus difficilement décodés par le co-énonciateur, car ils véhiculent un sens induit, secondaire qui n'est plus en relation directe avec le référent du discours. C'est pourquoi le signifiant de connotation (l'unité linguistique support de la connotation) transmet des valeurs sémantiques spécifiques au texte dans lequel il apparaît. Son contenu (son signifié de connotation) est secondaire par rapport au contenu de dénotation : il n'est que suggéré, produit par une association d'idées propres au locuteur seulement. Le décodage de la connotation par le lecteur n'est donc pas immédiat. Si l'on reprend l'exemple du lexème *detective*, on s'aperçoit qu'aux traits dénotatifs immédiats viennent s'adjoindre des traits connotatifs propres à la suite de la narration : en effet, la mission de Quinn n'est plus tant celle d'un policier en quête d'un criminel, mais celle d'un écrivain à la recherche de la structure de son identité. *Detective* renferme donc les signifiés de connotation *writer*, mais aussi *reader*, puisque sa quête identitaire passe aussi par l'acte de lecture avant celui de l'écriture.

Il est ici essentiel de rappeler qu'une notion n'est pas donnée à titre définitif : elle n'est qu'une représentation cognitive et linguistique dotée par l'énonciateur de certaines valeurs référentielles pour certains énoncés. Cette définition aide à la compréhension du fonctionnement des domaines notionnels – donc des domaines d'occurrences linguistiques correspondant aux notions que Paul Auster utilise – dont la constitution est très particulière dans son écriture, et des relations entre les faisceaux de propriétés constitutifs des notions, relations dites primitives qui précèdent toute relation prédicative. C'est à ce niveau de relation que se situe le sens premier de l'énoncé, ce qui

[175] Kerbrat-Orecchioni, Catherine. La connotation. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 12.

permet de définir *"ce par où un Sujet est passé pour poursuivre son énonciation"* [176], dans la méthodologie proposée par Max Reinert, et qui retiendra toute notre attention dans la première partie de l'étude de notre corpus.

En deuxième instance, à partir de la relation primitive spécifiée par un prédicat et un schéma de lexis, sera construite la relation prédicative entre les deux arguments et le prédicat. Cette relation prédicative va s'organiser autour d'un terme de départ, qui peut être l'un des deux arguments ou le prédicat, et qui donne une orientation à la relation prédicative.

Enfin intervient ce qui constituera l'objet de la deuxième partie de l'étude de notre corpus : le repérage énonciatif. La lexis d'un énoncé – qui en soit n'est pas un énoncé – est repérée par rapport à un repère situationnel d'origine Sit_0 comprenant 2 paramètres : le sujet énonciateur, locuteur (S_0) et les repères (fonctionnalités) temporels de l'origine énonciative, de l'acte de locution, de l'événement auquel on réfère (T_0). Les origines énonciatives permettent de déterminer ce par rapport à quoi tout élément d'un énoncé peut être validé.

Or, il existe un ensemble structuré d'opérations utilisant des termes qui entrent dans une relation de repérage énonciatif, et qui permettent de construire la catégorie de la détermination, en théorie aussi bien des arguments nominaux que des procès (repérages temporels, aspectuels et modaux). L'étude de la trilogie new-yorkaise se concentrera sur la détermination nominale, pour les raisons qui ont été évoquées en fin de première partie.

---

[176] Reinert, Max. "La tresse du sens et la méthode 'Alceste'. Application aux 'Rêveries du promeneur solitaire.'" Actes du colloque JADT 2000, 5èmes Journées Internationales d'Analyse Statistique des Données Textuelles. Lexicometrica 3 (2001-02). 20 février 2004 <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt2000/tocJADT2000.htm>, p. 3.

1.2 Délimitation de l'étude linguistique sur le corpus

Délimiter notre domaine de recherche a conduit à orienter l'approche linguistique de la trilogie new-yorkaise vers le syntagme nominal. Cependant, il est apparu que l'étude de la lexis, c'est-à-dire des contenus de pensées en dehors de toute forme, est primordiale, car elle reflète les processus de choix inconscients de l'auteur au premier niveau de l'acte d'écriture. Au stade donc de la construction des domaines notionnels propres à Paul Auster, nous définirons les lexis constituées par l'auteur – indépendamment des catégories morpho-syntaxiques de leurs éléments – dans le but de définir des classes d'occurrences caractérisant sa représentation de la réalité. L'étude se fondera sur les données fournies par le logiciel *Alceste*, dont nous définirons les principes d'analyse dans le chapitre 2 (§ 2.3.3.2).

Puis, dans un deuxième temps, il sera intéressant de se pencher plus précisément sur le syntagme nominal et son organisation interne. Il s'agira d'en définir son contenu – quantitativement et qualitativement, en prenant en compte cette fois les catégories morpho-syntaxiques de ses éléments ; en étudiant la façon dont des modificateurs – terme que nous utiliserons pour désigner tout élément venant s'adjoindre à l'élément nominal noyau – forment avec le nom un syntagme. Le choix du terme modificateur, par préférence à celui de déterminant, s'est imposé pour plus de clarté sur la notion de détermination ; de plus, il est apparu plus adapté, du fait que le terme de déterminant est sujet à controverse en fonction des écoles linguistiques, regroupant par exemple tantôt les articles et les adjectifs, ou excluant ces derniers des opérations de détermination. Nous considérerons que les modificateurs englobent tous les mots qui précèdent ou suivent le nom à l'intérieur du syntagme nominal : ils seront donc appelés respectivement prémodificateurs et postmodificateurs. La catégorisation des différents modificateurs est établie de façon exhaustive en 1.4. Nous parlerons par conséquent de modification du nom, opération qui inclura et dépassera la détermination du nom au sens le plus strict.

Enfin, l'étude du syntagme nominal portera également sur les proformes, terme plus adapté que celui de pronom, car les proformes désignent toutes les unités qui se

substituent à une ou plusieurs autres, et pas seulement au syntagme nominal. Elles incluent les pronoms, remplaçant seulement un groupe nominal. Elles constituent des rouages essentiels dans les processus de référenciation de Paul Auster.

1.3 Données essentielles sur le noyau du syntagme nominal : le nom

Comme nous l'avons vu précédemment, c'est à partir de la notion prédicable que l'on construit le nom, le verbe ou toute autre catégorisation grammaticale. À partir du nom noyau se forme le syntagme nominal (SN), qui renferme tous les modificateurs du nom qui vont permettre de désambiguïser la notion : opération de détermination, entrée du SN dans des relations prédicatives. Une fois que l'on se situe en dehors du concept abstrait de la notion, l'occurrence du nom dans l'énoncé permet d'effectuer un repérage de la notion par rapport à la situation d'énonciation. Mais le nom seul ne fait que représenter, que référer à l'ensemble des propriétés de la notion. Il appelle une référence en reconnaissant son existence. Par conséquent, le fonctionnement de l'énoncé ne dépend pas du nom, qui ne détermine pas, n'établit pas de références avec d'autres notions, comme le font les modificateurs du nom à l'intérieur du syntagme nominal.

Quelles sont les catégories de fonctionnement du nom ? Il en existe 3, dont, en premier lieu, le fonctionnement en discret (ou discontinu, dénombrable). Les noms y sont séparables en unités, en occurrences que l'on peut dénombrer, donc quantifier ; ils fonctionnent au singulier et au pluriel (ex : *a cat, two cats...*).

En second lieu, on trouve les noms fonctionnant en continu dense, un continu quantifiable. Ils ne peuvent être discrétisés en unités, et on ne peut les quantifier qu'à l'aide d'un dénombreur (ex : *a lump of sugar*).

Enfin, les noms peuvent fonctionner en continu compact, non quantifiable. C'est le cas des prédicats nominalisés, c'est-à-dire des nominalisations de verbes (ex : *encouragement*) ou des nominalisations d'adjectifs (ex : *sadness*). Ils n'ont qu'une valeur qualitative.

Cependant, au-delà de leur tendance à fonctionner dans l'une ou l'autre catégorie, les noms peuvent facilement, au gré des découpages propres à l'énonciateur, glisser dans une catégorie autre. Ainsi par exemple, Auster ajoute à *encouragement* une propriété différentielle, un degré de quantification dans *"a word of encouragement"*, utilisant le nom ici dans un fonctionnement de continu dense ; de même, le nom *anger*, fonctionnant habituellement en compact, est re-catégorisé en discret dans *The Locked Room* : *"It was an abrupt anger..."* [177]

1.4 Classification catégorielle des modificateurs et des proformes

Cette classification a pour point de départ la théorie d'André Joly, citée par Dairine O'Kelly [178] dans son article sur la détermination nominale, qui a permis de choisir une classification en modificateurs matériels et formels. Nous avons ensuite établi le contenu exact de tous les éléments qui sont adjoints au nom dans le corpus de la trilogie new-yorkaise, et les avons ensuite classés dans plusieurs catégories, comme le montre le tableau 1 ci-dessous :

[177] *The Locked Room*, p. 288.

[178] O'Kelly, Dairine. "Ellipse, substitution et référence : À propos de la détermination nominale en anglais." Éds Leeman, Danielle, Annie Boone et alii. Du percevoir au dire. Paris: L'Harmattan, 1998, p. 169.

Tableau 1. Les différents modificateurs du nom et les proformes

Modificateurs			**Formes/exemples**
Prémodificateurs formels			
	Articles		*the, a/an,* zéro
	Démonstratifs		*this, that...*
	Possessifs		*my, your...*
	Génitifs déterminatifs		*'s, s'*
	Quantifieurs numériques		*one, third...*
Prémodificateurs formels			
	Quantifieurs simples indéfinis		*some, all...*
Prémodificateurs matériels			
	Quantifieurs complexes : SPI [179] quantifieurs (ou dénombreurs)		*a number of* plastic garbage cans
	Classificateurs		
		SPI qualitatifs	*a smudge of* encouragement
		Noms communs ou noms propres	the *Stillman* apartment (lexicalisation)
	Génitifs génériques		*'s, s'*
	Adjectifs		*large, small...*
	Adverbes intensifieurs [180]		*so, quite, very...*
Postmodificateurs			
	Syntagmes prépositionnels		the business *about Auster*
	Propositions relatives		
Proformes			
	Définies		
		Pronoms personnels	*I, me, we...*
		Démonstratifs	*this, that...*
		Possessifs	*mine, yours...*
		Relatifs	*that...*

[179] Les SPI sont des Syntagmes Prépositionnels Inverses, entrant dans la catégorie des prémodificateurs du nom, et dont l'étude se trouve en § 1.6.2.

[180] Les adverbes intensifieurs qualifient les adjectifs descriptifs.

Modificateurs			**Formes/exemples**
	Indéfinies		
		Quantifieurs	*some, somebody, any...*

On note que les modificateurs formels affectent l'extensité du noyau du syntagme nominal, et en sont séparés par les modificateurs matériels ; ces modificateurs matériels affectent l'extension du noyau nominal.

Enfin, nous précisons que nous exclurons de l'étude celle des pronoms relatifs, ainsi que, plus généralement, celle des propositions relatives, car ces considérations mèneraient à des analyses syntaxiques, hors du champ de notre recherche.

1.5 Articulation de l'étude du syntagme nominal autour de la détermination nominale : la pondération entre le quantitatif et le qualitatif

Nous rappelons que la construction du domaine notionnel est préalable à toute opération d'énonciation, qui ne peut s'effectuer que sur des occurrences des propriétés inhérentes à la notion, et non sur la notion elle-même. Dans le cas d'une occurrence du nom, il s'agit de construire l'existence de ce nom par rapport à un repère, opération qui revient en fait à une opération de quantification et/ou de qualification sur la notion, et qui est étroitement liée à celle effectuée sur la relation prédicative. Chaque modificateur peut donc être analysé en fonction de la pondération entre sa composante quantitative (Qnt) et sa composante qualitative (Qlt), sachant que l'une peut être prépondérante par rapport à l'autre, voire la neutraliser totalement : par exemple, les quantifieurs numériques marquent une opération à prépondérance quantificative (par ex : *"He ate **three slices of bread**"* [181]), alors que les classificateurs sont plutôt marqueurs d'une

[181] *City of Glass*, p. 124.

opération de qualification (par ex : *"The book was **a work of fiction**"* [182]). Mais dans tous les cas, le nom gagne alors en détermination, selon un degré qui dépend du modificateur qui lui est associé.

Dans le cas d'un modificateur formel, il peut s'agir d'une opération d'extraction, de fléchage, de parcours, ou de renvoi à la notion.

1.5.1 Opération d'extraction

L'opération d'extraction pose l'existence d'un objet et elle est **principalement quantitative**, bien qu'elle conserve une valeur qualitative en arrière-plan. Elle sera donc symbolisée par la pondération **Qnt (Qlt),** les parenthèses indiquant la prépondérance de Qnt. Il s'agit d'extraire une occurrence de la classe d'occurrences associée à la notion indéterminée de départ (par ex : *"White wants Blue to follow **a man** named Black..."* [183]). On en pose donc l'existence en l'isolant des autres et en la repérant par rapport à une situation. Cette opération suppose que la notion puisse être individuée : elle concerne donc des noms qui fonctionnent en discontinu (par ex, avec un quantifieur : *"Like **many people** in Paris, he has never had a refrigerator"* [184]) ; avec du continu dense, il faut utiliser un quantifieur complexe qui permette de dénombrer la notion (par ex : ***a glass of milk***).

Pour l'extraction d'une unité, on utilise le marqueur *a/an* ; pour une extraction plurielle, on peut choisir le quantifieur *some* ou l'article zéro, selon que l'on veut ou non insister sur la quantité.

---

[182] *The Locked Room*, p. 246.

[183] *Ghosts*, p. 135.

[184] *The Locked Room*, p. 247.

1.5.2 Opération de fléchage

Le fléchage est une **opération qualitative** (notée **Qlt**), mais elle suppose qu'ait eu lieu en première instance une opération d'extraction. En effet, après avoir extrait une occurrence d'une notion et en avoir donc posé l'existence, on identifie par le fléchage cette même occurrence, mais de façon privilégiée. Par exemple :

(1) *Black tips his hand [...] when* ***a woman*** *walks across the room [...]*
(2) *Unfortunately,* ***the woman****'s back is turned to Blue [...]* [185]

En (1), il y a extraction d'une occurrence de la classe *woman*, suivie en (2) d'une opération de fléchage sur cette même occurrence à l'aide de l'article *the*.

Par conséquent, on peut dire que le fléchage doit être noté plus strictement **(Qnt) Qlt**, car il garde la trace d'une opération quantitative d'extraction. Il se fait avec le marqueur *the*, avec les démonstratifs et les possessifs.

1.5.3 Opération de parcours

Grâce à certains marqueurs, l'énonciateur peut parcourir toutes les occurrences d'une classe associée à une notion.

Il est possible de passer en revue, unité par unité, mais sans s'arrêter sur aucune, chaque occurrence de la classe. Le marqueur caractéristique de cette opération est *any*, et sa **valeur quantitative ou qualitative** dépend de la modalité prédicative. Ainsi, dans un énoncé négatif, on aura un parcours fortement quantitatif, où, après avoir nié l'existence de la moindre occurrence de la classe, on invalide la relation prédicative en question (par ex : *"... and neither of them had* ***any complaints***" [186]). Toutefois, dans le cas d'un nom fonctionnant en discontinu singulier, la valeur de *any* est uniquement qualitative (par ex : *"I don't read just* ***any book.***"). De même, dans un énoncé assertif, le parcours est plutôt de nature qualitative, car toute occurrence envisagée permet de

[185] *Ghosts*, p. 153.

[186] *The Locked Room*, p. 204.

valider la relation (par ex : *"Come **any day** !"*). On parle ici de *parcours-lissage* [187], car toutes les occurrences sont validées sans distinction : on ne fait que leur reconnaître une même propriété.

Each et *every* sont deux autres marqueurs de parcours qui se distinguent de *any*. En effet, si *any* n'opère aucune extraction d'une occurrence de la classe, *each* et *every* valident la relation prédicative en marquant l'existence de chaque occurrence. On a ici ce que l'on appelle un *parcours rugueux* [188], qui conserve une opération d'extraction "symbolique" d'un élément représentatif de la classe. La **composante quantitative** est plus présente qu'avec *any*. Prenons deux exemples :

(1) *"For **every soul** lost in this particular hell, there are several others locked inside madness [...]"* [189]

(2) *"The centre of the book shifts with **each event** that propels it forward."* [190]

On constate bien que, dans les deux exemples, la validation est effective. Cependant, alors que *each* parcourt un à un tous les éléments de la classe *soul*, *every* effectue, en plus du parcours de la classe *event*, une autre opération : il insiste sur le fait que la totalité des éléments valide la relation prédicative, en assertant l'identification entre tous ces éléments. En effet, comme le rappelle Janine Bouscaren [191], l'origine étymologique de *every* est *ever each*, ce qui marque bien une double opération pour *every*.

---

[187] Terme emprunté à A. Culioli, cité dans : Cotte, Pierre, André Joly, Dairine O'Kelly, Éric Gilbert, Claude M.C. Delmas, Geneviève Girard et Jacqueline Guéron. Les théories de la grammaire anglaise en France. "La théorie des opérations énonciatives d'Antoine Culioli."Paris: Hachette Supérieur, 1993, p. 90.

[188] *Ibid.*

[189] *City of Glass*, p. 109.

[190] *Ibid.*, p. 24.

[191] Bouscaren, Janine. Linguistique anglaise, Initiation à une grammaire de l'énonciation. Paris: Ophrys, 1991, p. 86.

1.5.4 Opérations de renvoi

Elles sont de deux types : le renvoi à la notion et le renvoi à la classe toute entière. Ce sont les opérations qui laissent au nom sur lequel elles portent le plus fort degré d'indétermination. Elles se font à l'aide du marqueur zéro (Ø), ou article zéro, comme dans les exemples ci-dessous :

(1) *"But **Ø beggars and Ø performers** make up only a small part of the vagabond population."* [192]

(2) *"And it is not credible that **Ø nature** has denied us this resource that she has given to many other animals..."* [193]

En (1), l'énonciateur renvoie à la classe toute entière des occurrences de la notion *beggar* ou *performer* : il y a individuation de chaque élément, puis totalisation dans un deuxième temps, qui revient au final à faire référence à la notion. Nous noterons que dans ce type d'énoncé générique, on a donc aussi une opération de *parcours totalisant.* En (2), le schéma est différent : il y a renvoi direct à la notion *nature.* Toutefois, qu'il s'agisse de renvoi à la notion ou à la classe, l'opération est **purement qualitative**.
Il est intéressant de noter que dans certains cas, on pourrait être tenté d'interpréter la pondération en faveur du quantitatif (ex : *"She gave them **Ø milk and Ø cookies.**"*) Or, seule la situation d'énonciation crée cette impression, et la quantité n'est pas marquée par Ø [194].

Ces différentes opérations sur le nom vont donc permettre de doter la notion d'un degré de détermination plus ou moins fort selon le modificateur utilisé et le type de fonctionnement du nom. Elles en construisent l'existence par rapport à un repère, grâce à une pondération variable – qu'il faut souvent interpréter au cas par cas en fonction également de la situation d'énonciation – entre un processus de quantification et de qualification sur la notion. Toutefois, dans ces opérations, l'article zéro a un statut

---

[192] *City of Glass,* p. 109.

[193] *Ibid.*, p. 33.

[194] Cotte, Pierre, André Joly, Dairine O'Kelly, Éric Gilbert, Claude M.C. Delmas, Geneviève Girard et Jacqueline Guéron. Les théories de la grammaire anglaise en France. "La théorie des opérations énonciatives d'Antoine Culioli." Paris: Hachette Supérieur, 1993, p. 76.

particulier, car il renvoie fondamentalement à du qualitatif, comme l'a bien démontré Culioli [195]. C'est pourquoi il a fait l'objet d'un traitement particulier dans l'étude du corpus de Paul Auster, où le degré de détermination ou d'indétermination dans chacun des volets permettra de caractériser son écriture. Mais avant de traiter de l'article zéro, dont la présence est repérée avec certains classificateurs, il est nécessaire de définir et de délimiter ici la notion de syntagme quantitatif.

1.6 Les syntagmes binominaux quantificateurs (SBQ)

L'étude qui suit a pour point de départ la théorie de C. Benninger [196] à propos des substantifs quantificateurs. Elle doit permettre de distinguer les quantifieurs complexes des classificateurs, et de prendre des décisions quant à leur encodage dans le corpus. Le schéma de départ est un syntagme binominal (SB) [197] :

Mod.1 N1 of Mod.2 N2

ex : *"the movement of the streets"* [198]

Si l'on se place dans le cas des syntagmes où *Mod.1 N1 of* exprime une quantité, la question suivante se pose : comment les analyser d'un point de vue syntaxique et d'un point de vue sémantique ? Ils posent des problèmes d'encodage informatique car on se demande s'ils doivent être traités comme des modificateurs (ou prémodificateurs) complexes, ou comme des syntagmes nominaux à part entière. Un deuxième problème apparaît : définir quels *Mod.1 N1* réfèrent à du quantitatif, et lesquels réfèrent à du qualitatif, et quelle pondération on trouve entre les deux.

---

[195] *Ibid.*, p. 77.

[196] Benninger, Céline. "De la quantité aux substantifs quantificateurs." Thèse de doctorat en linguistique. U. de Strasbourg 2, 1997.

[197] Mod. = modificateur.

[198] *City of Glass*, p. 22.

Pour déterminer si un syntagme du type *Mod.1 N1 of* est quantificateur, il est nécessaire de déterminer la fonction du substantif N1. Mais il n'est pas toujours clairement quantificateur de manière intrinsèque, c'est-à-dire hors contexte ; selon le contexte global de la phrase, ou simplement celui du syntagme binominal *Mod 1 N1 of Dét2 N2*, on conclura ou non à la prépondérance de Qnt, et donc à la présence d'un syntagme quantificateur (SQ).

Selon J. Albrespit [199], *of* est un morphème marquant la différenciation, une rupture entre N1 et N2, mais une analyse de N1 et de N2 est nécessaire pour décider s'il y a quantification et/ou qualification. Le SBQ peut renvoyer à un sous-type plutôt qu'à une quantification. Par ex : *"A word of encouragement"* [200]

N1 *of* N2

Ici, N2 est l'élément stable, et N1 entre dans un paradigme de SQ possibles. Nous reviendrons sur l'analyse sémantique en second lieu, après avoir établi la structure de syntagme prépositionnel inverse de *Mod 1 N1 of.*

1.6.1 Le syntagme prépositionnel inverse (SPI)

Soit le syntagme binominal : *Mod.1 N1 of Mod.2 N2.* Nous présupposons qu'une première analyse a permis d'établir la prépondérance de l'aspect quantitatif de N1, et qu'il s'agit donc bien d'un syntagme quantificateur de N2. N1 renvoie donc à une quantité (éventuellement aussi à une qualité), et N2 à ce qui est quantifié.

Dans un premier temps, il faut établir la présence d'un Mod.2 devant N2, même si parfois il semble ne pas exister. En effet, *of* opère une extraction à partir d'un premier donné (N2), lequel doit avoir été quantifié ; sinon l'opération ne peut avoir lieu. Ce donné peut renvoyer à la classe, c'est-à-dire au domaine des occurrences de la notion (ex : *a lot of people* renvoie à la classe *people*) ou à la notion, c'est-à-dire à un ensemble de propriétés qualitatives (ex : *a lot of courage*). Dans les deux cas, N2 est

[199] Albrespit, Jean. "La quantification du continu : (dét) N1 of N2." Détermination nominale et individuation. Actes du colloque national de linguistique anglaise 16. Nice: Cycnos, 1999, pp. 39-56.

[200] *City of Glass*, p. 81.

précédé de l'article zéro, trace du travail de repérage de l'énonciateur au niveau de la relation énonciative. Car en effet, l'absence de marque est tout de même la trace d'une opération de repérage de l'énonciateur [201].

Donc, on a bien un syntagme nominal (SN2) après *of*. De plus, dans la combinaison *Mod.N1 of SN2*, N2 est en première position dans l'ordre des opérations mentales de l'énonciateur qui :

1) institue N2 en continu ou discontinu et le détermine ;
2) établit un gabarit au travers de N1.

Reste à établir le statut de la suite complexe *Mod.1 N1 of*. Selon A-M Dessaux [202], il s'agirait d'un déterminant nominal complexe, dont le noyau nominal permet de dénoter, c'est-à-dire d'apporter des informations précises ou spécifiques sur N2. Donc, N2, déjà quantifié par Mod.2, serait précédé de deux déterminants de même niveau, ce qui serait agrammatical. On pourrait envisager alors de le considérer comme prémodificateur, solution également écartée par Benninger, car un prémodificateur ne peut opérer une seconde quantification sur un syntagme déjà quantifié.

Le SN2 est vu en première intension par l'énonciateur, et *Mod.1 N1 of* vient s'y greffer ensuite. Or, il apparaît que cette suite *Mod.1 N1 of* s'apparente à la structure d'un syntagme prépositionnel "classique" du type : *Prép.* + *Mod.* + *N* (SP). On constate en effet que le syntagme *Mod.1* + *N1* + *Prép.* vient s'antéposer à un premier SN2, et joue le rôle de prémodificateur (celui-ci étant d'aspect quantitatif), tout comme un SP joue le rôle de postmodificateur du nom (celui-ci étant d'aspect qualitatif). La préposition étant située à droite du SN1, on peut alors définir ce prémodificateur comme *syntagme prépositionnel inverse* (SPI).

On a donc bien la présence d'un SN1 qui n'est pas figé (comme dans tout SP classique) et présente les propriétés typiques d'un SN : modification avec des adverbes,

---

[201] Voir analyse détaillée en § 1.9., p. 167.

[202] Dessaux, A-M. "Déterminants nominaux et paraphrases prépositionnelles: problèmes de description syntaxique et sémantique du lexique." Langue Française 30 (1976): 44-62.

des adjectifs qualificatifs, des modificateurs formels (ex : *"a large sum of money"* [203]) remplacement par un pronom (ex : *a few of them*).

On obtient par conséquent le schéma d'analyse suivant pour le syntagme binominal quantificateur (SBQ) :

SBQ = SQ + SN2
= SPI + SN2
= (SN1 + Prép.) + SN2

Comme le souligne Benninger [204], le SQ contient des éléments très solidaires qui constituent une unité syntaxique jouant le rôle d'un SP classique, et non celui d'un modificateur. Il est nécessaire à présent de revenir sur l'évaluation de la valeur quantitative de ce SPI.

1.6.2 Interprétation quantitative des syntagmes binominaux

On peut analyser un syntagme binominal *SN1 of SN2* de deux manières : *SN1 + (Prép. + SN2)* ou *(SN1 + Prép.) + SN2*. Or, seule une analyse de N1 et de N2 permet de trancher en faveur de l'une ou l'autre construction.

S'il apparaît que l'énonciateur a d'abord actualisé N1, en ajoutant un modificateur Mod.1, puis un postmodificateur dont N2 est le noyau nominal, alors N1 est prépondérant et N2 peut être effacé. Il n'y a pas d'aspect quantitatif (ex : *"the schedule of the garbage collectors"* [205]). On a donc : *SN1 + SP*.

En revanche, si l'énonciateur a d'abord actualisé N2 comme support notionnel (ou noyau) du syntagme binominal, le gabarit de N2 qu'il établit à travers N1 se situe sur une échelle allant de l'objectif (donné) au plus subjectif (construit). Le gabarit objectif renvoie à un référent stable, car il fait appel à un étalon externe (dans la

[203] *City of Glass*, p. 145.

[204] Benninger, Céline. *Op.cit.*, p. 126.

[205] *City of Glass*, p. 116.

langue), reconnu en dehors de l'association en situation de N1 et N2 (ex : *a pint of beer*). Dans ce cas, la pondération entre Qnt et Qlt ne pose aucun problème : l'aspect quantitatif de N1 est prépondérant, et N2 est bien quantifié. Mais l'énonciateur peut transformer le SN1 en un étalon interne (dans le discours), faisant appel à des traits beaucoup plus qualitatifs, liés à la subjectivité même de l'énonciateur. Ainsi, il peut jouer à l'infini sur la pondération Qnt/Qlt, de façon à mettre plus ou moins en relief le contenu notionnel/qualitatif de N2.

Prenons les exemples suivants :

(1) *"a number of plastic garbage cans"* [206]
(2) *"The spectrum of variables was immense"* [207]
(3) *"the types of clouds"* [208]
(4) *"the different sizes and shapes, the different kinds of bristles"* [209]
(5) *"a smudge of encouragement"* [210]

Ces exemples montrent un passage d'un SPI à prépondérance quantitative (1) à des SPI où Qnt et Qlt s'équilibrent (2, 3), puis des SPI où Qlt devient prépondérante (4,5). Albrespit appelle ces SPI – qui servent plutôt à décrire l'aspect, la forme – des classificateurs, grâce auxquels l'énonciateur isole des qualités, et qui n'ont pas le rôle de dénombreurs en eux-mêmes. Dans le cas de l'exemple 5, le prélèvement sur du continu compact ne permet pas de détacher des unités calibrées par rapport à un étalon externe ; dans ce type de prélèvement, l'énonciateur est totalement libre de superposer toutes les notions qu'il souhaite. D'une manière générale, l'énonciateur qui choisit des SQ plus qualitatifs introduit une approximation sur une échelle de grandeur qui est directement liée à la situation d'énonciation. L'énonciateur établit lui-même son étalon, et livre au co-énonciateur sa vision subjective du monde, son appréciation subjective de la quantité. En fait, il modalise la quantification.

---

[206] *Ibid.*, p. 116.

[207] *Ibid.*, p. 117.

[208] *Ibid.*, p. 117.

[209] *Ghosts*, p. 185.

[210] *City of Glass*, p. 132.

On constate donc que SN1 peut, contrairement aux quantifieurs simples, renfermer un contenu qualitatif plus ou moins important par rapport au quantitatif, et la classe des SQ reste largement ouverte. En effet, N1 peut référer directement à une quantité, ou dénoter cette quantité par un processus de métaphorisation.

1.6.3 Conséquences sur les encodages des syntagmes quantificateurs

En ce qui concerne l'application de ces analyses à l'exploitation de notre corpus, nous avons choisi d'encoder les SQ comme des SPI, et donc de les distinguer dans la classe des modificateurs du nom. Dans un premier temps, ils ne seront donc pas traités globalement, les occurrences et fréquences de leurs constituants (Mod.1, N1 et autres modificateurs) devant être comptabilisées individuellement. Il conviendra dans un deuxième temps de les étudier avec l'ensemble des SP en tant que prémodificateurs du nom noyau du SBQ, en déterminant pour chacun la pondération Qnt/Qlt, et en les opposant ainsi aux quantifieurs simples, afin de mesurer le degré d'implication de l'énonciateur.

S'il s'avère que Qnt est prépondérante, nous classerons le SPI dans les quantifieurs. Si Qlt est prépondérante, nous le classerons dans les classificateurs.

1.7 Le cas de l'article zéro (Ø) : présence ou absence ?

Son appellation même fait douter de la fonction déterminante de cet élément du syntagme nominal, qui se caractérise par son absence de marque explicite. Est-ce à dire que l'article zéro en tant que modificateur n'existe pas, et qu'il y a simplement absence de détermination ?

1.7.1 L'article zéro : un marqueur à part entière

Il règne autour du statut de l'article zéro un flou significatif de son ambiguïté. Selon les théories linguistiques, il peut être considéré comme un déterminant (par J. Bouscaren, J-R. Lapaire...) ou comme un article indéfini (par P. Cotte, R. Quirk) ; mais son statut est parfois également totalement nié, et on considère alors qu'il n'y a rien avant le nom : en effet, Marie-Line Groussier retient la thèse d'une absence pure et simple de déterminant ; de plus, elle pense que *"l'article zéro n'est qu'une absence d'article qui n'a pas de signification en soi."* [211] Pourtant, même si Ø ne fournit pas au nom un degré de détermination important, nous pensons qu'il permet néanmoins un repérage énonciatif minimal indispensable pour valider la notion, étant donné qu'une de ses occurrences apparaît dans l'énoncé. Il y a certes une forte indétermination, mais pas une absence de détermination. Nous maintenons donc qu'il n'y a qu'absence de marqueur explicite, mais une absence qui signale la présence d'un type de repérage au niveau de la relation énonciative. Un repérage non marqué n'en reste pas moins un repérage.

Ainsi que l'exprime C. Mazodier [212], *"les marqueurs, traces d'opérations signalant le mode d'appréhension du sujet énonciateur en situation, sont alors le résultat d'un travail sur la langue, et non sur le monde."* La détermination nominale, qui peut être minimale et donc indétermination nominale, est l'expression d'une stratégie de structuration de l'énoncé adopté par l'énonciateur. Par conséquent, l'étude de l'absence de marqueur de surface est pertinente, car cette absence crée un vide que l'on perçoit lors de la lecture de l'énoncé. En d'autres termes, cette absence ne passe pas inaperçue : elle donne une valeur pleine particulière au nom et a donc une réelle signification.

La question est alors de savoir pourquoi l'énonciateur utilise ce marquage minimal. En fait, il décide de s'effacer, refuse de prendre en charge l'assertion de

---

[211] Groussier, Marie-Line. "Qu'est-ce qu'un article ?" Les articles. Actes du Colloque SESYLIA. Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 13 janvier 2001.

[212] Mazodier, Catherine. "Détermination nominale et opérations de structuration de l'énoncé: le cas du pluriel en zéro-S en anglais contemporain." Thèse de doctorat en linguistique. U. de Paris 3, 1992, p. 18.

l'énoncé ; il le renvoie à une instance subjective autre, qui est souvent le co-énonciateur. L'ancrage référentiel en tant qu'opération de quantification n'est plus la priorité de l'énonciateur, qui ne s'implique plus vraiment dans la relation énonciative. Son but est de choisir un nom au sein du lexique comme pure représentation de quelque chose, mais en limitant autant que possible son intrusion subjective. Ainsi, l'énonciateur met en relief le noyau nominal et ses autres modificateurs éventuels.

Il y a bien évidemment renvoi à un ensemble de propriétés qualitatives, donc à la notion, et ce renvoi est de nature purement qualitative. On distingue deux cas :

- le renvoi direct à la notion :

ex : *"Nevertheless, he tried to face the end of the red notebook with* ***Ø courage"*** [213] ;

- le renvoi à la classe des occurrences du nom, rappel de la construction de son domaine notionnel :

ex: *"If only I would stop working on it,* ***Ø things*** *would return to normal."* [214]

Ici, les occurrences prises dans leur totalité sont donc déterminées quantitativement, mais elles sont appréciées pour leurs propriétés constitutives communes, donc déterminées surtout qualitativement. La pondération (Qnt) Qlt est fortement en faveur de Qlt.

L'article zéro est bien la trace implicite d'une opération de détermination minimale. Elle témoigne d'une volonté de distanciation de l'énonciateur par rapport à son énoncé, dont il ne prend pas en charge l'assertion. Le repérage se fait par rapport à une prise en charge énonciative autre que l'origine énonciative : une origine rapportée. Il demeure certain néanmoins que ce décalage relève d'une stratégie de l'énonciateur, et non d'une simple absence sans signification. En effet, on peut l'interpréter comme une rupture avec le point de vue subjectif de l'énonciateur primaire, et la mise en place d'une autre instance subjective, une instance subjective rapportée. Par conséquent, un tel choix de l'énonciateur doit être pris en compte, et pour mesurer la trace de l'article

---

[213] *City of Glass*, p. 131.

[214] *The Locked Room*, p. 268.

zéro, il faut le matérialiser dans le corpus par des encodages, dont le détail sera donné plus loin, afin qu'il soit comptabilisé. Des choix multiples ont donc dû être opérés quant à la pertinence de l'article zéro en combinaison avec certains modificateurs, dans des expressions figées, et enfin avec les noms propres.

1.7.2 L'article zéro en combinaison avec d'autres modificateurs

Une des décisions les plus délicates dans la phase d'encodage du corpus fut de déterminer avec quels modificateurs l'article zéro s'associe. Le but ultime étant de mesurer la pondération Qnt/Qlt, il était indispensable de distinguer des quantifieurs simples comme *many* de quantifieurs complexes comme *a lot of* par exemple. En effet, dans *many people*, il y a prépondérance de Qnt, alors que dans *a lot of Ø people*, c'est Qlt qui l'emporte. Or, le choix de l'auteur entre l'un ou l'autre quantifieur est significatif de son écriture, et doit pouvoir être mesuré en termes de fréquence, d'où les encodages des articles zéro avec, d'une part, certains quantifieurs, d'autre part, certains classificateurs.

En ce qui concerne les quantifieurs, nous notons les cas les plus sujets à controverse, et dont la résolution a été validée par Pierre Cotte [215] :

1) *All* est suivi de Ø dans *all men*, car il s'oppose à *all the men,* plus déterminé. Il en va de même pour *such* dans *such Ø men.*

2) Les numéraux cardinaux sont précédés de Ø. Ainsi, *Ø three men* est indéterminé par rapport à *the three men*, beaucoup plus déterminé.

3) *Few* et *little* sont précédés de Ø. Comparativement à *a few* et *a little*, où l'article *a* est un stabilisateur de quantité, qui l'empêche d'aller vers zéro. De plus, *Ø few people* est indéterminé par rapport à *the few people.*

4) Tous les SPI (quantifieurs complexes et classificateurs) sont suivis de Ø : *a lot of Ø people, a kind of Ø hunger...*

[215] Cotte, Pierre. Lettre à l'auteur. 15 octobre 2000.

Une liste exhaustive des modificateurs associés à Ø est fournie par le tableau en annexe A.

Dans un souci de faire ressortir la composante Qlt qu'apporte l'article zéro, nous avons donc dans un premier temps fait suivre de Ø tous les quantifieurs susceptibles de l'être. Toutefois, étant donné que pour certains d'entre eux – notamment les quantifieurs simples tels que *few, little,* les numéraux – même si Qlt est présente, la composante Qnt semble largement prépondérante, nous avons créé de nouvelles bases (bases "TTRILOZO" dans le tableau en annexe C) en supprimant l'article zéro, afin de mesurer uniquement la prévalence de Qnt. Cette deuxième version d'encodages du corpus a amené à supprimer 777 articles zéro, soit 0,6 % des occurrences de la trilogie. Étant donné le faible pourcentage de modifications, les analyses statistiques pratiquées sur ce nouveau corpus se sont révélées identiques aux précédentes : par conséquent, la première version avec encodages de tous les Ø a été conservée.

Il n'en reste pas moins que la question de l'estimation de la pondération Qnt/Qlt reste épineuse. Il est certes aisé de distinguer la prépondérance de Qnt pour les numéraux par exemple ; de même, la pondération (Qnt) Qlt va de soi pour des SPI tels que *a kind of* ; mais la décision reste difficile à prendre pour des quantifieurs complexes tels que *a lot of, a pair of,* qui, même analysés comme quantifieurs, donc à composante principalement quantitative, n'en renferment pas moins une composante qualitative, induite par les notions *lot* et *pair.* D'un point de vue sémantique, il n'est pas équivalent de choisir *a pair of* (qui souligne plutôt les qualités communes aux 2 éléments de la paire) plutôt que *two* (qui souligne plutôt le nombre d'éléments), *a large sum of* plutôt que *much,* et cet ajout de qualificatif doit être interprété comme un passage de l'objectif à du plus subjectif. Les quantifieurs complexes se maintiennent donc souvent à la frontière du quantitatif et du qualitatif, entre les quantifieurs simples et les classificateurs.

1.7.3 L'article zéro en combinaison avec les structures parallèles ou les expressions figées

Les structures parallèles placent deux noms, séparés par une préposition, dans une même structure. Les deux noms peuvent être différents (ex : *husband and wife*) ou

similaires (ex : *face to face*). Nous avons décidé d'adopter la théorie de Quirk [216], et de considérer les expressions où le même nom est répété comme des locutions adverbiales, dans lesquelles le nom aurait perdu son statut nominal au profit d'une expression devenue idiomatique, et donc invariable : en effet, *man to man* ne peut se décliner en **old man to old man* par exemple. Par conséquent, elles ne sont pas précédées de l'article zéro.

En revanche, les structures renfermant deux noms distincts ne semblent pas aussi figées : *from right to left* peut devenir *from the right to the left.* C'est pourquoi les expressions modulables ont été encodées avec un article zéro avant chaque nom.

Les expressions figées incluant une préposition peuvent suivre deux schémas : verbe + nom + préposition (ex : *take advantage of*) ou verbe + préposition + nom (ex : *go to sea*). De telles expressions ne sont pas modulables, et on ne peut avoir **take the advantage of* ou **go to the sea.* Comment interpréter l'absence de marqueur avant le nom ? *Sea* n'est pas seulement ici une étendue marine, le lieu où s'effectue un déplacement (*go*) : elle est *humanisée*, le lieu d'un investissement pour un être humain. *Go to sea* signifie "aller en mer et faire les choses que l'on fait en mer" : *sea* ne montre pas seulement le point d'arrivée de *go*, mais l'explicite. L'expression figée a donc un statut de locution où le nom ne réfère plus pour lui tout seul, mais se fond avec la notion du verbe. On retrouve cette fusion dans *take advantage of*, où il y a aussi absence de modificateur avant le nom. Il semble donc que l'on ait dans les expressions figées une espèce de *synthèse sémantique,* dans laquelle le référent sans modificateur est vu de façon abstraite ; ce dernier est investi par l'activité.

1.7.4 Article zéro et nom propre

Pour répondre à la question de la présence de l'article zéro avant les noms propres – et donc de son encodage, sa matérialisation dans le corpus d'étude – il convient en premier lieu de déterminer le statut des noms propres, notamment par rapport aux noms communs, pour en déduire ensuite leur fonctionnement. Les choix théoriques effectués dans cette étude prennent appui en particulier sur *The New York*

[216] Quirk, Randolph, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech and Jan Svartvik. A Comprehensive Grammar of the English Language. London: Longman, 1985, p. 280.

Trilogy, qui, par ses particularités concernant les identités des personnages, a permis d'orienter les décisions. En effet, si l'on prend pour point de départ le cas extrême des personnages de *Ghosts,* on constate que leurs noms correspondent tous à des noms communs de couleurs, écrits avec des majuscules. Ce volet illustre le fait qu'il est difficile a priori de ne pas reconnaître de sens aux noms propres, car ceux-ci évoquent des traits de personnalité communs avec les symboliques des couleurs. Nous sommes ici dans le cas des appellatifs étudiés par Jean Peeters :

> Et c'est là que le cas de l'appellatif est intéressant, car il montre que le propre et le commun constituent les pôles extrêmes d'un champ conceptuel, ou catégorie sémantique, susceptible de niveaux intermédiaires. Autrement dit, ce qui est vu de façon « commune » peut toujours être envisagé de manière « propre » ou moins commune, et vice versa... [217]

Dans *Ghosts*, les noms des personnages font apparaître leur signifiance, leurs connotations, de façon très directe, c'est-à-dire comparables à des noms communs. Ces noms propres semblent bien analyser leur(s) référent(s) comme des noms communs par leur proximité avec des entités purement notionnelles. Y a-t-il donc un Ø de renvoi au domaine notionnel, renvoi purement qualitatif ?

Ainsi, comment ne pas rapprocher les personnages Blue, White et Black de noms communs, lorsque l'on découvre que leurs propriétés ne sont pas distinctes des noms communs de couleurs, et ne correspondent pas à des identités uniques ? Prenons quelques exemples, dont l'interprétation s'appuie sur une théorie sur l'interprétation des noms communs de couleurs, fournie par le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant [218] :

- Blue est embauché par White pour enquêter sur Black, le suspect. Il s'invente un nom de couverture (Snow, qui rappelle le blanc de White) et traduit l'écriture de Black, lequel se révèle être White. On assiste alors à une fusion entre Blue et White, et à un véritable jeu de miroir ; le bleu et le blanc sont des couleurs mariales qui expriment le détachement des valeurs de ce monde, mais aussi des couleurs mortuaires : Blue vit en dehors du monde, abandonne sa famille, tous ses biens matériels, son identité, et meurt ;

---

[217] Peeters, Jean. "Réflexions sur l'opposition nom propre/nom commun à travers le cas des appellatifs" L'ouvert et le précis. C.I.E.R.E.C. Travaux 104. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 2001, p. 84.

[218] Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles. Paris: Laffont, (1969) 1982.

- Blue perd peu à peu son identité, sa famille identifiante, le contrôle de sa vie, devient prisonnier du pouvoir de White, et devient le fantôme de White (il meurt) ; le bleu est la couleur la plus immatérielle : de même, Blue est dématérialisé. C'est une couleur pure, hors le vide total du blanc ;

- Blue découvre que finalement, White et Black ne sont qu'un seul et même personnage. Le blanc est la contre-couleur du noir : White = Black. Il signifie soit l'absence de couleur, soit une somme de couleurs. White est vu comme l'auteur réel, Black comme sans dimension autonome, et White est la somme de Black et de Blue. Le blanc est aussi le symbole de la mort, de la disparition, ou de la renaissance, du retour. Blue meurt, disparaît de sa famille, pour devenir le fantôme de White : sorte de renaissance après sa mort, il glisse ensuite dans un autre monde ;

- le mariage du blanc et du noir engendre le gris moyen (valeur du centre), symbolisant la valeur de l'homme. Le volet *Ghosts* se trouve au centre de la trilogie.

Ici, la frontière entre nom propre et nom commun n'existe plus, leurs référents sont identiques, et nous avons bien un renvoi à la notion grâce au déterminant zéro devant les noms propres de personnages.

1.7.4.1 La distinction entre nom commun (Nc) et nom propre (Np)

Dans *Grammaire Linguistique*, Pierre Cotte définit le nom par rapport notamment au déterminant :

> De façon très générale, les déterminants concernent l'inscription du référent dans le monde [...] tous parlent du rapport entre le référent, "l'existant" fictif ou réel, et le monde substrat susceptible de l'accueillir.
>
> Le nom est différent. Peu sensible aux rapports du référent avec le monde, il le considère en soi, intérieurement, du point de vue qualitatif. [219]

[219] Cotte, Pierre. Grammaire linguistique. Paris: Didier Érudition-CNED, 1997, pp. 66-67.

On peut donc dire que le nom *appelle* une qualité, une notion :

> La qualité dite par le nom relie le référent à tous ceux qu'elle identifie aussi, si le nom est commun, ou à une première connaissance de celui-là s'il est "propre". [220]

D'après Pierre Cotte :

> Saisissant le référent en soi, dans son épaisseur, le nom condense en lui de la signification, mais s'il est commun, il doit garder une certaine généralité et il recouvre seulement certaines propriétés, qu'il donne pour essentielles. [221]

Donc, le nom ne participe pas directement au fonctionnement de l'énoncé car il n'établit aucune relation entre des références. Dans son article "Le nom, l'indéfini et le défini", Pierre Cotte précise à propos du nom :

> Dans cette reconstruction, il dit une identité. En première analyse, il est le moyen par lequel une communauté linguistique "appelle" une référence : il est une étiquette conventionnelle. [222]

Par étiquette conventionnelle, il faut entendre modèle cognitif, ce qui permet de différencier nom commun et nom propre, au niveau de leurs emplois prototypiques :

- le nom commun analyse l'identité cognitive. Selon Kirsten Jonasson :

> Il a un sens lexical codifié, associé à un savoir général. Le particulier est désigné, réfère indirectement par l'intermédiaire d'un concept. [223]

- le nom propre n'analyse pas, mais permet de reconnaître son existence : il est associé à un savoir spécifique, à l'image d'un particulier unique. Le particulier est désigné, réfère directement.

Par conséquent, on peut dire que le nom commun rend une identité intelligible

---

[220] *Ibid.*

[221] *Op. cit.*, p. 66.

[222] Cotte, Pierre. "Le nom, l'indéfini et le défini." Les articles. Actes du Colloque SESYLIA. Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 13 janvier 2001.

[223] Jonasson, Kerstin. Le nom propre, Constructions et interprétations. Louvain-la-Neuve: Duculot, 1994, pp. 16-17.

parce qu'il a un sens, qu'il renvoie à un modèle cognitif, une référence. Toutefois, dire que la référence est dotée d'identité ne signifie pas qu'elle est dotée d'une seule identité : il s'agit d'un ensemble de propriétés. Par exemple, le nom *poodle* a pour propriétés *animal, dog,* etc. On dit l'identité *chien* tout en donnant son rang dans l'échelle du spécifique au générique (*animal* étant le plus générique). Or, il en va de même pour le nom propre : un individu possède une identité correspondant à un ensemble de propriétés. Par exemple, dans le premier volet de *The New York Trilogy, City of Glass*, le personnage principal, *Daniel Quinn*, a pour propriétés : *man, father, writer, detective.* Par conséquent, peut-on écarter la faculté d'analyse du nom propre quant à ses propriétés ? Prenons le cas du prénom : il peut signaler le sexe (*Daniel* indique un sexe masculin) ; certains toponymes contiennent un nom commun (*New York City* indique la caractéristique géographique de *New York*). Il y a donc bien analyse du référent en termes de propriétés inhérentes comme pour un nom commun.

Ainsi, on peut affirmer que la frontière entre nom commun et nom propre n'est pas absolue. D'une manière générale, le nom propre désigne un individu en théorie unique, ou une classe unique (clan, famille) en s'ajoutant à des noms communs qui restent présupposés. Le nom commun, lui, désigne une classe ou une totalité ouverte. Mais notons qu'un nom commun peut aussi renvoyer à un élément unique de notre univers (ex : *soleil, lune*).

Le nom propre d'un personnage fictif est référencé ou identifié par l'énonciateur à l'intérieur du discours. Puisqu'il semble que la distinction entre Np et Nc ne soit pas nette, nous pouvons alors nous demander si un Np utilisé sans marqueur est ou non précédé de l'article zéro.

1.7.4.2 La détermination du nom propre

Selon Quirk [224], le nom propre n'est précédé d'aucun déterminant. Quirk considère l'exemple *"I like Ø music"* et l'oppose à *"I like the music you play." Ø music* renvoie à la notion, et *the* à une situation spécifique. Mais, si l'on considère l'exemple :

[224] Quirk, Randolph, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech and Jan Svartvik. A Comprehensive Grammar of the English Language. London: Longman, 1985, p. 250.

"I like Bob", qui ne s'oppose pas à * *"I like the Bob"*, on ne peut, selon lui, avoir *Ø Bob*, car *Bob* a un référent identifié dans le discours : il désigne une personne spécifique, définie et unique. Selon Quirk, il est auto-référencé. Cette idée a été reprise par G. Kleiber dans *Problèmes de références* [225], qui pense que le nom propre devrait être précédé du défini *the*, mais que le déterminant est sous-entendu car il jouit du degré maximal de stabilité référentielle, caractéristique du nom propre : *the* est donc superflu.

Nous pouvons alors émettre un double questionnement sur ce raisonnement. Tout d'abord, si un nom jouissant d'un degré maximal de stabilité référentielle permet l'ellipse de l'article défini *the*, pourquoi l'utilise-t-on tout de même avec des Nc dont la stabilité référentielle est absolue (par exemple : *"I like the sun"*) ? De plus, pourquoi certains Np – qui, selon la définition de Kleiber, ont tous pour caractéristique cette stabilité absolue – s'emploient-ils avec le déterminant défini (par exemple : *the Earth, the Albert Hall, the House of Commons...* qui sont des toponymes) ?

De plus, on peut faire précéder certains noms propres anthroponymes de différents déterminants :

- un Np pluralisé et précédé d'un défini : *the Wilsons*, désignant une famille, une classe,
- un Np précédé d'un indéfini : *a Faulkner*, désignant un auteur comme *Faulkner,*
- un Np précédé d'un défini : *the Paul I know is a nice man*, où *Paul* désigne un élément de la classe.

En fait, dans tous ces cas, le nom propre perd sa forte stabilité référentielle au profit d'une classe, ou d'une occurrence de cette classe. Mais il n'en reste pas moins qu'il conserve sa majuscule, donc son statut de nom propre. On peut donc dire que la caractéristique de stabilité référentielle n'est pas inhérente au Np, que sa force fluctue en fonction de la situation d'énonciation, et qu'elle n'entraîne pas l'ellipse d'un défini, mais une détermination différente.

---

[225] Kleiber, Georges. Problèmes de références: descriptions définies et noms propres. Recherches Linguistiques (Vol. 6), Paris: Klincksieck, 1981.

Nous en déduisons donc que seul le nom propre prototypique possède un référent unique, mais son existence et la reconnaissance de son existence dépendent de la situation d'énonciation. Il ne semble pas judicieux non plus de prétendre à un glissement d'une catégorie nominale à l'autre : le nom propre employé avec un défini n'est pas devenu un nom commun à part entière. Ce qui change est le champ sémantique désigné par le nom propre, qui oscille entre l'incommensurable et le comparable (notions développées par Jean Peeters dans son article *Réflexions sur l'opposition nom propre/nom commun* [226]). Prenons les deux exemples :

(1) I met Wilson yesterday
(2) I met a lot of Wilsons in my life.

Ainsi, *Wilson* en (1) est plus typiquement propre car il réfère à une identité particulière non comparable à d'autres, à un ensemble de propriétés qui le caractérisent. En (2), *Wilsons* est plus commun, car réfère à un ensemble d'individus présentant des propriétés communes. Mais dans les deux cas, il s'agit de noms appartenant à la même catégorie grammaticale, et nous pouvons donc affirmer que le fonctionnement du nom propre dans le syntagme nominal est identique à celui du nom commun. Il est donc, s'il y a absence de marqueur, précédé de l'article zéro.

1.7.4.3 Valeur de Ø-Nom propre

Lorsque l'on a admis que le nom propre sans marqueur est précédé de Ø, il devient aisé d'interpréter la signification du choix du modificateur, puisqu'elle correspond à celle du choix de Ø-Nc-Ø : le renvoi à la notion en tant qu'ensemble de propriétés. Nous pouvons rapprocher, sans toutefois les superposer, les exemples : *"I like Ø milk"* et *"I like Ø John"*. La similitude entre les deux énoncés vient du fait que, dans les deux cas, ce n'est pas un défini qui est sous-entendu, pas plus avec le nom propre qu'avec le nom commun. Le nom propre dans Ø-Np renvoie à l'ensemble des propriétés du nom propre.

---

[226] Peeters, Jean. "Réflexions sur l'opposition nom propre/nom commun à travers le cas des appellatifs" L'ouvert et le précis. C.I.E.R.E.C. Travaux 104. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 2001, p. 83.

Analysons par exemple le nom propre Quinn, nom du personnage principal de *City of Glass*. Lorsque l'énonciateur évoque ce personnage, le coénonciateur peut y voir des références à ses nombreuses qualités-propriétés : référence à des noms communs (*writer, detective, father, husband*) ; référence à d'autres noms propres (un autre Quinn, pseudonyme utilisé par Paul Auster pour un de ses premiers romans ; Quinn détective fictif dans *The Locked Room* ; Wilson, son pseudonyme d'écrivain de romans policiers ; Work, son personnage détective auquel il s'identifie ; Dark, une identité d'emprunt, personnage fictif de Hawthorne ; Stillman, identité du personnage sur lequel il enquête ; Auster, détective fictif dont il usurpe l'identité, mais aussi Auster écrivain à la fois réel et fictif, personnage de *City of Glass*). Quinn est donc le double de plusieurs personnages fictionnels du 1er volet, d'un personnage fictif du 3ème volet, de personnages fictifs qu'il a lui-même créés, et d'une personne réelle, Paul Auster, l'auteur biologique de *The New York Trilogy*. Ce personnage protéiforme n'a aucune identité propre, définie, et il est évident que lorsque le narrateur y fait allusion, il désigne l'ensemble des propriétés qui le définissent, l'ensemble de ses identités, en privilégiant l'une ou l'autre selon le contexte. Mais Quinn conserve tout au long du volet, comme le lecteur s'en rend compte, au moins cette double identité d'écrivain-détective, où les champs sémantiques des deux noms communs se confondent. Ses autres identités apparaissent au fil de la narration. Ainsi, lors de ses trois rencontres avec Stillman, Quinn se présente sous trois identités différentes (3 noms propres différents), et n'est jamais reconnu par Stillman. Qu'en est-il de la stabilité référentielle de ce nom propre ?

Il en va de même pour la plupart des personnages de la trilogie new-yorkaise. Ceux-ci ne jouissent d'aucune stabilité référentielle, au point qu'il est difficile de savoir laquelle de leurs propriétés est mise en avant, notamment dans leurs interactions avec les autres personnages, qu'ils essaient de tromper en leur présentant une identité autre que celle attendue, même par le coénonciateur.

Par conséquent, lorsque le nom d'un personnage à l'identité fragmentée apparaît sans marqueur, il ne faut y voir aucune définitude, mais une mise en relief par l'énonciateur de la valeur qualitative du nom propre. Il s'agit donc de distinguer ce qui est nom propre prototypique (incommensurable parce qu'unique) de ce qui est nom propre plus commun (comparable à d'autres entités, partageant certaines propriétés).

Mais, comme le démontre Catherine Mazodier [227], le narrateur-énonciateur qui utilise le déterminant zéro ne prend pas en charge l'ancrage référentiel.

L'énonciateur laisse l'ancrage référentiel flou. Les références peuvent être aussi bien endophoriques qu'exophoriques, et il revient au coénonciateur de définir l'identité exacte du nom propre dans la situation d'énonciation. On passe ainsi dans *The New York Trilogy* d'un nom propre se référant à un personnage fictif, puis à un personnage réel, lui empruntant aussi bien son nom que des épisodes de sa biographie, des œuvres de sa bibliographie. Par exemple, Quinn, l'écrivain fictif, a écrit *The Suicide Squeeze*, alors qu'Auster, l'écrivain réel, a écrit *Squeeze Play* ; Quinn écrit son journal, *The Red Notebook*, œuvre de Paul Auster, le vrai ; son pseudo, Wilson, est le titre d'une nouvelle de Poe ; le scénario de départ (un coup de téléphone erroné) est arrivé à Paul Auster (l'auteur réel), etc. Toutes les identités – tous les ensembles de propriétés – des personnages sont fragmentées et c'est au coénonciateur que revient la charge de savoir quel trait est mis en avant dans une situation donnée.

À un nom propre correspondent des identités non seulement multiples, mais aussi imbriquées avec celles d'autres noms propres. En fait, un nom propre oscille entre personnage-individu unique (proche du nom propre prototypique) et personnage représentatif d'un groupe d'individus présentant des propriétés communes (nom propre non prototypique). Ceci n'est pas sans rappeler la notion de classe d'individus, comme dans le cas des familles. On pourrait très bien imaginer pluraliser le nom Quinn ou Auster, toujours précédés de l'article zéro, et dire : *in The New York Trilogy, we can read about a lot of Ø Quinns, and Ø different Austers*, pour désigner leurs identités fluctuantes. Tous les personnages principaux de la trilogie new-yorkaise ont des traits notionnels communs, tout comme le Nc *dog* a des traits notionnels communs avec le Nc *cat*, et leurs noms propres fonctionnent bien comme des noms communs. L'utilisation de l'article zéro devant ces noms propres privilégie leur délimitation qualitative, renvoyant aux propriétés strictement qualitatives de la notion.

Nous avons donc choisi, pour le traitement quantitatif des données, de matérialiser l'article zéro devant les noms propres de la trilogie new-yorkaise, qui

[227] Mazodier, Catherine, *Ibid.*, p. 83.

illustre particulièrement le fait que la frontière entre nom commun et nom propre est floue. Ce qui est valable pour les anthroponymes l'est aussi pour les toponymes : le choix de *Ø New York* par rapport à *the City of Ø New York* est significatif, et doit être comptabilisé dans les occurrences de modificateurs. L'énonciateur met en relief les propriétés du nom propre grâce à Ø et renvoie moins directement à un référent unique.

1.8 Du langage au discours : comment le signe conduit au sujet de l'inconscient

L'étude suivante est inspirée des théories de Saussure et Lacan, reprises dans son *Cours de linguistique générale* [228] par Michel Arrivé, et elle permet de rappeler les principes de base sur lesquels nous avons fondé l'interprétation sémantique et référentielle de la trilogie new-yorkaise. Le langage se conçoit comme une faculté qui peut prendre des aspects multiformes et hétéroclites, mais il ne peut être délimité précisément. Par contre, une des composantes du langage, la langue, est un tout : elle est formée par un système de signes spécifiques, constituant un ensemble d'habitudes linguistiques qui permettent à un sujet de communiquer. La langue est donc issue d'un ensemble de conventions sociales qui fournissent à l'énonciateur les moyens de mettre en pratique la faculté du langage, et ce grâce à son acte individuel de parole. L'énonciateur est donc le sujet de l'acte de parole, du discours, et son objet est la parole elle-même, son discours.

Le signe de la langue prend en charge un référent (ce que Saussure a appelé en premier lieu la chose), c'est-à-dire un objet désigné appartenant à la réalité. Mais il ne saurait être question de dire que le signe correspond strictement à l'objet réel, car la langue n'est pas une nomenclature de la réalité. Il s'agit ici de rejeter l'hypothèse du logocentrisme, démonstration réitérée dans les trois volets de la trilogie new-yorkaise

---

[228] Arrivé, Michel. Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient, *Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. "Cours de linguistique générale". Coll. Linguistique Nouvelle. Paris: P.U.F, 1994, pp. 40-180.

par Paul Auster : dans *City of Glass* par exemple, Stillman tente désespérément de recréer une langue qui soit le reflet exact de la réalité :

> A language that will at last say what we have to say. For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos. And yet our words have remained the same. [229]

Le processus de référenciation entre le signe et le référent n'est donc pas simple : c'est une opération complexe qui passe par la parole.

Le signe, qui ne fait que prendre en charge un référent, est composé de deux éléments : un signifié et un signifiant, image acoustique du signifié. Le signifié linguistique est en décalage par rapport au référent en ceci qu'il est le résultat d'une conceptualisation des choses par la langue. Or, le signifié est très malléable, puisque chaque langue découpe le réel comme elle l'entend, générant ainsi sa propre interprétation du monde. Bien évidemment, le référent du signe ne disparaît pas au profit du signifié. Certes ce dernier échoue dans sa tentative de dire le réel, mais un certain isomorphisme entre le référent et le signifié reste nécessaire ; simplement, au-delà du référent, le signifié permet d'imputer une valeur linguistique au signe. Prenons l'exemple classique de Saussure : les mots anglais *sheep* et *mutton* sont coréférents du mot français *mouton* ; pour autant, les mots anglais, exclusifs l'un de l'autre, n'ont pas la même valeur linguistique que le mot français – *sheep* ne désignant que l'animal, *mutton*, sa viande, alors que *mouton* désigne les deux.

Le signe est une entité psychique dont le principe essentiel est son caractère **arbitraire**. En effet, il découle du fait que le lien établi entre le signifié et le signifiant est lui-même arbitraire : en effet, quels critères permettent d'utiliser le mot *chien* pour désigner un chien ? Le signifié est séparé du signifiant par une frontière – peut-être infranchissable – qui **résiste à la signification**. Or, selon Lacan, le signifié, subordonné au signifiant, glisse sous ce dernier ; il flotte et n'est donc pas stable. La suite de la démonstration de Stillman dans *City of Glass* illustre ce phénomène :

---

[229] *City of Glass*, p. 77

> Consider a word that refers to a thing – "umbrella" for example. When I say the word "umbrella", you see the object in your mind. You see a kind of stick with collapsible metal spokes on top that form an armature for a waterproof material which, when opened, will protect you from the rain. This last detail is important. Not only is an umbrella a thing, it is a thing that performs a function – in other words, expresses the will of man. When you stop to think of it, every object is similar to the umbrella, in that it serves a function [...] Now my question is this. What happens when a thing no longer performs its function? Is it still the thing or has it become something else? When you rip the cloth off the umbrella is the umbrella still an umbrella? You open the spokes, put them over your head, walk out into the rain, and you get drenched. Is it possible to go on calling this object an umbrella? In general people do. At the very limit, they will say the umbrella is broken. To me, this is a serious error, the source of our troubles. Because it can no longer perform its function, the umbrella has ceased to be an umbrella. It might resemble an umbrella, it might once have been an umbrella, but now it has changed into something else. The word, however, has remained the same. Therefore, it can no longer express the thing. It is imprecise; it is false; it hides the thing it is supposed to reveal. [230]

C'est à ce stade que l'on peut affirmer qu'une langue, qui véhicule des signes par la parole, génère aussi des concepts qui vont au-delà des signifiés dits naturels [231] : ces derniers ont une définition conventionnelle dans la langue, ils sont stéréotypés et ont pour but, dans le cas, par exemple, de concepts portant sur des données concrètes, d'en normaliser la définition (ex : la définition commerciale du chocolat exige que le produit renferme au moins 33% de poudre de cacao). Mais la langue n'est pas figée une fois pour toutes, et elle génère sans cesse une nouvelle interprétation du monde, processus de création permanente de nouveaux concepts au-delà du signifié ordinaire. C'est ce processus qui trouble Stillman, qui souhaiterait que des signifiants stables entretiennent des rapports immuables avec des signifiés fluctuants :

> And if we cannot even name a common everyday object that we hold in our hands, how can we expect to speak of the things that truly concern us. Unless we can begin to embody the notion of change in the words we use, we will continue to be lost. [232]

---

[230] *Ibid.*

[231] Martin, Robert. "Sur la distinction du *signifié* et du *concept*." Éds Leeman, Danielle, Annie Boone et alii. Du percevoir au dire. Paris: L'Harmattan, 1998. 37-53.

[232] *City of Glass*, p. 78.

C'est en ceci également que les signifiés, en rupture avec les référents, "ratent" en quelque sorte le réel. L'acte de parole, qui utilise les signifiants, *rate son collimateur* [233], la réalité. Doit-on en déduire que toute communication entre énonciateur et coénonciateur est vouée à l'échec ? Lacan propose une autre interprétation des signifiants de l'énonciateur, auxquels il attribue une matérialité, reflet de la matérialité du langage. Mais le signifiant en tant que tel ne signifie rien ; par contre, il signifie en rapport avec d'autres signifiants qui lui sont associés dans un discours, celui du sujet de l'inconscient. Le sujet véhicule dans son discours – qui constitue la chaîne articulée de ses signifiants – son Inconscient. Par conséquent, c'est à partir des signifiés linguistiques (qui sont des concepts conventionnels) que les signifiants propres au sujet parlant déterminent de nouveaux signifiés en tant que concepts rationnels. Ces concepts ne préexistent pas à la langue, mais sont créés par le sujet qui tente de structurer son identité par l'acte de parole.

Ainsi, le sujet de l'énonciation – **le Je du sujet parlant, du discours, qui désigne le sujet – utilise une chaîne de signifiants qui véhiculent le sujet de son inconscient** – un autre Je qui signifie le sujet. On peut donc espérer que décrypter les articulations de cette chaîne de signifiants amène à avoir une approche de la structure de l'Inconscient du sujet. Ainsi, le personnage de Peter Stillman fils – victime malheureuse d'un père qui a détruit ses facultés de recourir à la langue comme moyen d'expression, de structuration – témoigne du fait que les mots que le sujet utilise ne sont pas les seuls à donner accès à la signification :

> So, I'm telling you about the father. It is a good story, even if **I do not understand it**. I can tell it to you because **I know the words**. And that is something, is it not? To know the words I mean. [234]

À la perception faussée du sens de Peter, le narrateur de *The Locked Room* répond :

> The story is not in the words; it's in the **struggle**. [235]

---

[233] Arrivé, Michel, *Op.cit.*, p. 171.

[234] *City of Glass*, p. 20 (souligné par moi).

[235] *The Locked Room*, p. 294 (souligné par moi).

Ce que Paul Auster appelle une *lutte,* celle qu'il mène pour manipuler le langage, semble correspondre à la recherche du sujet de l'inconscient de Lacan, selon lequel *"l'inconscient est structuré comme un langage"* [236].

C'est sur cette théorie lacanienne du sujet que se fondera l'analyse sémiotique de la trilogie new-yorkaise, ainsi que celle de l'énonciation, en tant que production d'un énoncé en relation avec un sujet.

1.9 Définition et autonomie du sujet de l'énonciation

L'énonciation se définit comme la *"mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation."* [237] Cette conception générale de l'énonciation comme acte individuel s'oppose à son objet linguistique, l'énoncé, qui en est le résultat. L'énonciation (qui est de l'ordre pragmatique) sera considérée plus précisément comme l'événement consistant en l'apparition d'un énoncé (qui est de l'ordre discursif) et faisant intervenir un locuteur (ou sujet parlant), un destinataire (celui auquel le locuteur parle), un moment et un lieu particuliers. Or, ainsi que le décrit D. Maingueneau [238], dont on reprend ici l'exposé, les théories linguistiques reconnaissent deux aspects dans l'événement énonciatif : son schéma particulier, qui reste hors du champ d'investigation de la linguistique, et son schéma général, intrinsèque au système de la langue. C'est ce dernier qui pourra être analysé en linguistique : la langue met à la disposition d'un locuteur un lexique, des règles phonétiques et morphosyntaxiques ; mais elle fournit aussi à ce locuteur un réseau de règles qui lui permettront de produire des énoncés uniques, représentant la prise en charge de l'énonciation par des sujets singuliers.

---

[236] Danon-Boileau, Laurent. Le sujet de l'énonciation, Psychanalyse et linguistique. Coll. HDL. Gap: Ophrys, 1987, p. 17.

[237] Benveniste, Émile. "L'appareil formel de l'énonciation." Langages, 217. Paris: 1970, p. 12.

[238] Maingueneau, Dominique. Éléments de linguistique pour le texte littéraire. 3ème éd. Paris: Dunod, 1993, p. 8.

Un bref rappel de la théorie de l'énonciation de Culioli, exposée par Danon-Boileau [239], s'impose. La parole permet de produire un énoncé en 3 étapes :

1) l'établissement d'un contenu de pensée (lexis) à 3 éléments : 1 prédicat (qui deviendra le verbe) et 2 arguments (des syntagmes nominaux et/ou des syntagmes propositionnels),

2) la mise en place de la relation prédicative, c'est-à-dire la hiérarchisation de la lexis, organisant l'énoncé autour d'un élément,

3) la situation de la lexis hiérarchisée par rapport :
   a) à la situation d'énonciation,
   b) à la pensée que le locuteur prête au destinataire.

Ces 3 étapes sont calculables dans l'énoncé grâce à des marques de surface. Pour les étapes 2) et 3) a), et au niveau des arguments : dans le cas du nom, ces marques sont, notamment, les modificateurs formels, qui permettent d'en valider les références ; dans le cas des pronoms, la référence est validée en même temps que la valeur de l'argument, par rapport à la situation d'origine fournie par l'énonciateur. Pour l'étape 3) b), le repérage de la lexis est marqué par la modalité : il permet d'établir le statut de l'énoncé, du point de vue du locuteur par rapport à ce qui, selon ce dernier, est le contenu de pensée de son destinataire.

La question du linguiste est donc de savoir comment la langue, en tant qu'ensemble de lois immuables, se transforme en parole, acte énonciatif individuel d'un sujet, a priori libre. Cette interrogation, qui porte sur la nature du processus de production de l'énoncé, ne peut se résoudre que par l'étude de ce qui en résulte, c'est-à-dire l'énoncé en tant qu'il conserve des traces de l'acte d'énonciation. En effet, si l'énonciation est la production singulière d'un énoncé définissable par la relation de cet énoncé à l'ego (sujet de l'énonciation), par rapport à hic (localisation spatiale) et nunc (le moment), les traces du choix du signe dans l'énoncé viennent renforcer l'ego comme producteur de texte. Or, le locuteur (ou sujet parlant) exerce une activité partiellement

[239] Danon-Boileau, Laurent. Énonciation et référence. Coll. HDL. Gap: Ophrys, 1987.

métalinguistique liée à toutes les situations où la conscience aiguë du signe se substitue à son emploi spontané. Il est donc nécessaire d'intégrer l'extralinguistique dans l'étude de l'énoncé.

De plus, on ne peut prétendre que le mécanisme de production du sens se résume à une simple somme de signifiants lexicaux véhiculant un seul signifié, et de constructions syntaxiques qui signalent des relations sémantiques entre les signifiés lexicaux. Le sens de l'énoncé va au-delà de la somme des sens des signifiés lexicaux et du sens structurel. La résolution de la problématique des énoncés dans la trilogie new-yorkaise consistera donc à rechercher les procédés linguistiques les plus caractéristiques par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé : le syntagme nominal étant l'argument fournissant les indices les plus intéressants, l'étude concernera donc le choix des noms, de leurs modificateurs et de leurs termes évaluatifs. Elle permettra de mesurer le degré d'implication – implicite ou explicite – du locuteur dans l'énoncé, ainsi que la distance énonciative qu'il établit par rapport à lui. On pourra ainsi mesurer l'inscription plus ou moins forte de la subjectivité du sujet parlant dans sa production.

Il faut à ce stade de la théorie sur un locuteur dont la langue renferme inéluctablement une forme de subjectivité, essayer de préciser l'origine de cette subjectivité. Le sujet de l'énonciation, défini jusqu'à présent par les objets dont il parle, par rapport à la situation qu'il occupe (je, ici, maintenant), organise son énonciation dans un système symbolique structuré comme un langage. En effet, Danon-Boileau affirme, reliant l'analyse énonciativiste de Culioli à l'analyse psychanalytique de Lacan :

> Est structuré **comme du langage** ce qui reçoit l'empreinte dialogique, et se déploie dans un espace qui marque, d'abord entre **je** et **il**, la place de **tu**. Est **langage** tout système symbolique qui permet à quelqu'un de moduler ce qu'il dit en faisant voir qui il est, à qui il parle et comment il conçoit ce dont il parle. [240]

Le sujet de l'énonciation exerce cette faculté grâce à la syntaxe, qui lui permet d'inscrire dans sa langue les *"traces de mouvements liés à l'affect et à la relation d'objet."* [241] Et

---

[240] Danon-Boileau, Laurent. Le sujet de l'énonciation, Psychanalyse et linguistique. Coll. HDL. Gap: Ophrys, 1987, p. 17.

[241] *Ibid.*

ces traces d'opérations faites sur la représentation sont visibles grâce à une catégorie de mots que l'on appelle des marqueurs, et qui incluent une catégorie essentielle à l'analyse du sujet : les mots outils, souvent considérés à tort comme des mots vides de sens. Il s'agit, dans le syntagme nominal, des pronoms et des modificateurs formels, qui permettent de mesurer la distance du locuteur par rapport à son discours, et par rapport à celui auquel il s'adresse.

L'analyse linguistique de l'agencement des mots pleins (lexèmes) par les mots outils amène à découvrir, non pas le dit, mais le dire, en d'autres termes, la façon de dire. Or, pour l'analyse psychanalytique, les mots "vides" de représentation – que sont les mots outils – permettent de comprendre la structure de l'Inconscient du sujet. En effet, pour Lacan, l'Inconscient est en partie à l'origine de l'activité symbolique de l'homme, dont le langage et le rêve. En effet, *"le sujet parlant est doté d'un corps, d'une conscience, d'une voix et d'un inconscient."* [242] Selon lui, l'énoncé dépend en fait en partie d'un sujet conscient (le sujet de l'énoncé), support d'un désir conscient du locuteur ; mais il y a aussi le désir inconscient du locuteur, en décalage avec son désir conscient : or, cet écart entre ses deux désirs est pris en charge par le sujet de l'énonciation, que l'on peut définir également comme l'instance narrative responsable de l'énonciation. Cette instance narrative est également appelée "auteur implicite", *"divisé par son énonciation entre le "je" qui parle et le "moi" représenté, soumis au* ***refoulement****, et de ce fait* ***jamais en position de maîtrise de son discours.***" [243] Cette idée est essentielle à la compréhension de l'œuvre de Paul Auster, car elle permet d'établir que l'auteur réel met en scène le sujet parlant, l'auteur implicite, mais que cette opération est en grande partie inconsciente.

Dans un premier temps, l'analyse sémiotique du corpus de la trilogie new-yorkaise que nous effectuerons (ne portant que sur les mots pleins, et qui utilisera la méthodologie de Max Reinert) apportera peut-être des éléments de réponse sur la structure de l'énoncé en s'intéressant plutôt aux contenus de pensées et à leur agencement non syntaxique. Mais, cette étude excluant les mots outils, ceux-ci seront réintroduits plus loin, dans l'analyse des composants du syntagme nominal.

---

[242] Badonnel, P. et C. Maisonnat. La nouvelle anglo-saxonne. Paris: Hachette Supérieur, 1998, p. 57.

[243] *Ibid.*, p. 58 (souligné par moi).

Le sujet de l'énonciation n'est donc pas tant un sujet libre qu'un sujet soumis à des contraintes d'ordre psychique, des contraintes sociales, culturelles, etc., et bien sûr linguistiques. Paul Auster n'est d'ailleurs que trop conscient de son assujettissement à son Inconscient dans son acte d'écriture. Il dit :

> Les éléments (le matériel profond du livre) que j'utilise sont inconscients. Seule la façon dont je les mets en forme est consciente. [244]

Cependant, même si Paul Auster sait que des facteurs inconscients font apparaître un auteur implicite dans son discours, il affirme néanmoins maîtriser consciemment la mise en forme, autrement dit, la hiérarchisation de ses lexis, et les opérations d'énonciation, le travail psychique et linguistique entrepris sur ses contenus de pensée. Ce rejet partiel du sujet parlant, de son Inconscient en tant qu'instance qui lui fait perdre son "auteur-ité", est en complète contradiction avec notre théorie. L'étude de la structure sémiotique et énonciative de *The New York Trilogy* viendra confirmer ou infirmer notre hypothèse selon laquelle Paul Auster surestime le contrôle que sa conscience d'auteur réel exerce sur son discours, et ce à l'aide de la linguistique quantitative.

[244] Cortanze, Gérard de et Guy Seligman. Paul Auster Confidential. Portrait télévisé sur ARTE, Paris. 27 Oct. 1998.

CHAPITRE 2 : LA LINGUISTIQUE QUANTITATIVE COMME OUTIL D'ANALYSE

L'opération de quantification des données textuelles de *The New York Trilogy* est apparue comme une procédure indispensable à l'analyse linguistique orientée vers la recherche d'une structure dans un corpus tripartite. L'informatique permet la mise en œuvre des processus de calculs sur les résultats des opérations de quantification, mais n'est pas d'un usage automatique, mais est fonction du texte étudié. Il faut donc procéder à des choix – tant sur les limites de la mise en forme informatisée du corpus, que sur les tests statistiques qui y seront appliqués – qui, dans une certaine mesure, prennent en compte les spécificités du corpus (langue anglaise par exemple, choix de désambiguïsation...), mais aussi l'approche et les buts recherchés.

2.1 Principes et intérêt : l'analyse du discours assistée par ordinateur

Notons tout d'abord que l'utilisation de l'ordinateur pour l'analyse textuelle ne constitue pas une révolution en soi. Il s'agit simplement d'avoir recours à un outil plus rapide pour réaliser des travaux de recherche dont les méthodes remontent au Moyen Age : on a fabriqué à cette période des concordances (voir exemple p. 208) et des index pour l'interprétation littéraire de textes, et la statistique textuelle se pratique depuis le XIX^{e} siècle. La technologie n'est donc pas une intruse dans la recherche littéraire, mais facilite et fiabilise un certain nombre de tâches manuelles, longues et ingrates.

L'informatique permet un gain de temps considérable lorsqu'il s'agit de relever les contextes et les références d'un mot. De telles opérations faites manuellement sur des fiches, qu'il fallait ensuite classer dans des boîtes selon plusieurs critères, prenaient infiniment plus de temps, et ne permettaient pas une vue synthétique immédiate des

résultats. Certes, le recours à l'ordinateur exige la numérisation du texte étudié, opération relativement lourde en fonction de la taille du corpus. Il existe cependant des banques de données textuelles de plus en plus importantes, même si elles ne peuvent concerner que les textes faisant déjà partie du domaine public, c'est-à-dire antérieurs à 1925.

Ainsi, la base *Frantext* regroupe 3 600 textes intégraux (littéraires, techniques, administratifs et autres), constitués par l'Institut National de la Langue Française ; la base Gutenberg qui se construit progressivement propose principalement des textes en anglais que l'on peut se procurer gratuitement sur l'internet [245].

Cependant, même à partir du moment où l'on dispose d'un texte numérisé, il doit être "formaté" en quelque sorte, c'est-à-dire modifié en fonction de l'exploitation que le chercheur veut en faire. En effet, il ne faut pas oublier que l'ordinateur ne reconnaît que les formes séparées par un blanc, mais ne tient pas compte des sémantismes, ou des symboles. Il faudra donc procéder à des repérages pertinents dans le texte, préalablement à tout traitement par un logiciel : encodages – et donc repérages – des formes particulières que l'on souhaite étudier, désambiguïsation des homographes, conservation ou non des typographies (italiques, majuscules...), des signes de ponctuation, etc. Toute la difficulté réside dans le fait qu'il faut prévoir ces opérations a priori, et donc avoir une idée préalable aussi précise que possible de l'orientation de la recherche. D'une manière générale, il est préférable d'effectuer des encodages très détaillés – quitte à en supprimer a posteriori – plutôt que d'avoir ensuite à y revenir une fois le texte traité par un logiciel. Une fois que le travail de préparation est effectué, le traitement du texte par un logiciel est grandement accéléré par rapport au traitement manuel. Un logiciel permet notamment des investigations qui seraient irréalisables à la main, tels les comptages de mots de grandes fréquences comme les mots outils, et le repérage de leurs cooccurrences avec des mots informatifs. En outre, sur des corpus de grande taille, une œuvre littéraire complète, par exemple, il serait impossible de faire une étude synthétique et précise des mots à hautes fréquences, des collocations – contextes d'apparition – de chaque mot ou expression. De plus, quelle que soit la taille du corpus, comment affirmer de façon certaine que tel mot est un hapax, c'est-à-dire un mot qui n'apparaît qu'une seule fois ? Étudier les absences de mots – absences dont on

[245] Project Gutenberg Official Home Site. <http://www.promo.net/pg/>

ne peut être certain sans balayage informatique – ou leur faible fréquence dans telle ou telle partie du corpus peut se révéler très intéressant pour caractériser l'œuvre par ce qu'elle dit **et** ce qu'elle évite. Une simple erreur de lecture peut fausser les repérages humains, alors que l'ordinateur les rend beaucoup plus fiables.

On obtient donc grâce à l'informatique des données plus détaillées et plus pointues qu'à la main, mais aussi une vision d'ensemble sur la structure globale du texte, plus difficilement perceptible lors d'une lecture linéaire. Par exemple, lire consécutivement toutes les occurrences d'un même mot avec ses concordances (voir exemple p. 208) – c'est-à-dire son contexte droit et gauche immédiat – permet au lecteur de cerner un thème et la façon dont il est traité plus directement que s'il attend de voir apparaître, au fil des pages, une occurrence du terme étudié. De même, en se concentrant simultanément, ou presque, sur toutes les cooccurrences et collocations du nom d'un personnage, on peut repérer quels types de modificateurs et quels types de proformes lui sont associés, en vue d'une interprétation littéraire sur la caractérisation du personnage.

Il faut insister sur le fait que c'est en s'appuyant sur des données objectives que le traitement informatique ouvre des perspectives d'interprétation littéraire finale plus subjectives : elle leur donne ainsi une plus grande fiabilité, mais permet aussi une plus grande diversité d'investigations et de prises de position. Ainsi, la significativité de la présence ou de l'absence de certains mots dans telle ou telle partie du corpus est mesurée statistiquement, donc mathématiquement, objectivement, et ne dépend pas exclusivement de la sensibilité du lecteur, même s'il faut avouer qu'elle intervient tout de même en première instance dans la sélection des tests effectués. Mais cette première orientation des tests peut à tout moment évoluer, être complétée par d'autres tests, induits par les résultats des premiers tests envisagés.

Une telle objectivisation des données nous est apparue particulièrement pertinente et nécessaire pour l'analyse de l'écriture de Paul Auster, car les jeux de dédoublements d'identités – plusieurs noms pour un personnage, mais aussi plusieurs personnages pour un nom – l'effacement des repères entre réel et fiction, entre auteur, narrateur et personnages finissent par perdre le lecteur dans un labyrinthe dont il ne peut analyser la structure profonde lors d'une lecture linéaire. C'est l'analyse

quantitative et statistique qui permettra de concilier la précision du détail et l'esprit de synthèse, et de mettre l'une au service de l'autre.

2.2 Un préalable incontournable : l'informatisation du corpus

La création de la version numérisée de notre corpus écrit sur papier requiert l'utilisation d'un scanner muni d'un logiciel de reconnaissance de caractères, comme *Omnipage* [246]. En effet, une saisie manuelle du corpus serait source de trop d'erreurs, du saut de mots à celui de phrases complètes. Mais de la performance du logiciel et de la simple qualité du papier support d'origine – sa blancheur, son grain – dépend aussi le risque d'erreur lors de la scannérisation. De même, la reconnaissance des caractères se fait d'autant plus difficilement que la qualité typographique est moindre : un "m" peut facilement être confondu avec la suite "nr". La scannérisation terminée, il faut procéder à la vérification méticuleuse du texte, afin d'éliminer les erreurs de lecture du scanner, fort nombreuses. Dans le cas de notre étude, effectuée en partie grâce au logiciel *Hyperbase* [247], il a fallu ensuite veiller à supprimer les codes métalinguistiques tels que *$* et *&* du corpus, car ils correspondent à des codes de reconnaissance spécifiques au logiciel qui sera utilisé. Ce processus, incontournable si on ne dispose pas de version numérisée préalable, est relativement long, mais est l'occasion d'une relecture approfondie du texte.

Nous avons également fait le choix de supprimer les signes de ponctuation, car ils entrent dans le décompte des fréquences d'*Hyperbase*, et nous ne les considérons pas comme des lexèmes, objets de notre étude. De plus, nous ne nous attacherons pas à l'étude de la longueur des phrases, ni à la syntaxe de la phrase, ce qui rend donc leur présence inutile.

---

[246] Omnipage Limited, Scansoft Inc., 1996.

[247] HYPERBASE. Version 5.4. Octobre 2001. Créé par Étienne Brunet. Université de Nice: C.N.R.S.

Se pose dans un deuxième temps la question de la lemmatisation du corpus, qui consiste à regrouper des formes qui correspondent aux différentes flexions d'une même racine, ou lemme. Par exemple, la trilogie utilise le lemme *laugh* dans sa forme non fléchie, mais aussi sous 3 formes fléchies : *laugh-ed, laugh-ing* et *laugh-s*. Réduire chaque forme à son entrée dans le dictionnaire peut paraître intéressant a priori, car cette opération permet d'augmenter la fréquence d'apparition d'une forme, et donc de rendre sa présence plus significative à l'intérieur du corpus. Cela permet également d'augmenter les liaisons statistiques impliquées par les cooccurrences des formes. Imaginons enfin que la fréquence de la forme fléchie d'un lemme soit trop faible pour la rendre significative statistiquement – ce qui oblige à l'écarter – il se peut qu'en la regroupant avec ses différentes formes fléchies ou racines, elle devienne significative. On voit donc que la lemmatisation peut éviter l'éparpillement des informations, et permettre de définir notamment des champs sémantiques significatifs, puisque la notion, le concept désigné par une forme, lemme ou fléchie, est la même.

Mais les lemmes suffisent-ils à rendre compte du sens global de l'énoncé ? N'y a-t-il pas perte d'information morphologique ? La lemmatisation équivaut tout de même à une modification du texte d'origine, et donc à une première interprétation du texte, car elle met toutes les formes du lemme sur le même plan. La question fondamentale est donc de déterminer si le choix d'une forme fléchie ou d'un lemme dans l'énoncé relève de pures contraintes syntaxiques, ou bien est la trace d'une prise en charge personnelle de l'énonciateur, auquel cas elle sera riche d'enseignement sur la structure et le sens global de l'énoncé. La prise en compte de l'utilisation de deux formes différentes d'un même signifiant, renvoyant à un même signifié, peut être riche d'enseignement, et l'étude de la structure du syntagme nominal qui nous préoccupe se doit de prendre en compte ces différences.

En effet, dans notre corpus en particulier, où les homographes nominaux – particulièrement entre les noms de personnages et les noms communs – sont si nombreux et semblent si *calculés*, il est d'autant plus important de se demander pourquoi certains lemmes sont utilisés sous des formes différentes.

Nous revenons ici sur le fait que la décision de lemmatiser ou non dépend de l'idée préalable que l'on a des traitements que l'on souhaite appliquer au texte. Ainsi, si l'on envisage une étude lexicale visant à dégager les champs sémantiques d'un texte, il

est évident qu'il faudra lemmatiser. *Hyperbase* ne lemmatisant pas l'anglais, on peut facilement regrouper les différentes formes fléchies d'un lemme et y appliquer des statistiques, en demandant des listes de formes. Toujours selon le même principe, il vaut mieux disposer de caractéristiques détaillées en première instance, et opérer des regroupements a posteriori si nécessaire, plutôt que l'inverse. De toute façon, à l'intérieur du syntagme nominal, les possibilités de fléchissement sont assez réduites en anglais : les noms sont soit singuliers soit pluriels, les adjectifs sont invariables, et les autres modificateurs ne s'accordent pas en genre, et dans peu de cas en nombre, contrairement au français. Enfin, Étienne Brunet – concepteur du logiciel *Hyperbase* – dans sa communication aux 3èmes Journées de Linguistique de Corpus de Lorient [248], démontrait que l'analyse de la richesse lexicale et de la distance lexicale entre différents textes n'était pas influencée par la lemmatisation ou la non lemmatisation du corpus.

Pour finir, on peut dire que toute intervention sur le texte d'origine doit être en accord avec l'objet de la recherche. C'est pourquoi la lemmatisation de notre corpus n'a pas été effectuée pour le traitement statistique par *Hyperbase*, mais l'a été pour le traitement plus axé sur la sémantique des mots pleins (ou mots informatifs) par le logiciel *Alceste*.

Dans un troisième temps, il a fallu s'attacher à la désambiguïsation d'un certain nombre d'homographes et d'homonymes à l'intérieur du syntagme nominal – objet de notre étude – en vue de pouvoir distinguer leurs catégories grammaticales et leurs référents. Rappelons que le problème qui se pose ici est de parvenir à envisager, alors même que l'analyse du corpus n'a pas encore débuté, les principales orientations que pourra prendre cette future analyse, et dont dépendent justement les choix d'encodages. Sinon, il faut rajouter des encodages et refaire les bases de données, ce qui entraîne des modifications dans les premières quantifications obtenues, et oblige donc à refaire toutes les statistiques. Il vaut donc mieux multiplier dans un premier temps les encodages différenciant ou signalant les catégories morpho-syntaxiques des formes étudiées, et les regrouper par la suite si nécessaire dans des catégories communes,

[248] Colloque : " 3èmes Journées de linguistique de corpus », 11-13 septembre 2003, Université de Bretagne Sud, Lorient.

plutôt que l'inverse. Les différents types d'encodages que nous avons utilisés pour les mots outils et les noms sont répertoriés dans les tableaux des annexes A et B.

Ces encodages concernent tout d'abord les articles zéro, ainsi que les modificateurs et les proformes homographes. En ce qui concerne les articles zéro, les encodages ont été réalisés en adéquation avec les choix théoriques faits précédemment : ils ont été précédés du code *ozo*. D'autre part, il est nécessaire, pour caractériser les types de modifications du nom pivot (ou noyau) du syntagme nominal et leur répartition dans le corpus, de pouvoir par exemple distinguer un déictique modificateur d'un déictique proforme (*that*). Il faut également éliminer des opérations de détermination du syntagme nominal tous les adverbes ou intensifieurs homographes, tels *all, any,* etc. On se heurte ici à une difficulté supplémentaire liée au choix des théories linguistiques permettant de procéder à telle ou telle catégorisation. Ainsi, nous avons décidé de considérer dans un premier temps toutes les occurrences de lexèmes individuellement, car un regroupement sous forme d'expression figée est plus facile en deuxième instance que le processus inverse. Ainsi *all* dans des expressions figées – telles que *at all, after all...* – qui auraient pu être traitées globalement comme des adverbes, a été considéré individuellement comme proforme, alors que l'on aurait pu l'encoder comme une locution adverbiale (ex : *"Because the book after all is an attack on the dangers of the make believe."* [250]) Nous avons en effet souhaité comptabiliser de manière précise le nombre d'utilisations de chaque mot, les regroupements a priori en locutions – comptant pour un seul mot – faussant les résultats. Ces encodages personnels constituent des opérations extrêmement longues : sur notre seul corpus, nous avons encodé 4 811 modificateurs, 3 010 proformes, 852 adverbes, 983 conjonctions et 7 380 articles zéro.

Il est évident qu'une indexation manuelle sur un corpus beaucoup plus grand ne serait pas réalisable, et qu'une solution alternative consisterait à utiliser un logiciel appelé *tagger* ; mais ce serait au risque de voir diminuer considérablement la fiabilité des encodages, étant donné l'analyse syntaxique parallèle nécessaire avant toute prise de décision. Même si l'utilisation de tels logiciels est obligatoire pour les très grands corpus, elle n'en reste pas moins une solution peu satisfaisante. Cette remarque était

[249] Tableau 2. Encodages des modificateurs et des homographes.

[250] *City of Glass*, p. 184.

d'autant plus valable au moment où ont été effectués les encodages du corpus. À ce sujet, Michel Bernard écrivait :

> Fonctions syntaxiques. – Voici, par excellence, un secteur où l'ordinateur éprouve de grandes difficultés. À moins que l'on ait codé le corpus en indiquant à la main la fonction de chaque mot, aucun système automatique ne peut analyser l'ensemble d'un corpus littéraire avec un taux d'erreur statistiquement acceptable. Les logiciels d'analyse syntaxique sont encore trop maladroits pour être utilisés dans un domaine où la langue est retravaillée, transgressée, transfigurée. [251]

La deuxième série d'encodages concerne la désambiguïsation des noms propres homographes de noms communs ou d'adjectifs : en effet, les noms de personnages comme *Max Work, Henry Dark, Blue* ou *White*, doivent être encodés afin d'éviter leur confusion avec les noms communs et adjectifs homographes. De plus, les noms propres homonymes correspondant à plusieurs personnages ont également été désambiguïsés, un code ajouté à la fin du nom déterminant de quel personnage il s'agit exactement (ex : *Stillmanp* désigne *Mr Stillman* père, et *Stillmanf* son fils). On peut souhaiter par la suite tester les occurrences communes d'un même signifiant, même s'il correspond à des signifiés distincts : par exemple, distinguer dans un premier temps les occurrences du nom propre de *Mr White* (encodé *WWhite*) de celle de l'adjectif ou du nom commun *white*, pour ensuite les regrouper pour des raisons de proximité sémantique. C'est ce que le logiciel *Hyperbase* permet de faire en regroupant les mots selon leur finale ou leur initiale : il suffit donc de demander les occurrences des mots ayant pour finale *"white"* pour avoir toutes les occurrences du nom propre et de l'adjectif ou du nom commun.

Enfin, nous avons encodé, en vue de l'étude de la référenciation des personnages à l'intérieur du syntagme nominal dans d'autres bases, certaines proformes – les pronoms personnels et les possessifs – les modificateurs possessifs, et certains noms communs (ex : *person, man, woman, father, detective...)*, tous référant aux personnages. Ces désambiguïsations préalables devaient permettre d'évaluer les fréquences et les types d'occurrences référant à tel ou tel personnage.

---

[251] Bernard, Michel. Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur. Coll. Écritures électroniques. Paris: P.U.F., 1999, p. 83.

Malgré le fait que tous ces encodages manuels prennent un temps considérable, ils sont l'occasion d'une relecture très particulière du corpus, non plus axée sur le sens littéraire général de l'énoncé lu linéairement, mais d'une relecture plus analytique, car séquentielle, des unités de discours contenant tel ou tel lexème, et induisant de manière presque intuitive une première analyse linguistique de la structure du syntagme nominal, dans notre cas. C'est en effet après avoir trouvé et analysé dans une même opération les 9 389 occurrences de *he* contre les 364 de *she*, puis les 333 occurrences de *himself* comparées aux 16 de *herself*, que l'on peut dégager les premières pistes de recherche. Cette vision microscopique du texte n'est pas possible lorsqu'on utilise directement un tagger.

Cependant, le recours à un tagger – *CLAWS* [252]- s'est tout de même avéré nécessaire pour obtenir l'encodage des mots informatifs, afin de les localiser et de les catégoriser, en vue de l'analyse sémantique de notre corpus. En effet, un encodage manuel n'était pas envisageable car beaucoup trop long. Les résultats obtenus sont variables selon la catégorie de lexèmes testés, point qui sera développé dans le descriptif des outils (§ 2.3.3).

2.3 Phase d'exploitation du corpus informatisé : l'analyse statistique

2.3.1 Principes généraux

Cette partie vise à exposer quelques principes de base, sur lesquels se fondent les choix méthodologiques particuliers qui ont été effectués par rapport aux caractéristiques spécifiques du corpus de la trilogie new-yorkaise.

Le but de notre étude étant de parvenir à dégager une structure profonde à l'intérieur de la trilogie new-yorkaise, il est nécessaire de pouvoir comparer les volets entre eux, indépendamment de leur étendue, et de pouvoir les confronter à un modèle, à

[252] CLAWS (the Constituent Likelihood Automatic Word-tagging System): part-of-speech tagger for English. Lancaster University: UCREL (University Centre for Computer Corpus Research on Language). 15 août 2003 <http://www. comp.lancs.ac.uk/computing/research/ucrel/CLAWS>.

un corpus de référence interne – la trilogie tout entière, ou un corpus de référence externe – la littérature en langue anglaise par exemple. Le choix du corpus externe s'est orienté vers le *Brown Corpus* [253], un dictionnaire de fréquences qui répertorie 500 extraits de textes de 2 000 mots environ, représentant 15 catégories de textes écrits en anglais américain et publiés en 1961. En comparant les fréquences de la trilogie à celles de ce corpus de référence, on peut découvrir ou non une utilisation significative de Paul Auster par rapport à la norme de l'écriture américaine, à une époque proche de celle de l'écriture de la trilogie. Quel que soit le corpus de référence, il s'agit de déterminer si l'écart que l'on pourrait constater entre le texte étudié et le corpus de référence est significatif, c'est-à-dire s'il caractérise le texte comme particulier par rapport à cette référence, prise comme norme.

On peut imaginer vouloir évaluer la fréquence – nombre d'occurrences – d'un vocable dans le deuxième volet, *Ghosts*, par rapport à sa fréquence dans *The New York Trilogy*. Pour savoir par exemple si la distribution de *Ghosts* correspond au modèle général de la trilogie, il faut faire appel à la loi binomiale (ou loi normale), définie par Charles Muller [254] : partant d'un texte connu – *The New York Trilogy* – on calcule la distribution théorique que devrait avoir l'une de ses parties (ou un texte plus court que lui) – *Ghosts* ; on obtient un modèle théorique, auquel *Ghosts* devrait correspondre si ce volet ne se distinguait pas du corpus de référence *The New York Trilogy*.

L'écart en fréquence entre *Ghosts* et le modèle théorique sera apprécié statistiquement (grâce au test de l'écart réduit, détaillé en 2.3.2.3), et considéré comme statistiquement significatif ou non significatif : on considère pour tous les tests statistiques en général que le seuil de significativité est à **5 %**, ce qui équivaut à dire qu'il n'y a au maximum que **5 %** de chances pour que le texte étudié corresponde à la norme du texte de référence. On estime ce pourcentage suffisamment bas pour que le risque d'erreur d'interprétation soit pratiquement inexistant, ce qui permet de conclure à un test significatif. Si l'on se trouve en deçà du seuil, on saura que *Ghosts* est atypique dans la trilogie new-yorkaise. Cela revient à dire que la fréquence du vocable dans le volet n'est pas due au hasard, mais qu'elle est la conséquence d'une structure spécifique au texte : on dit qu'en rejetant ce hasard, on rejette l'hypothèse nulle, et que l'on est en

---

[253] Brown Corpus, Dictionnaire des Fréquences, Icame.
Il faut noter que le ANC, sorti trop récemment (en oct. 2004), n'a pu être utilisé en lieu et place du Brown Corpus.

[254] Muller, Charles. Principes et méthodes de statistique lexicale. Paris: Hachette, 1977, p.101.

présence d'une organisation non aléatoire. La loi binomiale (appelée aussi loi normale) sert ainsi de fondement à la comparaison de diverses caractéristiques entre des textes de longueurs inégales.

Toutefois, la loi normale qui justifie le calcul de l'écart réduit – rapide et réalisable manuellement – est une approximation d'un calcul plus précis qui repose sur la distribution hypergéométrique. Ce calcul est utilisé par le logiciel *Hyperbase* pour les tests dans lesquels il s'avère le plus pertinent ; en effet, les progrès de l'informatique ont permis de réaliser les calculs rapidement. On retrouve pour l'interprétation l'échelle de l'écart réduit, et le seuil de significativité à **5 %**.

2.3.2 Les tests statistiques de base utilisés

La fréquence d'une variable dans le corpus étudié est appelée fréquence observée (symbole *o*) et la fréquence dans le corpus de référence est appelée fréquence calculée (symbole *c*) ou fréquence théorique. Cette dernière correspond en effet à la fréquence que l'on devrait trouver en théorie dans le corpus étudié, si ce corpus obéissait à la même loi que le corpus de référence.

Soit N ' le total des occurrences du corpus étudié, N le total des occurrences du corpus de référence, et *o* la fréquence de la variable dans le corpus de référence.

Si la répartition entre les deux corpus était identique, on aurait l'équation :

$$\frac{o}{N} = \frac{c}{N'}$$

d'où le calcul de la fréquence théorique *c*

$$c = \frac{N' \times o}{N}$$

On obtient alors un écart entre la fréquence observée et la fréquence théorique de la variable : $o - c$.

Cet écart est appelé écart absolu.

Prenons l'exemple de l'étude de l'article défini *the* dans le corpus de *City of Glass* (où N ' = 49 642) par rapport au *Brown Corpus* (où N = 1 123 729).
La fréquence de l'article *the* dans le *Brown Corpus* est : o = 69 968 ; sa fréquence observée dans *City of Glass* est : o' = 2 717.

Si la répartition entre les deux corpus était identique, on aurait l'équation :

$$\frac{69968}{1123729} = \frac{c}{49642}$$

donc $c = \frac{69968 \times 49642}{1123729}$

d'où c = 3 091

L'écart absolu E entre la fréquence observée et la fréquence théorique de l'article *the* est donc : E = o' – c

= 2 717 – 3 091

d'où E = – 374

L'écart absolu entre la trilogie new-yorkaise et le corpus de référence étant négatif, on peut dire que l'auteur de *City of Glass* utilise moins souvent l'article *the* que la moyenne des auteurs américains dans le corpus de référence.

2.3.2.1 Le Chi² (symbole χ^2) ou test de Pearson

Le test du χ^2 sert à apprécier en probabilité l'écart constaté entre une observation et un modèle théorique, quel que soit le nombre de variables, et à estimer le

pourcentage de chances pour que le corpus étudié corresponde au corpus de référence, grâce à une table de distribution. On considère qu'une probabilité **inférieure ou égale à 5 %** est significative : en effet, elle signifie qu'il y a 5 % de chances ou moins pour que la fréquence d'apparition de la variable observée soit le résultat du hasard. Dans ce cas, on conclut que le corpus étudié n'obéit pas à la loi de la langue envisagée, c'est-à-dire à celle du corpus de référence, mais qu'il s'en distingue de façon significative. Il faut noter que ce test s'applique toujours à des effectifs réels et non relatifs. Une table de distribution du χ^2, donnée en annexe E [256], permet d'estimer la probabilité P (en colonnes) pour que la valeur du χ^2 donnée par la table soit atteinte ou dépassée dans le cas d'une distribution aléatoire ; si la probabilité P est inférieure ou égale à 0,05 (5 %), on estime donc que la valeur du χ^2 est significative, et que la distribution n'est pas due au hasard.

Soit c une valeur théorique (ou calculée), et o une valeur observée (ou réelle). La formule générale du χ^2 est :

$$\chi^2 = \sum \frac{(o-c)^2}{c}$$

Nous pouvons étudier à titre d'exemple, la distribution des hapax dans les 3 volets de la trilogie. Nous avons pour but de déterminer si les hapax propres à chaque volet se répartissent de façon aléatoire, ou si l'introduction de vocabulaire unique n'est pas uniforme dans le corpus. Voici la répartition des hapax par volet, excluant leurs hapax communs :

Volets	**Fréquences hapax observées**	**Fréquences théoriques**	**Écarts**
City of Glass	1 766	1 751	+ 14
Ghosts	878	952	- 74
The Locked Room	1 722	1 662	+ 60

[256] Table 1. Table de distribution du χ^2.

On calcule le χ^2 à partir de la formule :

$$\chi^2 = \sum \frac{(o-c)^2}{c}$$

$$= \frac{(1766-1751)^2}{1751} + \frac{(878-952)^2}{952} + \frac{(1722-1662)^2}{1662}$$

$$= 0{,}13 + 5{,}75 + 2{,}17$$

$$\chi^2 = 8{,}05$$

On obtient donc un χ^2 de 8,05. Pour trouver la probabilité correspondant à cette valeur dans la table, il faut déterminer le nombre de degrés de libertés (en lignes).

Soit n le nombre de colonnes du tableau, k le nombre de lignes. Le nombre ν de degrés de liberté (*d.l.l.*) est :

$$\nu = (n - 1)\,(k - 1)$$

Toutefois, si les fréquences théoriques se réduisent à une seule colonne, on a :

$$\nu = n - 1$$

Dans notre exemple donc : $\nu = n - 1$

D'où : $\nu = 3 - 1 = 2$

On a donc 2 degrés de liberté.

Or, pour un χ^2 de 8,05 et 2 degrés de liberté, la table des χ^2 indique une probabilité entre 0,02 et 0,01 (entre 1% et 2%). Le χ^2 est donc très significatif, puisqu'il y a nettement moins de 5% de chances pour que la distribution des hapax dans les différents volets de la trilogie new-yorkaise soit due au hasard. Par conséquent, on peut dire que l'introduction de vocabulaire unique n'est pas uniforme dans tout le corpus, et que les écarts entre volets sont significatifs.

Nous précisons que les calculs de χ^2 peuvent être réalisés avec le tableur *Excel*, qui fournit directement et précisément la probabilité P (dans l'exemple ci-dessus, *Excel* donne : P = 0,01789324).

Cependant, ce test n'est pas praticable s'il y a une trop grande différence de taille entre les deux corpus considérés. On pourra donc l'utiliser pour effectuer des comparaisons internes à *The New York Trilogy*, entre les différents volets notamment, mais il faudra recourir à d'autres tests pour effectuer des comparaisons externes avec un corpus beaucoup plus grand.

Il est possible alors de comparer simplement les fréquences relatives des éléments étudiés dans les deux corpus : il s'agit d'opposer des pourcentages, des moyennes. Mais l'interprétation de l'écart entre la moyenne observée et celle du corpus de référence n'a aucun sens, car aucune table ne permet de déterminer si cet écart est réellement significatif. Par conséquent, pour mesurer ces écarts en probabilité, on devra employer d'autres moyens statistiques qui nécessitent la prise en compte de fréquences théoriques.

2.3.2.2 Variance et écart type

Connaître la moyenne [257] d'une variable revient à connaître un point du champ des valeurs que peut prendre cette variable, point qui constitue une sorte de centre de gravité de ses variations. Mais pour savoir si cette variable a la même dispersion que la variable de référence, c'est-à-dire si ses valeurs se répartissent de la même façon autour de la moyenne, il faut calculer ce qu'on appelle un paramètre de dispersion. En effet, deux variables peuvent avoir la même moyenne, mais des dispersions très différentes, ce qui rendra la variable observée caractéristique du corpus étudié.

---

[257] Soit une variable x. L'ensemble des valeurs que peut prendre cette variable dans le corpus est appelé champ de la variable, et symbolisé par x_i. Lorsque l'on effectue des tirages de la variable x dans le corpus, on obtient un nombre n_i de x ayant la valeur x_i, appelé fréquence absolue de x_i. Soit N ($\Sigma\ n_i$) le nombre de tirages d'échantillons dans le corpus. On peut alors calculer la moyenne de x – qui est un paramètre de position – selon la formule :

Moyenne de x = $\Sigma\ x_i\ n_i : N$

Ce paramètre de dispersion est appelé variance (symbole σ^2), et se définit comme la moyenne des carrés des déviations par rapport à la moyenne. On en déduit l'écart type (symbole σ), racine carrée de la variance. Ces paramètres de dispersion entrent dans les calculs statistiques permettant d'apprécier en probabilité l'écart absolu entre la fréquence observée et la fréquence théorique d'une variable.

On peut donc calculer la variance et l'écart type de la fréquence observée et les comparer à la variance et à l'écart type de la fréquence théorique, ces derniers étant appelés respectivement variance théorique et écart type théorique. Si la variance observée est proche de la variance théorique, on pourra conclure que la variable est répartie selon la même loi que dans le corpus de référence, et qu'elle n'est donc pas caractéristique du corpus étudié. En revanche, si elle est nettement inférieure ou supérieure à la variance théorique, il faudra admettre que sa répartition n'est pas due au hasard – que l'on peut donc rejeter l'hypothèse nulle – mais qu'elle est bien particulière au corpus étudié. On pourra découvrir que la répartition de certains éléments du texte peut être concentrée dans une même partie, et non distribuée régulièrement dans tout le texte.

Un calcul supplémentaire permet d'apprécier en probabilité l'écart entre la variance observée et la variance calculée : l'écart réduit.

2.3.2.3 Variance et écart réduit

La différence entre une fréquence observée et une fréquence théorique s'appelle, comme nous l'avons vu, l'écart absolu. Pour mesurer sa signification en probabilité, on calcule l'écart réduit de la variable (symbole Z). Il se définit comme l'écart quelconque entre une valeur de la variable et sa moyenne, mesuré en prenant l'écart type théorique comme unité.

Par conséquent, l'écart réduit de la variable s'obtient en divisant l'écart absolu par l'écart type théorique. On obtiendra ensuite, en consultant la table de signification de l'écart réduit, le pourcentage de chances (la probabilité) pour que cet écart puisse

être attribué au hasard. Il faut donc déterminer un intervalle à l'intérieur duquel on ne peut rejeter l'hypothèse nulle, c'est-à-dire la loi normale du corpus de référence. Si le pourcentage obtenu est au-delà de cet intervalle d'acceptation de l'hypothèse nulle, on considère l'hypothèse contraire comme valable : la fréquence de la variable est donc significative, car on est en présence d'une loi propre au corpus étudié.

Charles Muller [258] et Paul Fortier [259] considèrent qu'un écart réduit dont la valeur absolue est supérieure ou égale à 2 est significatif : il correspond en effet à une probabilité de 0,05 – donc à 5 % de chances pour que la distribution de la variable soit due au hasard. Mais Charles Muller admet que *"le choix du seuil est affaire de jugement, d'appréciation"* [260]. C'est pourquoi nous avons choisi d'évaluer nos résultats en fonction de la valeur exacte des seuils atteints, c'est-à-dire en les classant dans plusieurs catégories – des plus significatifs aux moins significatifs – plutôt qu'en les limitant à deux catégories : seuil supérieur ou inférieur à 5 %, soit en résultats significatifs ou non significatifs. Ces distinctions permettent des interprétations plus nuancées.

Nous avons placé le seuil de faible significativité à **5 %**, le seuil de significativité moyenne à **1,2 %,** et le seuil de haute significativité à **0,27 %.** Ces seuils correspondent respectivement à des écarts réduits de **2**, **2,5** et **3** en valeur absolue, au-delà duquel le risque d'erreur devient pratiquement nul. Il faut préciser que, en cas de doute sur la significativité de l'écart réduit, on peut, dans la plupart des cas, doubler le test par un test de Chi^2, ce que nous avons pratiqué.

Il faut noter qu'un écart réduit peut être positif ou négatif. Dans le cas de l'étude du lexique par exemple, un écart réduit positif moyennement ou fortement significatif (supérieur ou égal à 2,5) permet d'inclure l'unité lexicale dans le vocabulaire caractéristique positif du corpus étudié ; au contraire, un écart réduit négatif moyennement ou fortement significatif (inférieur ou égal à – 2,5) permet de répertorier l'unité lexicale dans le vocabulaire caractéristique négatif du corpus. En effet, l'absence

---

[258] Muller, Charles. Initiation aux méthodes de la statistique linguistique, Paris: Champion, 1992, p. 71.

[259] Fortier Paul, "Categories, Theory, and Words in Literary Texts», Research in Humanities Computing 5, Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 106.

[260] Muller, Charles. *Op. cit.*, p. 93.

significative d'une unité peut amener à des conclusions tout aussi intéressantes que sa présence.

Pour distinguer les écarts réduits, nous avons noté les écarts de faible et moyenne significativités en italiques, et les écarts de forte significativité en gras.

2.3.2.4 L'analyse factorielle des correspondances (AFC)

Le but de l'étude du corpus de *The New York Trilogy* est de pouvoir dégager une structure sous-jacente à l'ensemble des données que constitue son texte. Or, il est impossible, lors d'une lecture linéaire, de parvenir à donner une représentation synthétique de ce grand ensemble, représentation qui résulte à la fois de considérations quantitatives et qualitatives. Il existe une méthode d'analyse statistique qui permet à la fois de révéler les interrelations entre ces multimesures – les caractères quantitatifs et qualitatifs – et de proposer une structuration du corpus. Nous n'entrerons pas ici dans le détail des étapes mathématiques qui conduisent à l'élaboration d'une analyse factorielle, et que l'on peut trouver dans les ouvrages de référence essentiels [261], mais nous nous inspirerons de la présentation simplifiée de J.-P. Massonie [262] pour en exposer les principes généraux et les applications.

L'analyse factorielle s'opère à partir des multimesures que l'on a consignées dans des tableaux dont les colonnes contiennent – dans le cas d'un corpus de textes – des textes ou des parties de textes, et les lignes du vocabulaire. Le seul examen à l'œil nu de ces tableaux – non limités en nombre d'entrées – ne peut amener à en découvrir les structures sous-jacentes. Il faut construire, à partir d'un tableau, un modèle géométrique appelé matrice, s'inscrivant dans un espace de représentation qui utilisera autant de dimensions qu'il y a de colonnes. On aura donc autant d'axes de représentation que de colonnes – donc que de textes ou parties de textes – et les mots du vocabulaire consignés dans les lignes – les mots du ou des textes – apparaîtront sous forme de points dans cet espace multidimensionnel. Ces points se regrouperont sous forme de

---

[261] Voir les ouvrages de Fenelon, J-P., Lebart, Ludovic, Morineau A., Salem A. et Benzécri, J.-P. en bibliographie.

[262] Massonie, Jean-Philippe. Analyse informatisée des textes. GIS 036 Vol.4. Paris: Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1990.

nuage, en fonction de leurs distances mutuelles et de la masse affectée à chaque point, donc en fonction de liens qu'il faudra interpréter ensuite. Toute l'information du corpus sera contenue par l'espace de représentation ainsi créé.

Cependant, l'œil de l'analyste ne peut percevoir un nombre infini de dimensions : il faudra donc projeter cet espace de nuage sur un plan à deux dimensions, en essayant de ne déformer qu'au minimum l'espace de départ. Mais le choix de ce sous-espace à deux dimensions ne se fait pas au hasard : il faut déterminer, parmi les axes de l'espace multidimensionnel de départ, ceux qui restituent au mieux la forme géométrique du nuage, de sorte que les distances entre les projections des profils de nuages sur ces axes soient les plus proches possibles des distances initiales.

Le premier axe d'inertie détecté est appelé premier axe factoriel du nuage. On détermine ensuite le plan qui restitue au mieux la proximité entre points, pour construire l'espace, lequel contient évidemment le 1er axe factoriel défini auparavant. On définit l'axe orthogonal à celui-ci dans le plan comme le 2ème axe factoriel, deuxième axe qui soit le plus proche de l'espace d'origine, c'est-à-dire qui regroupe un maximum de points du nuage. Et ainsi de suite pour chaque dimension de départ. En général, seuls les 3 premiers axes factoriels obtenus sont suffisamment représentatifs de l'espace de départ pour être pris en compte dans l'interprétation du graphique que l'on obtient.

La représentation graphique ainsi obtenue pourra à présent être soumise à l'interprétation. Au préalable, cette interprétation devra prendre en compte les valeurs des axes factoriels sur lesquels s'est appuyé le graphique, valeurs qui sont consignées dans des tableaux attenants. En effet, il faut que les axes factoriels choisis soient suffisamment fiables en tant que projections du nuage initial, qu'ils ne s'en éloignent pas trop. Il faudra donc procéder à un examen de fiabilité de l'analyse factorielle sur laquelle se fondera l'interprétation, c'est-à-dire l'examen des contributions absolues et relatives. Nous précisons d'emblée ici, que, pour toutes les analyses factorielles que nous présenterons dans l'étude de la trilogie new-yorkaise, la vérification de la fiabilité des axes factoriels a été effectuée, et que les analyses non fiables ne seront donc pas évoquées.

Sans entrer dans le détail, on peut dire que les contributions absolues indiquent comment une variable participe à la construction d'un axe – ou, en d'autres termes, la

part prise par une variable dans l'inertie de l'axe – son poids en quelque sorte. Or, s'il est établi que la contribution absolue d'une variable s'approche ou est supérieure à la moyenne (de l'ordre de 40 à 50%), l'analyse factorielle devient alors suspecte. On y soupçonnera en effet un certain déséquilibre dans la synthèse, car cela signifie que les axes se réduisent à certains composants caractéristiques élémentaires, mais que le tableau de départ était à l'origine trop hétérogène, mettant en présence des variables sans lien réel.

Les contributions relatives des axes factoriels (exprimées en pourcentages dans les analyses) permettent de mesurer leur degré de significativité dans l'analyse factorielle, c'est-à-dire leur contribution à l'élaboration de l'analyse, exprimée en pourcentages. Elles doivent être prises en considération pour établir la validité d'un axe, et par conséquent son degré de significativité dans l'analyse. Par construction, l'analyse factorielle fait que les facteurs successifs apportent de l'information de manière décroissante. Ainsi, il est normal que le premier facteur apporte le plus d'information, le deuxième n'étant qu'une correction à apporter au premier, le troisième une correction supplémentaire à apporter à l'ensemble des deux premiers et ainsi de suite. L'importance relative du premier facteur par rapport aux suivants dépendra évidemment du nombre total de facteurs, donc de la dimension du tableau de départ. Le premier facteur fournit la meilleure approximation des données, même si celle-ci manque de précision. Le correctif apporté par le deuxième facteur, qui ne se substitue pas au premier, mais forme un ensemble avec lui, peut fournir une approximation suffisante. Dans le cas contraire, il faudra considérer le troisième facteur.

La contribution relative d'un facteur peut être forte, et traduit dans ce cas la caractérisation exclusive de l'axe par un nombre limité de variables. En tout état de cause, on fixe le seuil de significativité d'un premier facteur à **50 % minimum**, et celui du cumul des premier et deuxième facteurs à **environ 70% minimum**.

L'interprétation de l'analyse factorielle ainsi validée amènera à :

- repérer des groupes de mots homogènes vis-à-vis de l'ensemble des caractères ;

- repérer des différences entre des mots ou des groupes de mots, relativement à l'ensemble des caractères ;

- mettre en évidence des mots au comportement atypique.

On peut observer ci-dessous l'exemple d'une analyse factorielle sur les personnages principaux de *The Locked Room* : Fanshawe le père (encodé *Fanshawep*), Sophie Fanshawe, la mère (encodé *Fanshawes*), leur fils Ben (encodé *Fanshawef*) et le narrateur (encodé *INR*). Les parties du volet sont en rouge.

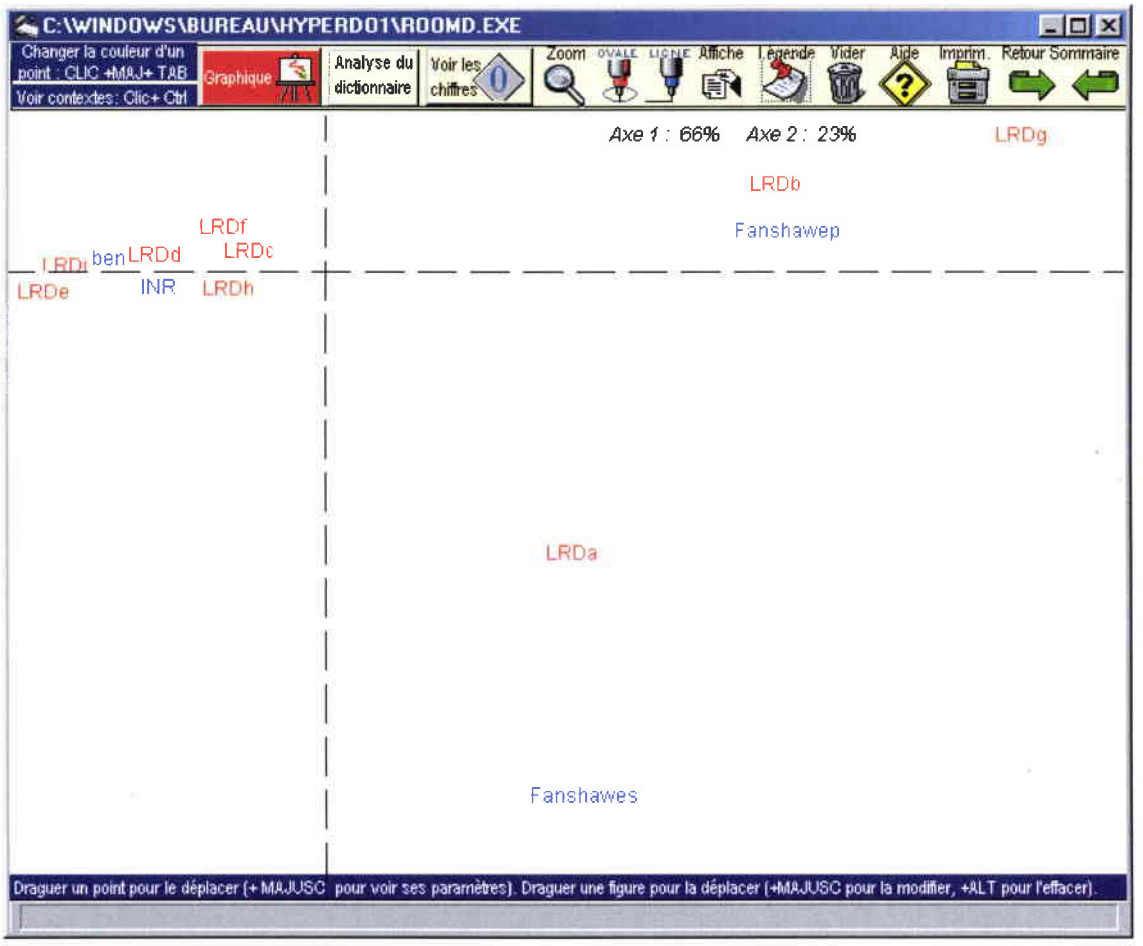


Figure 1. Exemple de factorielle dans *The Locked Room.*

L'axe du 1er facteur (indiqué en haut à droite) a une contribution relative de 66% – donc supérieur à 50% – et l'ensemble des axes des facteurs 1 et 2 représente un cumul de 89% – supérieur à 70% : l'analyse factorielle est donc valable. D'après la concentration de points en haut à gauche, il semble à première vue que le narrateur et le fils de

Fanshawe, Ben, apparaissent souvent simultanément dans une majorité de parties. Sophie et son mari par contre, sont très éloignés. Cette tendance fournit une piste d'interprétation sur la nature des liens qui unissent les personnages.

L'analyse factorielle des correspondances (AFC) permet donc de rassembler sous une forme synthétique un nombre intéressant de données, et d'en dégager une structure. Elle conserve une quantité maximale d'information sur le corpus, et met en évidence des écarts dans de grandes structures, écarts peu visibles lors d'une simple lecture. Plus précisément, elle met l'analyste sur des pistes de lectures et d'interprétation qui devront être affinées et/ou confirmées par des analyses plus détaillées. Les AFC sont des tests extrêmement complexes, qui sont rendues possibles grâce au logiciel *Hyperbase* présenté dans les outils statistiques (§ 2.3.3).

2.3.3 La mise en œuvre et l'application des tests statistiques : les logiciels au service de la statistique linguistique

Nous rappelons que l'analyse du corpus se fera selon deux axes principaux : l'analyse sémantique et l'analyse des opérations énonciatives. Afin de pouvoir quantifier par l'informatique les différents types de données, il faut les encoder de manière spécifique en fonction du type de traitement que l'on souhaite en faire : un tagger, *CLAWS*, viendra compléter les encodages manuels. Pour l'analyse sémiotique, le logiciel *Alceste* permettra d'analyser les contenus de lexis. Et enfin, le logiciel *Hyperbase*, alliant des fonctions multiples, effectuera des analyses sur la sémantique et l'énonciation.

2.3.3.1 CLAWS (the Constituent Likelihood Automatic Word-tagging System) : tagger morpho-syntaxique de l'anglais [263]

Dans le cadre de l'analyse sémantique des lexèmes, qui sera concentrée sur les mots informatifs, les catégories morpho-syntaxiques ont été encodées à l'aide du logiciel tagger *CLAWS* [264]. Après examen et vérification des encodages ainsi obtenus, il ressort que ce logiciel est globalement satisfaisant pour l'objet de notre étude, même s'il faut émettre des réserves assez importantes.

Tout d'abord, l'encodage des mots outils s'avère très peu satisfaisant, en particulier en ce qui concerne la catégorisation des prémodificateurs formels. Nous avons souligné que cette catégorie de mots outils est de loin la plus délicate à encoder en raison des divergences théoriques qui peuvent exister entre les différentes écoles linguistiques. Or, *CLAWS* fait des choix que nous contestons dans certains cas. Par exemple, il classe les prémodificateurs *my, your*...dans les pronoms possessifs ; considère les quantifieurs *no, every* comme des articles. *CLAWS* ne fait donc pas double emploi avec nos encodages manuels précédents. Il fait le choix également d'encoder les locutions adverbiales globalement : ainsi, *at all* est encodé par *at_RR21 all_RR22, RR* étant le code pour les adverbes généraux, et les chiffres *21, 22* signalant que ces deux adverbes sont liés dans la même locution comprenant *2* termes (1er chiffre) d'ordre d'apparition *1* et *2* (2 èmes chiffres). Donc, parce que l'organisation syntaxique, la mise en forme de *at* associé à *all* donne à l'ensemble un sémantisme de type adverbial, le logiciel, au lieu de signaler la locution adverbiale *at all* par un encodage spécifique supplémentaire – tout en gardant l'encodage de chaque élément dont le statut grammatical ne change pas – modifie la catégorie grammaticale des deux éléments séparément, et attribue à *at* le statut d'adverbe. Les contradictions auxquelles on aboutit alors sont sources d'erreurs lors des comptages que l'on voudrait effectuer ensuite avec *Hyperbase* : *at* entrerait dans les effectifs d'adverbes, et sortirait des prépositions. On peut citer un second exemple : la locution adverbiale *time and again* est analysée comme une succession d'occurrences de 3 adverbes.

---

[263] CLAWS (the Constituent Likelihood Automatic Word-tagging System): part-of-speech tagger for English. Lancaster University: UCREL (University Centre for Computer Corpus Research on Language). 15 août 2003 <http://www. comp.lancs.ac.uk/computing/research/ucrel/CLAWS>.

[264] *Ibid.*

Il faut également procéder à une vérification assez minutieuse des encodages des noms propres. Si le logiciel a repéré sans problème les anthroponymes n'ayant pas pour homographes des noms communs ou adjectifs, il n'en a pas été de même pour les noms des personnages de *Ghosts*, correspondant à des noms communs ou des adjectifs de couleurs. Tous ces noms propres – ou presque, car seul *Mr Brown* y a mystérieusement échappé – ont été encodés majoritairement sous forme de noms communs, moins fréquemment sous forme d'adjectifs, mais rarement sous forme de noms propres. Il a donc fallu corriger manuellement chaque occurrence, et rétablir par exemple 198 occurrences de *Mr Blue*, et 169 de *Mr Black*, respectivement répertoriées par *CLAWS* dans la catégorie des noms communs et des adjectifs.

Pour clore l'exposé des limites du logiciel, on peut mentionner également les 16 types de mots que nous avons baptisés *intrus*, et que nous n'aurions pas pu détecter sans le logiciel *Hyperbase* : des mots qui n'existent pas, car composés uniquement de leur code morpho-syntaxique, et que le logiciel introduit souvent après un point. Même s'ils ne représentent que 16 types d'occurrences, le fait qu'ils totalisent 576 occurrences est néanmoins gênant. C'est pourquoi nous les avons éliminés des statistiques, tout comme les signes de ponctuation que *CLAWS* conserve, par souci de cohérence avec les statistiques hors ponctuation que nous effectuons. En fait, il semble que *CLAWS* éprouve des difficultés à encoder certains mots outils suivis directement d'un point : ainsi, 6 occurrences de *of* n'ont pas été encodées.

Par conséquent, malgré certaines réserves émises sur l'encodage des mots outils par *CLAWS* – auxquelles il faut rajouter le fait que, comme tout tagger, il n'encode pas l'article zéro – il n'en reste pas moins que, moyennant de nombreuses vérifications et ajustements, et ce en particulier sur les adverbes et locutions adverbiales qu'il a fallu réencoder, le logiciel s'avère fiable pour l'exploitation des données concernant les mots informatifs, les catégories morpho-syntaxiques des noms, adjectifs et verbes étant plus stables. Pour ce qui est de l'encodage des mots outils, on peut l'utiliser en toute connaissance de cause pour certaines analyses, et exploiter à bon escient le fait qu'ils soient classés dans des catégories pointues. Par exemple, *of* entre dans 5 catégories différentes : *of_cs* (conjonction de subordination dans *instead of...*) ; *of_ii* (dans une préposition complexe type *out of...*) ; *of_io* (préposition seule) ; *of_jj* (partie d'un adjectif type *this dreamed-of place*) ; *of_rr* (partie d'un adverbe type *of course*). Par conséquent, l'analyse d'un type d'occurrence de ce mot outil de fréquence très élevée

sera grandement facilitée, le tri se faisant préalablement à l'étude de ses concordances. Mais il faudra reprendre l'analyse morpho-syntaxique effectuée par *CLAWS*. Et on ne peut substituer aux encodages manuels des mots outils le seul encodage *CLAWS* sans risquer des erreurs.

Nous précisons enfin que *CLAWS* ne lemmatise pas le corpus, ce qui offre la possibilité d'étudier statistiquement les formes fléchies ou non, tels les noms au singulier ou au pluriel. Il permet donc d'une manière générale de passer d'une analyse quantitative plus axée sur les catégories grammaticales des mots utilisés indépendamment les uns des autres, à une analyse sémantique tenant compte de l'environnement syntaxique ; mais il faut se garder de l'utiliser indifféremment pour l'un ou l'autre traitement.

2.3.3.2 ALCESTE : Analyse des Lexèmes Cooccurrents dans un Ensemble de Segments de Texte [265]

Ce logiciel a été créé par Max Reinert, ingénieur au C.N.R.S. et Docteur en Mathématiques. L'objectif visé par ce logiciel est une analyse sémiotique qui s'appuie sur les mots informatifs (ou mots pleins), dans la mesure où ils expriment l'expérience du sujet, car ils correspondent à une notion. L'analyse se fait à partir du découpage du corpus en segments, tenant partiellement compte de la ponctuation. C'est pourquoi nous avons pratiqué l'analyse sur notre corpus brut d'origine, sans désambiguïsations (sauf pour les noms propres homographes de noms communs ou d'adjectifs, ainsi que pour les génitifs en *'s* encodés par *ss*), sans matérialisation de l'article zéro, et en conservant la ponctuation. Le logiciel, qui regroupe les formes susceptibles d'appartenir à une même famille morphologique, lemmatise le corpus, option sujette à débat parmi les linguistes, en ce qui concerne les problèmes d'ambiguïté et le bien-fondé de distinguer ou non une forme utilisée avec des flexions différentes. Or, l'analyse fournie par *Alceste* a été l'occasion de tester la pertinence de ce débat en comparant les résultats généraux avec ceux obtenus sur le corpus non lemmatisé, non ponctué, et désambiguïsé, traité par *Hyperbase*, le deuxième logiciel que nous avons utilisé. Nous pouvons d'ores et déjà

[265] ALCESTE (Analyse des Lexèmes cooccurrents dans un Ensemble de Segments de Textes). Version 4.5. 07 juin 2000. Créé par Max Reinert. Université de Saint-Quentin-en-Yvelines: C.N.R.S., I.N.A.L.F.

annoncer que l'analyse de la structure globale du corpus ne s'en trouve pas modifiée, ce qui confirme les remarques sur la lemmatisation émises par Étienne Brunet, concepteur du logiciel *Hyperbase*, dans son manuel de référence :

> L'expérience montre que, quel que soit l'objet choisi : formes brutes, formes étiquetées, lemmes véritables, avec ou sans considération de fréquences, l'étude d'ensemble du vocabulaire montre les mêmes influences s'exerçant dans les textes dans le même sens et avec la même intensité. [266]

Quels sont les principes théoriques sur lesquels se fonde l'analyse statistique de données textuelles *Alceste* ? L'étude qui suit vise à présenter les grandes lignes de la théorie sémiotique sur laquelle s'est appuyé Max Reinert, le concepteur du logiciel, en reprenant ses principaux articles ; mais elle ne prétend pas à l'exhaustivité, car elle ne s'attache qu'à souligner les points essentiels permettant de dégager des résultats obtenus les pistes interprétatives.[267] Nous soulignerons également les parallèles très intéressants entre les fondements de la théorie justifiant la méthode d'investigation d'*Alceste*, et les principes théoriques développés par Paul Auster dans plusieurs de ses œuvres, dont la trilogie new-yorkaise.

En premier lieu, il s'agit d'exposer les procédés d'analyse fondamentaux du logiciel. On peut remarquer tout d'abord que, dans la continuité des principes de statistique textuelle de J.P. Benzécri, la méthodologie *Alceste* implique une certaine vision du texte, considéré comme un *"sac de mots"* [268], selon la formule de Lebart et Salem : il s'agit d'une analyse distributionnelle du vocabulaire, qui ne tient pas compte de la syntaxe. Mais au lieu de partir de l'analyse des lexèmes et de leurs cooccurrents pour former des classes – comme la plupart des logiciels d'analyse statistique – *Alceste* opère à l'inverse une classification hiérarchique descendante, en fractionnant dans un premier temps le corpus de façon successive et mécanique : il découpe le texte en segments, qui correspondent à l'idée de phrases ou d'énoncés, définis par leur longueur et les signes de ponctuation. Ces segments sont appelés unités de contexte élémentaires (ou u.c.e.), dont le nombre de mots est équivalent dans chaque segment et paramétré

---

[266] Brunet, Étienne. Hyperbase, Manuel de référence. C.N.R.S., I.N.A.L.F., 1999. p. 60.

[267] Pour plus de précisions sur les fondements théoriques et la méthodologie d'Alceste, voir les articles clefs de Max Reinert répertoriés en bibliographie.

[268] Lebart, Ludovic et André Salem. Statistique textuelle. Paris: Dunod, 1994. p. 146.

par le chercheur au départ. Il analyse ensuite, à l'intérieur de chacune de ces unités de contexte, les occurrences de chaque forme, afin de répertorier – grâce à un dictionnaire de référence – les unités lexicales, et de distinguer tout d'abord les mots outils et les mots pleins ; ensuite, *Alceste* regroupe l'ensemble des formes susceptibles d'appartenir à une même famille morphologique, quelle que soit leur catégorie syntaxique. Ainsi, on trouve sous la même forme *honest+* : *honest, honestly, honesty* (le signe + accolé à *honest* indique une lemmatisation possible). On obtient donc un dictionnaire des formes réduites du corpus. Enfin, en fonction de la distribution de ces formes dans les différentes unités de contexte élémentaire, *Alceste* relie les contextes qui ont des vocables communs, afin de les regrouper dans des classes de mots représentatives de la structure du corpus.

Mais avant de décrire en détail les différentes phases de l'analyse d'*Alceste*, il est utile d'expliciter les fondements théoriques qui ont amené Max Reinert à travailler sur un corpus découpé de façon apparemment aussi arbitraire. Ce découpage arbitraire se fonde sur un principe de base qui ne présuppose pas un univers pré-établi, un a priori, et ce même si l'auteur imprime au texte un découpage qui lui est propre, en organisant ses contenus de pensée. Par son parti pris sur le découpage qu'il opère, *Alceste* reconstitue en premier lieu l'acte de lecture ; il reconstruit néanmoins le découpage propre à l'auteur en seconde instance. La notion de répétition est la clef qui permet de comprendre comment le sujet se structure à travers le texte qu'il produit. Que l'on fasse référence au signe de Peirce [269], ou au signifiant de Lacan [270] (auteurs sur lesquels se base Max Reinert) ni l'un ni l'autre ne permettent d'accéder directement au sens, à la signification, perçus comme des notions fluctuantes, instables, et non uniques. Au contraire, c'est dans le mouvement d'une sémiose que se définit le signe :

> Donc un signe renvoie à un *objet*, mais cet *objet* ne peut être interprété que par un autre signe, que Peirce appelle son *interprétant*. De cet *objet* du signe dont parle Peirce, disons seulement qu'il est *ce qui se répète* pour quelqu'un, qu'il est surtout le *'même objet'* pour l'*interprète* du signe [...] Sa définition du signe rappelle singulièrement la définition du

[269] Peirce, Charles S. Écrits sur le signe. Trad. de G. Deledalle. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

[270] Lacan, Jacques. Le Séminaire, Livre XI (Les quatre concepts de la psychanalyse). Paris: Seuil (Points), 1973.

> *signifiant* Lacanien par son côté circulaire. [271]

C'est donc son mode de passage d'un signe à l'autre – d'un signifiant à l'autre – par l'acte de l'écriture, qui permet au sujet qui vise toujours le même objet, de se constituer, mais sans toutefois parvenir à une définition stable de la signification, de l'objet. Le sens du signe, le sens du discours, est dans l'acte de répétition du signe par le sujet, acte qui va permettre au sujet de se structurer. Ce dernier va constituer un réseau de répétitions qui finira par se stabiliser et par caractériser le sujet : en effet, ce réseau construit le monde lexical du sujet, qui est la trace du monde propre que le sujet s'est construit, un monde qu'il perçoit selon différents points de vue, mais qui restent l'expression d'un même lieu. Or, c'est sur cette définition du sens du discours que s'appuie toute la méthodologie d'*Alceste* : *"Cela aboutira à chercher à modéliser non pas la signification d'un texte mais sa trace comme activité."* [272]

Or, dans plusieurs de ses œuvres, qu'il s'agisse d'essais ou de fictions, Paul Auster exprime cette même idée selon laquelle le signe, le langage, ne permet pas en soi d'accéder à la signification. Par exemple, nous pouvons lire : *"For each word is defined by other words [...] Language is not truth."* [273] Pour lui également, le langage est le résultat du mouvement d'un signe à l'autre, qui amène à l'établissement d'un réseau de connexions, seule solution pour parvenir à une signification :

> Playing with words is merely to examine the way the mind functions, to mirror a particle of the world as the mind perceives it. In the same way, the world is not just the sum of the things that are in it. It is the infinitely complex network of connections among them. [274]

Le terme *playing* évoque la notion de jeu, de passage d'un signe à l'autre, et le fait que c'est cette activité qui mène au sens. On peut rajouter que l'une des phrases clefs de la trilogie new-yorkaise fait également écho à cette théorie sur la notion de sens

---

[271] Reinert, Max. "Le rôle de la répétition dans la représentation du sens et son approche statistique par la méthode '*ALCESTE.*'" Semiotica 147 – 1/4 (2003): p. 391.

[272] *Ibid.*, p. 392.

[273] *The Invention of Solitude*. San Francisco: Sun and Moon Press, 1982. pp. 160-161.

[274] *Ibid.*, p. 161.

du texte, de l'histoire : *"The story is not in the words; it's in the struggle."* [275] On retrouve ici l'idée que **le sens du texte n'est pas révélé par les mots, mais par la lutte de l'écrivain,** terme dynamique qui s'apparente bien à l'idée que l'écrivain-sujet se constitue par son activité. Lors d'une interview avec Mark Irwin, Paul Auster précise le sens qu'il donne au mot *lutte* : *"It's through stories that we struggle to make sense of the world."* [276] À quel *monde* fait-il exactement allusion ? On pourrait supposer que cette *lutte* dans l'acte d'écriture à laquelle Paul Auster fait référence est destinée à établir le sens d'un monde pour le sujet, représenté par son monde lexical.

Ainsi, l'homme, l'écrivain, le sujet, en est réduit à constater les connexions entre les signifiants de son langage, représentatifs de son identité fragmentée, seule forme de vérité accessible : il pourra alors analyser le réseau de structures internes à son écriture et aux mondes lexicaux qu'il a construits, afin de tenter de comprendre sa structure identitaire, et afin tout simplement de s'inscrire dans la réalité du monde. En effet, comme il le dit dans *The Invention of Solitude,* le langage est le seul moyen d'exister dans le monde :

> Language is not truth. It is the way we exist in the world [...] The grammar of existence includes all the figures of language itself. [277]

> Speak or die. And for as long as you go on speaking, you will not die. [278]

Les fondements de la méthodologie d'*Alceste* semblent donc en totale concordance avec les théories retenues par Paul Auster. L'objet et sa signification étant fluctuants et indéfinissables, un énoncé ne sera pas interprété dans ce qu'il apporte comme contenu d'informations, ou ce qu'il représente. Le but est en fait d'accéder à la structure des mondes lexicaux du sujet, en tant qu'ils permettent d'appréhender la structure identitaire de ce même sujet dont ils expriment les différents points de vue. L'intérêt doit donc se porter sur le sujet de l'énonciation et sa façon de se constituer à

---

[275] *The Locked Room*, p. 294.

[276] Irwin, Mark. "Interview with Mark Irwin." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997. p. 336.

[277] *The Invention of Solitude*. San Francisco: Sun and Moon Press, 1982. p. 161.

[278] *Ibid.*, p. 149.

travers ce que Max Reinert définit comme la *"tresse de l'énoncé"* [279]. Cette tresse, qui caractérise la structure de base de tout énoncé, est constituée de trois brins qui correspondent à trois moments de conscience du sujet de l'énonciation. Reprenant les propos de Robert-Dany Dufour, selon lequel *"lorsqu'un sujet parle, il dit "je" à un "tu" à propos d'un "il"* [280], Max Reinert établit que :

> Cette structure trinitaire de base de toute énonciation donne un statut particulier à l'objet qui se définit non pas en soi mais comme pure circulation, entre ces différents moments d'une conscience : "je-tu-il". De ce point de vue, un énoncé ne prend pas sa valeur dans un tableau de vérité mais dans sa capacité à être de nouveau proféré, repris, traduit, trahi, à travers cette chaîne sans fin des énonciations. [281]

Il s'agit par conséquent d'analyser le cycle des répétitions des énoncés qui, dans leurs écarts, mais aussi leurs similitudes, témoignent de cette circulation entre les trois moments de conscience du sujet, entre les trois brins de la tresse qui constituent son identité.

Le premier brin de la tresse correspond à la conscience sensitive, intuitive, qui donne naissance à un "je". C'est grâce aux mots pleins que l'énoncé va opérer une prise sur le monde propre de l'énonciateur. Cette première forme de répétition est appelée icône et permet de définir un contenu émotionnel immédiat, trace de la conscience de quelque chose. Mais il ne faut pas confondre ce contenu avec un concept ou un signifié, car il s'agit du phénomène de retour, de répétition d'un même objet, mais qui reste voilé :

> Ce retour du *même* est multiplication d'un *même*. Il est écho. L'insistance répétée de son retour remédie à l'instabilité de la forme. C'est par le prolongement de cet appel répété que le *sujet* prend la mesure de cet autre lui-même qui est son *monde* propre. [282]

---

[279] Reinert, Max. "La tresse du sens et la méthode 'Alceste'. Application aux 'Rêveries du promeneur solitaire.'" Actes du colloque JADT 2000, 5èmes Journées Internationales d'Analyse Statistique des Données Textuelles. Lexicometrica 3 (2001-02). 20 février 2004 <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt2000/tocJADT2000.htm>.

[280] Dufour, Dany-Robert. Les mystères de la trinité. Paris: Gallimard, 1990.

[281] Reinert, Max. *Op. cit.*

[282] Reinert, Max. "Le rôle de la répétition dans la représentation du sens et son approche statistique par la méthode *'ALCESTE.'*" Semiotica 147 – 1/4 (2003): p. 394.

C'est l'analyse des cooccurrences de mots pleins qui va permettre de faire émerger ce contenu de pensée, le premier ancrage du sujet, ancrage en tant que trace du sujet antérieur à toute forme syntaxique. Nous sommes ici dans le brin de l'Imaginaire de l'énoncé, défini par Peirce comme le *"fondement topique de l'énoncé"* [283] : il ne s'agit pas simplement de déterminer des réseaux isotopiques [284] entre les différents mots pleins, mais de reconnaître quel contenu propre à un sujet bien particulier, lié à ses expériences passées, est véhiculé dans la répétition iconique. Max Reinert évoque la notion de contenu, ou de matière, en tant qu'il émerge émotionnellement dans la conscience du sujet ; ensuite seulement se développe la forme, grâce à ce regard que le sujet porte sur lui-même. Dans l'Imaginaire, le sujet a l'impression qu'il a réussi à saisir l'objet, c'est-à-dire son autre, mais ce n'est qu'illusion, et l'icône *"se termine par un blanc, une coupure, qui en marque le dessaisissement"* [285]. L'icône finit par disparaître, dans une coupure.

Le deuxième brin de la tresse est celui de la conscience d'un mal-être, qui marque l'insatisfaction du sujet. Il est lié au fait qu'il se rend compte que la sensation éprouvée lors de sa perception d'un "je" a provoqué le besoin d'accéder à un "tu" : il éprouve donc le manque de son autre soi-même, qu'il va essayer de combler, entamant ainsi une quête pour construire son identité. Ce brin est celui du Réel, qui se présente sous une deuxième forme de répétition, *l'indice*, que Peirce définit comme *"un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet."* [286] Mais l'indice ne fait que voiler le Réel, auquel le sujet n'accède pas, car il ne peut être représenté. L'icône ayant été perdue, le sujet essaie de combler ce manque du "je" en

---

[283] *Ibid.*, p. 395.

[284] Les définitions qui suivent sont inspirées de l'ouvrage de Badonnel, P. et C. Maisonnat. La nouvelle anglo-saxonne. Paris: Hachette Supérieur, 1998, p. 45.
Un champ lexical regroupe une série de signifiants dont le principe structurant est une cohérence sémantique de surface. Ils correspondent à des signifiés de dénotation, définitoires, que l'on trouve dans un dictionnaire, et leur champ, limité, permet d'établir le contenu thématique du texte. Contrairement au champ lexical, le réseau isotopique regroupe des séries de signifiants dont le sens ne se situe pas au niveau du signifié de dénotation, mais du signifié de connotation, qui est un sens secondaire, non limité. La cohérence sémantique de surface du réseau isotopique est donc minimale, et les signifiants qu'il regroupe constituent une structure spécifique du texte. Ils peuvent appartenir à des champs lexicaux différents, et leur association dans un réseau isotopique permet de caractériser les orientations particulières du texte.

[285] *Ibid.*, p. 396.

[286] Peirce, *Op. cit.*, p. 140.

s'adressant à un autre, un "tu" dans un autre énoncé, lequel devient la réponse à l'énoncé précédent. À chaque coupure imposée par l'indice correspond l'apparition d'un nouvel énoncé, qui peut entrer en conflit, s'emboîter ou s'articuler avec le précédent. Mais ce qui résulte de cette multiplicité des énoncés est la création d'un discours qui est une suite de ruptures et d'échos entre énoncés, dont il est bien difficile de déterminer le début et la fin. Globalement, ce jeu d'échos et de ruptures amène à l'idée que *"toute énonciation se développe comme une fractale."* [287]

Le troisième brin de la tresse est celui de la conscience réflexive, qui permet au sujet de prendre conscience du cycle des répétitions de ses énoncés. Il devient alors possible pour lui de dégager de la conscience de l'insistance de ce mouvement, une règle, une loi qui lui permette enfin de représenter symboliquement son Autre, sous la forme d'un "il". Le sujet, par l'utilisation des signifiants en tant que symboles transparents, peut alors s'inscrire dans le monde réel, et se construire dans la réalité du monde extérieur. Ce brin du Symbolique permet de passer de l'acte et de son contenu, dont l'objet et la signification restent fluctuants dans le temps, à une forme de structuration plus stable, car s'inscrivant à présent dans l'espace.

D'où la possibilité pour l'analyste d'étudier la logique de cette structure représentative du sujet à travers son discours, puisque l'organisation des signifiants peut être évaluée et calculée. Mais il ne faut pas oublier que cette forme organisée, qui reflète une certaine stabilité, n'est que le reflet de la succession des activités du sujet. L'intérêt d'une analyse par *Alceste* sera donc d'étudier comment le sujet se structure à travers son propre tressage de l'Imaginaire, du Réel et du Symbolique, en faisant ressortir les différents ancrages, les écarts et les insistances, les répétitions, les ruptures propres à son discours. Il s'agit en effet de trouver *"ce par quoi un sujet est passé pour poursuivre son énonciation"* [288] (cette *lutte* évoquée par Paul Auster) pour en découvrir la trame, et donc le "sens" dans sa seule acception possible.

La méthode d'analyse d'*Alceste* découle par conséquent des fondements précédents, et vise à interpréter le discours en tant qu'il représente le sujet dans sa

---

[287] Reinert, Max. *Op. cit.*, p. 396.

[288] Reinert, Max. "La tresse du sens et la méthode 'Alceste'. Application aux 'Rêveries du promeneur solitaire.'" Actes du colloque JADT 2000, 5èmes Journées Internationales d'Analyse Statistique des Données Textuelles. Lexicometrica 3 (2001-02). 20 février 2004 <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt2000/tocJADT2000.htm>.

division ternaire. Elle a pour but de *"modéliser un aspect du processus de nouage entre les trois brins iconique, indiciel et symbolique de la répétition afin de permettre une représentation statistique de la trame"* [289]. Comme il est impossible de déterminer à l'avance le début et la fin des énoncés, la méthode consiste (comme nous l'avons vu en introduction) à découper le corpus en segments de longueur égale, puis à étudier la distribution des mots pleins dans ces unités de contexte élémentaires, afin de les rassembler (en fonction de leur ressemblance et de leur différence) dans des classes représentatives des mondes lexicaux du sujet, donc de ses différents rapports avec le monde qu'il essaie d'appréhender par l'écriture. C'est en croisant dans un tableau les unités de contexte (en lignes) et les mots pleins (en colonnes) que l'on obtient la représentation statistique formelle du corpus :

	mot 1	mot 2	mot 3	mot 4
u.c.e. 1	1	0	0	0
u.c.e. 2	0	1	1	0
u.c.e. 3	1	1	0	1

La valeur 1 indique la présence du mot dans l'u.c.e. correspondante, alors que la valeur 0 indique son absence. Les lignes du tableau modélisent donc la fibre du Réel – le sujet dans ses trébuchements, ses hésitations (le commencement d'une nouvelle unité de contexte), alors que les colonnes symbolisent l'Imaginaire du sujet en tant que contenu, matière. Le croisement des lignes et des colonnes tisse la trame du Symbolique.

On aboutit alors à une typologie des u.c.e. sous forme de classes, dont chacune est composée par une liste de mots qui constituent son vocabulaire spécifique par rapport à l'ensemble du corpus. Il faut noter que l'on procède à deux classifications descendantes hiérarchiques successives, en faisant varier légèrement la longueur des u.c., et ce afin de confirmer la stabilité des classes obtenues : les deux typologies sont

[289] Reinert, Max. "Le rôle de la répétition dans la représentation du sens et son approche statistique par la méthode '*ALCESTE.*'" Semiotica 147 – 1/4 (2003): p. 402.

alors comparées, et seules les classes les plus stables sont conservées, ce qui confère une grande fiabilité à l'analyse. *Alceste* établit pour chaque classification un dendrogramme des classes stables, qui permet de visualiser l'éloignement ou le rapprochement des classes entre elles : il est construit à partir de l'arbre de la partition stable mise en évidence.

De plus, on obtient le profil précis de chaque classe, car *Alceste* fournit les listes des mots et des unités de contexte les plus significatifs, en déterminant en probabilité, à l'aide d'un χ^2, le degré de significativité de leur appartenance à cette classe. Ces χ^2 (qui sont tous à 1 degré de liberté) sont "signés", c'est-à-dire que le signe indique le sens de la significativité : positif pour une présence significative dans la classe, et moins pour une absence significative.

À partir du dictionnaire des formes réduites (avec leur affectation et leur distribution dans chaque classe), une analyse factorielle permet de représenter la répartition des classes de mots dans le corpus.

Le logiciel fournit également :

- une liste des formes réduites les plus fréquentes,
- une liste des hapax,
- une liste des u.c.e. par classe et selon l'ordre décroissant de leurs fréquences.

La méthode d'analyse des données textuelles proposée par *Alceste* pour déterminer le sens du discours repose donc sur le fait que le discours est une suite dynamique de répétitions qui rendent compte de la structure ternaire de tout énoncé, et par là même de l'identité ternaire de son sujet. L'activité discursive étant intrinsèquement fractale, une lecture linéaire du texte ne saurait rendre compte de son organisation interne, ni des liens d'interdépendance entre les trois brins de la tresse du sens. C'est pourquoi nous avons procédé à l'analyse de notre corpus par le logiciel de Max Reinert, dont les fondements mêmes rejoignent ceux de notre auteur.

2.3.3.3 HYPERBASE : Logiciel documentaire et statistique pour la création et l'exploitation de bases hypertextuelles [290]

Ce logiciel, élaboré par Étienne Brunet, Professeur à l'Université de Nice, constitue un modèle unique de logiciel, qui allie l'exploitation documentaire et l'analyse statistique du corpus étudié. Il faut noter qu'*Hyperbase* ne lemmatise pas un corpus en anglais. Dans un premier temps, on crée des bases correspondant à autant de parties du corpus, autant de versions encodées ou non du corpus qu'on le souhaite. En effet, la capacité du logiciel est telle qu'il peut analyser plusieurs œuvres complètes. Dès la création d'une base, le logiciel calcule automatiquement un certain nombre de données statistiques sur la base, directement lisibles. La base est divisée en parties, de longueur égales et au nombre de 9 si le choix en est laissé au logiciel ; dans le cas contraire, l'utilisateur peut opérer ses propres découpages, par rapport aux chapitres du texte d'origine par exemple. On peut aussi analyser la même base avec des découpages différents, qui peuvent faire apparaître des oppositions variées entre les diverses parties du corpus.

2.3.3.3.1 Quantification générale du corpus

Pour ce qui est de l'exploitation documentaire d'une base, Hyperbase établit tout d'abord un dictionnaire (ou index) de chaque forme rencontrée dans la base, pour laquelle il indique sa fréquence dans le corpus, ainsi que ses sous-fréquences dans les différentes parties du corpus. La navigation dans le dictionnaire se fait par simples clics, et on obtient rapidement le contexte dans lequel apparaissent une ou toutes les occurrences d'une forme. Le dictionnaire hiérarchise les formes en fonction de leurs fréquences, et permet donc entre autres d'établir une liste des hautes fréquences de mots, ou un index hiérarchique croissant ou décroissant des formes.

À partir de ces données élémentaires, le logiciel permet de situer chaque occurrence par rapport à son contexte naturel dans le texte. Pour obtenir le contexte plus étroit d'une occurrence, on fait appel à la fonction concordance, qui fait apparaître

[290] HYPERBASE. Version 5.4. Octobre 2001. Créé par Étienne Brunet. Université de Nice: C.N.R.S.

son contexte droit et gauche, modulable en longueur. Voici par exemple les concordances du mot *room* (de fréquence 47), dans la base du volet *The Locked Room* :

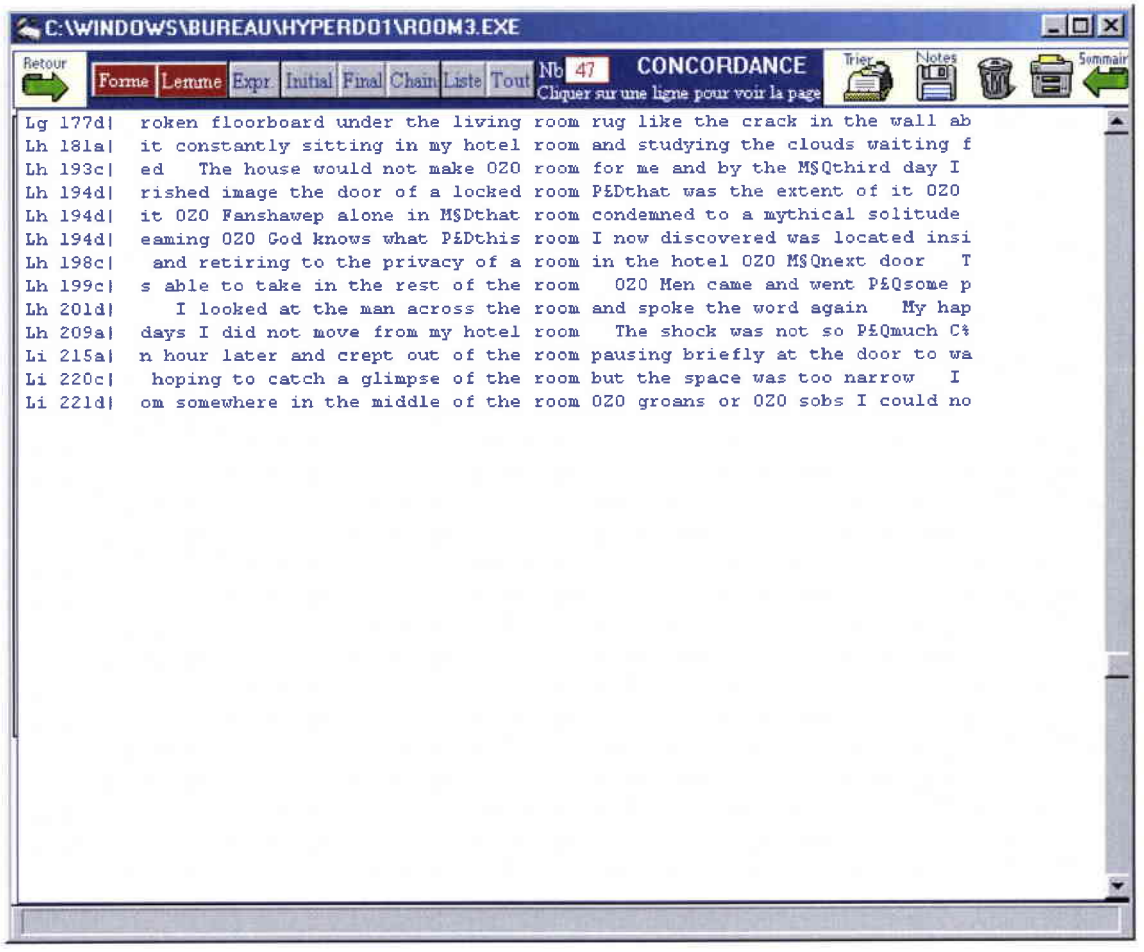


Figure 2. Concordances de *room* dans *The Locked Room.*

On peut aussi demander les cooccurrences de deux formes dans un même contexte. Par exemple, la figure 3 ci-dessous fournit les cooccurrences des adjectifs *black* et *white* dans *Ghosts* (à noter : si l'un des deux éléments n'apparaît pas directement, c'est en raison de son éloignement dans le contexte ; mais le logiciel permet d'accéder au contexte plus large en cliquant sur l'occurrence) :

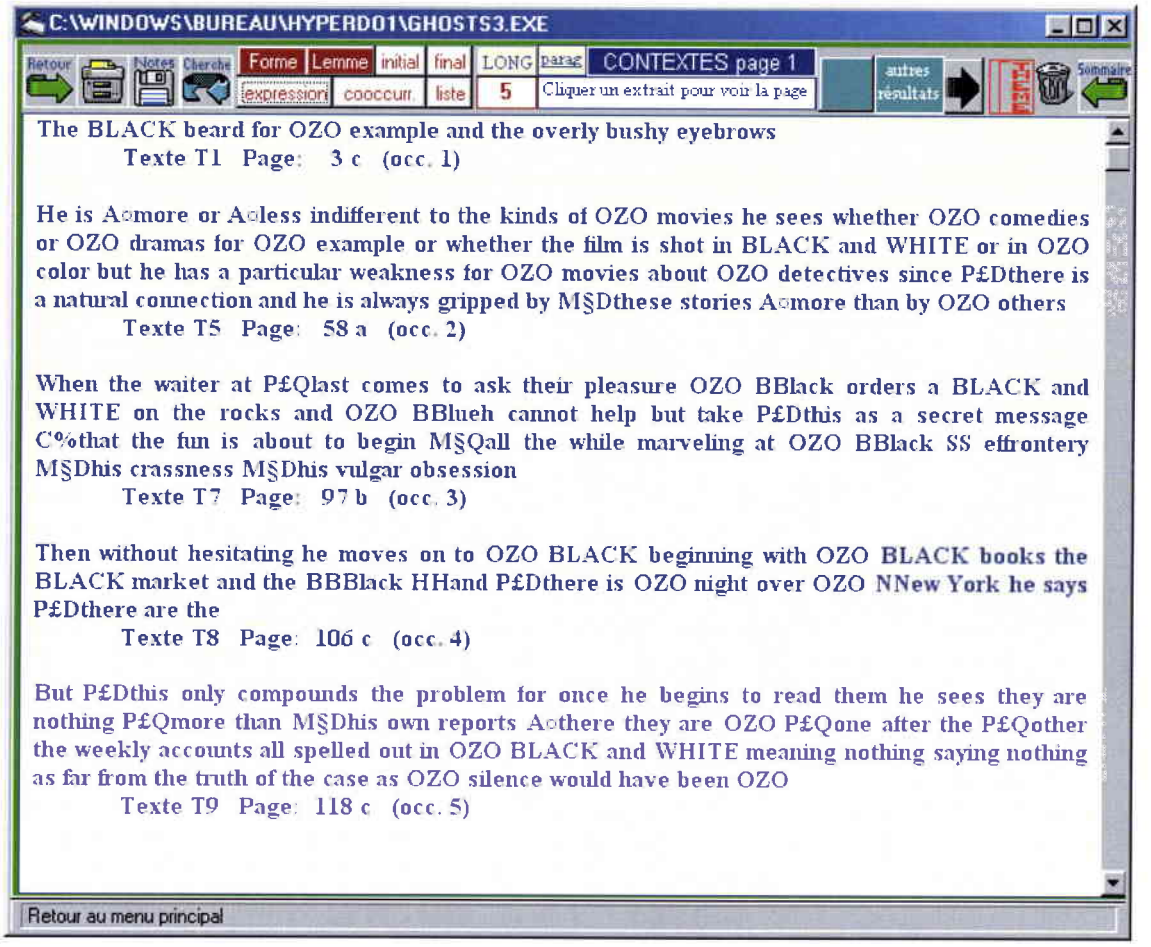


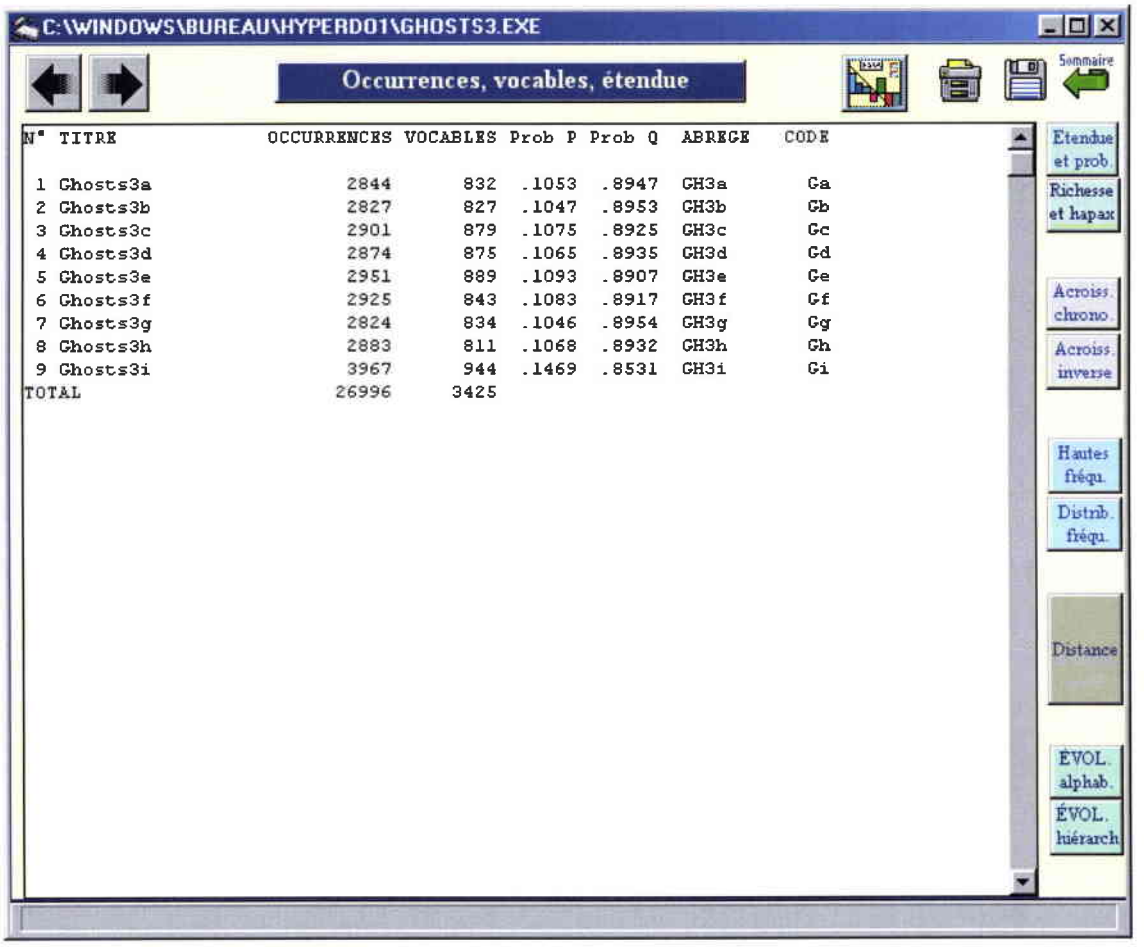
Figure 3. Cooccurrences de *black* et *white* dans *Ghosts*.

2.3.3.3.2 Distribution et corrélation entre vocables

L'exploitation statistique se fonde sur les lois classiques de la statistique lexicale et textuelle, principalement la loi normale (loi binomiale) et la loi hypergéométrique. On obtient des statistiques précises sur le nombre d'occurrences (étendue) et le nombre de vocables dans tout le corpus, ainsi que dans chaque partie du corpus. Les écarts d'étendue ou de vocables entre les parties sont estimés en écarts réduits, et permettent d'établir en probabilité les déficits ou excédents significatifs, c'est-à-dire les formes qui, par leur présence ou leur absence, se distinguent du modèle général du corpus interne, ou d'un corpus externe.

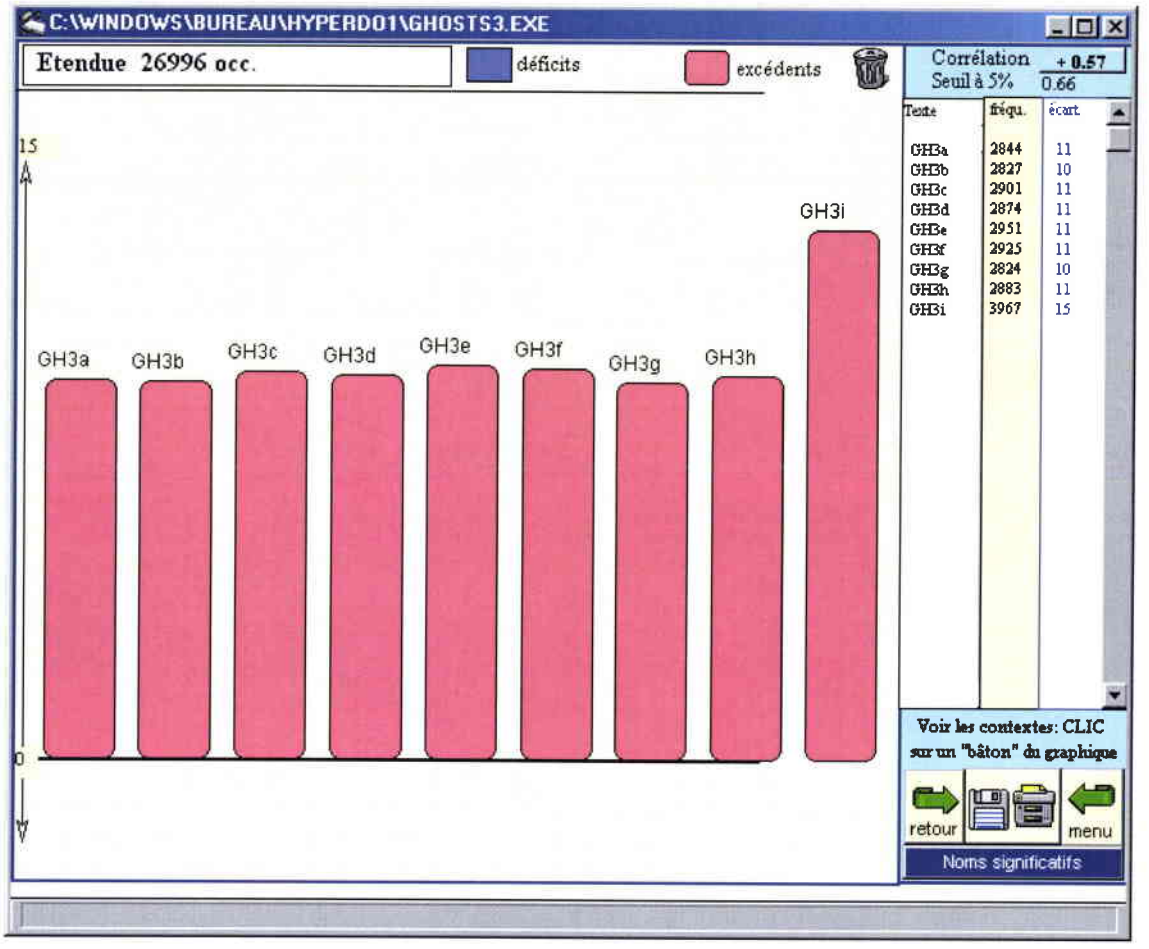
Dans le cadre de l'étude de la trilogie new-yorkaise, le corpus externe de référence choisi est le *Brown Corpus*, intégré gracieusement dans *Hyperbase* par M. Brunet.

Les statistiques sont toujours visualisables dans des histogrammes. On peut voir ci-dessous la structure de la base de *Ghosts* (découpée par le logiciel en 9 parties – de *Ghosts3a* à *Ghosts3i* – puisque le texte d'origine est en une seule partie), en données chiffrées tout d'abord, puis sous forme d'histogramme :



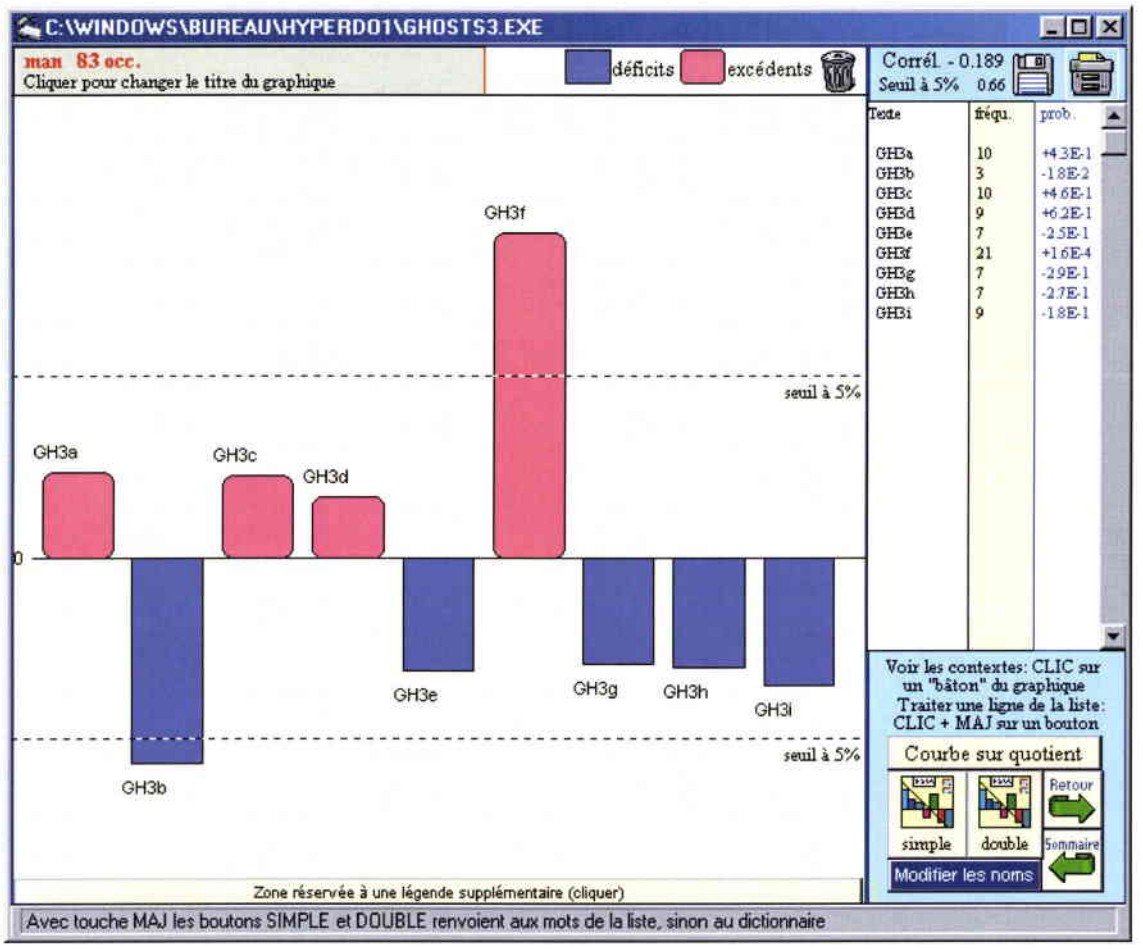
N°	TITRE	OCCURRENCES	VOCABLES	Prob P	Prob Q	ABREGE	CODE
1	Ghosts3a	2844	832	.1053	.8947	GH3a	Ga
2	Ghosts3b	2827	827	.1047	.8953	GH3b	Gb
3	Ghosts3c	2901	879	.1075	.8925	GH3c	Gc
4	Ghosts3d	2874	875	.1065	.8935	GH3d	Gd
5	Ghosts3e	2951	889	.1093	.8907	GH3e	Ge
6	Ghosts3f	2925	843	.1083	.8917	GH3f	Gf
7	Ghosts3g	2824	834	.1046	.8954	GH3g	Gg
8	Ghosts3h	2883	811	.1068	.8932	GH3h	Gh
9	Ghosts3i	3967	944	.1469	.8531	GH3i	Gi
TOTAL		26996	3425				

Figure 4. Étendue et probabilités des vocables dans la base Ghosts3.



Histogramme 1. Étendue et distribution des vocables dans la base Ghosts3.

On peut également étudier la distribution d'une forme ou d'une liste de formes particulières dans le corpus, et estimer la significativité de leur déficit ou de leur excédent dans tout ou partie du corpus. Comme dans l'exemple de l'histogramme ci-dessous – où l'on peut observer la distribution de *man* dans *Ghosts* – le signe + dans la colonne "prob" (à droite) indique que la forme est en excédent dans la sous-partie (ex : *man* est en excédent dans la sous-partie GH3f) ; un signe – qu'elle est en déficit par rapport au reste du corpus de la base (ex : *man* est en déficit dans la sous-partie GH3b).



Histogramme 2. Distribution de *man* dans *Ghosts*.

Les écarts indiqués à droite en colonne 3 sont des écarts réduits, correspondant à la loi normale. Le "seuil à 5 %" indiqué sur les histogrammes correspond à une probabilité de 5% de chances, et donc à un écart réduit de 1,9 à 2 (à la valeur 2 de z correspond une probabilité de 4,6 %), que nous considérerons comme indicatif d'une significativité faible. En effet, nous rappelons (voir § 2.3.2.3, p. 188) que nous avons classé les seuils, et placé le seuil de moyenne significativité à une valeur absolue de 2,5, soit une probabilité de 1,2 % ; celui de forte significativité à une valeur absolue de 3, soit une probabilité de 0,3 % pour que la répartition soit due au hasard. Par conséquent, les bâtons qui dépassent le seuil correspondent à des degrés de significativité différents, et permettent une première approche globale ; mais la lecture de l'histogramme doit être nuancée en fonction des valeurs exactes des écarts réduits représentées par les bâtons. On constate par exemple que la forme *man* est en excédent très significatif

(prob. = +1,6 E-4 [291]) dans la 6ème partie, *Ghosts3f*, ce qui permet d'orienter une recherche sur la raison de sa forte présence dans cette partie.

Si l'on s'intéresse simultanément à deux vocables, on peut mesurer de manière synthétique l'intensité de leur relation grâce à un coefficient de corrélation. On peut établir si la présence de l'une est concomitante avec la présence de l'autre – corrélation positive – ou au contraire, si les parties où l'une est présente excluent systématiquement l'autre – corrélation négative. Le coefficient utilisé par *Hyperbase* est le coefficient de Bravais-Pearson, et apparaît en haut à droite des histogrammes. S'il est proche de +1, il indique une forte corrélation positive entre les deux formes ; s'il est proche de -1, une forte corrélation négative ; proche de 0, il indique une absence de corrélation entre les deux vocables, considérés alors comme indépendants. Le coefficient de corrélation ne constitue qu'une première étape dans l'analyse de la relation entre deux mots, et la significativité de leur dépendance doit être ensuite vérifiée. Il faut préciser également qu'une corrélation forte n'établit pas forcément de lien de causalité entre les deux variables.

2.3.3.3.3 Richesse lexicale et richesse informative

Qu'entend-on par richesse lexicale d'un texte ? Cette notion pour le moins subjective si l'on se contente de qualifier de riche ou de pauvre le vocabulaire d'un écrivain ou d'une œuvre, ne se fonde en général, d'un point de vue littéraire, que sur une interprétation plutôt intuitive du texte, influencée par la présence de quelques vocables jugés rares, ou au contraire par l'absence de vocabulaire spécifique. *Hyperbase* propose le recours à des tests quantitatifs pour effectuer une mesure objective de la richesse lexicale, et ce afin de supprimer toute connotation élogieuse ou péjorative dans l'évaluation du texte, et par conséquent dans le terme même de richesse.

Il est possible d'évaluer la richesse du vocabulaire d'un corpus selon différents points de vue : un indice global de richesse informative permet une évaluation grossière, mais sert à détecter la tendance générale du texte à s'inscrire ou non dans une

---

[291] + 1,6 E-4 = + 1,6 x 10^{-4}

norme d'écriture. La distinction des mots informatifs et des mots outils permet également de comparer leur répartition à une norme, et de les classer en sous catégories, elles-mêmes quantifiables et donc comparables. Enfin, les taux d'hapax (vocables employés une seule fois) donnent une idée de la variété des vocables employés.

L'index du corpus fourni par *Hyperbase* permet d'établir le lexique du corpus, c'est-à-dire l'ensemble des lexèmes utilisés par l'auteur. L'ensemble des formes lexicales d'un corpus constitue son vocabulaire, que l'on peut comparer à sa taille, afin d'en estimer la richesse informative. Cet indice, appelé **RTO** (Rapport Types-Occurrences), et qui correspond au nombre de vocables (V) divisé par le nombre d'occurrences (N), présente l'inconvénient de dépendre fortement de la longueur des textes, et ne peut servir de comparaison qu'entre des textes de longueur équivalente. L'article zéro ne faisant pas partie des vocables pris en compte dans ce type de calcul, nous l'avons supprimé des calculs.

Pour évaluer la richesse informative d'un texte, on peut aussi calculer la répartition de deux catégories de lexèmes, dont le choix par l'énonciateur ne se situe pas au même stade de la construction de l'énoncé : les mots informatifs et les mots outils. Le choix des mots informatifs (ou mots pleins) se fait au niveau de l'établissement du schéma de lexis par l'énonciateur, c'est-à-dire du choix du contenu de pensée pour son énoncé, relation primitive établie préalablement à tout repérage énonciatif. Ils comprennent les noms, les adjectifs, les adverbes informatifs (ex : *tomorrow, gradually...*), les verbes. Lors de la mise en forme de l'énoncé, l'énonciateur utilise des mots outils qui permettent la communication du contenu de pensée de la lexis : les prémodificateurs formels, les proformes, les adverbes intensifieurs (ex : *very, so, too, more...*) les prépositions, les conjonctions, les mots de liaison.

Une norme de l'anglais a été établie par les analyses de Sylviane Burner [292] : elle est de 57 % de mots outils et 43 % de mots informatifs par rapport au nombre d'occurrences (N). À partir du corpus encodé par le logiciel *CLAWS*, nous avons créé diverses bases de données dans *Hyperbase* (voir tableau en annexe C, p. 555) – parmi

[292] Burner, Sylviane. "Étude du processus de rupture de communication dans les délires psychotiques." Thèse de doctorat d'État. U. de Paris VII, 1987.

lesquelles TRICW3.EXE et TRICW4.EXE – qui nous ont permis de regrouper les mots informatifs et les mots outils.

Précisons au préalable quel traitement a été appliqué aux mots informatifs. Pour la catégorisation des mots informatifs, et après examen détaillé des encodages, il est apparu :

- qu'aucun mot n'a fait l'objet d'un réencodage, c'est-à-dire d'un glissement de catégorie grammaticale le transformant en nom (commun ou propre), adjectif ou verbe, sous prétexte qu'il faisait partie d'une locution : les occurrences de ces 3 catégories peuvent donc être comptabilisées directement ;

- que les mots informatifs ayant subi un changement de catégorie grammaticale sont ceux qui font partie des locutions adverbiales informatives, et plus précisément les locutions d'adverbes dits *généraux* (par ex : *always, actually* ou *at long last*, *long* y étant encodés comme adverbes) et d'adverbes de temps "quasi-nominaux" (par ex : *now, tomorrow* ou *time and again*, où *time* et *and* sont encodés comme des adverbes). Nous avons donc décidé dans un premier temps de mesurer la quantité de lexèmes concernés, et de définir les catégories grammaticales d'origine auxquelles ils appartenaient avant glissement dans celle des adverbes. On obtient les résultats suivants, dont le détail se trouve dans le tableau en annexe C "Base TRICW3.EXE. Fréquences absolues des locutions adverbiales comprenant des lexèmes de catégories non adverbiales et réencodés par CLAWS en adverbes" : sur les 983 occurrences d'adverbes concernées, 863 correspondent à des lexèmes qui ne sont pas des adverbes à l'origine (dont 582 occurrences de mots outils, et 281 occurrences de mots informatifs). Le total de 863 représente 0,7 % des occurrences du corpus global, et replacer les 582 occurrences de mots outils (comptés comme adverbes par CLAWS) dans le total des mots outils n'influerait pas sur la proportion entre mots informatifs et mots outils : au lieu de 67 821 outils (soit 58,28 % des occurrences), on aurait 68 403 outils, soit 58,78 % des occurrences. Et il en serait de même pour les mots informatifs. Par conséquent, nous avons décidé de ne pas modifier les encodages de CLAWS, mais de garder à l'esprit qu'il sera peut-être nécessaire de revenir à l'étude des locutions adverbiales dans le cadre de l'analyse des types de mots informatifs.

Enfin, l'étude de la richesse lexicale passe par celle de mots uniques : les hapax, formes de fréquence 1 dans le corpus, et repérés par *Hyperbase*. Plus ils sont nombreux, plus le vocabulaire est diversifié, et plus l'auteur affiche son souci de limiter le nombre de répétitions.

2.3.3.3.4 Richesse et distance lexicale

Il s'agit dans le principe de départ de considérer le vocabulaire intégral des textes d'un corpus, mais sans se préoccuper des fréquences. Pour un mot donné, on ne prend en compte que sa présence – ou son absence – dans les textes considérés. L'évaluation de la distance lexicale entre deux textes consiste en d'autres termes à apprécier leur connexion lexicale – un mot contribuant à rapprocher deux textes s'il est commun aux deux et à augmenter leur distance s'il ne se trouve que dans un seul texte. Considérons deux textes, *City of Glass* et *Ghosts*, dont l'étendue est inégale. Pour savoir si la richesse lexicale de *Ghosts* correspond à celle de *City of Glass*, texte de référence pour *Ghosts*, on se demande quelle richesse on devrait trouver dans *City of Glass*, si ce texte était réduit à l'étendue de *Ghosts*. On construit donc un modèle théorique pour *City of Glass*, que l'on va confronter à *Ghosts* : le calcul consiste à établir combien de vocables on perdrait dans *City of Glass*, si son étendue était réduite à celle de *Ghosts* ; il suffit ensuite de comparer le modèle théorique à *Ghosts*, et d'établir la significativité ou la non significativité de l'écart constaté. Cet écart est un écart réduit, dont le seuil de forte significativité est situé à 3 en valeur absolue.

Cette méthode, élaborée par Muller, s'appuie sur la loi binomiale pour pouvoir comparer la richesse lexicale de textes d'étendue inégale. Elle est donc établie sur les vocables et proposée par *Hyperbase* comme "distance sur V". Mais ce calcul est faussé par les raretés du vocabulaire – hapax et faibles fréquences, fautes de frappe et autres phénomènes mineurs qui engendrent la multiplication des formes – au détriment des fréquences les plus courantes. C'est pourquoi *Hyperbase* se fonde sur une méthode différente : l'algorithme de Dominique Labbé qui, pour chaque mot, apprécie la distribution réelle des fréquences dans les deux textes. Il compare cette distribution réelle non plus à la répartition théorique mais à l'écart maximal possible dans cette distribution. L'analyse est donc basée sur les occurrences et appelée dans le logiciel

"distance sur N". Toutefois, *Hyperbase* continue de proposer à la fois les calculs de distance sur V et sur N, car il s'avère que pour des corpus de très grande taille, les résultats des deux calculs montrent les mêmes influences, dans le même sens et avec la même intensité. Dans le cas de la trilogie new-yorkaise, corpus de taille limitée, ce sera la distance sur N qui sera prise en compte.

Les résultats des calculs sur la distance lexicale peuvent être représentés par une analyse factorielle dans *Hyperbase*, mais aussi par une autre forme d'analyse : l'analyse arborée.

2.3.3.3.5 Analyse factorielle et analyse arborée

La méthode de classification de l'analyse arborée a été empruntée à Xuan Luong [293] et présente l'avantage par rapport à l'analyse factorielle de ne plus avoir à croiser les facteurs. Elle propose, pour chacune des distances sur V ou sur N, deux représentations : *rectangulaire* ou *radiale*, cette dernière permettant une interprétation plus directe des distances entre deux textes par exemple.

Voici ce que la représentation radiale montre pour la distance lexicale sur N entre les sous-parties de *The Locked Room* :

[293] Luong, Xuan. "Méthodes d'analyse arborée. Algorithmes. Applications." Thèse de Doctorat. U. de Paris 5, 1988.

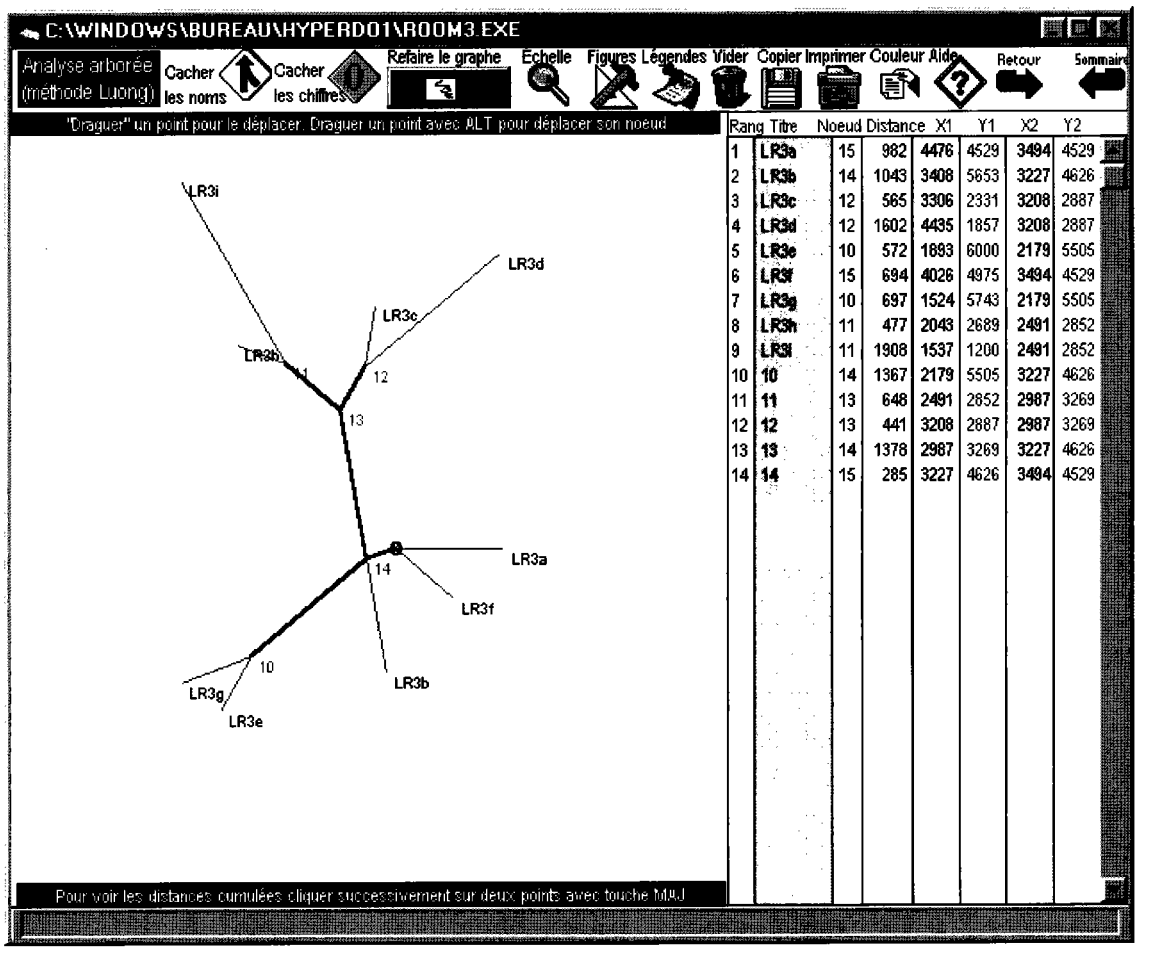


Figure 5. Analyse arborée de *The Locked Room.*

On distingue très clairement une connexion lexicale entre les parties LR3e et LR3g, ou entre les parties LR3a et LR3f, qui dépendent des mêmes nœuds, respectivement les nœuds 10 et 14. En cliquant sur un nœud, on peut obtenir le *degré de cohésion* (de 0 à 1) du groupe agrégé autour de ce nœud. Ainsi, le nœud 10 a un degré de cohésion de 1, plus fort que celui du nœud 14, de 0,67 seulement : la connexion lexicale entre les parties e et g est donc plus forte que celle qui relie les parties a et f.

2.4 Utilité de la linguistique statistique

Pour conclure ce chapitre sur la linguistique quantitative, nous ajouterons que la statistique a pour vocation, non pas de se substituer à l'interprétation intuitive du lecteur, mais de réduire le support de l'information, et ce afin d'en perdre le moins possible. Lors d'une lecture linéaire, toutes les données ne peuvent être conservées et traitées par un cerveau humain. La quantification permet donc dans un premier temps d'aller à l'essentiel sans se perdre dans les détails – de partir de données **objectives** – et d'induire, de suggérer dans un deuxième temps seulement, des interprétations littéraires plus **subjectives**.

Il est cependant établi à présent que les méthodes d'informatisation du corpus et de calculs statistiques sur le corpus ainsi quantifié ne peuvent être universelles. Elles dépendent des caractéristiques du corpus, de la définition préalable que l'on donne aux unités statistiques de base, et de l'orientation choisie pour résoudre la problématique. Mais une fois les orientations théoriques choisies, la linguistique quantitative permet de soulever des questions nouvelles, de faire naître des problèmes par une lecture nouvelle, qui sera ensuite soumise à une interprétation nouvelle.

PARTIE 3

STRUCTURE DES UNITÉS LEXICALES DU CORPUS

ANALYSE QUANTITATIVE

CHAPITRE 1

VERTICALITÉ ET HORIZONTALITÉ

Une fois effectuée la numérisation du corpus, nous avons créé différents types de bases en vue des différents types de tests que nous souhaitions effectuer à partir de l'analyse fournie par le logiciel *Hyperbase*. Les comparaisons multiples exigent par conséquent des bases de plusieurs tailles, découpées également diversement, de manière à faire apparaître les oppositions ou les similitudes entre différentes parties du corpus. Enfin, selon les parties du discours analysées, des types d'encodages variés ont dû être distingués.

Le tableau en annexe C fournit la liste des bases créées en vue de l'exploitation statistique. La première version avec "encodages 1er niveau", est caractérisée, pour les bases encodées manuellement, par :

- la matérialisation des articles zéro sous la forme "ozo",

- l'encodage des modificateurs et des pronoms homographes (voir tableaux en annexes A et B, pp. 547–552),

- le développement des formes contractées,

- la désambiguïsation des noms propres homographes et homonymes (voir tableau en annexe B, p. 552).

Pour les bases dont les encodages sont identifiés par "*CLAWS*" ou "*CLAWS* regroupés", il s'agit des encodages effectués par le logiciel *CLAWS* : leur liste est fournie à la suite du tableau.

La deuxième version "référenciation désambiguïsée" ajoute la désambiguïsation des référents des pronoms personnels, des modificateurs possessifs et des noms communs dénommant les personnages ou le narrateur.[294]

Afin de pouvoir opposer les volets pris individuellement, les volets pris deux à deux, puis globalement la trilogie, il a été nécessaire de considérer toutes les combinaisons possibles de bases (voir les rubriques "simples, doubles, et trilogie" de la première colonne) :

- les bases "simples" sont divisées, soit en sections respectant les chapitres de l'auteur (cas de *City of Glass* et de *The Locked Room*), soit en 9 sections (cas de *Ghosts*) établies par le logiciel lui-même, qui ne peut traiter un texte sans subdivisions ;

- les bases "doubles : 4 sections" (ex : XCITYGHO.EXE) et "trilogie : 6 sections" (ex : TTRIL3.EXE) sont obtenues en divisant les volets en deux parties de longueur équivalente (nombre de pages équivalent) ;

- une base "trilogie : 3 sections auteur" (ex : T2TRIL3.EXE) compare les volets non divisés.

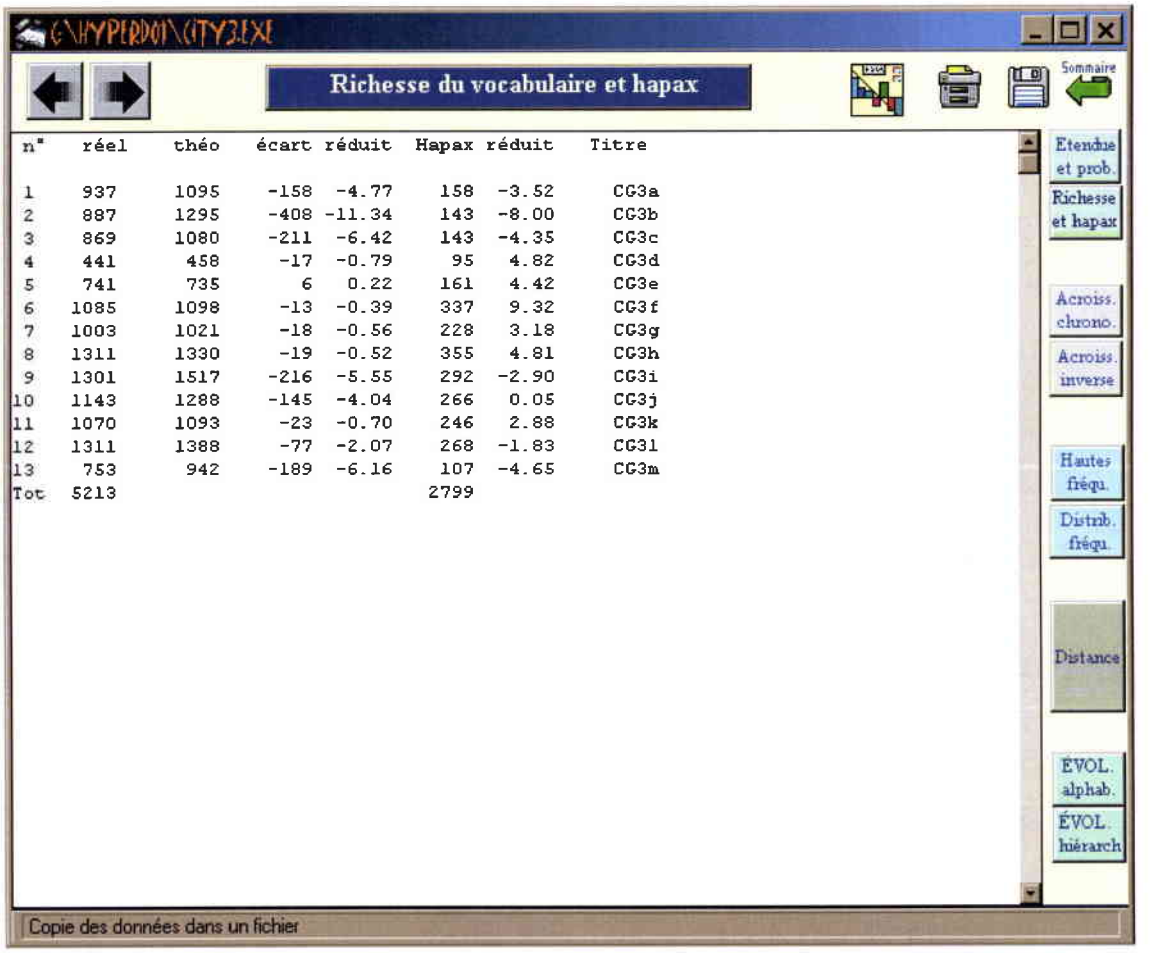
Nous allons voir comment les toutes premières analyses effectuées à partir de ces bases ont permis à maintes reprises de constater que chaque volet semblait s'articuler autour d'un point de rupture, et qu'un deuxième découpage ne correspondant pas au découpage en deux parties de longueur égale pourrait s'avérer intéressant. Nous avons examiné les premiers tableaux de données obtenus pour les bases simples découpées en "sections auteur" (voir ci-dessous) en analysant la richesse du vocabulaire et la répartition des hapax (vocables n'apparaissant qu'une seule fois), notions qui sont définies et analysées en détail dans le chapitre 1 [295] : la colonne "réel" indique le nombre de vocables présents dans chaque sous-partie ; la 5ème colonne appelée "réduit" donne l'appréciation en probabilité – en écart réduit – pour que la répartition des vocables soit significative de la sous-partie par rapport à la norme du volet pris

[294] Voir détail dans Partie 2, Chapitre 2 (§ 2.2, p.176).

[295] Tableaux 2,3,4. Richesse lexicale et répartition des hapax dans les bases simples.

globalement ; les 6ème et 7ème colonnes ("hapax" et "réduit") analysent respectivement le nombre d'hapax et la significativité de leur répartition en écart réduit. Rappelons qu'un écart réduit est significatif à partir d'une valeur absolue de 2 et très significatif à partir de 3.

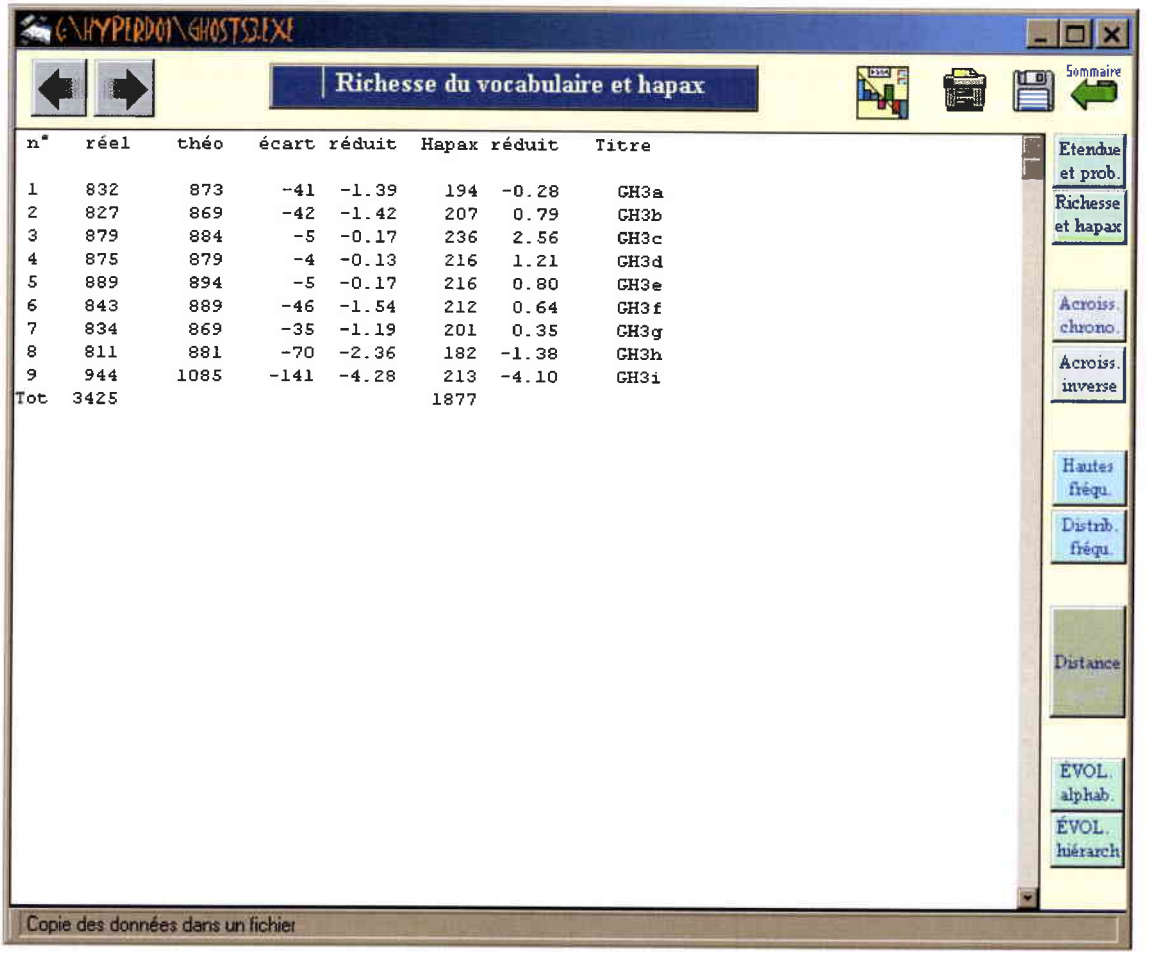
Tableau 2. Richesse du vocabulaire et hapax dans *City of Glass*



n°	réel	théo	écart réduit		Hapax réduit		Titre
1	937	1095	-158	-4.77	158	-3.52	CG3a
2	887	1295	-408	-11.34	143	-8.00	CG3b
3	869	1080	-211	-6.42	143	-4.35	CG3c
4	441	458	-17	-0.79	95	4.82	CG3d
5	741	735	6	0.22	161	4.42	CG3e
6	1085	1098	-13	-0.39	337	9.32	CG3f
7	1003	1021	-18	-0.56	228	3.18	CG3g
8	1311	1330	-19	-0.52	355	4.81	CG3h
9	1301	1517	-216	-5.55	292	-2.90	CG3i
10	1143	1288	-145	-4.04	266	0.05	CG3j
11	1070	1093	-23	-0.70	246	2.88	CG3k
12	1311	1388	-77	-2.07	268	-1.83	CG3l
13	753	942	-189	-6.16	107	-4.65	CG3m
Tot	5213				2799		

Pour City3, on observe un déficit significatif de vocabulaire en CG3i (– 5,55), après 5 sous-parties neutres (de CG3d à CG3h) ; en parallèle, les taux d'hapax passent d'un long excédent – les mêmes 5 sous-parties – à un taux déficitaire de – 2,90.

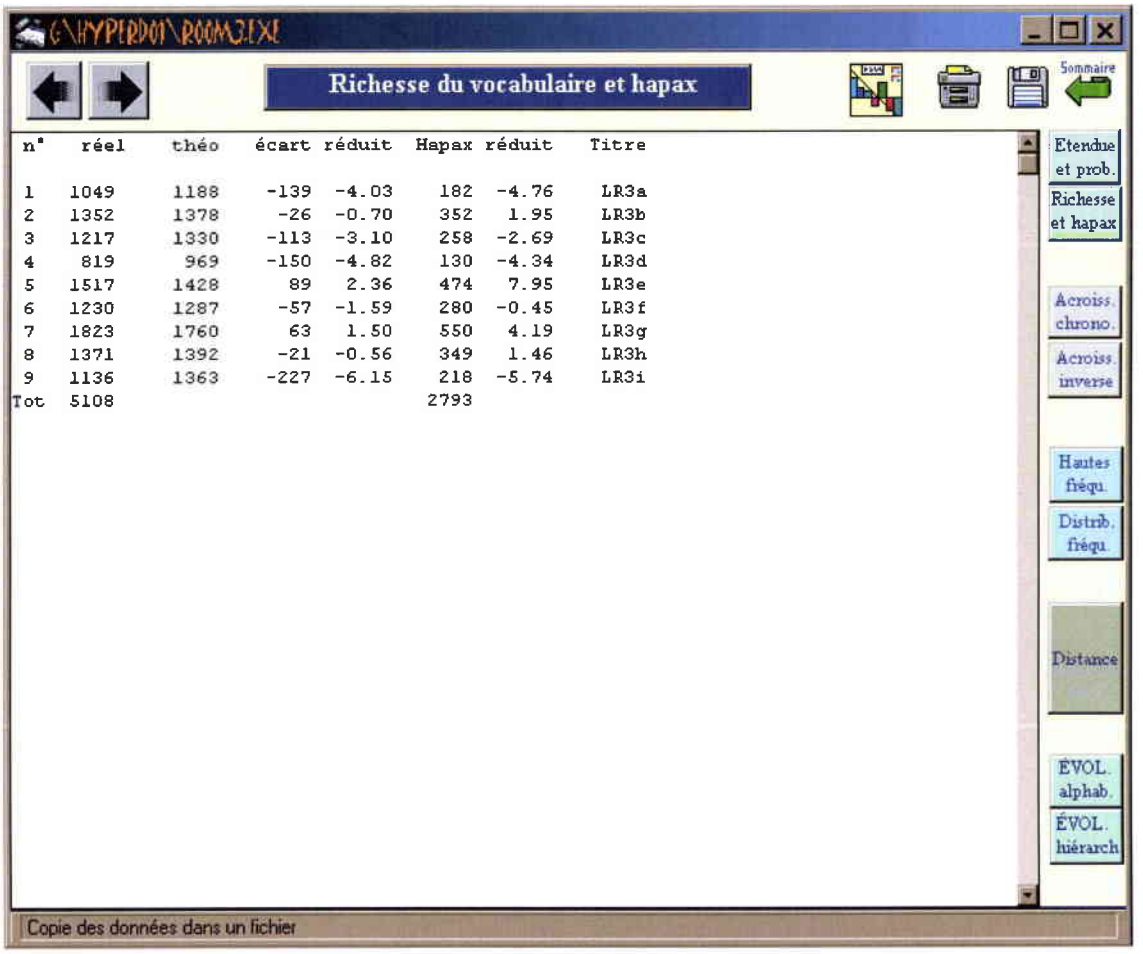
Tableau 3. Richesse du vocabulaire et hapax dans *Ghosts*



n°	réel	théo	écart réduit	Hapax réduit	Titre
1	832	873	-41 -1.39	194 -0.28	GH3a
2	827	869	-42 -1.42	207 0.79	GH3b
3	879	884	-5 -0.17	236 2.56	GH3c
4	875	879	-4 -0.13	216 1.21	GH3d
5	889	894	-5 -0.17	216 0.80	GH3e
6	843	889	-46 -1.54	212 0.64	GH3f
7	834	869	-35 -1.19	201 0.35	GH3g
8	811	881	-70 -2.36	182 -1.38	GH3h
9	944	1085	-141 -4.28	213 -4.10	GH3i
Tot	3425			1877	

Dans Ghosts3, il est plus difficile de distinguer une sous-partie charnière, notamment parce que le découpage ne correspond pas à la structuration de l'auteur – son volet ne comportant pas de chapitres, ce qui laisse présager une œuvre plus homogène – mais au découpage automatique d'*Hyperbase* en sous-parties de tailles semblables. Il apparaît cependant qu'en GH3f, le déficit en vocabulaire, bien qu'il soit non significatif (– 1,19), s'accentue progressivement jusqu'à le devenir dans la dernière sous-partie (– 4,28).

Tableau 4. Richesse du vocabulaire et hapax dans *The Locked Room*



n°	réel	théo	écart réduit	Hapax réduit	Titre
1	1049	1188	-139 -4.03	182 -4.76	LR3a
2	1352	1378	-26 -0.70	352 1.95	LR3b
3	1217	1330	-113 -3.10	258 -2.69	LR3c
4	819	969	-150 -4.82	130 -4.34	LR3d
5	1517	1428	89 2.36	474 7.95	LR3e
6	1230	1287	-57 -1.59	280 -0.45	LR3f
7	1823	1760	63 1.50	550 4.19	LR3g
8	1371	1392	-21 -0.56	349 1.46	LR3h
9	1136	1363	-227 -6.15	218 -5.74	LR3i
Tot	5108			2793	

Pour Room3, les taux d'hapax semblent s'articuler autour de LR3f, sous-partie neutre (– 0,45) entre deux sous-parties en excédent significatif (+ 7,95 en LR3e et + 4,19 en LR3g), elles-mêmes entourées de sous-parties en déficit significatif (– 2,69 en LR3c, – 4,34 en LR3d et – 5,74 en LR3i). Les taux de vocables suivent à peu près le même schéma, même si l'excédent en LR3g n'est pas significatif.

Nous avons pu, à partir de ces premières tendances, supposer que certaines sous-parties dans chacun des volets constituaient des passages charnières, signalant une éventuelle rupture dans l'histoire du volet, par leur déficit en vocables ou en hapax : la rupture se ferait en CG3i pour City3, en CG3f pour Ghosts3 et en LR3f pour Room3.

Nous nous sommes donc intéressée au contenu de l'histoire à ces points significatifs. Dans *City of Glass*, la sous-partie CG3i correspond au chapitre 9 : Quinn – alias le détective Paul Auster – a définitivement perdu la trace de son suspect, Peter Stillman père. Il appelle Virginia Stillman, la femme de la pseudo-victime, Peter Stillman fils, et essaie malgré tout de la rassurer : il continue l'enquête. Mais il sait qu'il a échoué :

> He had finessed the conversation rather nicely. In spite of everything, he had managed to keep Virginia Stillman calm. He found it hard to believe, but she still seemed to trust him. Not that it would be of any help. For the fact was, he had lied to her. He did not have several ideas. He did not have even one. [296]

À ce stade de l'enquête policière, Quinn fait un bilan négatif de sa recherche et se rend à l'évidence : elle ne mène nulle part, car il ne s'agit pas d'une véritable enquête policière. Ainsi, le chapitre suivant commence par ces mots :

> Stillman was gone now. The old man had become part of the city. He was a speck, a punctuation mark, a brick in an endless wall of bricks. Quinn could walk through the streets every day for the rest of his life, and still he would not find him. Everything had been reduced to chance, a nightmare of numbers and probabilities. There were no clues, no leads, no moves to be made. [297]

Il prend alors une nouvelle direction, en décidant de rencontrer le détective dont il a usurpé le nom et la fonction : Paul Auster. À partir de ce chapitre commence alors sa quête d'identité.

Si l'on examine la sous-partie charnière LR3f de *The Locked Room* (le chapitre 6), on retrouve un schéma assez semblable. Le narrateur modifie l'objet de sa quête : il ne s'agit plus pour lui de finir son enquête sur Fanshawe, dont il doit écrire la biographie. Il souhaite se débarrasser de ce fantôme, de ce double encombrant :

---

[296] *City of Glass*, p.90.

[297] *Ibid*, p.91

> I wanted to kill Fanshawe. I wanted Fanshawe to be dead and I was going to do it. I was going to track him down and kill him. [298]

Tout comme dans *City of Glass* – où le "suspect" Stillman a disparu (*"was gone now"* fait écho à *"I wanted Fanshawe to be dead"*) – le héros met fin à la quête initiale et s'aperçoit dans le chapitre suivant qu'il est impliqué dans une quête bien différente :

> The worst of it began then. [...] In the end I do not think that I really intended to kill him [...] The strange thing was not that I might have wanted to kill Fanshawe, but that I sometimes imagined he *wanted* me to kill him. This happened only once or twice – at moments of extreme lucidity – and I became convinced that this was the true meaning of the letter he had written. Fanshawe was waiting for me. [299]

À partir de ce moment, le narrateur tente de cerner la personnalité de Fanshawe à travers son histoire, racontée en partie dans les lettres qu'il a écrites et que le narrateur récupère. Il part en quête de l'identité de son double.

La sous-partie charnière GH3f de *Ghosts* correspond à la 6ème partie du volet. À la fin de cette partie se produit une rupture dans la chronologie de l'histoire : commencée le 3 février 1947, elle reprend en été 1948, après que le héros, Blue, chargé d'enquêter sur Black, avoue son échec en tant que détective, échec qui va jusqu'à la mort du personnage détective :

> Months go by, and at last he says to himself out loud: I can't breathe anymore. This is the end. I'm dying.
>
> It is midsummer, 1948. Finally mustering the courage to act, Blue reaches into his bag of disguises and casts about for a new identity. [300]

À ce point de rupture, tout comme dans les deux autres volets, l'idée de mort, de disparition du personnage-détective et de son enquête policière, laisse la place à une nouvelle quête, celle de l'identité propre du héros.

---

[298] *The Locked Room,* p.267.

[299] *Ibid,* p.268-269.

[300] *Ghosts,* p.171.

Le tableau 5 ci-dessous récapitule les découpages que l'on peut opérer entre la partie "enquête policière" (P) et la partie "quête identitaire" (Q) pour chaque volet :

Tableau 5. Répartition des parties "enquête policière" et "quête identitaire" dans les 3 volets de la trilogie new-yorkaise

Volets	**Sous-parties P**	**Sous-parties Q**
City of Glass (13 sous-parties)	1 à 9 (de CG3a à CG3i)	10 à 13 (de CG3j à CG3m)
Ghosts (9 sous-parties)	1 à 6 (de GH3a à GH3f)	7 à 9 (de GH3g à GH3i)
The Locked Room (9 sous-parties)	1 à 6 (LR3a à LR3f)	7 à 9 (LR3g à LR3i)

Les premières pistes dégagées par les découpages quantitatifs (concernant la richesse du vocabulaire et la répartition des hapax) de chacun des trois volets en deux parties articulées autour d'un point de rupture dans l'histoire, ont donc permis d'y repérer une structure thématique correspondante : les 9 premiers chapitres de *City of Glass,* tout comme les 6 premiers de *Ghosts* et de *The Locked Room*, constituent la partie "enquête policière" du volet. La fin de chaque volet – 4 chapitres de *City of Glass,* 3 chapitres dans les deux autres volets – constitue leur partie "quête d'identité". Il est remarquable de noter dès à présent que la distribution des parties "enquête policière" par rapport aux parties "quête d'identité" est identique dans chacun des 3 volets : 2/3 contre 1/3. On obtient donc ici un premier point de comparaison entre les volets, dont la thématique, le schéma général, semblent construits de la même façon. Cette similarité dans les proportions, et les déficits plus ou moins significatifs en vocables ou en hapax qui caractérisent chaque zone de rupture entre les deux thématiques, nous ont amenée à construire des bases où les volets sont coupés en deux selon ces thématiques, afin de poursuivre la comparaison dans d'autres domaines. D'où les bases répertoriées dans le tableau 1 sous l'intitulé "Policier vs Quête".

Enfin, l'analyse des mots informatifs étant essentiellement effectuée à partir du corpus encodé par *CLAWS*, nous avons créé les bases correspondant soit strictement aux encodages de *CLAWS* (après élimination des erreurs, cependant), soit aux encodages de *CLAWS* regroupés en sous-catégories plus larges : ainsi, tous les noms ont été encodés avec l'extension _NN ; tous les types de noms communs ont été réencodés manuellement avec _NC ; tous les noms propres avec _NP ; les adjectifs avec _ADJ ; les adverbes informatifs avec _ADV.

Les premiers découpages du corpus en bases, soumises à l'analyse d'Hyperbase, ont laissé transparaître un possible schéma d'organisation similaire entre les 3 volets de la trilogie new-yorkaise. D'autres analyses quantitatives plus précises sont nécessaires pour dégager une structure globale définitive plus précise, et permettront dans un deuxième temps de passer à une analyse sémantique du corpus.

L'étude dans ce chapitre vise à établir, pour les 3 volets de la trilogie new-yorkaise, une structure propre à chacun d'eux dans une première étape, puis à comparer ces structures entre elles afin de déceler leurs similitudes et leurs différences fondamentales. En fonction des résultats obtenus, on pourra conclure, soit que les 3 volets ne peuvent être globalement rapprochés, soit qu'au contraire ils constituent un tout et peuvent être considérés comme une seule œuvre plus ou moins homogène. Ce chapitre propose une analyse de données quantitatives – donc de données aussi objectives que possible.

Afin de pratiquer des comptages sur un corpus, il faut pouvoir le découper en unités analysables, les mots ou unités lexicales. Au terme "mot" correspond en analyse informatique une suite de caractères comprise entre deux caractères délimiteurs, le "blanc" ou la ponctuation. La présence de cette suite de caractères dans le corpus étudié constitue une occurrence de ce mot, et le nombre d'occurrences de ce mot est appelé sa fréquence. Chaque unité lexicale est donc repérée par l'ordinateur en fonction de sa forme graphique.

1.1 Une répartition structurée des occurrences à l'intérieur de la trilogie et des volets

Hyperbase permet de répertorier les occurrences de chaque forme du corpus dans un index (ou un dictionnaire), et le bouton "structure" permet de les comptabiliser. On peut donc obtenir des données quantitatives sur la répartition des occurrences dans la trilogie new-yorkaise prise globalement, mais aussi considérée selon divers découpages. Le tableau 6 ci-dessous récapitule les fréquences des différentes occurrences présentes, ainsi que leurs pourcentages dans chaque volet et chaque sous-partie.

Tableau 6. Répartition des fréquences dans la trilogie new-yorkaise

	Volets	**Sous-parties**	**Nombre d'occurrences**	**% Trilogie**	**% Volet**
Trilogie TTRIL [301]			123 752	100 %	
	City3		49 642	40 %	
	Ghosts3		26 996	22 %	
	Room3		47 114	38 %	
		City31	25 291	20 %	51 %
		City32	24 351	20 %	49 %
		Ghosts33	14 024	11 %	52 %
		Ghosts34	12 972	11 %	48 %
		Room35	23 623	19 %	50 %
		Room36	23 491	19 %	50 %
Trilogie PQ TRIPQ [302]			123 752	100 %	
	Tril P		77 975	63 %	
	Tril Q		45 777	37 %	

[301] Division en volets, puis chaque volet divisé en 2 parties de longueur équivalente.

[302] Division thématique de la trilogie : P = partie enquête policière vs Q = partie quête d'identité.

	Volets	Sous-parties	Nombre d'occurrences	% Trilogie	% Volet
		CityP1	33 073	27 %	42 %
		CityQ2	16 569	13 %	36 %
		GhostsP3	16 433	13 %	21 %
		GhostsQ4	10 563	9 %	23 %
		RoomP5	28 469	23 %	37 %
		RoomQ6	18 645	15 %	41 %

Le corpus ainsi quantifié compte 123 752 occurrences, dont les occurrences de l'article zéro (7 380). Rappelons également que les découpages opérés dans TTRIL3 ont été créés artificiellement, afin de comparer des parties de longueur équivalente dans les volets. Par contre, la partition en P (enquête policière) et Q (quête d'identité) est basée sur le découpage thématique opéré par l'auteur, tel qu'il a été défini dans l'introduction de la troisième partie.

Si l'on considère la base TTRIL3, on constate que City3 et Room3 comptent environ le même nombre d'occurrences, représentant environ 40 % de la trilogie. Ghosts3 ne constitue que 22 % de la trilogie, soit environ la moitié de chacun des autres volets. Ce volet est en position centrale, et donc entouré de deux autres volets égaux, ce qui crée une certaine symétrie dans l'organisation de l'œuvre.

La répartition entre P (partie "enquête policière") et Q (partie "quête identitaire") dans TRILPQ fait apparaître une forte disproportion entre P (63 % de la trilogie) et Q (37 %). La partie enquête policière est donc globalement plus développée que la partie quête d'identité. Dans les volets, on constate que :

- CityP1 = 2 x CityQ2
- GhostsP3 = 1,55 x GhostsQ4
- RoomP5 = 1,53 x RoomQ6

On retrouve donc dans chaque volet la supériorité de P sur Q dans la trilogie, mais celle-ci est plus marquée dans *City of Glass* que dans *Ghosts* et *The Locked Room.* **L'enquête policière occupe une place de moins en moins importante à mesure que**

l'on avance dans la trilogie : elle représente 67 % de *City of Glass*, 61 % de *Ghosts*, et 60 % de *The Locked Room.*

Il est intéressant de noter que CityQ2 représente le même pourcentage de la trilogie que GhostsP3 : 13 %. La quête d'identité dans *City of Glass* est donc aussi longue que l'enquête policière de *Ghosts*, ces deux parties se suivant d'ailleurs dans la trilogie new-yorkaise. Il semblerait que l'on puisse rapprocher de ce point de vue la fin de *City of Glass* et le début de *Ghosts.*

Pour tester la répartition du nombre d'occurrences des 3 sous-parties P et des 3 sous-parties Q dans la trilogie, afin de savoir si elle est due au hasard ou si les écarts observés entre les sous-parties et le corpus entier sont significatifs, on calcule un χ^2 [303], qui donne une probabilité de 1,61 E-98 : il y a donc bien moins de 5 % de chances pour que la valeur du $\chi 2$ soit atteinte ou dépassée si seul le hasard était en jeu. **La répartition des occurrences à l'intérieur des parties P et Q de la trilogie n'est donc pas due au hasard, mais est bien caractéristique de l'œuvre.** Peut-on préciser sa structure ?

C'est la répartition des P et Q de chaque volet dans TrilP et TrilQ qui amène à une première piste de structure quantitative. En effet, en comparant leur représentativité (en pourcentages) à l'intérieur de leur partie, "enquête" ou "quête identitaire", on obtient :

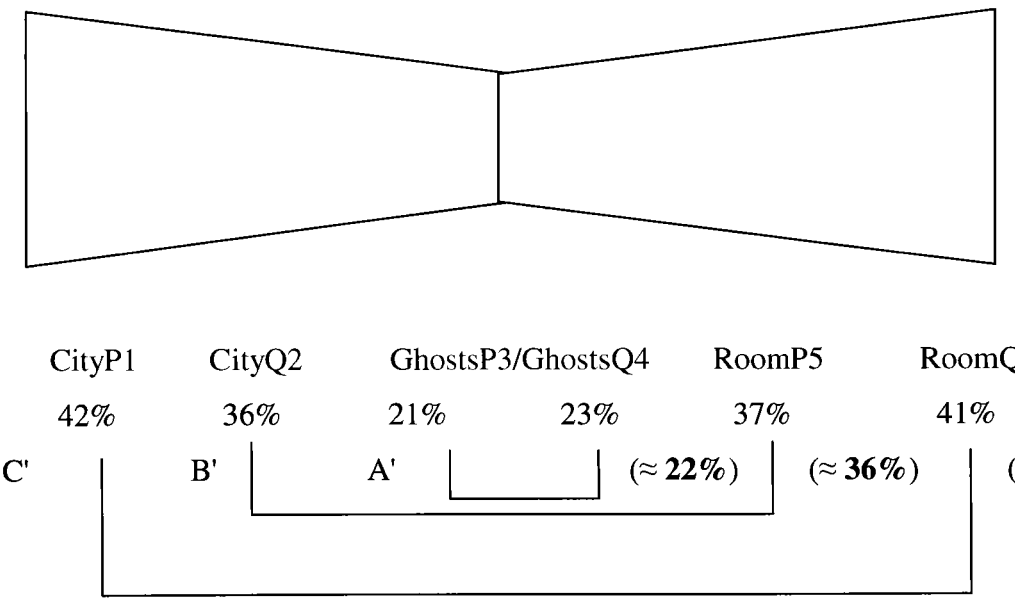
A (GhostsP3 ≈ GhostsQ4) < B (CityQ2 ≈ RoomP5) < C (CityP1 ≈ RoomQ6)
21% 23% 36% 37% 42% 41%

Puis, il faut noter que si l'on cumule les occurrences des sous-parties de A, B et C, afin d'estimer en pourcentages la part qu'ils occupent dans le total d'occurrences de la trilogie (123 752), on obtient en toute logique :

A' (GhostsP3 + GhostsQ4) < B' (CityQ2 + RoomP5) < C' (CityP1 + RoomQ6)
(16 433 + 10 563) (16 569 + 28 469) (33 073 + 18 645)
A' (**22 %**) <B' (**36 %**) <C' (**42 %**)

[303] Voir Partie 2, Chap.2 (§2.3.2.1, p.184).

Donc, on peut dire que, du point du vue de leur longueur, GhostsP3 et GhostsQ4 représentent respectivement P et Q de la même manière, tout comme leur association à l'intérieur de la trilogie new-yorkaise ; CityQ2 est aussi représentatif de Q que RoomP5 l'est de P, et leur association représente la même proportion de la trilogie ; CityP1 est aussi représentatif de P que RoomQ6 l'est de Q ; associés, ces deux volets représentent également la même proportion de la trilogie. Ces équivalences peuvent être schématisées ainsi :



CityP1 + RoomQ6 = 42 % des occurrences de la trilogie. La première partie et la dernière partie, soit la plus grande partie "enquête policière" et la plus grande partie "quête d'identité", constituent le plus grand sous-ensemble de la trilogie. Alors qu'elles encadrent les deux autres ensembles (A' et B'), pourrait-on imaginer qu'elles puissent à elles seules former un roman en périphérie de la trilogie new-yorkaise, ou *le* roman en lui-même, commençant par une enquête policière qui finirait par une quête identitaire ? CityQ2 et RoomP5, soit 36 % de la trilogie, constitueraient les parties intermédiaires, sortes de transitions :

- CityQ2 introduirait un début de quête identitaire que RoomQ6 poursuivrait ;

- RoomP5 fermerait l'enquête policière commencée en CityP1 ;

- Enfin, GhostsP3 et GhostsQ4, le plus petit sous-ensemble (22 % de la trilogie), est positionné comme le noyau de l'œuvre, une charnière ou un pivot permettant d'articuler les parties "enquête policière" CityP1 et RoomP5 et les parties "quête identitaire" CityQ2 et RoomQ6.

Nous pouvons terminer en soulignant que, même si les différences entre les pourcentages ne sont pas très importantes, le χ^2 montre bien un schéma général et une organisation spécifiques, renforçant la **position centrale de *Ghosts*, et les positions satellites de *City of Glass* et *The Locked Room*.**

1.2 La richesse lexicale : étude des vocables

La définition et la méthode d'évaluation de la richesse lexicale ont été vues dans le chapitre 2 de la 2ème Partie (§2.3.3.3.3). Nous rappelons qu'il est possible d'évaluer la richesse du vocabulaire d'un corpus selon différents points de vue : un indice global de richesse informative permet une évaluation grossière, mais sert à détecter la tendance générale du texte à s'inscrire ou non dans une norme d'écriture. Les calculs suivants sont basés sur les données des tableaux 2, 3 et 4.

1.2.1 L'indice de richesse informative

L'index du corpus fourni par *Hyperbase* permet d'établir le lexique du corpus, c'est-à-dire l'ensemble des lexèmes utilisés par l'auteur. L'ensemble des formes lexicales d'un corpus constitue son vocabulaire, que l'on peut comparer à sa taille, afin d'en estimer la richesse informative. Cet indice, appelé RTO (Rapport Types-Occurrences), et qui correspond au nombre de vocables (V) divisé par le nombre d'occurrences (N), présente l'inconvénient de dépendre fortement de la longueur des textes, et ne peut servir de comparaison qu'entre des textes de longueur équivalente. L'article zéro (Ø) ne

faisant pas partie des vocables pris en compte dans ce type de calcul, nous l'avons supprimé des calculs (d'où V – Ø).

On calcule le RTO = $\frac{V}{N}$ pour les 3 volets et on obtient :

RTO (City3) = (V – Ø) : (N – f(Ø)) [304]
= (5 213 – 1) : (49 642 – 2 998)
= 0,11

RTO (Ghosts3) = (3 425 -1) : (26 996 – 1 801)
= 3 424 : 25 195
= 0,14

RTO (Room3) = (5 108 – 1) : (47 114 – 2 581)
= 5 107 : 44 533
= 0,11

RTO (TTril3) = (8 816 – 1) : (123 752 – 7 380)
= 8 815 : 116 372
= 0,08

Nous constatons que pour les deux volets de taille équivalente, City3 et Room3, leur RTO est identique. Afin d'apprécier quantitativement les RTO de Ghosts3 et de TTril3, nous avons recherché des corpus de tailles comparables dans la base de données Gutenberg [305], en choisissant des textes de fiction anglo-saxonne les plus similaires en

[304] V – Ø = V – 1 puisque Ø représente 1 type de vocable
N = nombres d'occurrences de vocables dans le volet ; f(X) = fréquence de X.

[305] Project Gutenberg Official Home Site. <http://www.promo.net/pg/>.

taille et en genre. Le tableau 7 ci-dessous donne les résultats des calculs de RTO effectués sur les œuvres dont les tailles étaient proches de celles de notre corpus :

Tableau 7. Rapport types-occurrences dans *The New York Trilogy* et quelques œuvres de littérature anglo-saxonne (fin XIX^{e} – début XX^{e} siècle)

Œuvres de fiction	**N**	**RTO**
City of Glass	**46 644**	**0,11**
The Locked Room	**44 533**	**0,11**
J. Conrad : Heart of Darkness	48 231	0,12
H. James : The Turn of the Screw	53 336	
H. Rider Haggard : Allan's Wife	60 307	
H.G. Wells : War of the Worlds	71 218	
Ghosts	**25 195**	**0,13**
J. Conrad : Under Western Eyes	20 388	
H. James : Daisy Miller	27 409	0,11
J. Conrad : The Secret Sharer	30 534	
The New York Trilogy	**116 372**	**0,08**
F.S. Fitzgerald : Flappers and Philosophers	77 808	
A. Christie : The Mysterious Affair at Styles	74 545	
C. Doyle :The Adventures of Sherlock Holmes	128 271	0,06

Il apparaît clairement qu'aucune des œuvres comparées ne s'écarte du RTO calculé dans la trilogie new-yorkaise ou l'un des ses volets. **L'indice de richesse informative de notre corpus ne semble donc pas particulier à l'œuvre.**

1.2.2 La répartition des mots outils et des mots informatifs

L'exposé du chapitre 2 de la 2ème Partie (§ 2.3.3.3.3) a permis de montrer que, pour évaluer la richesse informative d'un texte, on peut aussi calculer la répartition de deux catégories de lexèmes, dont le choix par l'énonciateur ne s'effectue pas au même

stade de la construction de l'énoncé : les mots informatifs et les mots outils. La norme de l'anglais est de 57 % de mots outils et 43 % de mots informatifs par rapport au nombre d'occurrences (N).

Le tableau 8 ci-dessous permet de visualiser la répartition des différents mots outils et informatifs :

Tableau 8. Structure de la trilogie new-yorkaise : répartition entre mots informatifs et mots outils [306]

Types de vocables		**Nombre d'occurrences**	**% des occurrences**
Mots informatifs		**48 551**	**41,72 %**
Noms		21 858	18,78 %
	noms communs	18 458	15,86 %
	noms propres	3 400	2,92 %
Adjectifs		5 606	4,82 %
Adverbes		5 823	5,00 %
Verbes		15 264	13,12 %
Mots outils		**67 821**	**58,28 %**
Ponctuation		(- 53 861)	
Intrus		(- 478)	
TOTAL mots infos et outils		**116 372**	**100 %**

On obtient, pour un total N de 116 372 occurrences :

- mots outils : 67 821 occurrences, soit 58,28 % de N,
- mots informatifs : 48 551 occurrences, soit 41,72 % de N.

[306] Données établies à partir du corpus encodé par CLAWS. Les signes de ponctuation et les intrus ont été exclus des calculs.

La répartition mots outils/mots informatifs est donc tout à fait conforme à la norme et on peut en déduire que la trilogie new-yorkaise ne présente **aucun caractère particulier dans ce domaine.**

Au niveau des volets pris individuellement, on obtient sensiblement les mêmes pourcentages :

Tableau 9. Répartition des mots informatifs et des mots outils dans les 3 volets

Volets	**City of Glass**		**Ghosts**		**The Locked Room**	
Types de vocables	Nbre d'occ.	% des occ.	Nbre d'occ.	% des occ.	Nbre d'occ.	% des occ.
Mots informatifs	20 134	**43 %**	10 591	**42 %**	17 826	**40 %**
Mots outils	26 510	**57 %**	14 604	**58 %**	26 707	**60 %**

Tant au niveau global qu'individuel, la répartition entre mots informatifs et mots outils ne présente aucune particularité par rapport à la norme. On peut cependant noter que les proportions de mots informatifs tendent à diminuer entre le 1er et le 3ème volet. Ces différences sont-elles significatives d'une répartition hétérogène à l'intérieur de la trilogie ? Le tableau 10 ci-dessous calcule les écarts réduits par rapport aux mots informatifs du corpus global :

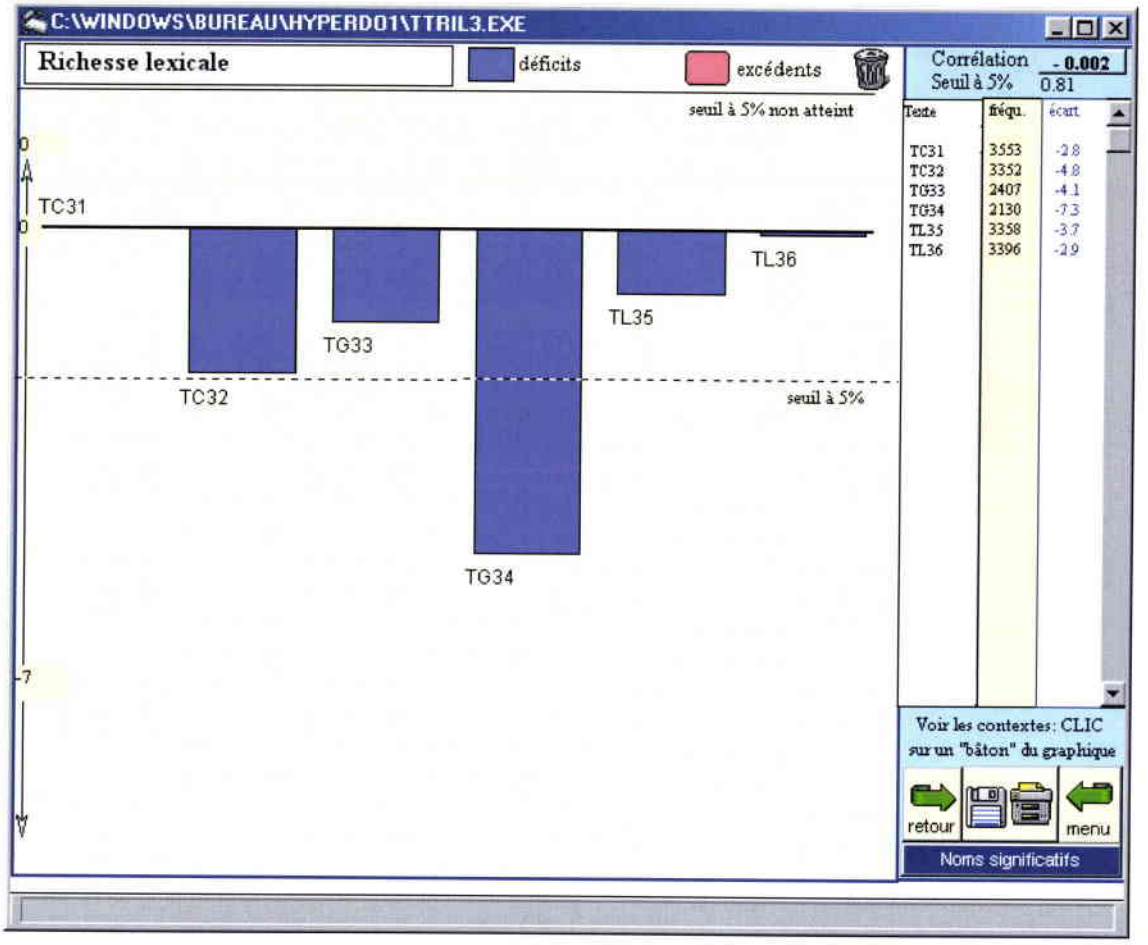
Tableau 10. Écarts réduits sur la répartition des mots informatifs et mots outils

Volets	**Nbre d'occ. de mots infos**	**Nombre d'occ.dans le volet**	**Écart réduit**
City of Glass	20 134	46 644	**+ 4,83**
Ghosts	10 591	25 195	+ 0,78
The Locked Room	17 826	44 533	**- 5,52**
The New York Trilogy	48 551	116 372	

Même si leurs pourcentages respectifs par rapport aux occurrences des volets semblent stables, la répartition de leurs occurrences à l'intérieur de la trilogie new-yorkaise est irrégulière : *City of Glass* présente un excédent très significatif (+ 4,83) de mots informatifs par rapport à l'ensemble des volets, alors que *The Locked Room* est à l'opposé, avec un déficit très significatif (– 5,52). *Ghosts* occupe une position centrale, étant donné qu'il est le seul volet dont l'écart réduit est non significatif, entre le 1er et le 3ème volet. Un χ^2 effectué sur les mêmes données donne une probabilité de 1,48 E-12, et confirme donc qu'il y a extrêmement peu de chances pour que la répartition des mots informatifs dans la trilogie new-yorkaise soit due au hasard.

1.2.3 La richesse lexicale selon le modèle binomial

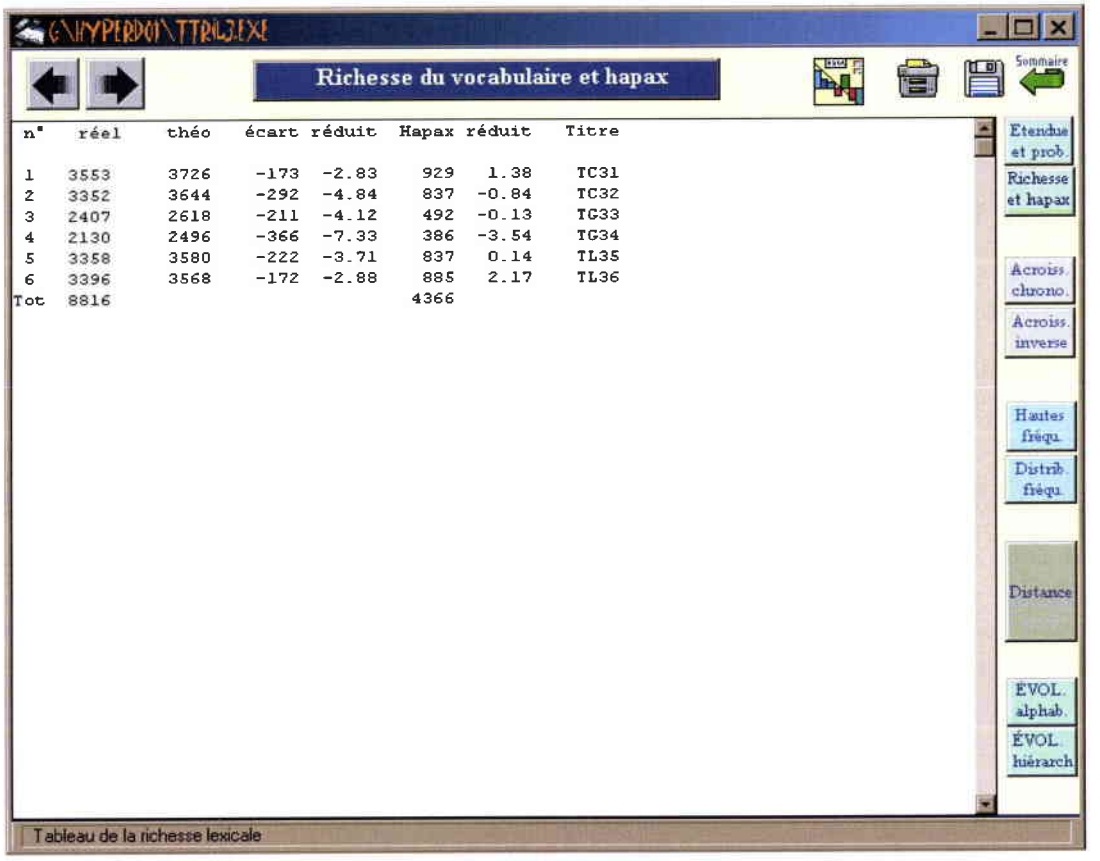
L'examen de la richesse lexicale de la trilogie new-yorkaise se fait grâce à *Hyperbase*, qui fournit les données suivantes, regroupées dans le tableau 11 ci-dessous, et visualisées plus directement dans l'histogramme 3 qui le précède :



Histogramme 3. Richesse lexicale dans la trilogie new-yorkaise. [307]

[307] Le seuil à 5% concernant les histogrammes où le calcul *d'Hyperbase* se fait directement en probabilités (calculs se basant sur la loi hypergéométrique) ne doit pas être pris en compte ici, où le logiciel donne les valeurs des écarts réduits (colonne de droite) : en effet, les calculs sur la richesse lexicale se font toujours selon la loi binomiale.

Tableau 11. Richesse du vocabulaire et hapax dans la trilogie new-yorkaise

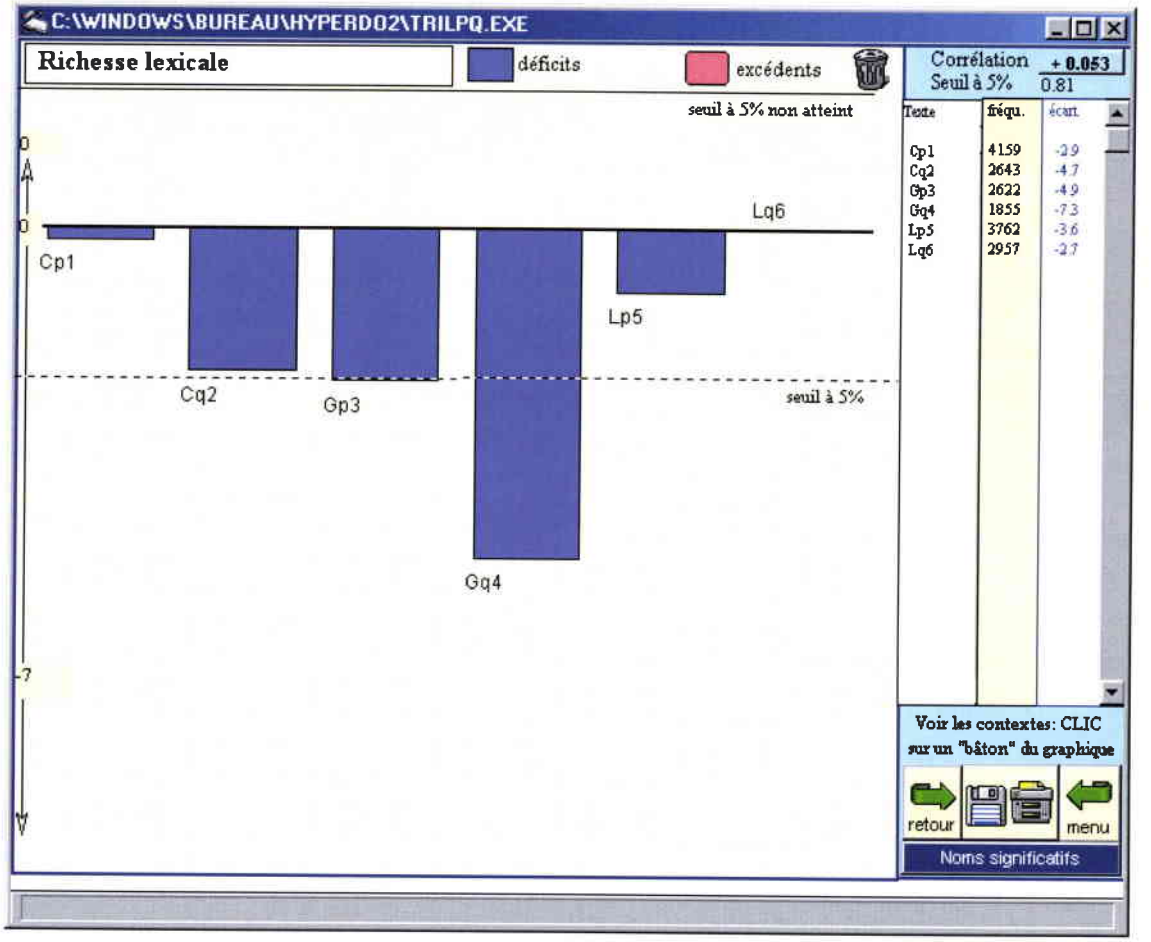


n°	réel	théo	écart réduit		Hapax réduit		Titre
1	3553	3726	-173	-2.83	929	1.38	TC31
2	3352	3644	-292	-4.84	837	-0.84	TC32
3	2407	2618	-211	-4.12	492	-0.13	TG33
4	2130	2496	-366	-7.33	386	-3.54	TG34
5	3358	3580	-222	-3.71	837	0.14	TL35
6	3396	3568	-172	-2.88	885	2.17	TL36
Tot	8816				4366		

La colonne "réel" indique les fréquences réelles (observées) des vocables pour chaque partie du corpus ; la colonne "théo" donne la distribution des fréquences théoriques, auxquelles on compare les fréquences observées (colonne "écart") ; l'écart absolu ainsi mesuré entre fréquence observée et fréquence théorique est apprécié en probabilité par le calcul de l'écart réduit, dans la 5ème colonne ("réduit") : les textes n° 2 à 5 ont tous un vocabulaire en déficit très significatif par rapport à la trilogie, alors que les premiers et derniers sont en déficit moins significatif.

On constate que l'écart le plus significatif correspond à la 2ème partie de *Ghosts* (TG34 : – 7,33), dont le vocabulaire est fortement déficitaire par rapport à l'ensemble de la trilogie. De plus, tout le volet est fortement déficitaire, alors que *City of Glass* et *The Locked Room* ne le sont respectivement qu'en 2ème et 1ère partie. Cette structure rappelle celle de la distribution des occurrences vue en 1.1, en ce qui concerne notamment la position centrale et individuelle de *Ghosts*, et les positions moins atypiques, car moins significatives, du début de *City of Glass* et de la fin de *The Locked*

Room. D'ailleurs, la même étude portant sur le découpage thématique des volets, en P et Q, donne sensiblement les mêmes résultats, comme le montrent l'histogramme 4 et le tableau 12 ci-dessous :

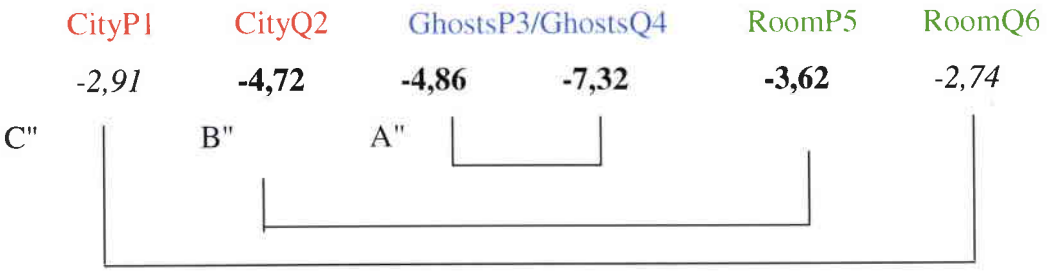


Histogramme 4. Richesse du vocabulaire dans TRILPQ.

Tableau 12. TRILPQ : Richesse du vocabulaire et hapax

Textes	**V réels**	**Écart réduit**	**Hapax réels**	**Écart réduit**
CityP1	4 159	*- 2,91*	1 202	+ 1,20
CityQ2	2 643	**- 4,72**	564	- 0,91
GhostsP3	2 622	**- 4,86**	562	- 0,79
GhostsQ4	1 855	**- 7,32**	316	**- 3,07**
RoomP5	3 762	**- 3,62**	1 016	+ 0,42
RoomQ6	2 957	*- 2,74*	706	*+ 2,04*
Total	8 816		4 366	

Puisque leurs déficits ne sont pas fortement significatifs, on peut dire que CityP1 et RoomQ6 regroupent un nombre de vocables plus important dans la répartition du vocabulaire de la trilogie new-yorkaise que CityQ2 et RoomP5, en fort déficit, et que GhostsP3 et GhostsQ4, en très fort déficit. On retrouve donc partiellement le schéma de répartition des occurrences, où les écarts réduits très significatifs sont en caractères gras :



Le regroupement en A" se justifie par l'association dans le même volet des deux déficits les plus significatifs, alors qu'en B", on regroupe deux déficits plus faibles. Mais l'écart de CityQ2 reste très proche de celui de GhostsP3, et le regroupement C" (écarts les moins significatifs) est le plus pertinent. On y retrouve l'encadrement (vu pour la répartition des occurrences) de la trilogie par le début de *City of Glass* et la fin

de *The Locked Room*, caractérisées par un apport en vocabulaire supérieur aux autres sous-parties. Ce vocabulaire est plus riche, donc plus varié, et ce indépendamment de la taille de ces sous-parties. Par rapport à la globalité de la trilogie new-yorkaise, on constate que la richesse du vocabulaire des deux premiers volets, *City of Glass* et *Ghosts*, évolue négativement, c'est-à-dire qu'il est moins riche en fin de volet. En revanche, *The Locked Room* évolue positivement : on a un apport de vocabulaire en fin de volet.

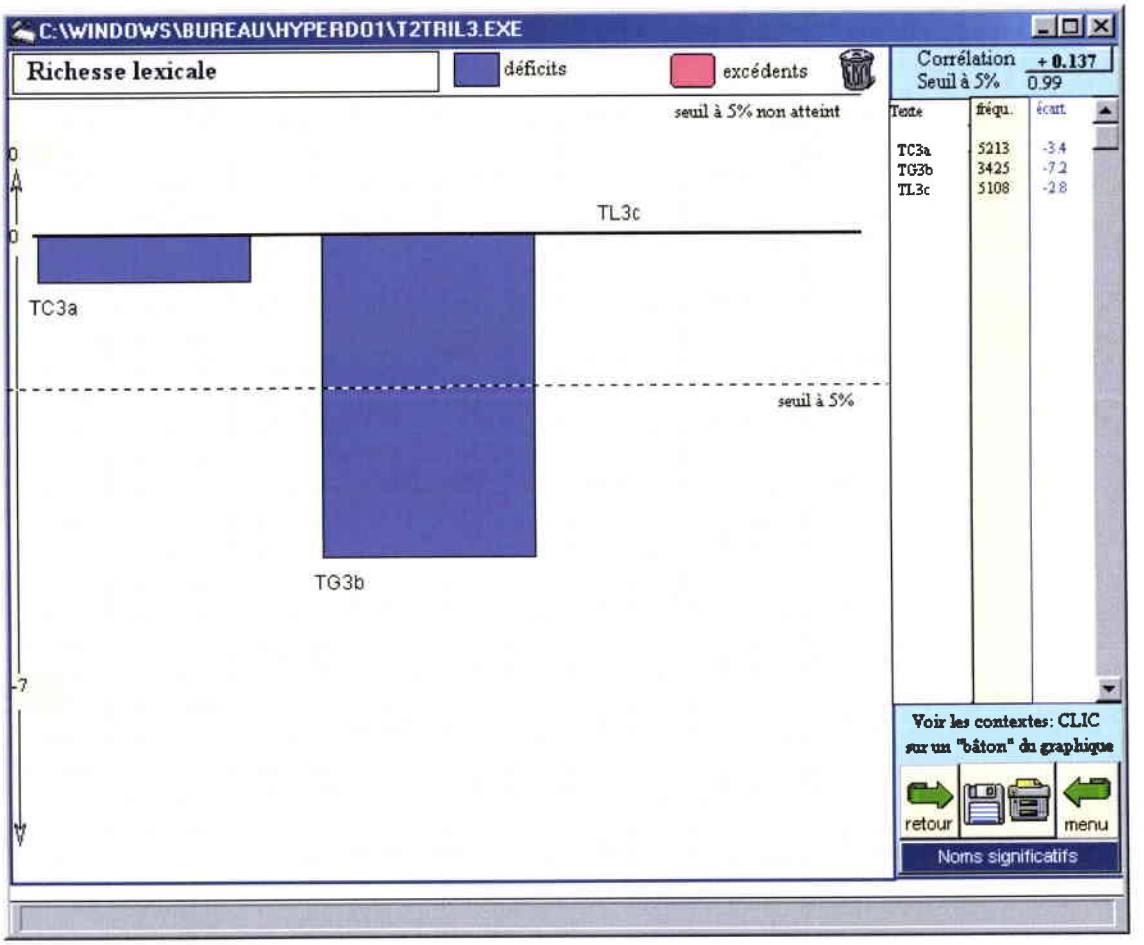
Nous pouvons alors nous demander si ce schéma est la répétition du schéma présent à l'intérieur de chaque volet pris individuellement (voir tableau 13, p. 250) : *City of Glass*, ainsi que *Ghosts*, montrent un déficit très significatif en partie Q (- 3,02 et - 3,20), alors que leur partie P, en début de volet, est plus riche en vocabulaire (– 0,22 et + 0,61 non significatifs). En revanche, *The Locked Room* est pratiquement stable du début à la fin (– 1,35 et – 0,73 non significatifs), l'apport de vocabulaire à l'intérieur du volet étant homogène.

Il semble donc que la structure individuelle du lexique de *The Locked Room* se différencie de celle des deux autres volets par la stabilité de sa richesse lexicale – dont la fin va de pair avec une richesse lexicale moindre – et que ce même volet à l'intérieur de la trilogie new-yorkaise ait un statut tout aussi particulier, lui apportant une richesse lexicale accrue en fin d'œuvre.

Si nous reprenons à présent l'analyse des volets divisés en parties P et Q, il est intéressant de remarquer que, en parallèle avec la répartition des occurrences, celle du vocabulaire suit à peu près la même tendance : les parties P passent d'une richesse normale en CityP1 à un déficit significatif dans les 2 volets suivants ; à l'inverse, les parties Q sont tout d'abord déficitaires en début d'œuvre (CityQ2 et GhostsQ4) pour redevenir normales dans le dernier volet. On peut donc **rapprocher *Ghosts* de *The Locked Room* pour ce qui est du traitement de leurs parties "enquête policière"**, moins riches en vocabulaire – donc moins riches en événements peut-être – et **rapprocher *City of Glass* de *Ghosts* pour leurs parties "quête d'identité",** également en déficit lexical – ce qui laisse supposer qu'aucun de ces volets ne tente réellement de résoudre cette quête. En outre, on peut remarquer que les richesses lexicales des parties P et Q de *City of Glass* et de *The Locked Room* sont inversées, le 1er volet s'attachant plutôt à l'enquête policière, et le 3ème à la quête d'identité, et que la tendance de *Ghosts*

à se situer en position centrale, s'apparentant tantôt à *City of Glass*, tantôt à *The Locked Room*, est renforcée par cette étude.

Enfin, si l'on regroupe les volets non divisés, la richesse du vocabulaire dans la trilogie new-yorkaise se répartit ainsi :



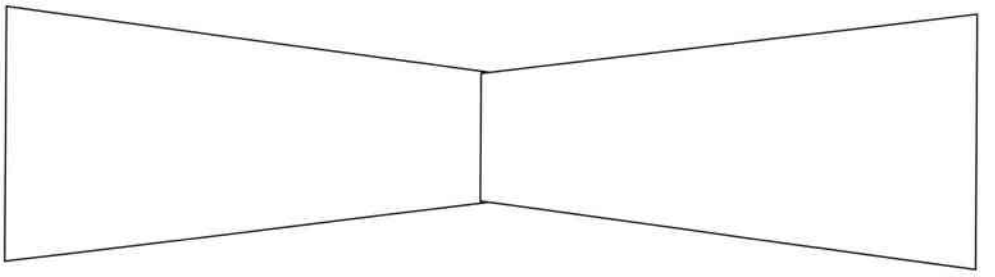
Histogramme 5. Richesse du vocabulaire dans la trilogie new-yorkaise.

Tableau 13. T2TRIL3 : Richesse du vocabulaire et hapax dans la trilogie new-yorkaise

Textes	**V réels**	**Écart réduit (z)**	**Hapax réels**	**Écart réduit (z)**
City3	5213	**- 3,40**	1766	+ 0,45
Ghosts3	3425	**- 7,15**	878	*- 2,73*
Room3	5108	*- 2,75*	1722	+ 1,86
Total	8816		4366	

On voit clairement ici que les deux premiers volets sont en déficit très significatif par rapport à la trilogie new-yorkaise, alors que *The Locked Room* assure un apport de vocabulaire plus conforme, en comparaison, à l'ensemble de l'œuvre. Toutefois, l'écart entre *City of Glass* et *The Locked Room* est moindre en comparaison du très fort déficit en vocabulaire de *Ghosts*, ce qui confirme la tendance constatée dans la trilogie dont les volets étaient divisés en P et Q : CityP1 et RoomQ6 étaient plus neutres, alors que *Ghosts* n'était qu'en déficit.

Enfin, si l'on regroupe les observations sur l'ensemble de TrilPQ, l'évolution de la richesse lexicale est superposable à la répartition des occurrences dans la trilogie, et le même schéma peut la symboliser :

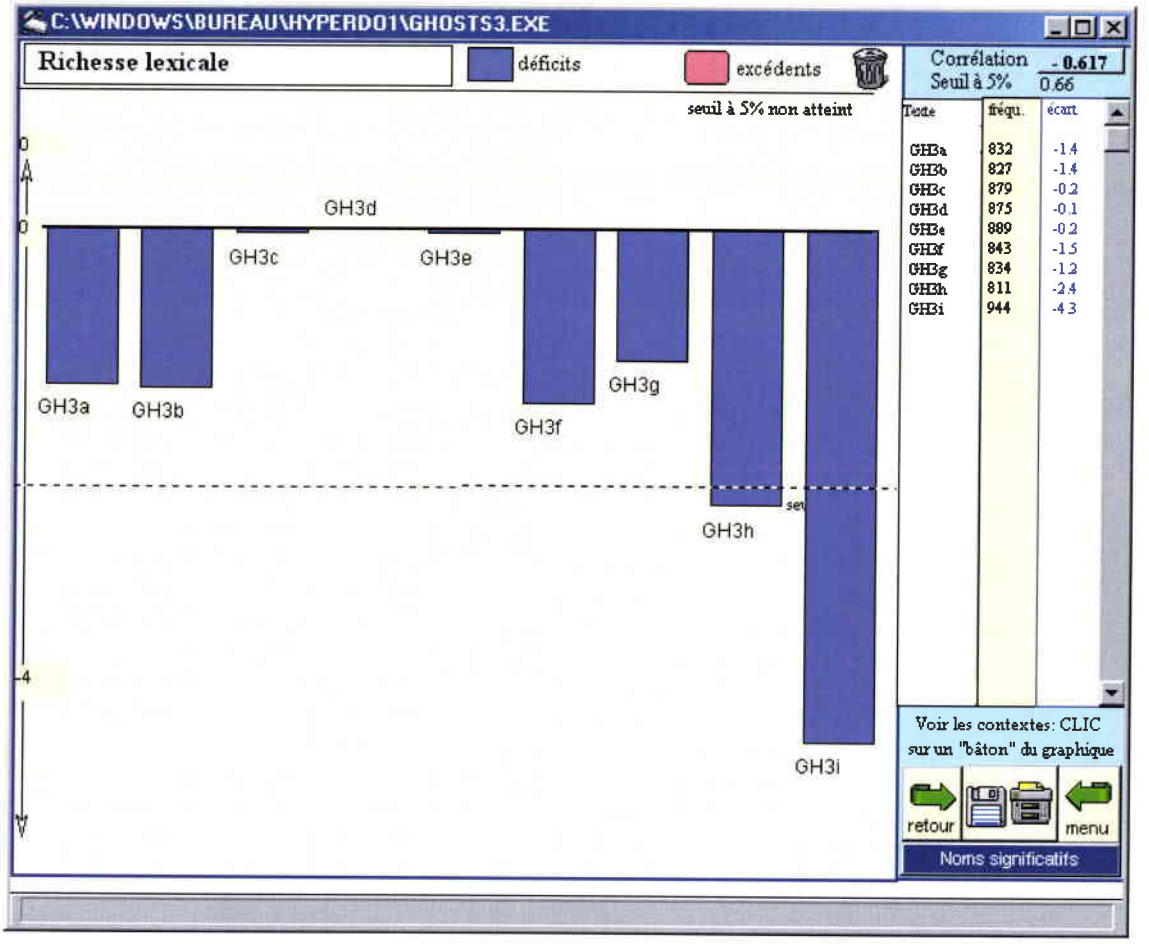


CityP1	CityQ2	GhostsP3/GhostsQ4		RoomP5	RoomQ6
-2,91	**-4,72**	**-4,86**	**-7,32**	**-3,62**	*-2,74*

Comment interpréter ces différences ? Si la richesse du vocabulaire apporté dans un volet tend à diminuer, il est possible que ce volet n'apporte pas de solution réelle à la quête entreprise, celle de l'identité dans le cas de *City of Glass* et de *Ghosts*, pris individuellement. L'apport d'information va en diminuant, et le vocabulaire tend donc à se répéter, laissant la quête irrésolue. Par contre, l'introduction de vocables nouveaux en fin de volet dans *The Locked Room,* par rapport à l'ensemble de la trilogie, pourrait témoigner d'un début de résolution, tout du moins d'un traitement différent de cette même quête identitaire. Enfin, d'un point de vue global, la trilogie new-yorkaise évolue vers un accroissement de la richesse lexicale, ce qui laisse présager également une résolution globale dans le 3ème volet, de la ou des quêtes commencées dans les volets précédents.

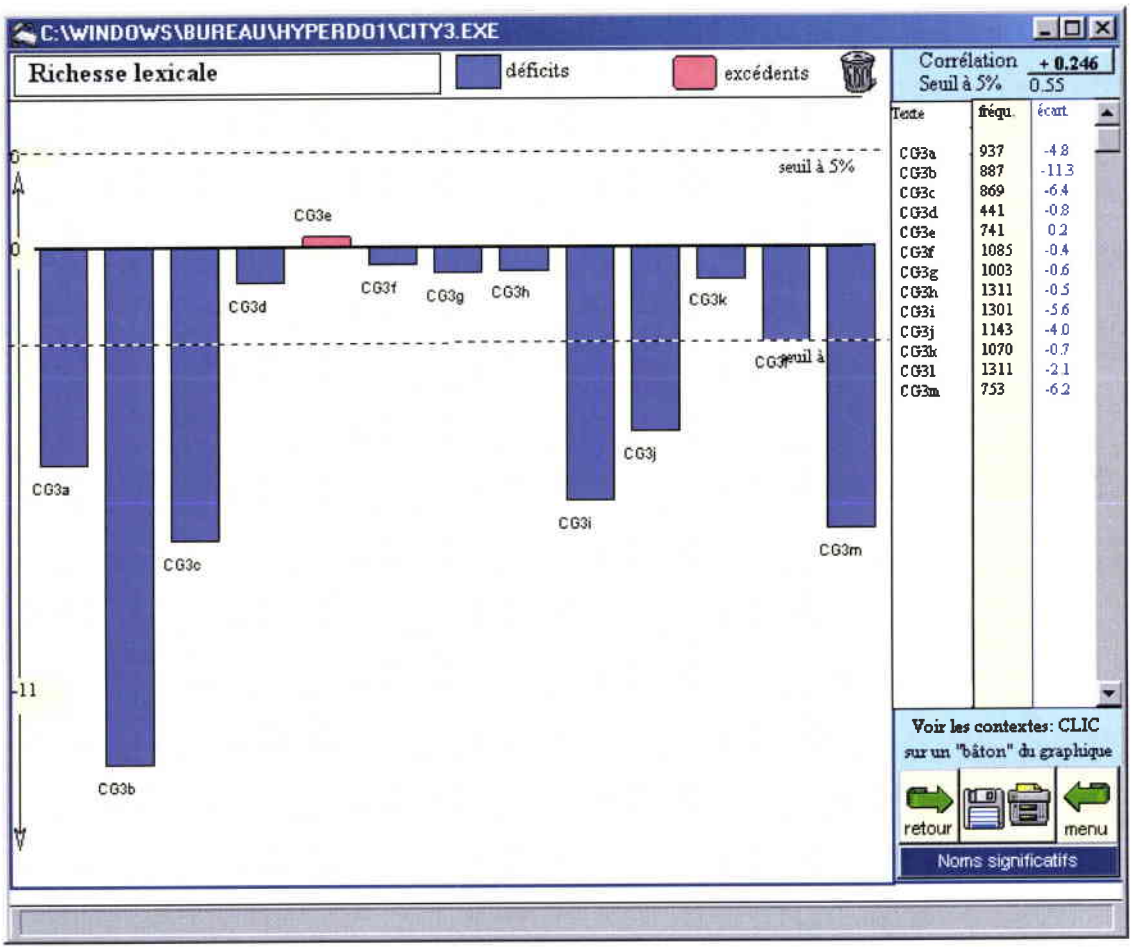
Nous pratiquons à présent l'analyse de richesse lexicale dans les volets les plus détaillés pris individuellement, c'est-à-dire avec découpages en chapitres (voir tableaux 2,3,4 p. 227), afin d'étudier l'apport de vocabulaire en fonction de l'évolution de l'histoire. Les 3 volets présentent une première similitude : un fort déficit en vocabulaire dans leur dernière partie (z = – 6,16 pour *City of Glass*, – 4,28 pour *Ghosts* et – 6,15 pour *The Locked Room*).

Les 3 histogrammes 6, 7 et 8 ci-dessous permettent de visualiser la richesse lexicale dans chaque volet :



Histogramme 6. Richesse lexicale de *Ghosts*.

Ghosts est atypique, car toutes ses sous-parties ont un apport normal dans le volet : l'apport d'information semble très homogène, et même les parties 6 et 7, qui se situent autour de la phase de rupture, ne présentent pas de particularité, comme s'il n'y avait pas vraiment de rebondissement dans la narration.

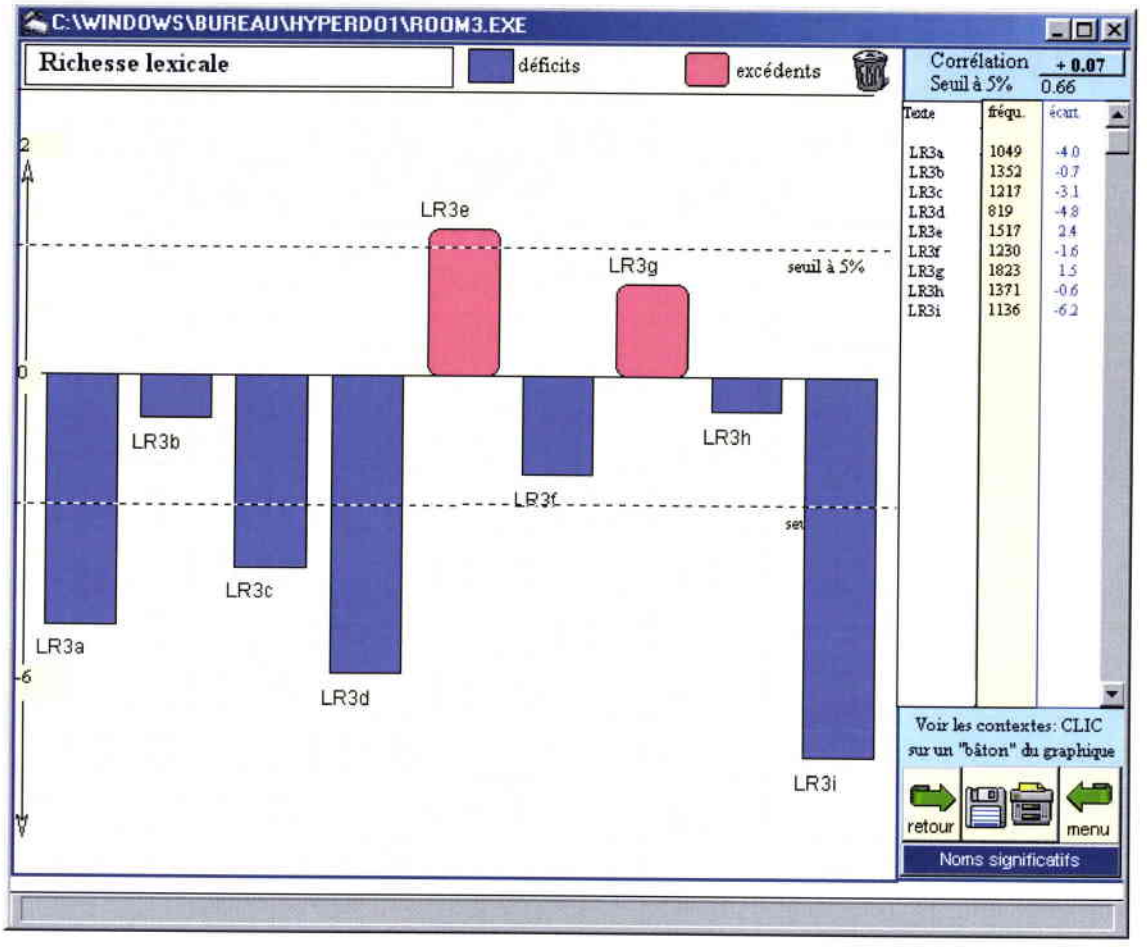


Histogramme 7. Richesse lexicale de *City of Glass*.

À l'inverse, *City of Glass*, dont les 3 premières sous-parties sont fortement déficitaires en vocabulaire, présente un apport d'information moins important que dans le reste du volet, jusqu'au démarrage de l'enquête policière, avec de nombreux rebondissements (textes CG3d à CG3h) caractérisés par un apport normal en vocabulaire, et ce jusqu'à la rupture dans la partie 9, où le déficit est fortement significatif (– 5,55) : on arrive à ce stade à la fin de l'enquête policière, qui semble donc ne pas se résoudre, et se fondre avec le début d'une autre quête, qui est lui aussi marqué par un faible apport de vocabulaire (– 4,04 en partie 10).

Cependant, il est remarquable de trouver en partie 5 un excédent de vocabulaire (+ 0,22) qui, quoique non significatif, l'est tout de même dans ce domaine particulier de la richesse lexicale, de par sa positivité. En effet, ainsi que le souligne Muller, *"un écart*

positif, même faible, marque une richesse lexicale très forte." [308] Il sera donc intéressant d'étudier à quelle étape de la narration se situe la partie 5.



Histogramme 8. Richesse lexicale de *The Locked Room.*

Le schéma global de *The Locked Room* s'apparente à celui de *City of Glass* pour ce qui est du début, en fort déficit, et de la fin : il est d'ailleurs remarquable que les premières et dernières sous-parties de ces deux volets ont exactement le même taux de déficit en vocabulaire (– 4,77 et – 4,03 dans leurs premières sous-parties ; puis – 6,16 et – 6,15 dans leurs dernières sous-parties), alors que ces volets n'ont pas la même taille. Cela signifie que l'auteur a donné le même poids à son introduction et à sa conclusion dans les deux volets, en déficit informatif, schéma en contradiction avec celui de la richesse informative des volets considérés globalement dans la trilogie new-

[308] Muller, Charles. Principes et méthodes de statistique lexicale. Paris: Hachette, 1977, p.143.

yorkaise : le début de *City of Glass* et la fin de *The Locked Room* constituent un apport d'information pour la globalité de l'œuvre. De plus, on trouve dans *The Locked Room* deux parties dont les écarts sont positifs : la partie LR3g (+ 1,50) et la partie LR3e (+ 2,36), cette dernière étant située chronologiquement au même endroit que l'unique partie en excédent de *City of Glass*, mais possédant un excédent significatif.

On pourrait alors en déduire que chaque volet pris individuellement ne résout pas le problème de sa quête, mais que celle-ci pourrait bien trouver une solution au niveau supérieur de la trilogie new-yorkaise prise dans son ensemble. **Cette théorie amène à penser que les 3 volets sont interdépendants, et que seule leur combinaison apporte une solution aux questions posées.**

Il reste à souligner que, si le début de *The Locked Room* est similaire à celui de *City of Glass*, la richesse du vocabulaire évolue différemment : en effet, il est normal – c'est-à-dire conforme à l'ensemble du volet – autour de la phase de rupture, alors qu'il devenait fortement déficitaire dans *City of Glass*. Là encore, on retrouve une œuvre plus homogène dans le 3ème volet. **On peut en conclure que *City of Glass* est plus proche de *The Locked Room*, *Ghosts* n'en restant pas moins intéressant de par sa position centrale et la "richesse" de son vocabulaire très particulière au sein de l'œuvre.** Nous avons par conséquent opposé la richesse lexicale de ces deux volets périphériques de *Ghosts*, en comparant leurs vocables dans une même base (Y2CIRO.EXE et YCIRO.EXE), afin d'éliminer la possible influence de *Ghosts* sur leurs taux, et de comparer leurs lexiques propres. On obtient :

Tableau 14. Richesse lexicale de *City of Glass* et *The Locked Room*

Textes [309]	**N**	**V réels**	**Écart réduit**	**Sous-parties**[310]	**N**	**V réels**	**Écart réduit**
City of Glass	49 642	5 213	**- 3,20**				
				YC31	25 292	3 553	*- 2,59*
				YC32	24 351	3 352	**- 4,61**
TheLocked Room	47 114	5 108	*- 2,60*				
				YL33	23 623	3 358	**- 3,47**
				YL34	23 491	3 396	*- 2,65*
Total		7 766				7 766	

L'élimination de *Ghosts* ne change pratiquement pas la comparaison entre la richesse lexicale de *City of Glass* et de *The Locked Room* : le 1er volet reste significativement déficitaire par rapport au dernier (– 3,20). L'opposition entre les volets divisés en deux parties équivalentes ne fait également que confirmer l'écart entre les deux volets déjà constaté au niveau de la trilogie new-yorkaise globale : la fin de *City of Glass* et le début de *The Locked Room* sont en déficit, et inversement pour leur début et fin respectives.

L'analyse de la richesse du vocabulaire suppose également que l'on s'intéresse aux lexèmes qui apparaissent rarement, ainsi qu'à ceux que l'auteur répète souvent, ces deux extrêmes permettant de caractériser le lexique propre à l'écriture de l'auteur.

[309] Résultats fournis par la base Y2CIRO.EXE.

[310] Résultats fournis par la base YCIRO.EXE.

1.3 Des mots uniques : les hapax

Les hapax (symbole V1) participent à la richesse du vocabulaire : plus ils sont nombreux, plus le vocabulaire est diversifié, et plus l'auteur affiche son souci de limiter le nombre de répétitions. Mais nous verrons dans l'étude sémantique, que le choix d'un vocable n'est pas toujours le fait d'un réel souci d'enrichir son lexique, mais peut aussi être la trace d'opérations mentales plus ou moins volontaires. Notre première étude ne s'attachant qu'à la quantification des hapax dans le corpus, elle cherchera à définir si le recours aux hapax par Paul Auster apparaît comme un choix conscient, ou si le schéma qu'ils forment dans la trilogie new-yorkaise prouve que des mécanismes inconscients sont en jeu.

Nous partirons de la trilogie new-yorkaise prise dans sa globalité, puis considérerons les volets indépendamment les uns des autres, pour les opposer en troisième instance dans le corpus global. En effet, ces trois étapes sont nécessaires pour comparer divers critères, essentiellement parce que les hapax sont par définition comptabilisés différemment selon qu'ils apparaissent dans un seul ou plusieurs volets. Ainsi, si un lexème apparaît une fois dans *City of Glass* par exemple, il est identifié comme hapax caractéristique de ce volet. Mais s'il apparaît également dans un ou plusieurs autres volets, il disparaîtra de la liste d'hapax du corpus global, puisque sa fréquence sera alors supérieure à 1. Or, considérer les volets séparément peut s'avérer tout aussi intéressant pour mesurer leur individualité.

Le total d'hapax dans la trilogie new-yorkaise est de 4 366, dont 1 766 dans *City of Glass*, 878 dans *Ghosts*, et 1 722 dans *The Locked Room* (dont la taille est proche de celle de *City of Glass*). On constate a priori une grande similitude entre les 1er et 3ème volets, lorsqu'ils sont considérés dans leur interdépendance au sein du corpus global. Le tableau 15 ci-dessous fournit une vue globale de la trilogie new-yorkaise, ainsi que des éléments de comparaison avec un corpus extérieur, extrait de la base de données Gutenberg, et traité par *Hyperbase*. Ici, les 3 volets de la trilogie sont considérés indépendamment les uns des autres ; par conséquent, les hapax qui leur sont propres ne sont pas obligatoirement des hapax dans la trilogie new-yorkaise prise globalement.

La 4ème colonne du tableau calcule le taux d'hapax par rapport aux occurrences, et la 5ème colonne le taux d'hapax par rapport aux nombres de vocables.

Tableau 15. Taux d'hapax dans *The New York Trilogy* et quelques œuvres de la fiction anglo-saxonne (fin XIXe – début XXe siècle)

Œuvres de fiction	**Nombre d'hapax (V1)**	**N**	**HAPAX/N**	**HAPAX/V**
City of Glass	**2 799**	**49 642**	**5,6%**	**53,6%**
The Locked Room	**2 793**	**47 114**	**5,9%**	**54,6%**
J. Conrad : Heart of Darkness	3 113	48 231	6,4%	54,2%
H. James : The Turn of the Screw	2 337	53 336	4,3%	51,7%
H. Rider Haggard : Allan's Wife	2 196	60 307	3,6%	45,8%
H.G. Wells : War of the Worlds	3 494	71 218	4,9%	49,3%
Ghosts	**1 877**	**26 996**	**6,9%**	**54,8%**
J. Conrad : Under Western Eyes	1 650	20 388	8,1%	56,5%
H. James : Daisy Miller	1 528	27 409	5,6%	52,4%
J. Conrad : The Secret Sharer	2 268	30 534	7,4%	53,2%
The New York Trilogy	**4 366**	**123 752**	**3,5%**	**49,5%**
A. Christie : The Mysterious Affair at Styles	2 605	74 545	3,5%	48,2%
C. Doyle : The Adventures of Sherlock Holmes	3 648	128 271	2,8%	45,0%

Nous avons conscience qu'un grand nombre d'observations avec des corpus extérieurs sont théoriquement nécessaires pour pouvoir donner une appréciation définitive sur le statut du corpus étudié, mais les premiers résultats obtenus semblent suffisants pour établir que la trilogie new-yorkaise, avec 3,5 % et 49,5 %, ne se démarque pas de la littérature anglo-saxonne de façon significative. Rappelons d'autre part que l'objet de notre étude est, en tout état de cause, la comparaison interne des volets de l'œuvre, et non la comparaison de cette dernière à un corpus externe. On peut donc dire que *The New York Trilogy* ne se distingue pas de la fiction anglo-saxonne considérée. Les taux d'hapax, tant par rapport aux occurrences qu'aux vocables des

textes, sont assez stables et communs à toutes les œuvres : on oscille entre 3 et 5 % d'hapax par rapport aux occurrences, et entre 45 et 50 % par rapport aux vocables. *The New York Trilogy* ne présente pas de particularité, tant au niveau de ses volets pris indépendamment que dans son ensemble. La comparaison de la trilogie avec *The Adventures of Sherlock Holmes* est particulièrement intéressante car : les corpus sont de tailles similaires ; l'œuvre de C. Doyle se décompose comme celle de Paul Auster, en volets (12 au total) ; elle s'apparente, en surface, au même genre littéraire, le roman policier, même si Paul Auster s'attache à le déconstruire. Or, les taux d'hapax entre ces deux œuvres sont proches (3,5 % et 2,8 % ; 49,5 % et 45 % respectivement). On peut faire les mêmes remarques en ce qui concerne le découpage de l'œuvre de Fitzgerald, *Flappers and Philosophers* (8 volets) et d'A. Christie, *The Mysterious Affair at Styles* (13 volets), hormis les nombres d'occurrences, inférieurs. Cependant, il semble que les taux d'hapax, augmentant de plus en plus lentement à mesure que les tailles de corpus s'accroissent, finissent par se stabiliser sur les très grands corpus. Ainsi, avec 74 545 occurrences, l'œuvre d'A. Christie a le même taux d'hapax par rapport aux occurrences que la trilogie new-yorkaise : 3,5%. De même, l'œuvre de Doyle, de longueur équivalente à la trilogie, présente également un taux d'hapax proche.

Considérons à présent les 3 volets indépendamment les uns des autres. Il est assez étonnant de constater, en observant les données brutes dans un premier temps, que le nombre d'hapax présents dans *City of Glass* (2 799) est, à seulement 6 unités près, identique à celui de *The Locked Room* (2 793). Ceci l'est d'autant plus que la taille des textes n'est pas tout à fait la même. Cependant, leurs taux d'hapax en fonction des occurrences ou des vocables restent similaires. Selon Charles Muller [311], l'augmentation du nombre d'occurrences d'un texte va de pair avec une augmentation du nombre de vocables (V) – mais moins rapide – et du nombre d'hapax (V1) – encore moins rapide. Si l'on classe les volets par ordre croissant, on obtient :

[311] Muller, Charles. Principes et méthodes de statistique lexicale. Paris: Hachette, 1977, p. 158.

$N_{Ghosts} < N_{Room}$ (+ 74,5 %) $< N_{City}$ (+ 5,4%) [312]

$V_{Ghosts} < V_{Room}$ (+ 49 %) $< V_{City}$ (+ 2 %)

$V1_{Ghosts} < V1_{Room}$ (+ 49 %) $< V1_{city}$ (+ 0,2 %)

L'augmentation du nombre de vocables entre les 3 volets est proportionnellement inférieure à celle du nombre d'occurrences – et suit donc la norme selon C. Muller – tout comme l'augmentation du nombre d'hapax entre *The Locked Room* et *City of Glass*, encore inférieure à celle des vocables. Par contre, la progression du nombre d'hapax entre *Ghosts* et *The Locked Room* ou *City of Glass* est aussi forte que celle des vocables, et leurs taux restent élevés, comparativement à *Ghosts*. Ils ne se stabilisent pas réellement avec l'augmentation du nombre d'occurrences, ce qui est normalement le cas à mesure que les corpus augmentent en taille ; au contraire, leurs taux d'hapax par rapport à N restent élevés. On peut donc en conclure que *City of Glass* et *The Locked Room* contiennent – proportionnellement à une "norme" en fonction de la taille – un nombre d'hapax important par rapport à *Ghosts*, et que leur vocabulaire s'en trouve proportionnellement plus varié de ce point de vue, et ce même si V1/N est inférieur à celui de *Ghosts*.

Cependant, si l'on calcule les écarts réduits qui caractérisent cette répartition, et sans tenir compte de la norme précédente, du point de vue de la quantité stricte d'hapax présente dans les volets, on constate une répartition non homogène dans la trilogie, ainsi que le montre le tableau 16 ci-dessous :

Tableau 16. Répartition des hapax dans les volets pris individuellement

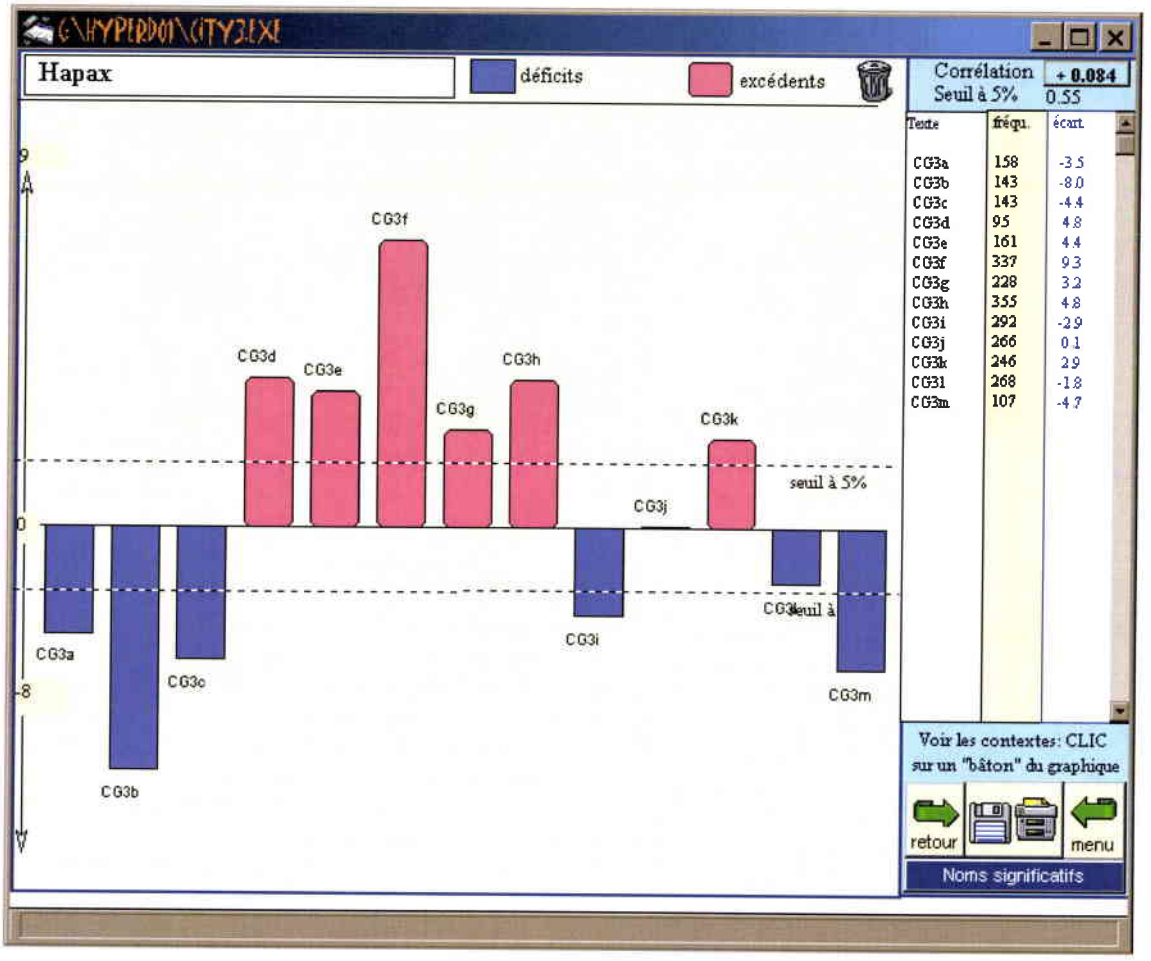
Volets	**Nombre d'hapax**	**% des occ. de la trilogie**	**Nombre d'occurrences**	**Écarts réduits**
City of Glass	2 799	2,26 %	49 642	**- 3,60**
Ghosts	1 877	1,51 %	26 996	**+ 6,14**
The Locked Room	2 793	2,26 %	47 114	- 0,87
Trilogie [313]	7 469		123 752	

[312] Pourcentages d'augmentation par rapport au volet précédent

Rappelons que les hapax de chaque volet ne sont qu'en partie des hapax de la trilogie, puisque les volets ont des hapax communs, perdant leur statut d'hapax une fois les volets réintégrés au corpus global. Mais le rapport de leurs occurrences d'hapax propres en fonction de leur taille dans le corpus global fait clairement apparaître une forte hétérogénéité entre les volets, ce que ne laissaient pas transparaître les simples pourcentages par rapport aux occurrences de la trilogie new-yorkaise, très proches. Ainsi, *Ghosts* renferme un très fort excédent d'hapax par rapport aux deux autres volets (+ 6,14), qui ne peut pas être justifié seulement par la norme qui veut qu'un corpus de taille moindre contienne proportionnellement plus d'hapax. Cette caractéristique fortement excédentaire témoigne d'une volonté d'utiliser un vocabulaire varié, le moins répétitif possible, peut-être aussi de celle d'introduire de nouvelles idées, propres à ce volet. Mais il faudra confronter les hapax de *Ghosts* à ceux des autres volets dans une même base pour confirmer cette dernière hypothèse : si les hapax de *Ghosts* sont annulés car également présents ailleurs, ils ne confèreront plus de statut sémantique propre au volet. Quant à *City of Glass*, ce volet est en déficit fortement significatif (soit – 3,60), et utilise donc individuellement peu d'hapax, alors que le dernier, *The Locked Room*, est conforme à l'ensemble de l'œuvre. Le vocabulaire de *City of Glass* tendrait donc à être moins varié que celui des autres volets.

La répartition des hapax à l'intérieur de chaque volet leur confère également des structures différentes. Nous nous baserons sur les chiffres fournis par le tableau 16, colonnes 6 et 7, et proposons ci-dessous les 3 histogrammes 9,10 et 11 pour visualiser les écarts. A priori, et si l'on ne s'attache pas aux seuils de significativité de l'écart réduit, on peut affirmer que la répartition des hapax est particulière à chaque volet.

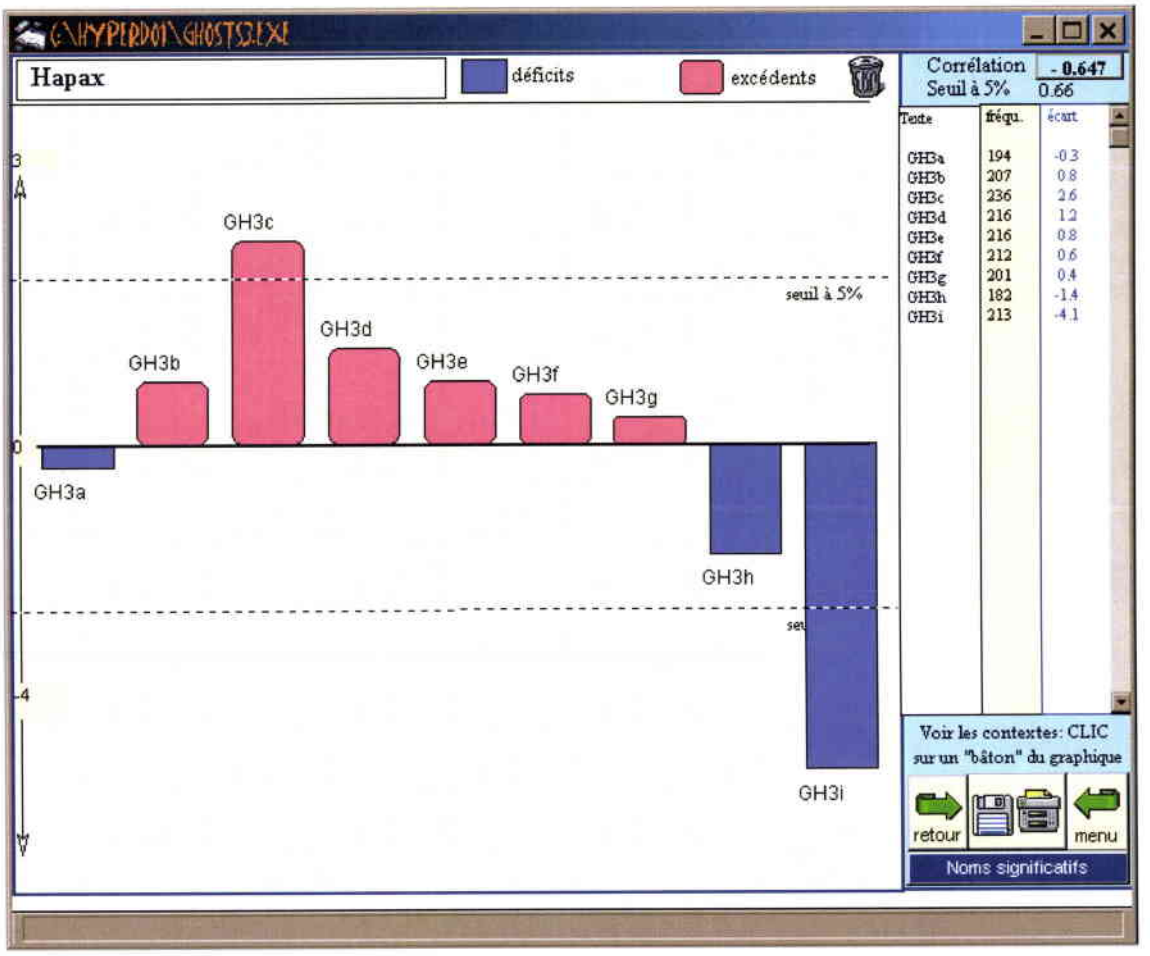
[313] Total qui correspond au cumul d'hapax de chaque volet (dont les hapax communs), non aux hapax réels de l'ensemble du corpus (4 366), nécessaire au calcul de l'écart réduit.



Histogramme 9. Répartition des hapax dans *City of Glass*.

Les hapax de *City of Glass* sont en déficit très significatif dans les 3 premières sous-parties, puis en très fort excédent dans les 5 suivantes, pour redevenir assez déficitaires par rapport à la norme du volet, lors de la phase de rupture (chapitre 9), puis quelque peu excédentaires (sous-partie 11, CG3i), jusqu'à devenir fortement déficitaires en conclusion. Les parties en déficit du début et de la fin correspondent à celles dont la richesse lexicale est également en déficit. Par contre, là où la richesse lexicale est normale (sous-parties CG3d à CG3h), les hapax sont en excédent très significatif. On peut donc en déduire que l'apport en vocables est principalement dû à l'apport en hapax, par conséquent en lexèmes entièrement nouveaux et uniques dans le volet, conférant à ce passage un apport informatif considérable. La sous-partie CG3d marque en fait le début de l'enquête policière – Quinn, le détective, vient d'accepter la mission de trouver Stillman, le suspect – et les sous-parties CG3e à CG3g voient son enquête progresser, alors qu'à la fin de la sous-partie CG3h, avant la rupture, Quinn, qui commence à avoir

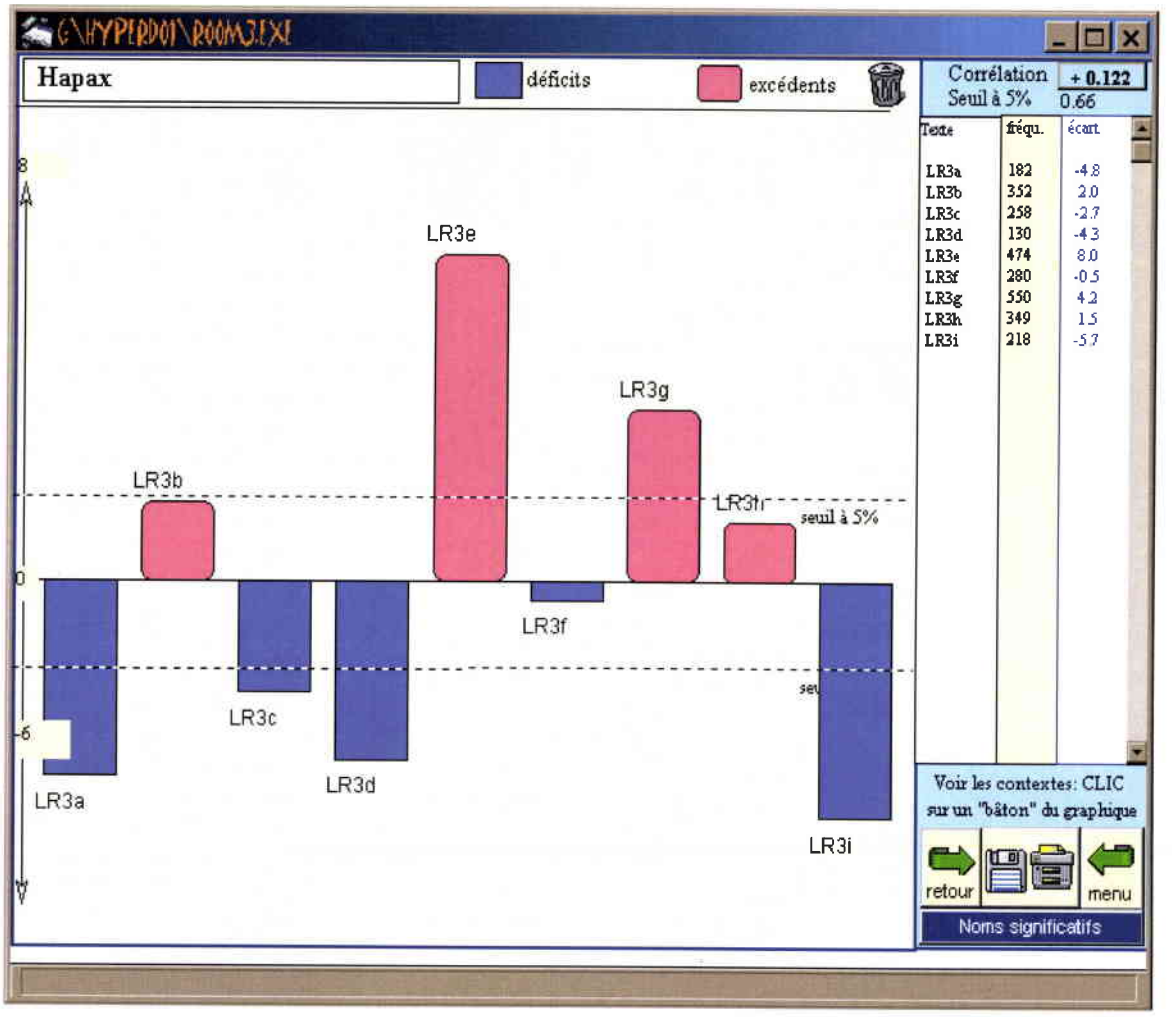
des doutes sur le sens même de ses recherches, entreprend une quête identitaire qui n'aboutira pas : l'apport moindre d'hapax illustre cet échec. La rupture, la fin de l'enquête policière, ne mènerait pas réellement à une réorientation radicale de l'histoire, malgré un léger retour aux excédents dans la sous-partie CG3k.



Histogramme 10. Répartition des hapax dans *Ghosts*.

Les hapax de *Ghosts* se répartissent tout à fait différemment, puisqu'ils interviennent de façon homogène dans tout le volet, sauf dans la conclusion (dans la sous-partie GH3i), suivant ainsi strictement le schéma des vocables (GH3c n'étant que légèrement excédentaire : + 2,56). L'apport d'informations nouvelles est donc très régulier. Une fois encore, *Ghosts* se distingue des deux autres volets par sa stabilité dans l'apport de vocabulaire. Nous pouvons cependant noter que, même si les écarts entre les parties ne sont pas significatifs, l'histogramme montre clairement que les effectifs d'hapax diminuent progressivement de la 3ème à la dernière partie : l'absence de

phase particulière, conjuguée à cette lente agonie des hapax, ne peut empêcher de penser que l'on assiste en fait à la lente agonie du personnage principal, Blue, qui ne trouve de solution à aucun moment, ni dans son enquête, ni dans sa quête d'identité.



Histogramme 11. Répartition des hapax dans *The Locked Room.*

Dans *The Locked Room*, on trouve un troisième type de répartition, qui suit également celui des vocables : seule la 1 ère sous-partie est en déficit très significatif – alors que 3 premières l'étaient dans *City of Glass* – l'enquête préliminaire se poursuivant de façon assez neutre ; il faut arriver à LR3d pour retrouver un nouveau déficit très significatif. Puis un bref excédent très significatif avant la phase de rupture (LR3e : + 7,95) rappelle, sans être aussi long, celui de *City of Glass* (CG3h : + 4,81). Situation normale dans la rupture (LR3f : – 0,45), et assez différente de *City of Glass* à ce stade (LR3i en déficit : – 2,90). Puis, dans LR3g, un soudain apport très excédentaire

(+ 4,19), très différent de la phase alors neutre de *City of Glass* (CG3j : + 0,05). La sous-partie g faisant suite à la rupture entre la fin de l'enquête policière et le début de la quête d'identité est caractérisée dans ce dernier volet par un apport de vocabulaire inédit et unique dans le volet. On peut donc supposer qu'un renouveau s'est produit, alors que la fin de l'enquête policière dans *City of Glass* ne laisse pas la place à un récit nouveau – l'enquête perd son sens – puisque les vocables sont même globalement en fort déficit (– 4,04) après la rupture. C'est en effet à ce stade que le narrateur de *The Locked Room* commence à percer la véritable identité de Fanshawe, à donner une nouvelle orientation à sa mission, alors que le Quinn de *City of Glass* semble rester sans but après l'échec dans son rôle de détective. Enfin, on note un taux déficitaire dans la conclusion : comme en ce qui concerne sa richesse lexicale, *The Locked Room* enregistre des déficits en hapax en début de volet et dans sa conclusion, tout comme *City of Glass*.

La répartition des hapax dans les volets pris indépendamment les uns des autres est bien propre à chaque volet, même si des rapprochements sont possibles entre le 1er et le 3ème : un schéma général (déficit – excédent – déficit) similaire, mais avec des extrêmes répartis de façon différente, et principalement autour de la phase de rupture.

En les regroupant, nous pouvons tester la part d'originalité de chacun d'entre eux dans l'œuvre globale : parmi les hapax que renferme *The New York Trilogy*, combien sont caractéristiques de chaque volet ? Il est intéressant de noter (mais plutôt en vue de l'analyse sémantique ultérieure qui en sera faite) que dans l'ensemble des hapax de chaque volet pris séparément (soit un total de : 2 799 + 1 877 + 2793 = 7 469), 72 hapax ont une fréquence de 3 lorsqu'on réunit les volets dans la même base : en d'autres termes, 72 lexèmes apparaissent une fois dans chaque volet, et leur étude détaillée devrait être riche d'enseignement.

Il reste donc, après regroupement des volets, un total de 4 366 hapax dans la trilogie, contre 7 469 au départ, soit une différence de 3 093 hapax, dont 72 sont présents dans chacun des 3 volets, et 3 021 dans 2 volets. Le tableau 17 suivant en indique la répartition :

Tableau 17. Répartition des hapax dans *The New York Trilogy* [314]

Volets	**Nbre Hapax**	**% total hapax**	**Écart réduit**	**Hapax/N**	**Hapax/V**	**Sous-parties**	**Nbre Hapax**	**Écart réduit**
City	1 766	40,4 %	+0,45	3,5 %	33,9 %			
						TC31	929	+ 1,38
						TC32	837	- 0,84
Ghosts	878	20 %	*- 2,73*	3,2 %	25,6 %			
						GH33	492	- 0,13
						GH34	386	**- 3,54**
Room	1 722	39,4 %	+1,86	3,6 %	33,7 %			
						TL35	837	+ 0,14
						TL36	885	*+ 2,17*
Trilogie	4 366	100 %		3,5 %	49,5 %			

City of Glass et *The Locked Room*, qui comptabilisent chacun 40 % des hapax de la trilogie new-yorkaise, en contiennent chacun 2 fois plus que *Ghosts*. Ces proportions correspondent strictement à la répartition des occurrences dans la trilogie : 40 % environ pour les 1er et 3ème volets, contre 22 % pour le 2ème (voir tableau 6, p. 234). Or, leurs taux d'hapax par rapport aux occurrences restent stables (entre 3,2 et 3,6 %) ce qui, rappelons-le, est atypique, puisqu'une augmentation d'occurrences se traduit en général par un recul du pourcentage d'hapax. Cette très grande stabilité dans toute la trilogie, que ce soit des occurrences ou des vocables, dénote un apport de vocabulaire nouveau et unique considérable dans les 1er et 3ème volets, par rapport à l'ensemble de l'œuvre. Cette particularité de l'œuvre par rapport à la "norme" est confirmée en termes de probabilité, puisque, mis à part celui de *Ghosts*, les écarts réduits des volets ne sont pas significatifs (ou seulement faiblement dans *The Locked Room*), alors qu'on devrait avoir le schéma inverse.

[314] Tableau élaboré à partir des tableaux de distribution fournis par *Hyperbase* (bases TTril3.EXE) : les volets sont divisés en 2 parties de taille équivalente. La même distribution a pu être observée sur la base TRILPQ, où l'on distingue les parties d'un point de vue thématique.

Ajoutons que puisque l'écart réduit qui caractérise *Ghosts* montre un déficit significatif (– 2,73), nous pouvons infirmer l'hypothèse que nous avions formulée dans le cadre de la répartition dans les volets pris individuellement : l'excédent d'hapax de *Ghosts*, pris isolément par rapport aux autres volets, ne dénote pas l'utilisation d'un vocabulaire propre à *Ghosts*, qui introduirait des thèmes propres à ce seul volet, puisqu'il partage une grande majorité de ces hapax avec les autres volets, au point d'en devenir déficitaire. Cette inversion radicale de tendance, selon que *Ghosts* est ou non intégré à la trilogie, est particulièrement intéressante du point de vue de l'interdépendance des volets, et mérite réflexion.

Globalement, la répartition des hapax reste donc homogène malgré les augmentations d'occurrences. Si l'on met cette répartition en parallèle avec celle des vocables, on constate, en termes d'écarts réduits, que, contrairement aux impressions de grande stabilité données par les pourcentages, on peut considérer que **les volets n'ont cependant pas le même degré d'originalité :**

- *City of Glass*, qui était en déficit de vocables (– 3,40), ne se démarque pas de l'ensemble de la trilogie en termes d'hapax (+ 0,45 non significatif) : son vocabulaire se distingue du reste de la trilogie, mais le volet n'en est pas pour autant très original dans le corpus global ;

- *Ghosts*, en très fort déficit de vocables (– 7,15), l'est moins en hapax (– 2,73 significatif) : les hapax, peu caractéristiques du volet, ne permettent pas de lui donner une identité propre ;

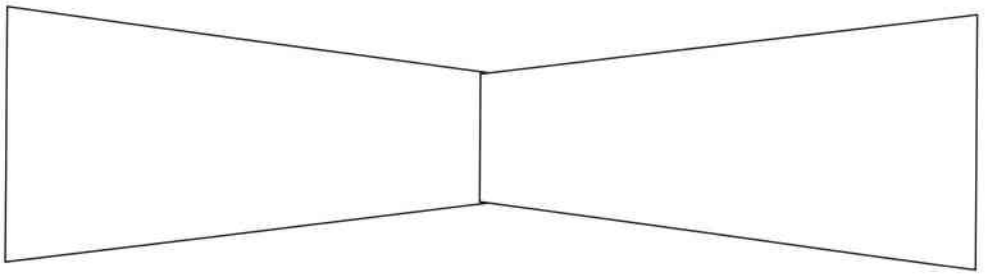
- *The Locked Room*, dont les vocables étaient en proportion normale, compte un nombre normal d'hapax par rapport à l'ensemble de l'œuvre (+ 1,86 non significatif). Son vocabulaire lui confère une originalité toute relative dans la trilogie.

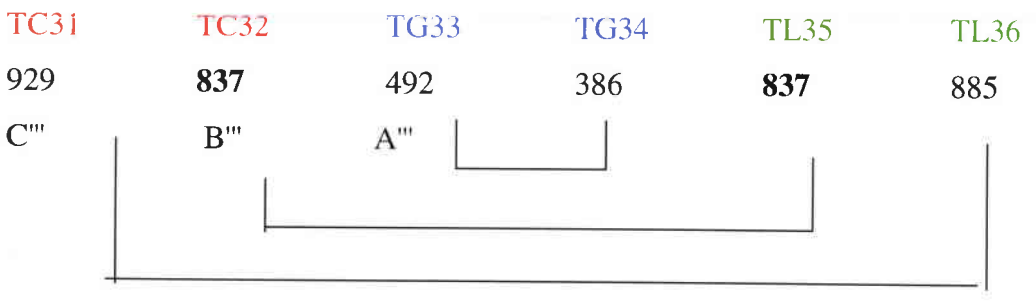
Examinons dans un dernier point la répartition des hapax dans les volets divisés, soit en parties de taille équivalente, soit en parties P ("enquête policière") et Q ("quête identitaire"). On obtient le tableau 18 suivant :

Tableau 18. Répartition des hapax dans les volets divisés selon deux critères

Volets	Sous-parties	Hapax	Écart réduit	Sous-parties	Hapax	Écart réduit
City						
	TC31	929	+ 1,38	Cp1	1 202	+ 1,20
	TC32	**837**	- 0,84	Cq2	**564**	- 0,91
Ghosts						
	TG33	492	- 0,13	Gp3	**562**	- 0,79
	TG34	386	**- 3,54**	Gq4	316	**- 3,07**
Room						
	TL35	**837**	+ 0,14	Lp5	1 016	+ 0,42
	TL36	885	*+ 2,17*	Lq6	706	*+ 2,04*
Trilogie		4 366			4 366	

Une première similitude étrange apparaît : le nombre d'hapax de la 2ème moitié de *City of Glass* (TC32) est exactement le même que celui du début de *The Locked Room* (TL36). Même si l'on devrait raisonnablement croire dans ce cas de figure à un "fait du hasard", un détail peut-être, mais qui n'en reste pas moins troublant, on ne peut que rapprocher la répartition globale du nombre d'hapax réels de la structure de répartition des vocables (en termes d'écarts réduits) vue précédemment :





On peut affirmer, même si les écarts ne sont pas significatifs par rapport à la globalité de l'œuvre, que leur répartition rejoint le schéma général déjà constaté, et conserve aux diverses sous-parties leur rang et leurs associations binaires.

On constate une deuxième similitude intéressante : le nombre d'hapax de la partie Q de *City of Glass* est égal à celui de la partie P de *Ghosts*, ce qui correspond aussi à leur pourcentage égal des occurrences de la trilogie new-yorkaise (13 %). CityQ2 semble très proche de GhostsP3. En termes d'écarts réduits, et alors que les volets non divisés ne laissaient transparaître aucune aberration notable par rapport au modèle de la trilogie complète, la seconde moitié de *Ghosts* (TG34) ainsi que sa partie Q (Gq4) présentent des taux d'hapax en déficit très significatif (respectivement – 3,54 et – 3,07). Rappelons toutefois que l'écart réduit de *Ghosts* non divisé dans la trilogie new-yorkaise est de – 2,73 et tend vers un écart très significatif. Un test de χ^2 complémentaire sur les nombres d'hapax dans les volets non divisés donne, pour un degré de liberté de 2 : $\chi 2 = 8{,}03$. Ce résultat correspond à une probabilité de 1,8 % (largement inférieure au seuil de 5 %), et est donc significatif : la répartition des hapax à l'intérieur de la trilogie n'est pas le fait du hasard, et *Ghosts* peut donc être considéré comme atypique par son déficit en fin de volet, dans sa partie quête d'identité notamment.

Si globalement la répartition des hapax dans la trilogie new-yorkaise paraît assez stable en pourcentages, **c'est cette stabilité même qui est caractéristique de l'œuvre**, puisque les taux d'hapax restent semblables même si le nombre d'occurrences augmente, et ce contrairement à la norme générale en littérature. D'autre part, l'apparente homogénéité de la répartition est infirmée par les tests statistiques, et confère à *Ghosts* un statut particulier.

1.4 Des mots en apparence "banals" : les hautes fréquences

Lorsqu'on s'intéresse à l'aspect quantitatif des hautes fréquences d'un corpus, il s'agit surtout de repérer le pourcentage de mots informatifs présents, par rapport aux mots outils, pour lesquels on s'attend à avoir un excédent, comme dans le corpus global. On peut donc se demander si les proportions seront les mêmes dans les volets que dans notre corpus – c'est-à-dire environ 42 % de mots informatifs et 58 % de mots outils – et si les volets présenteront des répartitions semblables. Les listes de hautes fréquences et leur répartition peuvent être consultées dans le tableau en annexes F et G, extrait des bases simples des 3 volets et de TTRIL3.EXE. *Hyperbase* fournit les 100 plus hautes fréquences de la base considérée. En rassemblant les données, on s'aperçoit que la distribution des mots informatifs n'est pas homogène :

Tableau 19. Distribution des mots informatifs dans les hautes fréquences (HF)

Mots informatifs	**Nombre d'occurrences de mots infos**	**Nombre d'occurrences de mots infos dans les HF**	**% des HF du volet**	**% des mots infor. du volet**	**Écart réduit** [315]
City	20 134	2 771	24 %	13,76 %	- 1,68
Ghosts	10 591	2 015	25 %	19,03 %	**+ 14,53**
Room	17 826	1 906	16 %	10,69 %	**- 12,72**
Trilogie	48 551	4 965	18 %	10,23 %	

On constate que les hautes fréquences contiennent, proportionnellement à l'ensemble des occurrences de la trilogie, beaucoup moins de mots informatifs : on se situe ici entre 16 % et 25 %, au lieu de 42 % [316], soit environ 2 fois moins. Ceci n'a rien d'étonnant, puisque l'on s'attend à ce que certains mots outils très courants soient

[315] Écarts calculés par rapport à la somme des occurrences des hautes fréquences de mots informatifs dans la trilogie, soit 2 771 + 2 015 + 1 906 = 6 692 occurrences.

[316] Pourcentage calculé en 1.2.2.

répétés bien plus souvent que les mots informatifs. Toutefois, on peut noter quelques différences, puisque les hautes fréquences des 1er et 2ème volets renferment pratiquement le même pourcentage de mots informatifs, alors que celles du dernier volet comptent bien plus de mots outils, se rapprochant de la moyenne générale de la trilogie new-yorkaise (18 %).

City of Glass et *Ghosts,* en revanche, utilisent plus de mots informatifs à haute fréquence, ce qui pourrait amener à penser que les mêmes thèmes se répètent dans ces volets, alors que *The Locked Room* aborde peut-être des thèmes plus variés. Les écarts réduits révèlent que, en ce qui concerne leur répartition dans les volets par rapport à la répartition de tous les mots informatifs, les mots informatifs de haute fréquence utilisés par *The Locked Room* sont en très fort déficit (– 12,72 très significatif) par rapport à *City of Glass*, normal dans le corpus global, et à *Ghosts*. On peut y voir la confirmation d'une marque de diversification des thèmes abordés, ou de la manière de les traiter.

Enfin, *Ghosts* se détache très nettement (+ 14,53 très significatif) des autres volets par sa très forte utilisation de mots informatifs à haute fréquence. Aurait-il tendance à ressasser les mêmes idées, en tout cas sous la même forme ? L'analyse sémantique des hautes fréquences (4ème Partie, Chapitre 1, § 1.1) tentera d'y répondre. Ajoutons que les hautes fréquences de *Ghosts* sont celles qui représentent le plus fort pourcentage des mots informatifs du volet (19,03 %), *City of Glass* et *The Locked Room* utilisant des mots informatifs plus variés.

La répartition des hautes fréquences permet de dégager ici des différences notables dans l'utilisation du vocabulaire informatif selon les volets, et constitue le premier élément dans notre recherche qui permette de caractériser chaque volet indépendamment des deux autres, alors que jusqu'ici, il avait toujours été possible de les regrouper par deux, ou de faire ressortir leur interdépendance. L'analyse du contenu sémantique de ces hautes fréquences nous permettra de confirmer ou d'infirmer l'originalité et l'unicité des thèmes abordés par chaque volet.

CHAPITRE 2

LE NŒUD DE LA TRILOGIE

2.1 La distance lexicale (ou connexion lexicale)

Les calculs effectués prennent en compte la distribution réelle des fréquences des lexèmes constituant le vocabulaire du corpus, et ce en vertu des choix théoriques exposés dans le chapitre 2 de la 2ème Partie (§ 2.3.3.3.4.). Les distances lexicales seront donc évaluées sur les occurrences, et grâce à l'analyse arborée de Luong, qui permet d'apprécier la distribution réelle des fréquences entre les textes. Nous précisons que cette technique de classification fait appel à des calculs d'algorithme [317] qui produisent des graphes rendant compte de la proximité des textes étudiés.

2.1.1 Analyse globale de la trilogie new-yorkaise

La figure 6 ci-dessous représente la distance lexicale entre les 3 volets découpés en 2 sous-parties égales :

[317] Pour le détail des calculs, voir la thèse de Xuan Luong. "Méthodes d'analyse arborée. Algorithmes. Applications." Thèse de doctorat. U. de Paris 5, 1988.

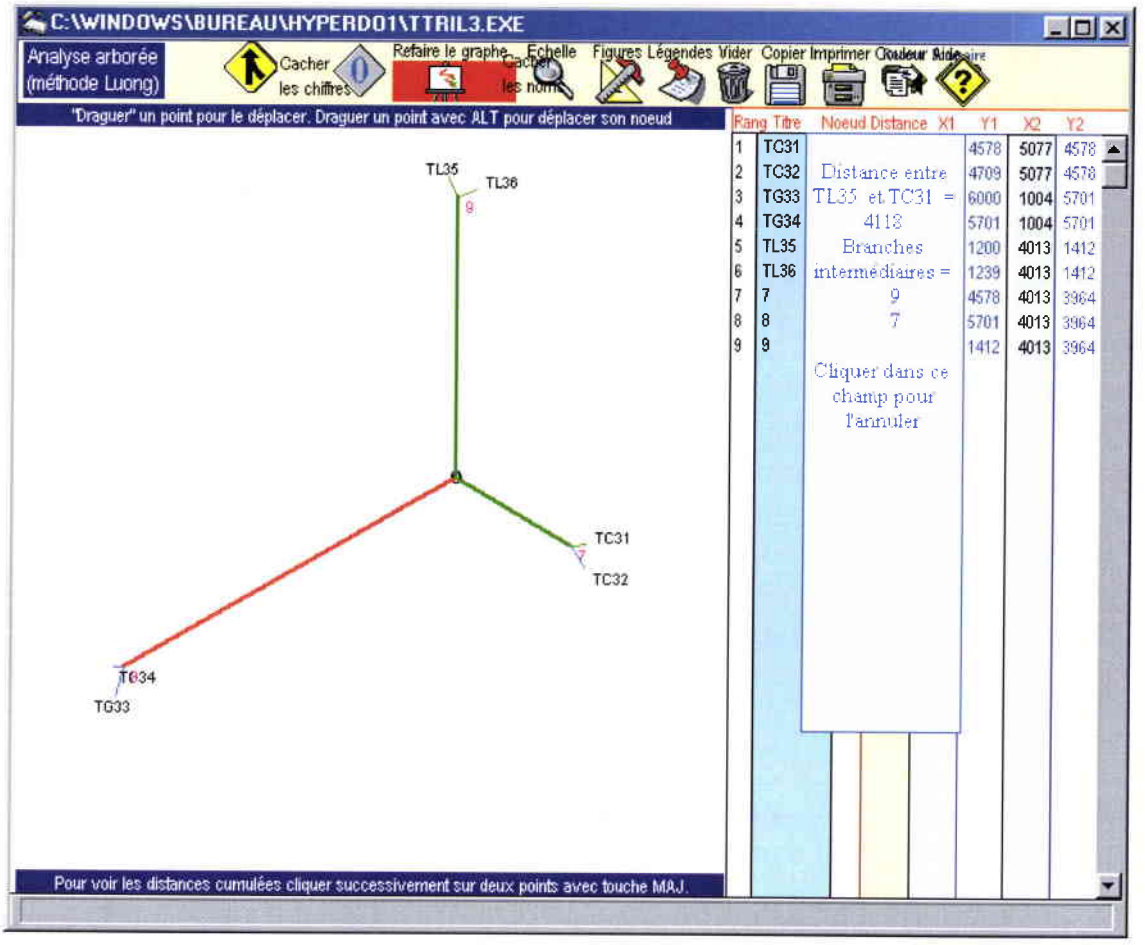


Figure 6. Distance lexicale sur les occurrences de *The New York Trilogy*.

Les distances entre les différentes parties sont directement proportionnelles à la longueur des parcours dessinés en rouge ou en vert, à partir du nœud central (à l'intersection des 3 branches, non numéroté), ou entre 2 nœuds.

On obtient ici 3 nœuds (nœud 7 pour *City of Glass*, nœud 8 pour *Ghosts* et nœud 9 pour *The Locked Room*), en plus du nœud central. On constate par exemple que la longueur de la branche qui va du nœud 7 au nœud 8 est inférieure à celle qui va du nœud 8 au nœud 9 : par conséquent, on en déduit que la distance entre *City of Glass* et *Ghosts* est inférieure à la distance entre *Ghosts* et *The Locked Room*.

De façon plus précise, le logiciel permet de visualiser par des parcours verts la distance exacte entre deux sous-parties : ici, on a l'exemple de la distance entre TC31 et TL35 (débuts de *City of Glass* et de *The Locked Room*) qui est de 4 118 (valeur donnée dans le champ grisé à droite). Sa valeur varie peu si on compare les autres sous-parties de ces deux volets. Entre les sous-parties de *City of Glass* et *Ghosts*, elle est d'environ

5 200 ; entre celles de *Ghosts* et de *The Locked Room*, elle est d'environ 6 600. Par conséquent, on constate que les écarts de distances entre les volets évoluent de façon régulière :

[(dist. *City of Glass* / *The Locked Room*) = 4 118] **+ 1 082**
= [(dist. *City of Glass* / *Ghosts*) = 5 200]

et

[(dist. *City of Glass* / *Ghosts*) = 5 200] **+ 1 400**
= [(dist. *Ghosts* / *The Locked Room*) = 6 600]

On remarque que *City of Glass* est le volet le plus proche du nœud central, et donc celui qui s'éloigne le moins du vocabulaire global de la trilogie. En revanche, *Ghosts* est le plus atypique de la trilogie, surtout par rapport à *The Locked Room*. Les 2 volets les plus proches sont *City of Glass* et *The Locked Room.*

On retrouve cette configuration dans l'analyse arborée de la trilogie new-yorkaise divisée en 3 volets, sans sous-parties :

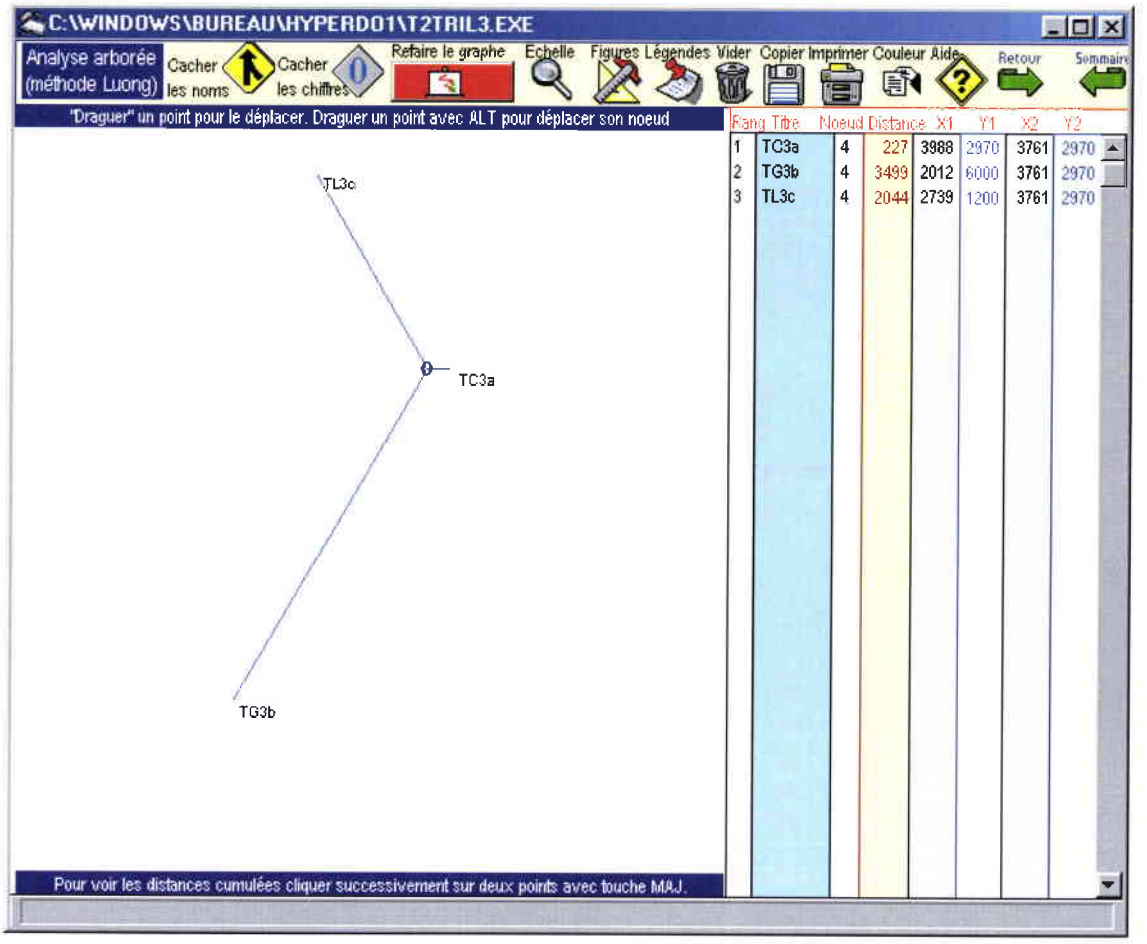


Figure 7. Distance lexicale sur les occurrences de *The New York Trilogy*.

La quatrième colonne "distance" du graphique fournit la distance d'une sous-partie au nœud central. On constate que la distance entre *City of Glass* et ce nœud est de 227, donc bien inférieure à celle de *The Locked Room* (2 044) et de *Ghosts* (3 499), volet le plus éloigné du corpus global.

De plus, on a le même type de progression assez régulière entre les distances des volets pris 2 à 2, dans laquelle *The Locked Room* et *Ghosts* confirment leur éloignement maximal :

[(dist. *City of Glass* / *The Locked Room*) = 2 271] + **1 455**

= [(dist. *City of Glass* / *Ghosts*) = 3 726]

et

= [(dist. *City of Glass* / *Ghosts*) 3 726] + **1 817**

= [(dist. *Ghosts* / *The Locked Room*) = 5 543]

On peut affiner la recherche en établissant la distance lexicale entre les parties P (enquête policière) et Q (quête identitaire) des volets. On obtient :

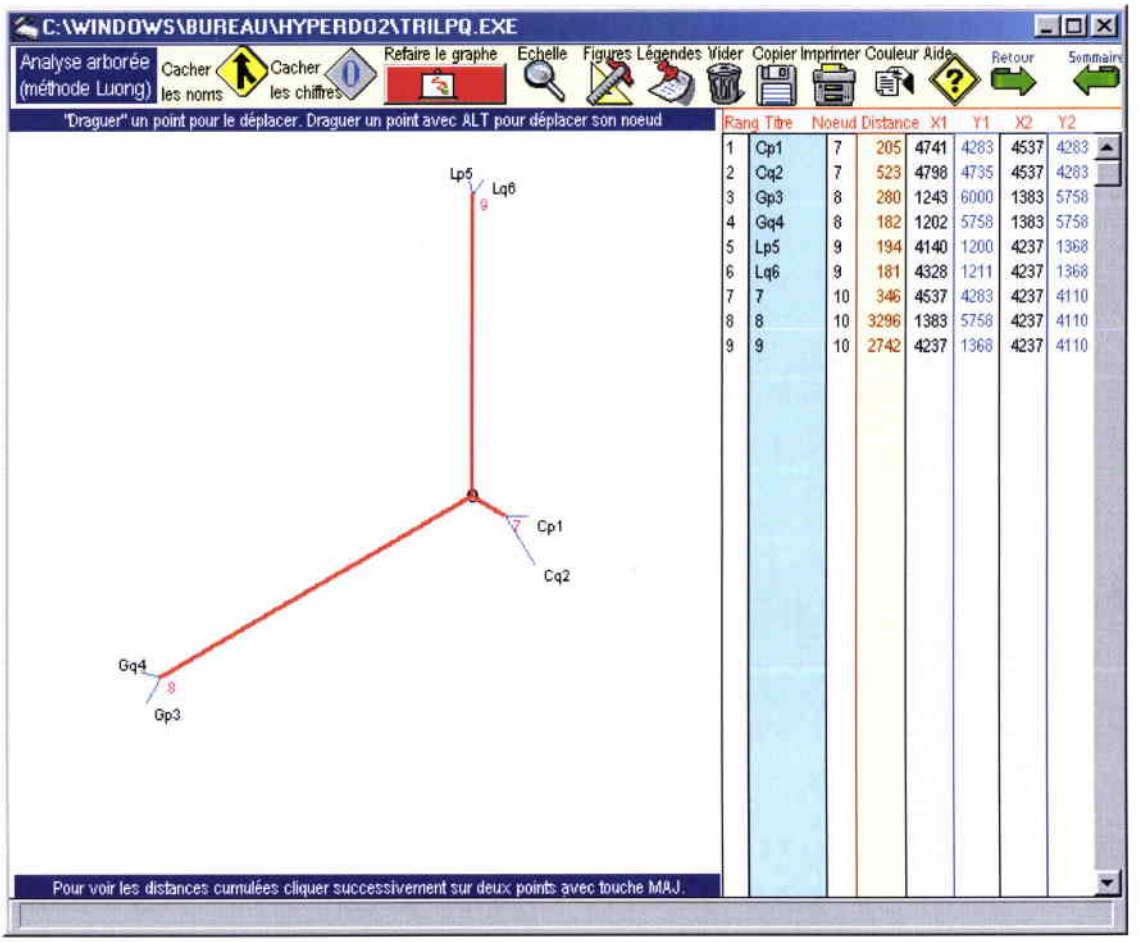


Figure 8. Distance lexicale sur les occurrences de *The New York Trilogy* (base TRILPQ).

Le découpage thématique des volets accentue leurs distances respectives. En effet :

[(dist. *City of Glass* / *The Locked Room*) = 3 474] + **653**

= [(dist. *City of Glass* / *Ghosts*) = 4 127]

et

= [(dist. *City of Glass* / *Ghosts*) = 4 127] + **2 373**

= [(dist. *Ghosts* / *The Locked Room*) = 6 500]

La différence d'éloignement entre *City of Glass / The Locked Room* et *City of Glass / Ghosts* (+ 653) est bien moindre par rapport à celle de *City of Glass / Ghosts* et *Ghosts / The Locked Room* (+ 2 373). Cette étude différencie encore plus distinctement *Ghosts* de *The Locked Room*, et confère à *City of Glass* une position presque équidistante des 2 autres volets.

Si l'on compare les distances entre volets en ne prenant en compte que leurs parties P, puis leurs parties Q, on obtient les figures 9 et 10 suivantes :

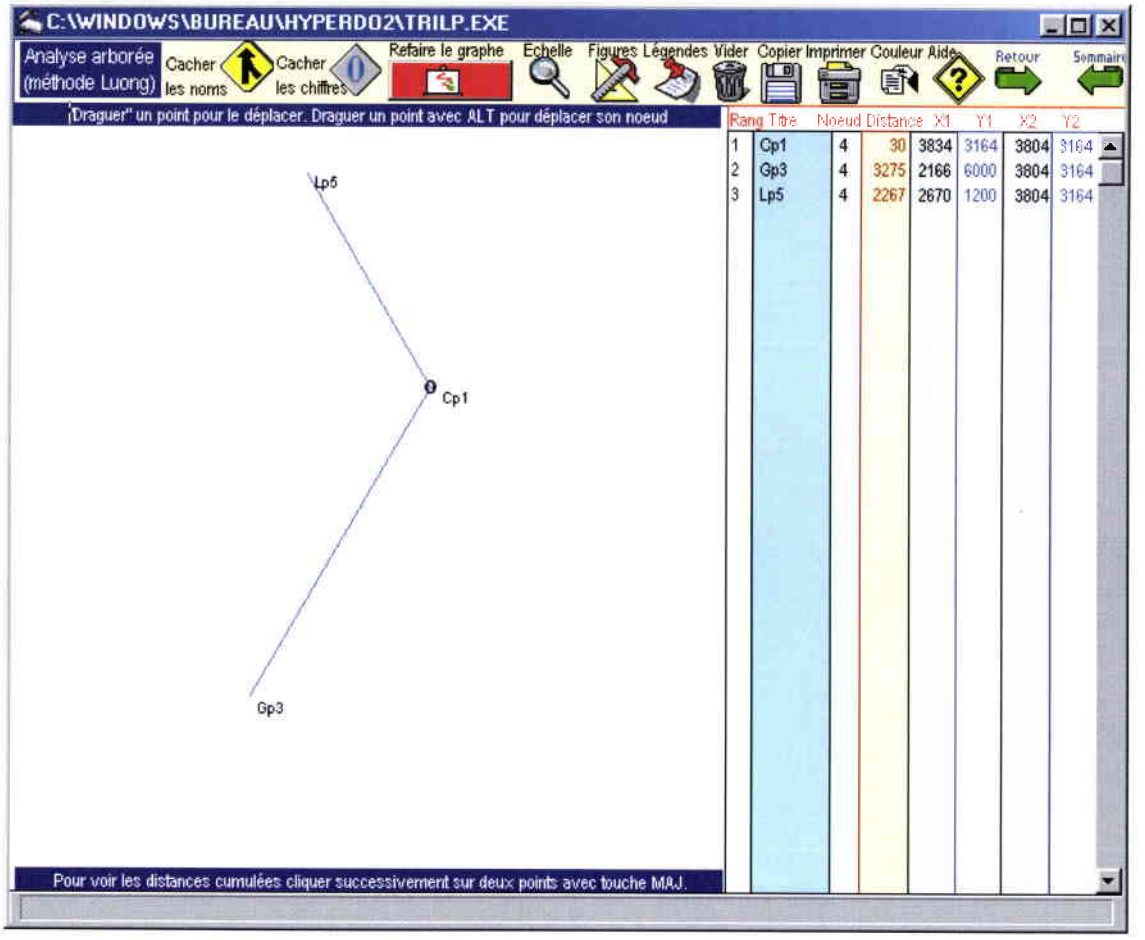


Figure 9. Distance lexicale sur les occurrences de *The New York Trilogy*, parties "enquête policière" (base TRILP).

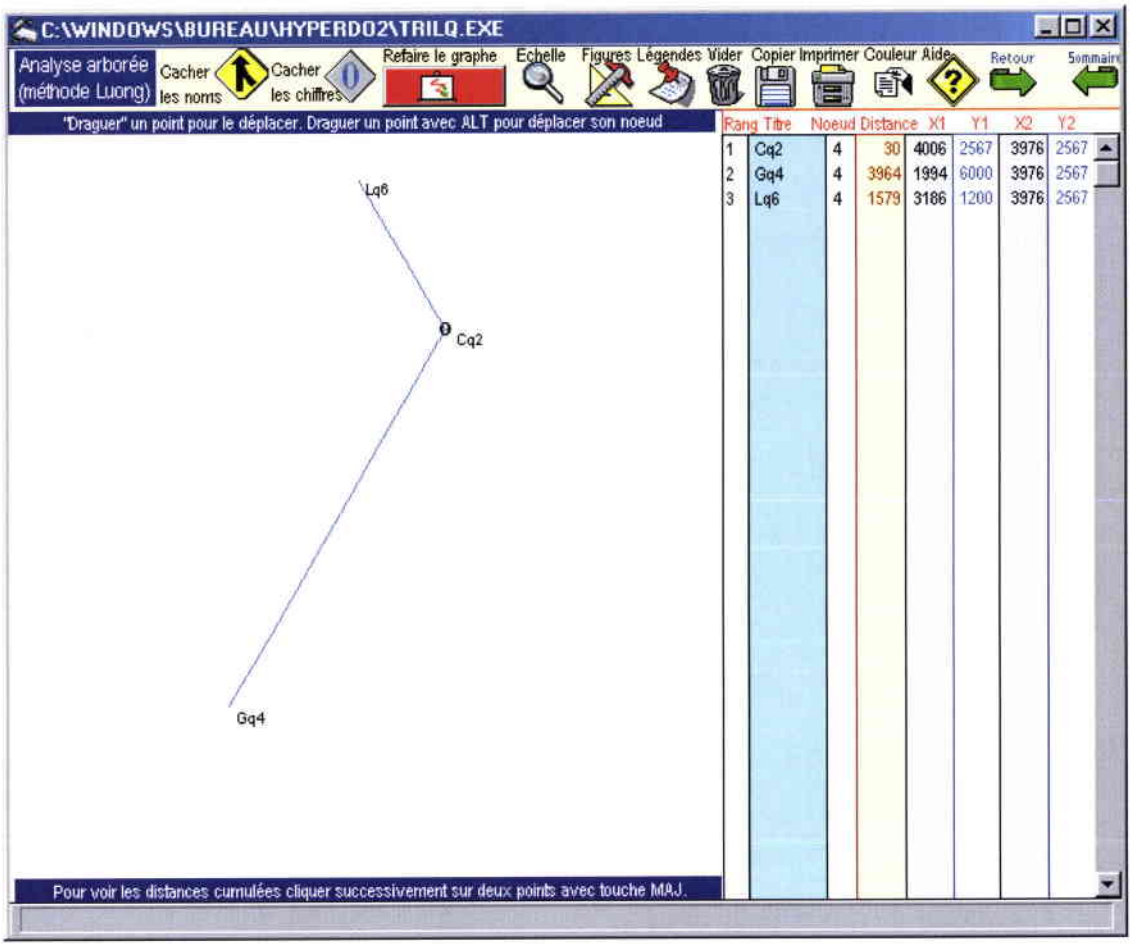


Figure 10. Distance lexicale sur les occurrences de *The New York Trilogy*, parties "quête identitaire" (base TRILPQ).

En P comme en Q, on remarque que *City of Glass* occupe une position extrêmement proche du nœud central (dist. = 30), donc de la globalité de la trilogie new-yorkaise. En revanche, la différence d'éloignement entre les parties P des volets est très nettement inférieure (de 58%) à la différence entre leurs parties Q :

(dist. CityP1 / RoomP5) 2 297 – (dist. CityP1 / GhostsP3) 3 305 = – **1 008**

alors que :

(dist. CityQ2 / RoomQ6) 1 609 – (dist. CityQ2 / GhostsQ4) 3 994 = – **2 385**

On en déduit que les distances entre les parties Q sont environ 2 fois et demi supérieures ($\frac{2385}{1008} = 2{,}36$) aux distances entre les parties P. Dans la trilogie considérée dans sa globalité, on peut dire que **les enquêtes policières sont moins différenciées que les quêtes identitaires.**

De plus, l'emploi du vocabulaire de *City of Glass* et de *The Locked Room* oppose ces 2 volets de façon beaucoup plus marquée dans leurs parties "enquête policière", que dans leurs parties "quête identitaire", où ils se rejoignent de façon assez significative (on baisse à 1 609 au lieu de 2 297, soit une distance réduite de 688 en Q).

Toutefois, l'étude plus détaillée des 2 volets inverse le rapprochement de leurs quêtes identitaires par rapport à leurs enquêtes policières, comme le montre la figure 11ci-dessous :

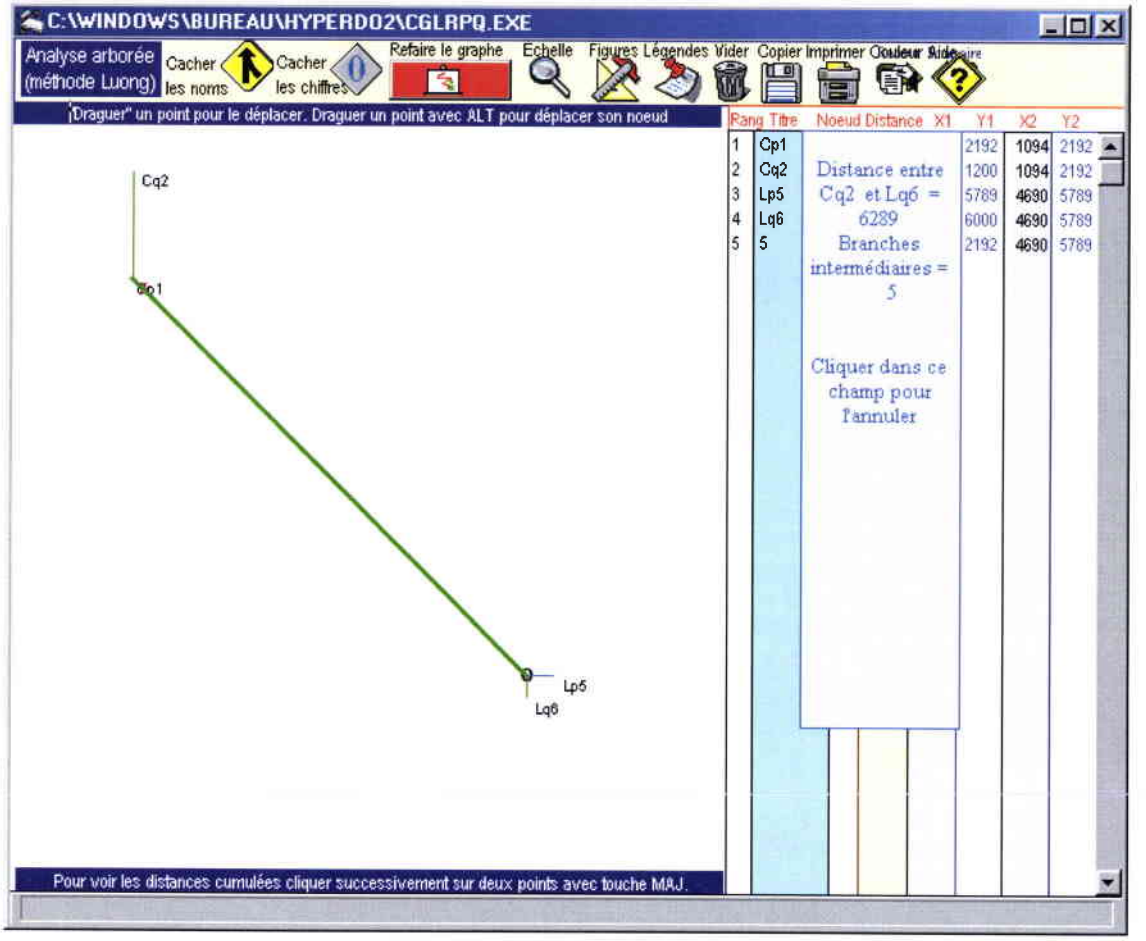


Figure 11. Distance lexicale sur les occurrences de *City of Glass* et *The Locked Room.*

On obtient :

(dist. CityP1 / RoomP4) 5 404 – (dist. CityQ2 / RoomQ6) 6 289 = – 885

Donc, l'influence de *Ghosts* – dont la partie Q est très différente dans la trilogie – est indéniable dans le rapprochement des 2 autres volets en Q. Si on élimine *Ghosts,* on constate que ce sont **les quêtes identitaires de *City of Glass* et *The Locked Room* qui sont plus éloignées l'une de l'autre que leurs enquêtes policières.**

Lorsque l'on reprend les chiffres de la trilogie tout entière, les enquêtes policières de *City of Glass* et *Ghosts* sont relativement plus proches que leurs quêtes identitaires (3 305 au lieu de 3 994), tout en restant assez distantes. Or, il se produit ici un phénomène pour le moins étonnant : alors que, dans la trilogie prise globalement, la distance entre *City of Glass* et *The Locked Room* **baisse de 688** entre leurs parties P et Q, dans le même temps, la distance entre les mêmes parties P et Q de *City of Glass* et *Ghosts* **augmente d'autant, soit de 689** (3 994 – 3 305 = 689). Cette symétrie presque parfaite mérite qu'on s'y arrête, au vu des précédents "hasards" déjà rencontrés : **à mesure que les thématiques des volets *City of Glass* et *Ghosts* s'éloignent, celles des volets *City of Glass* et *The Locked Room* se rapprochent, et ce dans les mêmes proportions.**

Considérons à présent l'étude détaillée de *City of Glass* et *Ghosts*, sans l'influence de *The Locked Room*, dans la figure 12 ci-dessous :

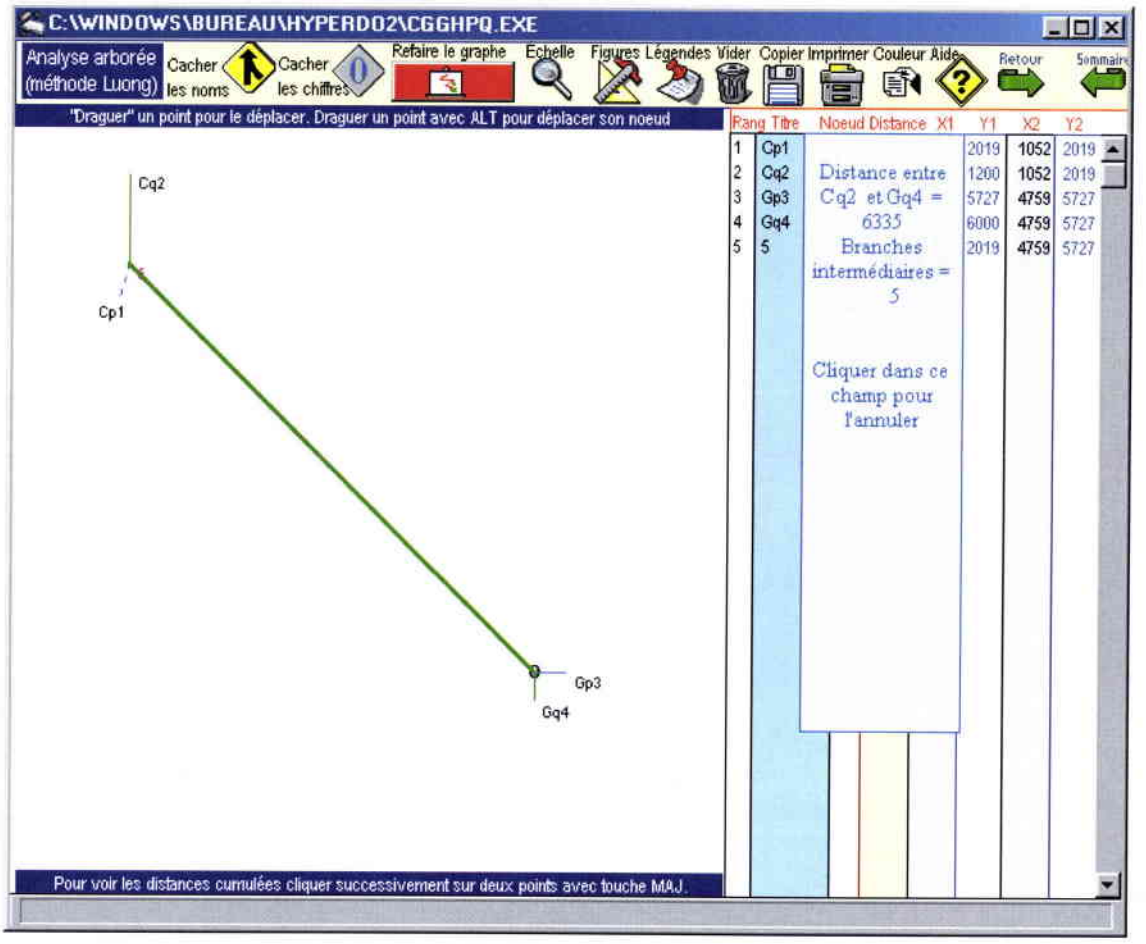


Figure 12. Distance lexicale sur les occurrences de *Ghosts* et *City of Glass* (base CGGHPQ).

On obtient :

(dist. CityP1 / GhostsP3) 5 656 – (dist. CityQ2 / GhostsQ4) 6 335 = – 679

Contrairement au cas précédent, lorsqu'on supprime l'influence de *The Locked Room*, la tendance reste la même : **les quêtes identitaires de *City of Glass* et *Ghosts* sont plus différenciées que leurs enquêtes policières.**

Nous avons volontairement occulté dans ce schéma général la distance entre *Ghosts* et *The Locked Room,* susceptible de modifier les constatations précédentes. En fait, il n'en est rien, car on observe une distance de 5 543 à la fois entre les parties P et les parties Q des 2 volets. Le "hasard" des chiffres est ici à son comble, puisque cette distance est exactement la même : les enquêtes policières de *Ghosts* et de *The Locked*

Room sont aussi différentes que leurs quêtes identitaires. Les deux volets restent donc strictement équidistants dans l'usage de leur vocabulaire, que l'on considère leurs parties "enquête policière" ou "quête identitaire", alors que l'on a constaté une évolution entre les distances de *City of Glass* et les autres volets. La valeur de ces distances était déjà celle constatée pour celle de la distance globale entre les 2 volets non découpés (voir étude de T2TRIL3).

L'étude détaillée des 2 volets – pris indépendamment – de *City of Glass*, change peu les constatations – sans toutefois les inverser – comme le montre la figure 13 ci-dessous :

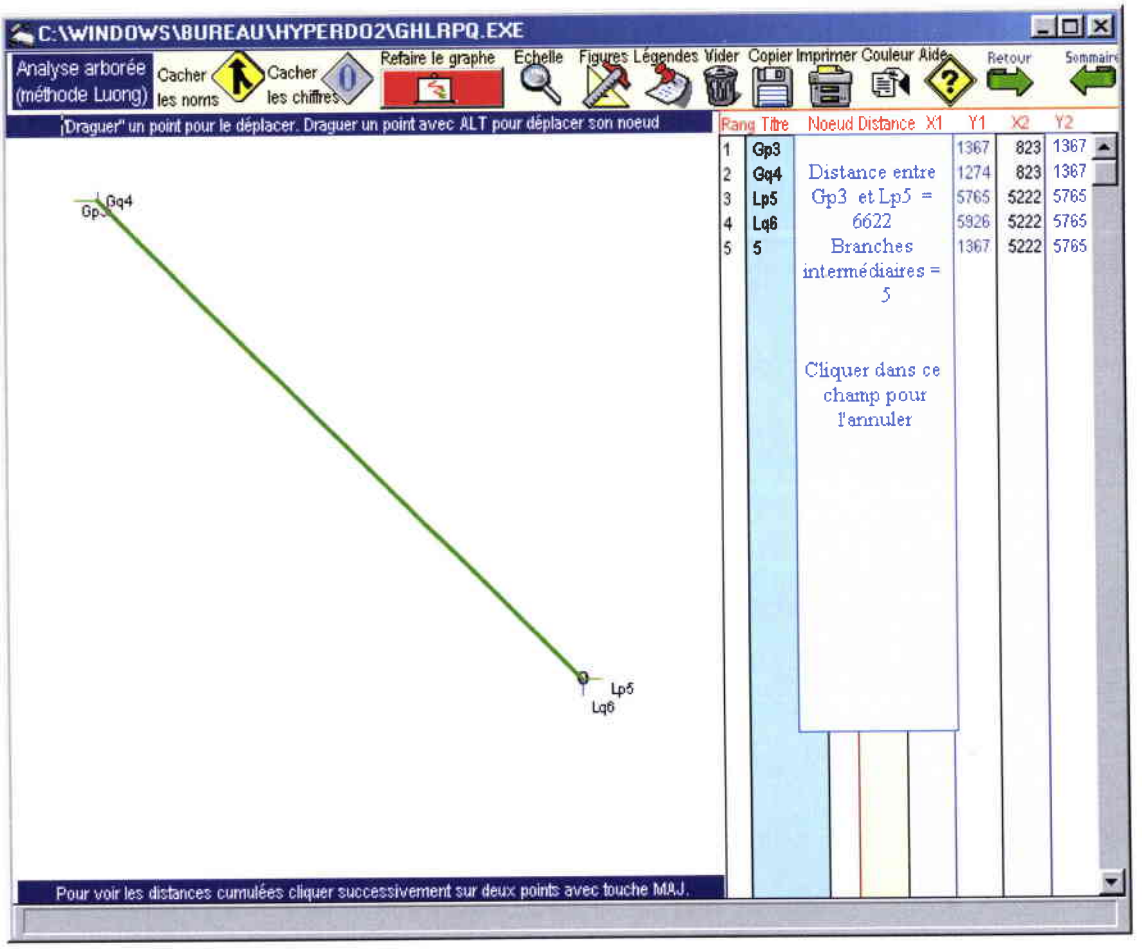


Figure 13. Distance lexicale sur les occurrences de *Ghosts* et *The Locked Room* (base GHLRPQ).

On obtient :

(dist. GhostsP3 / RoomP5) 6 622 – (dist. GhostsQ4 / RoomQ6) 6 475 = + 147

Les enquêtes policières de *Ghosts* et de *The Locked Room* sont plus proches que leurs quêtes identitaires.

2.1.2 Analyse des 3 volets

On peut observer sur la figure 14 ci-dessous l'analyse arborée de la distance lexicale à l'intérieur de *City of Glass* :

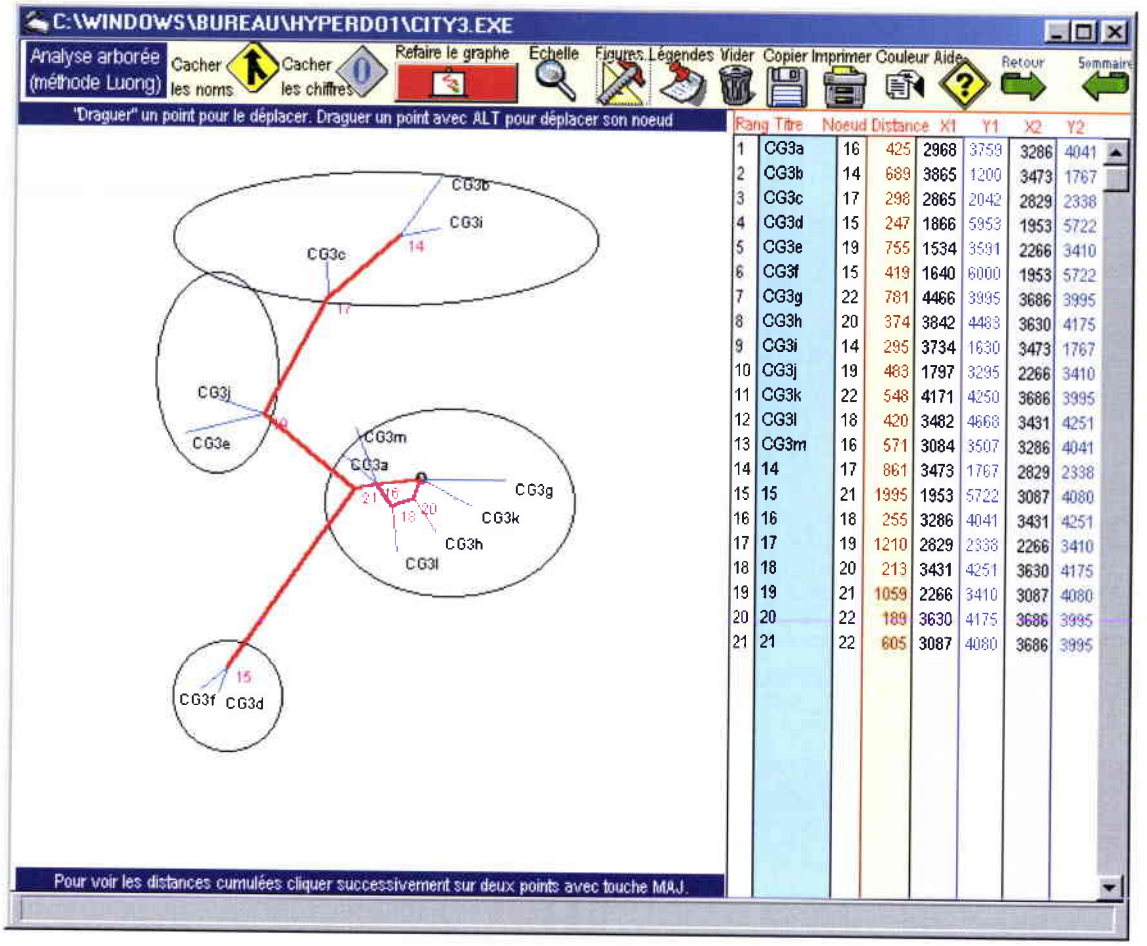


Figure 14. Distance lexicale dans *City of Glass* (analyse arborée).

Les sigles des sous-parties correspondent à ceux des histogrammes vus précédemment, soit : CG3 pour *City of Glass,* et lettres de a à j pour les sous-parties du volet. On distingue globalement 4 groupes de sous-parties (encerclées sur la figure), dont 2 groupes, ceux des nœuds 14/17 et 19, peuvent a priori être rapprochés. En effet, une analyse factorielle de la distance lexicale permet cette extrapolation, comme le montre la figure 15 suivante :

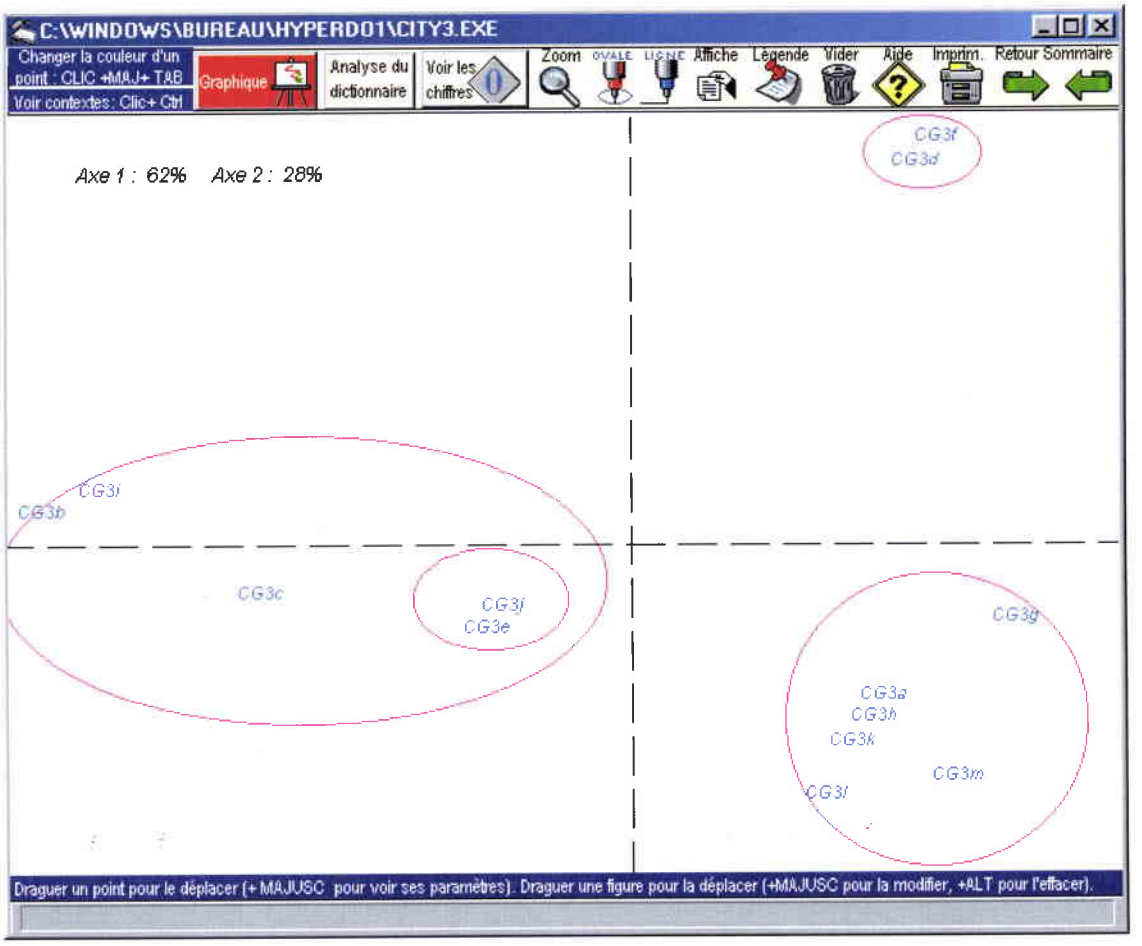


Figure 15. Distance lexicale dans *City of Glass* (analyse factorielle).

La première sous-partie CG3a est très proche de la dernière, CG3m, et elles sont agrégées dans le même nœud (21), distantes de seulement 996 [318]. Nous verrons en étudiant les autres volets que ce phénomène est unique dans la trilogie. Il y aurait donc peu d'évolution de vocabulaire entre le début et la fin du volet, ce qui lui confère une

[318] Distance calculée et donnée par Hyperbase.

certaine circularité et peut-être **une absence de résolution de l'enquête policière et/ou de la quête identitaire.**

De même que le nœud 21, les nœuds 14, 15 et 19 de l'analyse arborée sont composés de seulement 2 sous-parties. Le nœud 15 retient l'attention, car il regroupe les sous-parties CG3d et CG3f, séparées dans le volet par une seule sous-partie, CG3e. Si l'on reprend l'analyse de la richesse lexicale dans ce volet, on constate que CG3e est précisément la seule sous-partie où la richesse lexicale était excédentaire (z = + 0,22), phénomène suffisamment rare pour souligner sa très grande richesse lexicale. Or, CG3e est précédée et suivie de deux sous-parties en étroite connexion lexicale, et de richesses lexicales très peu déficitaires (z (CG3d) = – 0,79 et z (CG3f) = – 0,39, non significatifs). Par conséquent, les 3 sous-parties d, e, et f [319] renferment une structure lexicale – richesse et connexion – qui les relie étroitement. Ces 3 sous-parties rompent d'ailleurs avec un début de volet en fort déficit lexical, et dénotent donc un apport informatif important. Nous verrons à quels événements de l'histoire correspondent ces sous-parties clefs dans l'interprétation qui en est faite en § 2.2.2.

Enfin, on souligne que les sous-parties g, h, k et l ne sont pas agrégées dans des nœuds, et semblent assez indépendantes. Toutefois, l'analyse factorielle permet d'établir leur rapprochement lexical. Elles constituent les 2 paires de sous-parties qui respectivement précèdent (g et h) et suivent (k et l) la phase de rupture de l'enquête policière en i, et le début de la quête identitaire en j. On note également que la sous-partie e est en étroite connexion avec j.

L'étude de *The Locked Room* montre des similitudes avec *City of Glass* :

[319] Nous utilisons ici les formes abrégées des titres de sous-parties, dans un souci de lisibilité. Ainsi par exemple, CG3a sera identifié par a.

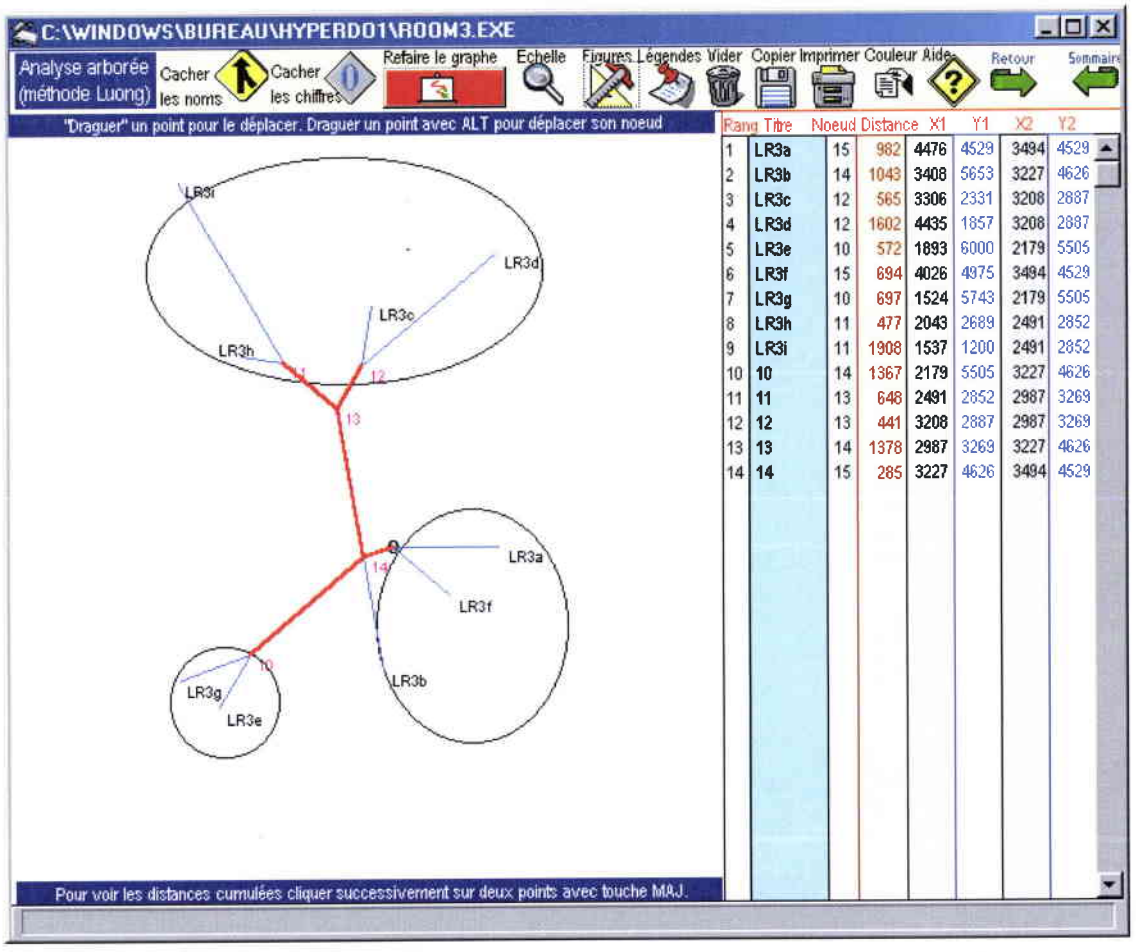


Figure 16. Distance lexicale dans *The Locked Room*.

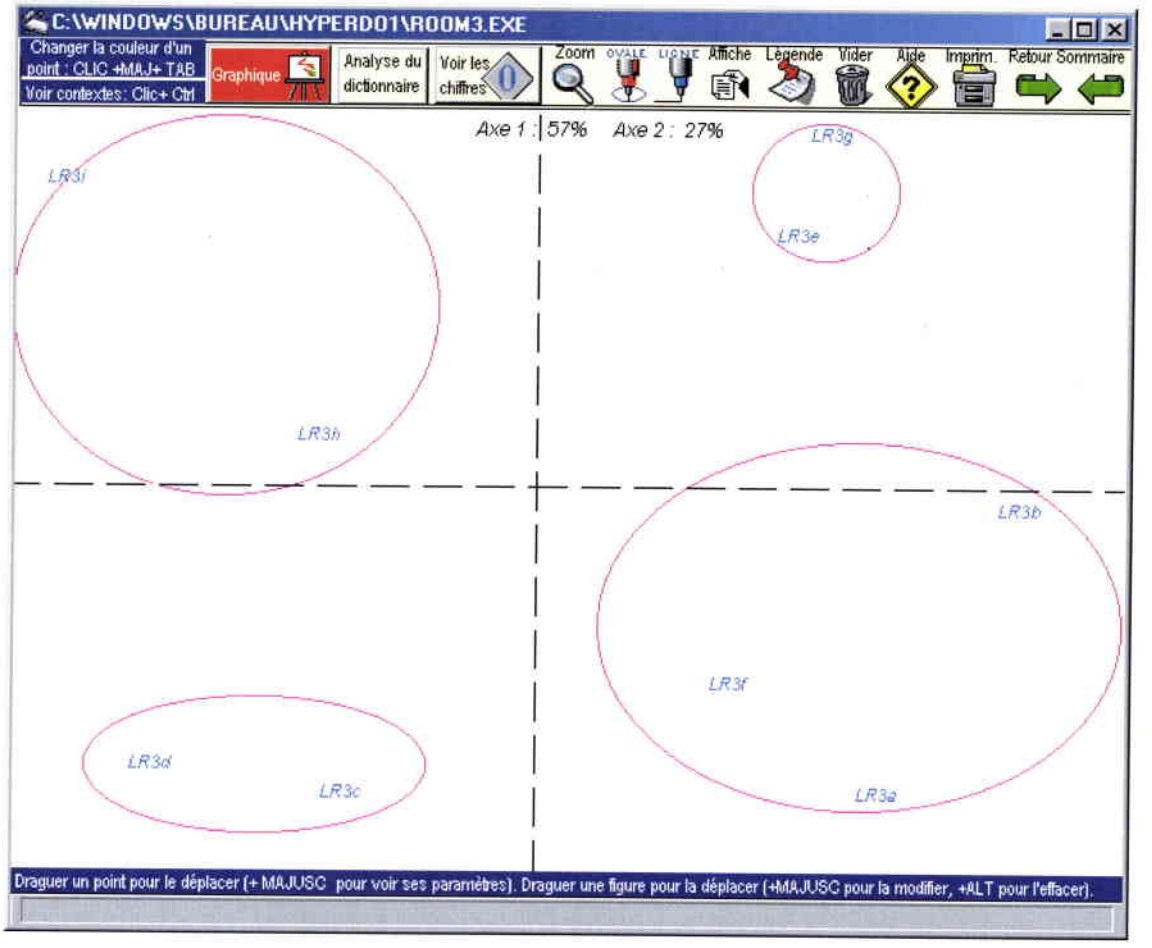


Figure 17. Distance lexicale dans *The Locked Room*.

De même, on retrouve 4 grands groupes de sous-parties grâce à l'analyse factorielle ; mais l'analyse arborée permet de regrouper sous le nœud 13 les sous-parties c, d, h et i. Toutefois, la sous-partie i reste très éloignée de l'ensemble du volet, y compris de h dont elle partage le nœud 11 (distance LR3i – LR3h = 2 385). Or, cette sous-partie est la dernière du volet, et de la trilogie. Contrairement à la configuration de *City of Glass*, la dernière partie n'est pas en connexion lexicale avec la première, ce qui laisse supposer une non-circularité du volet, mais sans forcément laisser présager une résolution quelconque, car la richesse lexicale de cette sous-partie est la plus faible de tout le volet.

Comme pour *City of Glass*, on trouve des nœuds à 2 sous-parties seulement : nœuds 10, 11 et 12. Le nœud 10 présente une similitude extrêmement intéressante avec le nœud 15 de *City of Glass* : en effet, les sous-parties e et g qui le composent sont respectivement les sous-parties qui précèdent et suivent une seule sous-partie, f ; leur

richesse lexicale, très excédentaire – donc très significative de leur statut particulier dans le volet – précède et suit une sous-partie f à la richesse lexicale peu déficitaire, non significative. De même que pour *City of Glass,* on trouvera une interprétation de ces taux dans l'interprétation qui en est faite en § 2.2.2. On obtient donc ici le schéma inverse de celui du nœud 15 de *City of Glass* :

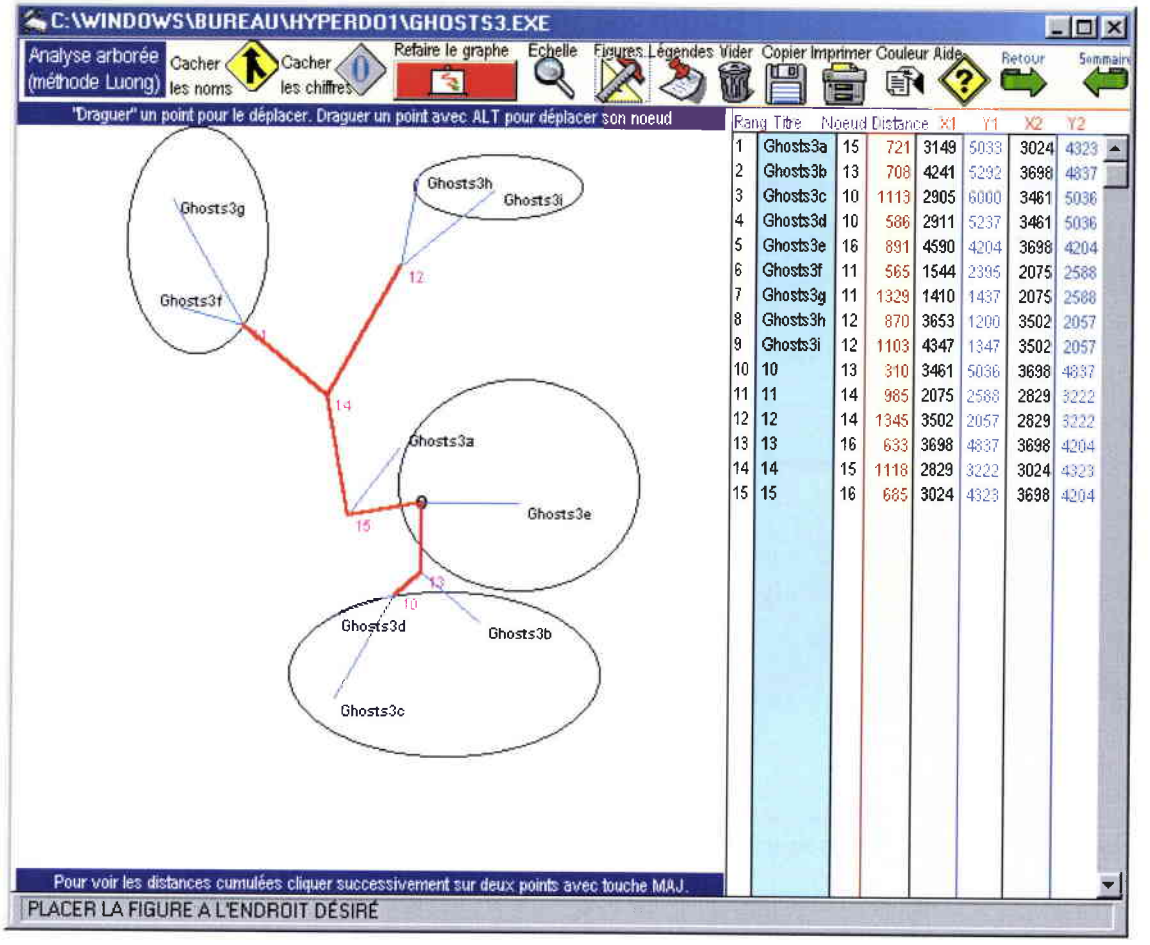
déficit très faible en d – **excédent** significatif en e – **déficit** très faible en f

puisqu'on a pour *The Locked Room* :

excédent très significatif en e – **déficit** très faible en f – **excédent** significatif en g.

Enfin, de même que dans *City of Glass*, certaines sous-parties ne sont pas agrégées dans des nœuds, et semblent relativement indépendantes : il s'agit de a, b et f. On note que la première sous-partie a, contrairement au schéma de *City of Glass*, n'est pas en connexion lexicale avec la dernière partie i.

Les analyses de *Ghosts* révèlent une connexion lexicale particulière au volet, mais non sans similitudes avec la configuration des 2 autres, comme le montre la figure 18 ci-dessous :



Rang	Titre	Noeud	Distance	X1	Y1	X2	Y2
1	Ghosts3a	15	721	3149	5033	3024	4323
2	Ghosts3b	13	708	4241	5292	3698	4837
3	Ghosts3c	10	1113	2905	6000	3461	5036
4	Ghosts3d	10	586	2911	5237	3461	5036
5	Ghosts3e	16	891	4590	4204	3698	4204
6	Ghosts3f	11	565	1544	2395	2075	2588
7	Ghosts3g	11	1329	1410	1437	2075	2588
8	Ghosts3h	12	870	3653	1200	3502	2057
9	Ghosts3i	12	1103	4347	1347	3502	2057
10	10	13	310	3461	5036	3698	4837
11	11	14	985	2075	2588	2829	3222
12	12	14	1345	3502	2057	2829	3222
13	13	16	633	3698	4837	3698	4204
14	14	15	1118	2829	3222	3024	4323
15	15	16	685	3024	4323	3698	4204

Figure 18. Distance lexicale dans *Ghosts*.

De même que dans les volets précédents, on trouve 4 groupes. Celui de a et e n'est pas en connexion, car ces sous-parties sont au contraire très éloignées du reste du volet, tout comme c'était le cas pour la première partie a de *The Locked Room*. Les sous-parties des autres groupes, agrégées cette fois en nœuds, ont une particularité : elles se suivent systématiquement dans la chronologie du texte (b, c, d dans le nœud 13, f, g dans le nœud 11 et h, i dans le nœud 12). Ce schéma témoigne d'une narration plus linéaire dans son évolution.

On pourrait aussi, grâce à une extrapolation appuyée par l'analyse factorielle ci-dessous, scinder le volet en deux groupes seulement : de a à e, puis de f à i. Ce découpage correspond au début du volet, opposé à sa fin, la rupture se faisant en f, point charnière déjà repéré précédemment, et donc confirmé.

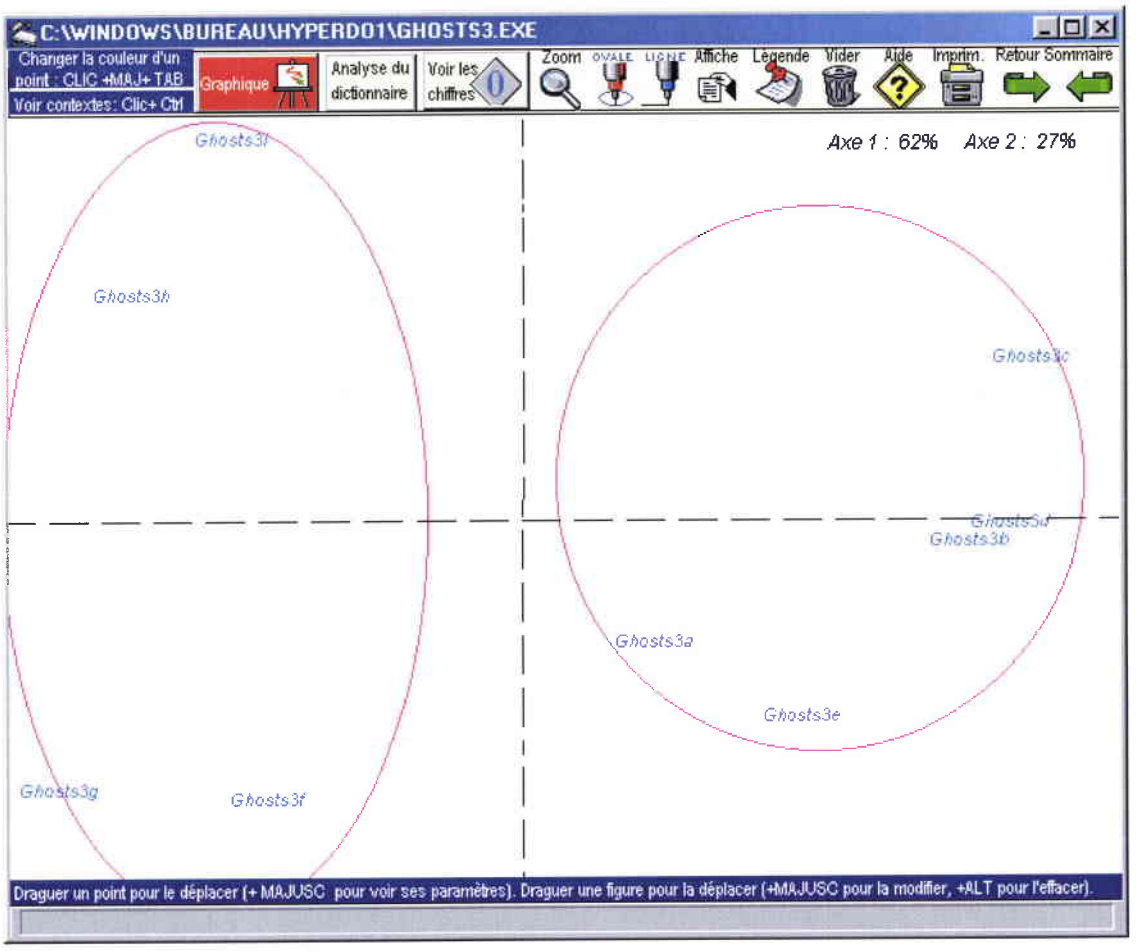


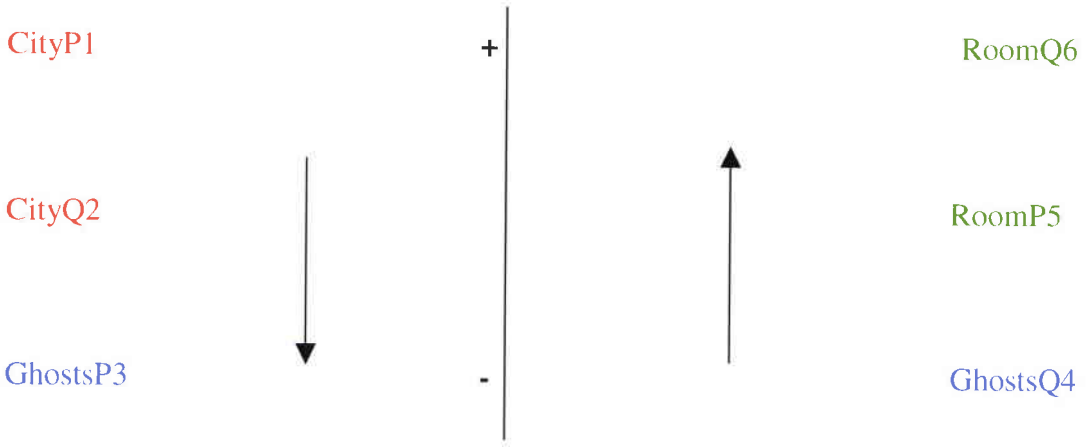
Figure 19. Distance lexicale dans *Ghosts*.

Le lexique s'articule donc très nettement autour des phases d'enquête policière du début, par opposition à celles de la quête identitaire de la fin. Le vocabulaire du volet est donc articulé autour d'un pivot central thématique.

2.2 Le dégagement d'une structure globale

L'analyse quantitative a permis de dégager une structure globale de la trilogie new-yorkaise, qui s'inscrit à la fois dans un mouvement vertical et dans un mouvement horizontal.

On peut en effet parler de verticalité dans le sens où l'on peut placer les valeurs correspondant aux parties "enquête policière" et "quête identitaire" des volets sur un axe vertical allant du négatif vers le positif. Qu'il s'agisse des valeurs relatives à leurs tailles, leur richesse lexicale ou leurs hapax, on observe des taux décroissants de CityP1 à GhostsP3 (soit dans la 1 ère moitié de la trilogie), qui remontent à l'opposé de GhostsQ4 à RoomQ6 (soit dans la 2ème moitié de la trilogie). On peut visualiser cette structure ainsi :



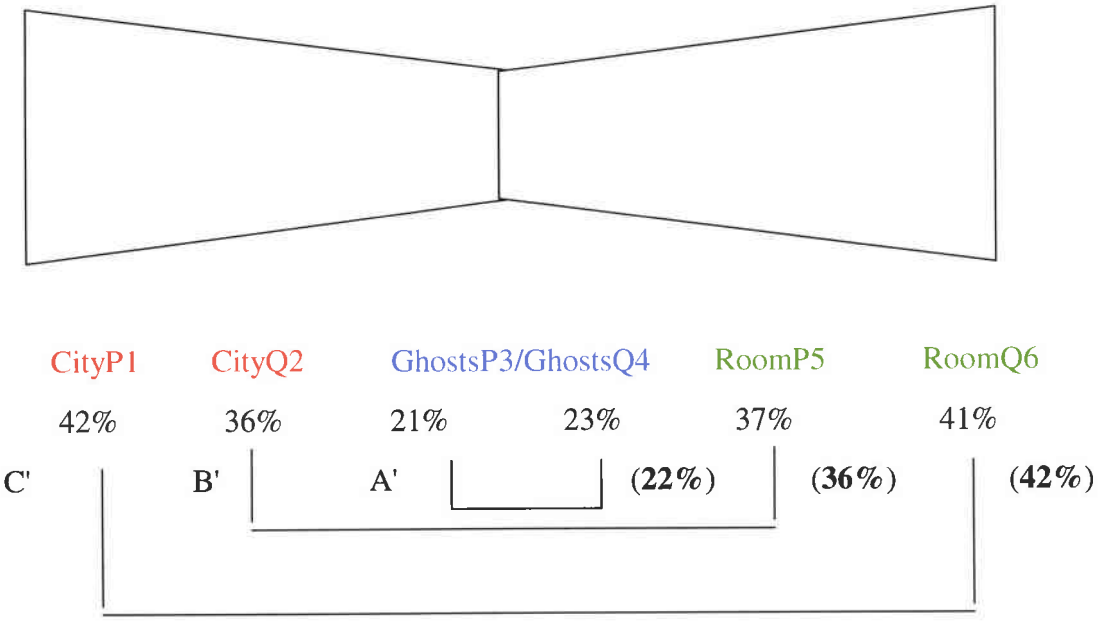
Les valeurs s'échelonnent sur un axe de verticalité, dans une structure où *Ghosts* précipite le centre de la trilogie vers l'absence d'unités lexicales significatives, vers un certain vide.

Quant à l'horizontalité, elle se manifeste dans l'interdépendance des parties P et Q des volets, qui se correspondent et se complètent du début à la fin de la trilogie. Les volets sont ainsi imbriqués les uns dans les autres dans une structure horizontale d'enchâssement.

Dans un premier temps, la répartition quantitative des vocables et des hapax a fait apparaître des sous-parties charnières dans chacun des 3 volets : 9ème sous-partie dans *City of Glass*, 6ème dans *Ghosts* et 6ème dans *The Locked Room*. Autour de ces charnières s'articulent 2 types de quêtes : tout d'abord l'enquête policière de surface, entreprise par le héros-détective, puis la quête identitaire de ce même héros devenu lecteur, puis écrivain. Nous avons pu délimiter précisément pour chaque volet le lieu de

rupture entre ces 2 quêtes, et mesurer leur importance relative – soit 2/3 des sous-parties du volet pour l'enquête policière, et 1/3 pour la quête identitaire.

Les analyses globales des fréquences ont surtout démontré que les volets, dont les structures individuelles renferment des similitudes fondamentales, mais aussi des différences notables, sont en tout état de cause interdépendants. Au-delà de leurs références intertextuelles ou intradiégétiques et de leurs thématiques communes établies par la lecture linéaire de l'œuvre, l'analyse quantitative montre que cette interdépendance est profondément et prioritairement structurelle. La quantification de la répartition des occurrences dans la trilogie new-yorkaise a abouti au schéma structurel suivant :

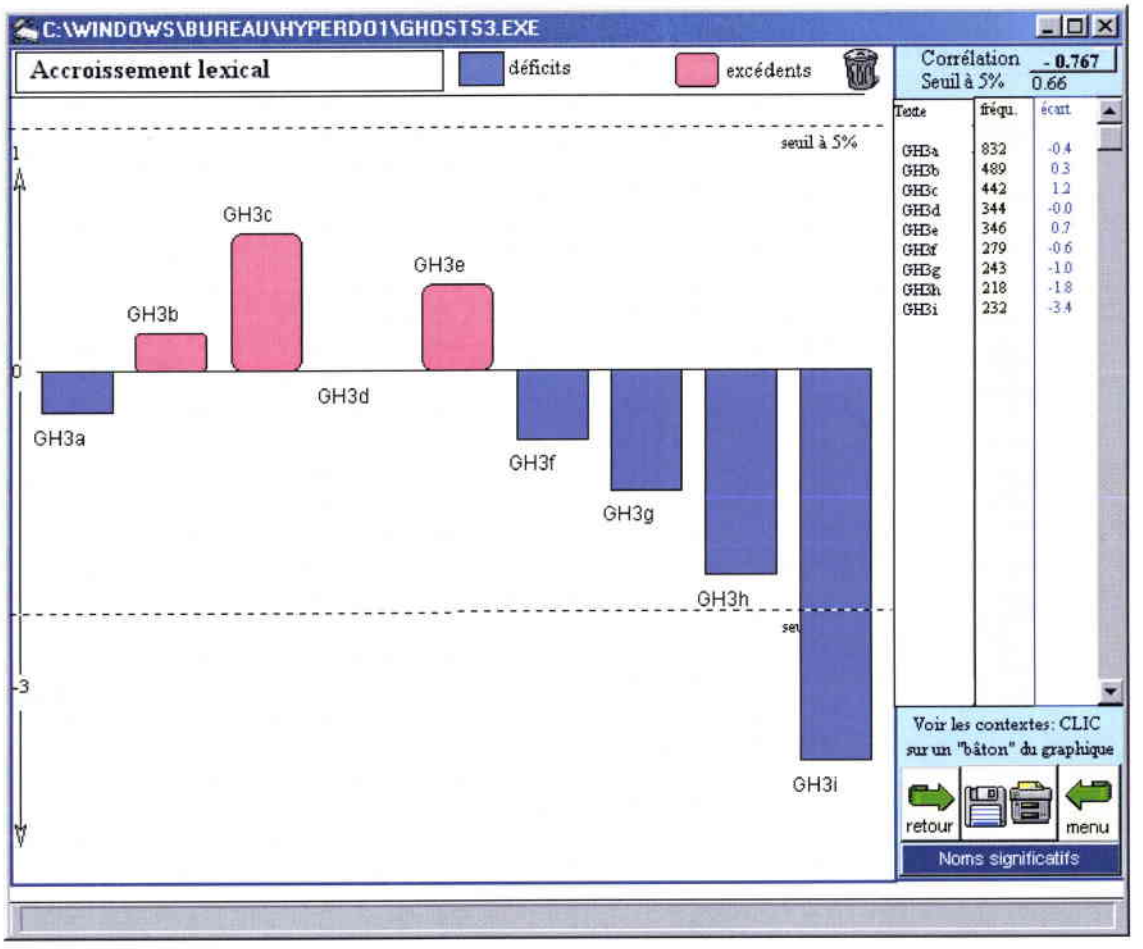


2.2.1 *Ghosts* au cœur de la structure de la trilogie

Les volets sont insérés dans un mouvement vertical, dans une structure tripartite en forme de poupées russes. Au cœur de la structure, *Ghosts* occupe une position centrale – la plus petite "poupée" par sa taille (22 % des occurrences de la trilogie) – et peut paraître "neutre" au premier abord, c'est-à-dire ne jouant aucun rôle dans la structuration de l'ensemble de la trilogie new-yorkaise.

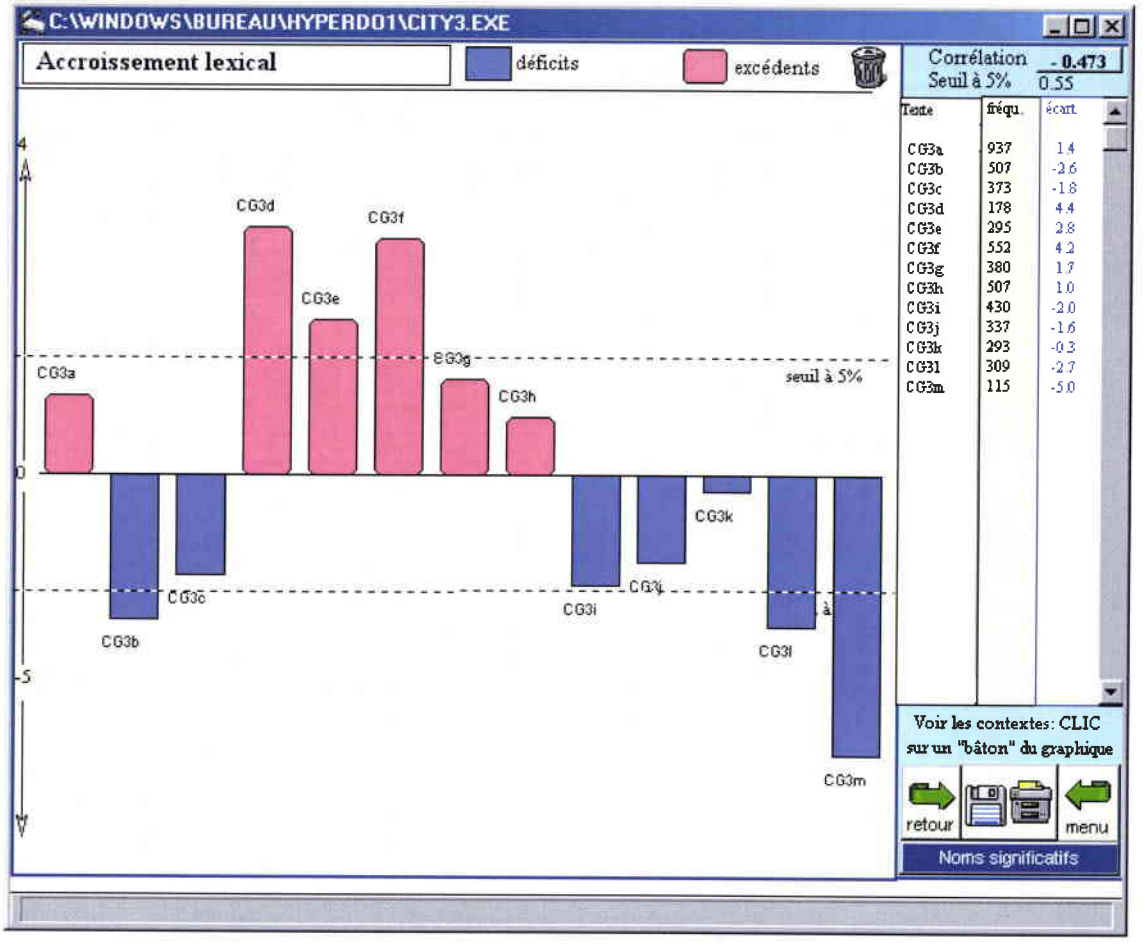
En effet, souvent déficitaire en vocabulaire par rapport aux autres volets, *Ghosts* semble ne pas avoir de caractéristiques propres. Contrairement aux autres volets, sa richesse lexicale est constante dans toutes ses sous-parties, sauf pour les 2 dernières : l'intrigue est apparemment linéaire, sans réel rebondissement. Couplé à ce vocabulaire peu varié, on trouve un taux d'hapax faible par rapport aux autres volets, ce qui dénote un vocabulaire peu spécifique du volet, et plus répétitif. Si l'on ajoute le fait que les hautes fréquences de *Ghosts* se distinguent nettement de celles des autres volets par leur très fort taux de mots informatifs par rapport aux mots outils, on peut peut-être en déduire que les idées abordées par le volet ont tendance à se répéter, sans vraiment évoluer. Cette linéarité, voire cette monotonie, se retrouve en tout cas dans l'analyse de la distance lexicale, qui rapproche les sous-parties du volet 2 à 2 dans l'ordre chronologique ; on ne différencie clairement que les parties P et Q du volet, ce qui ne laisse pas supposer qu'une structure sous-jacente à la thématique de surface puisse être dégagée.

Cette configuration est confirmée par l'analyse de l'accroissement lexical du volet, qui est non significatif (sauf en dernière sous-partie) comme le montre l'histogramme 12 ci-dessous :



Histogramme 12. Accroissement lexical de *Ghosts*.

Au contraire, on s'attendrait à un accroissement lexical fort au début de la narration, censée introduire une intrigue nouvelle, comme c'est le cas pour *City of Glass* :

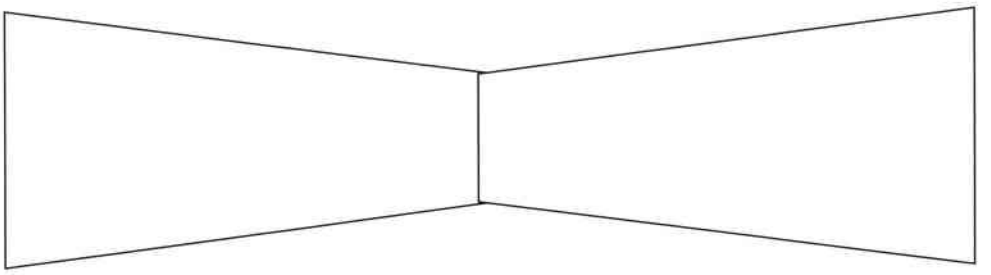


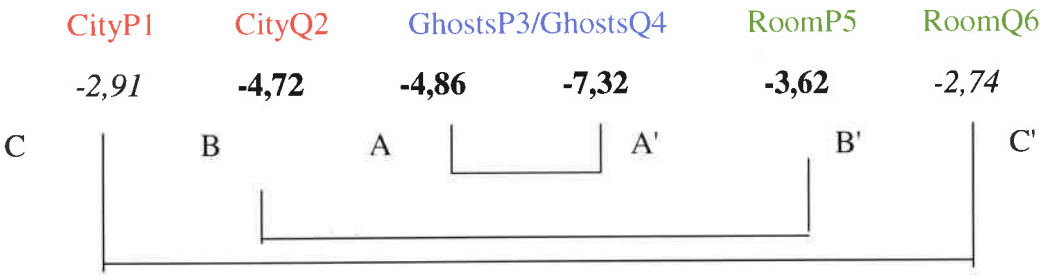
Histogramme 13. Accroissement lexical de *City of Glass.*

Toutefois, on remarque que si le vocabulaire est en accroissement global dans les 6 premières sous-parties, les apports décroissent progressivement jusqu'à la fin. Il y a donc peu d'éléments nouveaux en fin de volet : on peut redouter que la quête identitaire ne soit pas résolue.

Ghosts ne jouerait-il alors que le rôle de transition entre *City of Glass* et *The Locked Room,* dont il articulerait les parties "enquête policière" (CityP1 et RoomP5) et les parties "quête identitaire" (CityQ2 et RoomQ6) ? On note que la position "neutre" de *Ghosts* se retrouve également au niveau de la répartition entre mots informatifs et mots outils (qui est conforme à la norme et à la trilogie new-yorkaise prise dans sa globalité) alors que sur ce plan, *City of Glass* et *The Locked Room* sont en opposition. Mais du point de vue de la richesse lexicale, *Ghosts* est le volet le plus déficitaire, ce qui infirme l'idée de sa "neutralité", car le volet accentue la verticalité de la structure : il

en souligne une sorte de degré 0 entre *City of Glass* et *The Locked Room,* déjà emboîtées dans une même descente, puis une même remontée, à la verticale.





Ici, C et C' constituent le groupe des déficits les moins significatifs de la trilogie ; B et B' le groupe des déficits intermédiaires ; A et A' forment celui des déficits les plus significatifs. *Ghosts* s'affiche en A A' comme la mise en abyme de la mise en abyme déjà effectuée entre *City of Glass* et *The Locked Room*, et se perd dans des profondeurs de non-existence, de part son absence de richesse lexicale variée, son peu d'apport de vocabulaire dans la trilogie, faisant écho à ses personnages sans noms véritables, en tout cas sans titre (point de *Mr* Blue). Ce non-statut symbolise une phase d'expérimentation d'un vide, accompagnant la chute irrémédiable du héros déchu, Blue, les mots de la fin de ce volet étant : *"And from this moment on, we know nothing"*, terrible conclusion sur l'échec de sa quête identitaire. *Ghosts* plonge dans le néant, et constitue donc une phase de perte des repères identitaires – du héros déconstruit, mais aussi de *"we"*, pronom personnel ambigu qui soudain implique le lecteur, mais aussi bien sûr le narrateur.

Lorsqu'on observe le schéma obtenu, on a l'impression que *Ghosts* entraîne en quelque sorte *City of Glass* dans sa chute amorcée en Q2 – donc dans une quête

identitaire non aboutie – chute qui va s'inverser, permettre une remontée en Q6 dans *The Locked Room*. En effet, on peut simplifier ce schéma en :

P1 Q2 P3 // Q4 P5 Q6

C B A // A' B' C'

On voit aussi que la structure de la trilogie a pour pivot la rupture dans *Ghosts* entre GhostsP3 et GhostsQ4, faisant ainsi apparaître 2 groupes parallèles inversés :

C B A // A' B' C'

Nous sommes ici dans la dimension horizontale, révélant une relation qui s'articule autour d'un axe de symétrie (dans *Ghosts*) entre les volets lorsque l'on compare leur richesse lexicale. On peut dire que l'on a ici une **structure en chiasme**.

Nous avons d'autre part pu établir que les taux d'hapax de *Ghosts* étaient, au niveau individuel, élevés. Cependant, la confrontation de ces hapax à ceux des 2 autres volets a permis d'écarter l'hypothèse d'une quelconque originalité de *Ghosts*, puisque la majorité de ses hapax sont communs aux 3 volets, le rendant même déficitaire par rapport à eux. Or l'importance du partage d'hapax – mots exceptionnels, et donc traces de contenus de pensée bien particuliers à l'auteur – entre *Ghosts* et les autres volets, témoigne de sa forte dépendance vis-à-vis d'eux.

D'un point de vue thématique (donc en P et Q), la structure horizontale s'articule autour du même axe, c'est-à-dire le point de rupture entre GhostsP3 et GhostsQ4. En effet, empruntant son vocabulaire dans ce qu'il a d'unique (leurs hapax), tantôt à *City of Glass*, tantôt à *The Locked Room*, *Ghosts* joue le rôle de charnière dans une deuxième structure, formée de 2 séries inversées :

CityP1 – CityQ2 / GhostsP3 // GhostsQ4 / RoomP5 – RoomQ6

P Q P Q P Q

La succession P1/Q2/P3 est inversée (mais non symétrique) par rapport à la succession Q4/P5/Q6, d'un point de vue thématique dans un premier temps. Mais *Ghosts* renvoie aussi à gauche (par GhostsP3 surtout) l'image *City of Glass* de par sa structure interne même. Il effectue ce renvoi tout d'abord et plus significativement en CityQ2 : en effet, les tailles de CityQ2 et GhostsP3 correspondent toutes deux à 13 % des occurrences de la trilogie ; de plus, nous avons constaté que leurs richesses lexicales dans la trilogie présentaient des déficits importants très proches (– 4,86 et - 4,72) ; enfin, leurs nombres d'hapax sont similaires (**564** en CityQ2 et **562** en GhostsP3). On constate également le rapprochement lexical de GhostsP3 avec CityP1 : les enquêtes policières sont plus proches que les quêtes identitaires (de 688). En revanche, *Ghosts* s'éloigne progressivement de *City of Glass*, puisque sa partie quête identitaire se différencie plus nettement de celle du 1er volet, sans pour autant atteindre la distance qui sépare *Ghosts* de *The Locked Room*.

Par conséquent, on peut considérer que *Ghosts* joue à la fois le rôle d'un pivot thématique et celui d'un miroir réfléchissant les structures internes des autres volets.

En effet, si l'on regarde de l'autre côté du pivot, on voit que *Ghosts* renvoie à droite (par GhostsQ4) l'image de *The Locked Room* : GhostsQ4 se prolonge en RoomP5 – dont il partage le très fort déficit en vocabulaire (– 7,32 en Q4 et - 3, 62 en RoomP5) – mais de façon moins similaire que dans le Q2 de *City of Glass*, puisque l'écart réduit s'amenuise. L'image renvoyée par *Ghosts* dans le dernier volet est indéniablement plus déformée que celle qu'il renvoyait dans le 1er volet : en effet, nous avons constaté que les distances lexicales entre *Ghosts* et *The Locked Room* étaient systématiquement plus importantes qu'entre les 2 autres volets ; ce que l'on considère leurs parties "enquête policière" ou leurs parties "quête identitaire" sont toutes deux très éloignées. Par conséquent, *The Locked Room* prend apparemment une certaine indépendance par rapport à *Ghosts*.

Que penser des distances lexicales entre les 2 images ainsi renvoyées par *Ghosts* ? Si l'on compare les distances lexicales entre les volets pris 2 à 2, on a [320]:

Distance *City of Glass / Ghosts* :

P1 Q2 P3 // Q4

Distance *Ghosts / The Locked Room* :

P3 // Q4 P5 Q6

On voit nettement que les tendances sont inverses, même si les différences d'éloignement entre les parties P et Q de *Ghosts* et de *The Locked Room* sont moindres. Le côté gauche du miroir va dans le sens d'un rapprochement lexical entre *City of Glass* et *Ghosts* – P3 resserrant le lien avec P1 – alors que la partie droite va vers un éloignement lexical entre *The Locked Room* et *Ghosts*. *Ghosts* semble donc, par un double jeu d'attirance vers *City of Glass* et de répulsion envers *The Locked Room*, mettre ces 2 volets en positions inversées sur un plan horizontal. Ceci est vérifié au niveau global de la trilogie new-yorkaise, où *Ghosts* a le pouvoir de renverser les rapports entre les volets. Si l'on reprend les distances entre les volets 1 et 3 seuls, on a :

Distance *City of Glass / The Locked Room* :

P1 Q2 // P5 Q6

Hors influence de *Ghosts, City of Glass* et *The Locked Room* vont dans le sens d'un éloignement progressif : leurs enquêtes sont proches, mais leurs quêtes identitaires s'éloignent. On pourrait penser que les 2 volets se perdraient l'un l'autre si rien ne venait les rattacher. Or, lorsque l'on considère la trilogie new-yorkaise dans son ensemble, sans briser les liens entre les 3 volets, on a :

Distance *City of Glass / The Locked Room* :

P1 Q2 P3 // Q4 P5 Q6

[320] L'orange signale un éloignement moindre entre les 2 parties ; le violet un éloignement plus important.

Si l'on y ajoute la structure de la richesse lexicale, on a :

	P1	Q2	P3	//	Q4	P5	Q6
déficit :	moyen	fort	fort		fort	fort	moyen

La réintégration de *Ghosts* dans l'analyse de la trilogie induit une inversion : *City of Glass* et *The Locked Room* se rapprochent par leurs quêtes identitaires. *Ghosts* agirait-il comme le lien indispensable entre une phase où prend naissance une quête identitaire (en GhostsQ2) – née d'une enquête policière (en CityP1) – et une seconde phase où cette même quête trouverait sa résolution (ou son début de résolution) en RoomQ6, uniquement en venant nouer un nœud entre les 3 ? Rappelons en tout cas que l'éloignement progressif entre *City of Glass* et *Ghosts* – la distance entre les volets augmente de 689, comme nous l'avons vu en § 2.1.2 – se meut en rapprochement progressif entre *City of Glass* et *The Locked Room* – la distance entre les volets diminue de 688 – dans des proportions strictement équivalentes. À mesure que *Ghosts* s'éloigne – en ayant pourtant essayé de garder le lien, par son enquête policière, avec le 1er volet – *City of Glass*, libéré du carcan de l'enquête policière dévoyée d'un faux détective à la poursuite d'un faux suspect qui ne le mène nulle part, se rapproche sensiblement de la quête identitaire finale du narrateur de *The Locked Room*. Narrateur qui, rappelons-le, n'est autre que celui de *City of Glass*.

***Ghosts* est le volet qui, situé au cœur de la trilogie, joue un rôle de pivot triple essentiel dans la structure en poupées russes : il est le degré zéro du mouvement vertical ; il est l'axe de symétrie des emboîtements horizontaux ; enfin, il est le miroir à double face, plus ou moins fidèle, des 2 autres volets.**

2.2.2 *City of Glass* et *The Locked Room* : images à l'identique ?

Les 2 volets présentent un certain nombre de similitudes. Notamment, l'enquête policière de *City of Glass* (P1) et la quête identitaire de *The Locked Room* (Q6)

partagent le même pourcentage d'occurrences dans la trilogie new-yorkaise, soit 42 % environ. De plus, P1 et Q6 présentent les 2 déficits en richesse lexicale les moins significatifs de la trilogie : ils sont de plus très proches (– 2,91 en P1 et - 2,74 en Q6), ce qui confère à ces sous-parties des vocabulaires plus variés que dans le reste du corpus.

Lorsque l'on considère les volets 1 et 3 séparément, les occurrences de leurs hapax sont également pratiquement identiques : ils sont respectivement au nombre de 2 799 et 2 793. Si on étudie les hapax dans la trilogie prise globalement, on retrouve le même phénomène : 837 dans les 2 volets, ce qui confère une forte stabilité à leur proximité, puisque la mise en commun des hapax en annule exactement la même proportion dans les 2 volets. Ces derniers apportent donc un vocabulaire spécifique important, et peu répétitif. Par rapport à eux, *Ghosts* est en fort déficit.

Ces rapprochements amènent à se demander si l'enquête policière en CityP1 et la quête identitaire en RoomQ6 ne pourraient pas constituer à eux seuls un volet, sorte de super-structure qui engloberait le reste de la trilogie, ou permettrait de comprendre, par sa richesse de vocabulaire, le reste de l'œuvre. Pourrait-on alors remettre en cause l'influence de *Ghosts* ?

La même progression (exprimée en écarts réduits) relie les répartitions des richesses lexicales des 2 volets pris indépendamment de la trilogie dans son ensemble :

	City of Glass	The Locked Room
sous-parties du début	CG3a : – **4,77**	LR3a : – **4,03**
sous-parties de la fin	CG3m : – **6,16**	LR3i : – **6,15**

Les premières sous-parties des 2 volets ont le même déficit significatif, ainsi que leurs dernières sous-parties. Ces schémas similaires sont d'autant plus surprenants que leurs

nombres de sous-parties et les tailles des volets sont différents. Là encore, il semblerait qu'une structure qui n'inclut pas *Ghosts* les rapprochent.

Nous soulignons enfin que leurs richesses lexicales peuvent également être rapprochées par leurs excédents dans certaines sous-parties, phénomènes exceptionnels qui témoignent d'un très fort apport en vocabulaire nouveau : il s'agit de la 5ème sous-partie de *City of Glass* (z (e) = + 0,22) et de la 5ème sous-partie de *The Locked Room* (z (e) = + 2,36). Ici encore, on constate que les très forts apports en vocabulaire sont situés au même endroit dans les 2 volets.

L'étude de la narration à ces endroits stratégiques des 2 volets montre des schémas effectivement similaires. Les sous-parties e en excédent lexical se situent avant la phase de rupture entre les parties P et Q des volets. De plus, un autre phénomène parallèle entre les 2 volets vient renforcer la symétrie des volets : les 2 sous-parties les plus proches lexicalement – se détachant dans des nœuds lexicaux à deux éléments – et formant à elles seules 1 des 3 groupes lexicaux principaux, suivent et précèdent une sous-partie particulière à chaque volet. Il s'agit de d et f dans *City of Glass*, et de e et g dans *The Locked Room*. Or, qu'il s'agisse de la succession des sous-parties d, e et f dans *City of Glass*, ou de celle de e, f et g dans *The Locked Room*, elles constituent toutes deux les zones où la richesse lexicale est globalement la plus forte du volet.

Quelle interprétation donner à la position particulière qu'occupe la sous-partie e de *City of Glass* ? Elle occupe une position centrale entre les 2 sous-parties d et f ; celles-ci sont en étroite connexion et ont une importante richesse lexicale par rapport au reste du volet. Ces 2 phénomènes s'expliquent par les événements que renferment ces passages. En d, le processus de la mémoire, du souvenir, s'enclenche. Après sa rencontre avec Peter Stillman fils, un adulte dont l'enfance a été torturée (il a vécu isolé, enfermé pendant 9 ans par son père) Quinn se remémore ses lectures d'histoires semblables, et se sent pour la première fois capable de mener à bien sa mission de détective : sauver le fils de l'emprise du père qui le menace de mort, mission d'autant plus importante pour lui qu'il n'a pu sauver son propre fils, de prénom Peter également, de la mort :

> It had been years now since Quinn had allowed himself to think of these stories. The subject of children was so painful for him [...] If Stillman was the man with the dagger,

> come back to avenge himself on the boy whose life he had destroyed, Quinn wanted to be there to stop him. [...] It had suddenly become **possible for him to do this** [...] That was **isolation**, he said to himself. That was **silence**. It did not help, perhaps, that his son's name had also been Peter. [321]

De pair avec ce processus de mémoire se déclenche celui de l'expérience de la solitude (*"isolation, silence"*) par celui qui va devenir acteur de son histoire, c'est-à-dire écrivain à part entière. En effet, la sous-partie e est très riche lexicalement parce qu'elle correspond à la phase d'initiation de Quinn à l'acte d'écriture : il s'isole dans son appartement, se débarrasse de tout objet encombrant sur son bureau, de tout vêtement sur son corps, pour se retrouver nu, vide, face au cahier rouge qu'il doit remplir de ses réflexions sur les 3 Stillman, pour donner un sens à son (en)quête. Outil indispensable à l'accomplissement de cette tâche : l'argent (il pose le chèque de Virginia Stillman sur son bureau). Or, pour écrire sur Stillman père, il doit apprendre à le connaître, en devenant lecteur de ses œuvres : en f, il se rend à la bibliothèque et se plonge dans ses écrits, qui relatent notamment la vie d'Henry Dark, un visionnaire qui aurait publié *The New Babel* en 1690 [322]. Cette œuvre, qui selon Stillman rappelle celle de Milton, envisage la possibilité de retrouver en Amérique un paradis perdu, et par là même un langage originel.

Quinn est à ce stade prêt à écrire sur ce qu'il a lu de Stillman, même s'il remet cet acte à plus tard, lorsqu'il l'aura suivi, observé, et écouté. On assiste donc dans ces passages clefs en d, e et f, à une possible (re)naissance de Quinn, du moins à la mise en place des conditions nécessaires à cet accomplissement. Ces 3 sous-parties ont globalement une richesse lexicale forte par rapport au reste du volet. La forte connexion entre d et f tient à l'enclenchement du processus d'écriture, symbolisé par la présence du cahier rouge, que Quinn s'approprie, y déposant pour la première fois ses initiales, et non son pseudonyme : il le positionne toujours de façon précise, en tant qu'objet symbolique – au *"centre"* de son bureau en e, puis avec précaution sur ses genoux en f – l'ouvre et commence à le remplir en d, pour le refermer temporairement en f :

> He **cleared** the debris from the surface – dead matches, cigarette butts, eddies of ash, spent ink cartridges, a few coins, ticket stubs, doodles, a dirty handkerchief – and put **the**

[321] *City of Glass*, p. 35 (souligné par moi).

[322] *Ibid.*, p. 46.

> **red notebook in the centre** [...] Then he opened the red notebook. He picked up his pen and wrote his initials, DQ (for Daniel Quinn) on the first page. It was the first time in more than five years that he had put his own name in one of his notebooks. [323]

> He **opened** the red notebook and **set it squarely** on his lap. Just as he was about to write in it, however, he decided that he had had enough. He **closed** the red notebook, got up from his chair, and returned Stillman's book to the front desk. [324]

Ces sous-parties sont autant de réflexions sur l'acte d'écriture, et ses liens avec la possibilité pour l'auteur d'y construire son identité. Mais Quinn découvre aussi l'artifice de l'acte d'écriture, du langage qui ne peut représenter la réalité, et reste dans l'incapacité de répondre à ces questions.

De même que dans le 1er volet, les sous-parties, dont la richesse lexicale est plutôt excédentaire par rapport au reste de *The Locked Room* et pour la première fois depuis son début, présentent des événements primordiaux dans l'évolution du héros. Celui-ci s'est identifié à son ami d'enfance, Fanshawe, et vient de s'approprier son existence en épousant sa femme Sophie, et en lui empruntant sa paternité (le fils de Fanshawe, Ben, l'appelle à présent "papa"). En e, il accepte sa mission, qui consiste à écrire la biographie de Fanshawe et, tout comme Quinn, il crée les conditions d'isolement nécessaires à cette forme de (re)naissance :

> One morning, I sat at my desk struggling over the final sentence of an article [...] I could move on to other things, begin to do the work I had always wanted to do. This was my **chance to save myself**, and I decided I'd be a fool not to take it.
>
> More weeks passed. I went into my **room** every morning, but nothing happened. Theoretically, I felt inspired, and whenever I was not working, my head was filled with ideas. But each time I sat down to put something on paper, my thoughts seemed to **vanish**. **Words died the moment I lifted my pen**. I started a number of projects, but nothing really took hold, and one by one I **dropped** them. [325]

Le héros éprouve les mêmes difficultés que Quinn à écrire : le parallèle entre les

---

[323] *Ibid.*, p. 39 (souligné par moi).

[324] *Ibid.*, p. 49 (souligné par moi).

[325] *The Locked Room*, pp. 243-244 (souligné par moi).

mouvements *"opened" / "closed"* de Quinn et *"lifted" / "dropped"* du narrateur est évident. Son acte est également lié au travail de mémoire :

> All this came back to me when I sat down to write about Fanshawe. Once, I had given birth to a thousand imaginary souls. Now, eight years later, I was going to take a living man and put him in his grave. [326]

Puis, comme Quinn, il va pénétrer l'univers de Fanshawe dans la sous-partie suivante, f, en se rendant dans la chambre de son enfance, et, seul dans la pièce, en s'asseyant à son bureau. Il lit aussi les écrits de Fanshawe, mais va encore bien plus loin en cédant aux avances de sa mère. La sous-partie f constitue plutôt une descente aux enfers, dans laquelle le narrateur en vient à souhaiter tuer son autre, encombrant, et sa rupture lexicale avec les sous-parties e et g (leur distance lexicale étant de 3 474) s'explique par le fait que l'on se situe précisément au passage charnière du volet, entre la partie enquête et le début de la quête identitaire. En g, le narrateur continue le processus d'écriture commencé en e, phase déterminante pour sa propre survie :

> The **worst** of it began then. There were so many things to hide from Sophie, I could barely show myself to her at all. I turned edgy, remote, shut myself up in my **little workroom**, craved only **solitude** [...]
>
> The book existed for me now only in so far as it could lead me to Fanshawe, and beyond that there was no book at all. It had become a private matter for me, something no longer connected to writing [...] [327]

Cet acte de survie s'accomplit aussi dans l'isolement, et s'accompagne, comme pour Quinn, de beaucoup de souffrance, passant par la phase incontournable de la lecture par le narrateur de l'histoire de Fanshawe. Il entreprend des recherches sur sa vie passée, afin d'en rendre compte dans sa biographie. On trouve donc dans la connexion lexicale de e et g, couplée à leur richesse lexicale exceptionnelle dans le volet (z (LR3e) = + 2,4 et z (LR3g) = + 1,5), une phase de réflexion sur l'acte d'écriture, sur les rapports entre fiction et réalité, sur le langage. Mais le narrateur va plus loin que Quinn dans ses investigations, et découvre le lien étroit qui existe entre écriture et identité, entre

---

[326] *Ibid.*, p. 250.

[327] *Ibid.*, pp. 268-269 (souligné par moi).

écriture et impossibilité à rendre compte du Réel, mais servant à faire ressurgir la mémoire, afin d'accéder à sa propre identité :

> Or, to put it another way: the Fanshawe I had known was not the same Fanshawe I was looking for. There had been a break somewhere, a sudden, incomprehensible break, and the things I was told by the various people I questioned did not account for it. In the end, their statements only confirmed that **what happened could not possibly have happened.** That Fanshawe was kind, that Fanshawe was cruel, this was an old story, and **I already knew it by heart**. What I was looking for was **something different**, something I could not even imagine: a **purely irrational act**, a thing totally out of character, a contradiction of everything Fanshawe had been up to the moment he vanished. I kept trying to leap into **the unknown**, but each time I landed, I found myself on home ground, surrounded by what was **most familiar to me.** [328]

Le rapprochement de *City of Glass* et de *The Locked Room* semble donc maximal. Rappelons que la distance lexicale entre ces 2 volets est minimale (2 271) par rapport aux autres distances qui séparent les paires de volets. Toutefois, on ne saurait occulter le fait que *Ghosts* lui aussi renferme une structure lexicale assimilable aux phénomènes rencontrés précédemment, même si elle est moins marquée en termes d'excédents de richesse lexicale.

Les parties c et d qui composent le nœud 10 (voir figure 18, p. 290) sont très proches, et correspondent à 2 sous-parties parmi les 3 qui ont le plus faible déficit en richesse lexicale (z (GH3c) = – 0,2 et z (GH3d) = – 0,1). Ces sous-parties apportent donc un vocabulaire important dans le volet, et sont en connexion. Or, elles correspondent dans l'intrigue aux mêmes phases que les sous-parties d/f de *City of Glass* et e/g de *The Locked Room* : c'est pour le héros, Blue, à présent déterminé à mener son enquête sur Black, le déclenchement de son acte d'écriture, lié au souvenir, à la mémoire du passé ; mais dans ce processus, il est confronté à des difficultés, des doutes sur la pertinence de son travail, de la frustration :

> **Determined** to do exactly what has been asked of him, he **painstakingly** composes the report in the old style, tackling each detail with such care and aggravating precision that many hours go by before he manages to finish. As he reads over the results, he is forced to admit that everything seems accurate. But then why does he feel so **dissatisfied**, so troubled by what he has written? He says to himself: what happened is not really what

[328] *Ibid.*, pp. 282-283 (souligné par moi).

> happened. For the first time in his experience of writing reports, he discovers that **words do not necessarily work,** that it is possible for them to obscure the things they are trying to say [...]
>
> It has been many years since Blue crossed the Brooklyn Bridge on foot. The last time was with his father when he was a boy, and the memory of that day comes back to him now. [329]

Cette première phase d'écriture et de réflexion sur la fonction du langage se solde par un échec. Dans la partie suivante, en d, on retrouve la même menace de descente aux enfers que dans *The Locked Room* (*"The worst of it began then."*) : *"...things seem to take a turn for the worse."* [330] Blue entre dans une phase de doute sur la nature de sa mission, sur sa fonction de détective, et, tout comme Quinn, crée les conditions nécessaires à la poursuite de son écriture (argent, isolement) :

> [...] the first **check**, a postal money order for the exact amount settled on with White [...]
>
> But still **silence** is not a rewarding response, no matter what it means. If that's the way it is, Blue says to himself, I'll just have to get used to it [...]
>
> In this early period, Blue's state of mind can best be described as one of ambivalence and conflict. [331]

Les similitudes entre les schémas narratifs des 2 premiers volets sont donc nombreuses, mais *Ghosts* reste largement solidaire de la trilogie. En outre, il faut noter que *The Locked Room* va plus loin que *City of Glass* dans l'apport de vocabulaire, lors de ces phases expérimentales décisives dans la structuration du héros.

---

[329] *Ghosts,* pp. 147-149 (souligné par moi).

[330] *Ibid.*, p. 154.

[331] *Ibid.*, pp. 155-156 (souligné par moi).

2.3 Ébauche de l'évolution globale entre les 3 volets

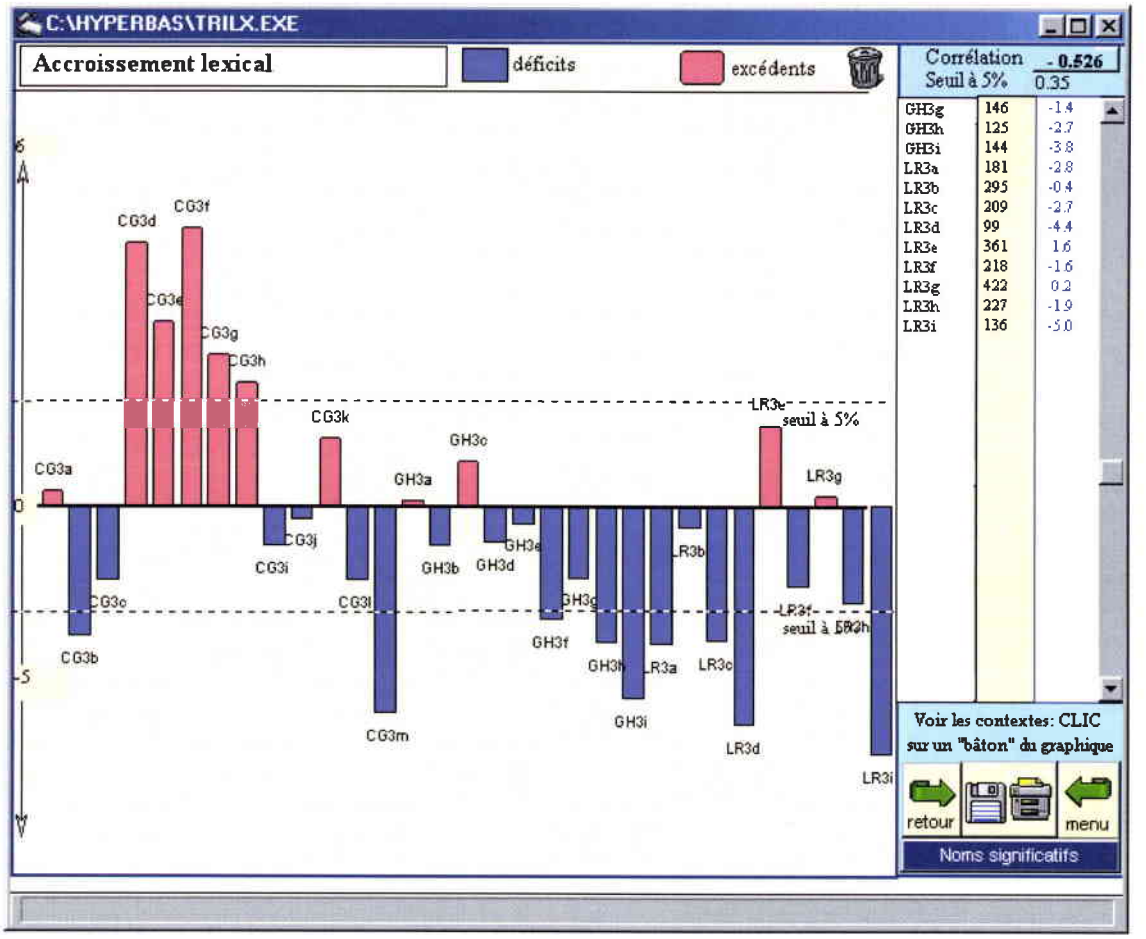
On a découvert, dans l'analyse des quantifications effectuées sur la trilogie, une série de facteurs montrant une évolution linéaire entre *City of Glass*, *Ghosts* et *The Locked Room*, laquelle suit l'ordre des volets.

Le premier facteur concerne la pondération entre les parties "enquête policière" et les parties "quête identitaire" des volets : on a pu constater une régression régulière de la part occupée par les enquêtes policières entre le 1er et le 3ème volet (respectivement 67 %, 61 %, puis 60 %), donc une importance accrue donnée aux quêtes identitaires.

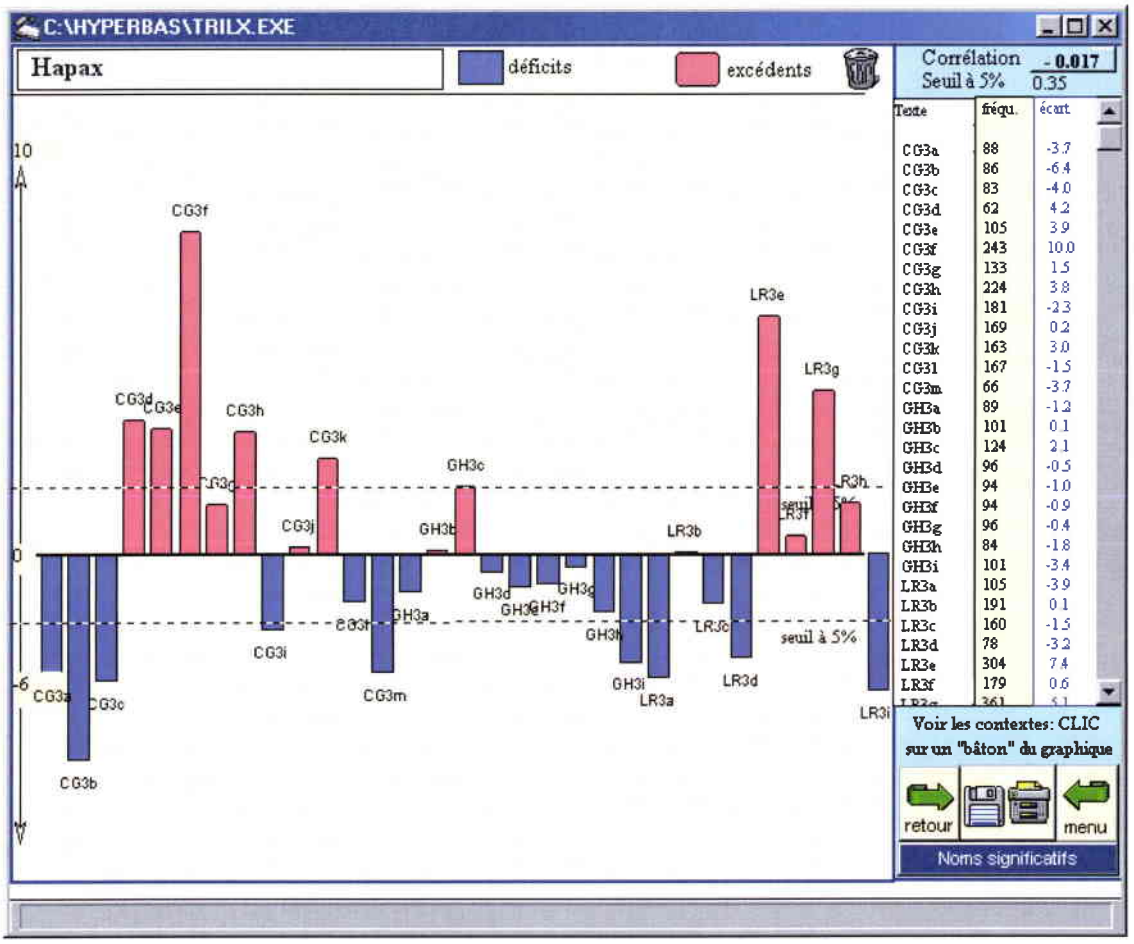
D'autre part, la répartition entre mots informatifs et mots outils s'est révélée non aléatoire, et on passe d'un excédent significatif de mots informatifs dans le 1er volet, à un taux normal dans le 2ème, pour finir avec un déficit significatif dans le 3ème. On en déduit tout naturellement une tendance inverse – à la hausse – des taux de mots outils, et donc d'un niveau de structuration différent des contenus de pensée du sujet, évoluant linéairement du début à la fin de la trilogie new-yorkaise.

Le 3ème facteur en augmentation régulière dans la trilogie est la distance lexicale : elle est moins élevée entre *Ghosts* et *City of Glass* (4 127), et augmente entre *Ghosts* et *The Locked Room* (6 500). On s'attendrait alors en conséquence à un éloignement encore plus important entre le 1er et le 3ème volet : il n'en est rien, puisque la distance lexicale entre *City of Glass* et *The Locked Room* n'est que de 3 474. Ce phénomène va dans le même sens que l'éloignement entre les parties P et Q de *City of Glass* et *Ghosts* (+ 689), qui se transforme en rapprochement équivalent (– 688) entre les parties P et Q de *City of Glass* et *The Locked Room*. Ce double rapprochement de *City of Glass* et *The Locked Room* fait penser à un mouvement de balancier entre les 2 volets, à un retour du dernier vers le premier, comme s'il avait pour but de résoudre son questionnement, sa quête identitaire restée irrésolue. La progression linéaire de la distance lexicale est donc remise en cause, puisque le dernier volet opère un rapprochement, brisant la succession chronologique en 1, 2, 3 des volets. Ainsi se construit une interdépendance entre les volets, qui n'évoluent pas de façon linéaire, mais en fonction d'une autre logique.

Cette logique est celle d'une structure à la fois verticale et horizontale selon les critères, et qui suit le modèle de poupées russes. Que l'on analyse la répartition des occurrences entre les volets, celle des occurrences entre leurs parties P et Q, la richesse lexicale ou la répartition des hapax, la structure tripartite des volets imbriqués les uns dans les autres ressort constamment. Si l'on teste l'accroissement lexical et la répartition des hapax (histogrammes 14 et 15 ci-dessous) dans les 3 volets divisés en sous-parties, et regroupés dans la trilogie, on obtient une image globale très intéressante :



Histogramme 14. Accroissement lexical dans la trilogie new-yorkaise (base TRILX).



Histogramme 15. Répartition des hapax dans la trilogie new-yorkaise (base TRILX).

Les 2 histogrammes présentent des structures très similaires : dans les sous-parties où l'accroissement lexical est excédentaire, les hapax suivent la même tendance. On peut en déduire que l'apport de vocabulaire nouveau dans une sous-partie se traduit par une caractérisation très spécifique de son vocabulaire, qui la rend unique dans la trilogie. Plus globalement, on voit clairement apparaître la structure que l'on avait pressentie dans les analyses détaillées précédentes : l'accroissement lexical ne fait que s'amoindrir et devenir très fortement déficitaire dans les 3 volets pris indépendamment les uns des autres, ce qui laisse craindre une absence de résolution des quêtes identitaires ; mais lorsqu'on considère les volets dans leur globalité et que joue leur interdépendance, ils laissent apparaître un accroissement lexical fort en début de trilogie (dans *City of Glass*, de CG3d à CG3hh), suivi d'une stabilisation du lexique (jusqu'à *Ghosts*, en GH3e) qui finit par régresser ; et la fin de la trilogie, à partir de

LR3e, est en accroissement global, particulièrement en raison de la très grande richesse lexicale de LR3e et LR3g. De même, les très forts excédents d'hapax dans ces 2 sous-parties les désignent à nouveau comme des zones privilégiées, laissant espérer la possibilité d'une résolution de la quête au niveau de la trilogie tout entière. Ce n'est donc que regroupés horizontalement et chronologiquement que les 3 volets proposent lexicalement le schéma d'une narration dans laquelle le lecteur, qui s'attend à élucider un mystère, trouve un accroissement au début (mise en place de l'intrigue, questionnement) **et** à la fin (conclusion de l'intrigue, solution au questionnement). C'est cet apport significatif dans la trilogie que l'on trouve en LR3e et LR3g – sans toutefois qu'il se situe dans la toute dernière sous-partie du volet – et qui confère à *The Locked Room* un statut particulier.

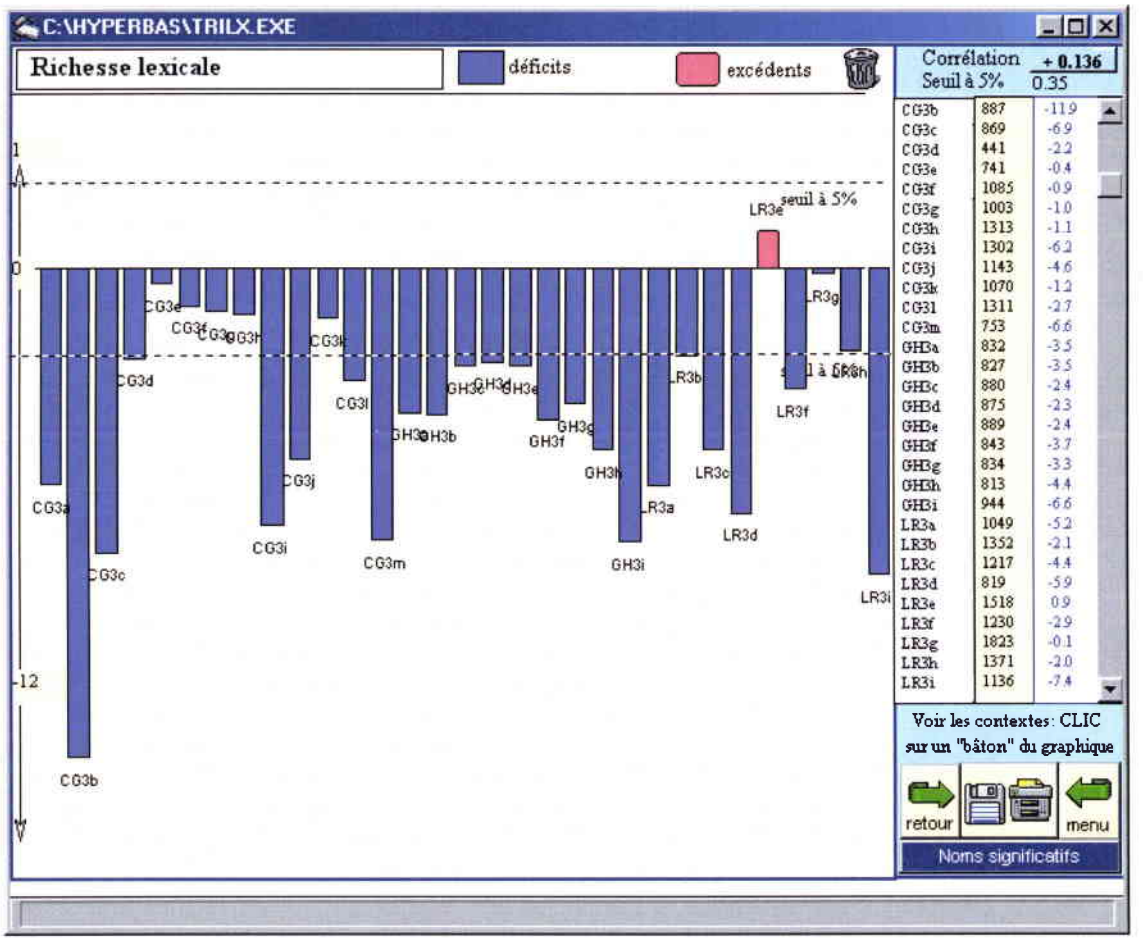
De plus, on peut confirmer que *Ghosts* n'est en rien un élément neutre dans la trilogie new-yorkaise, dont les volets forment une structure ternaire indissociable. Il est tout d'abord le noyau qui fait chuter le héros dans le chaos, dans le néant le plus total, avant de lui permettre de rebondir dans le 3ème volet. Mais il est aussi le pivot et le maillon indispensable à l'articulation entre le 1er et le 3ème volet, sans lequel le début et la fin seraient sans lien. Il n'est pas transparent, mais joue le rôle d'un véritable axe dans la structure horizontale de la trilogie. Cet axe est un miroir à double face, réfléchissant à droite et à gauche des images inversées. Les 3 volets sont totalement interdépendants, et leurs structures individuelles sont enchevêtrées les unes dans les autres.

La trilogie new-yorkaise renferme bien une organisation interne qui est quantifiable et signe d'une structuration des contenus de pensée de l'auteur. On y trouve un ordre, donc un espoir de possibilité de remédier au chaos qui semble régner autour des personnages. En dépit de la déconstruction apparente de surface, les dédales de références et les ruptures dans les intrigues successives qui n'aboutissent pas, l'analyse linguistique révèle une structuration profonde du discours. Aucun des 3 volets ne peut être supprimé sans menacer les autres de disparaître, tant leurs liens sont forts, ce qui rappelle l'image du nœud Borroméen.

Toutefois, comme dans le nœud en question, chaque volet garde sa part d'autonomie. *Ghosts* est résolument le plus différent, à tous points de vue, des 2 autres volets, alors que *City of Glass* fait, à plusieurs titres, figure de volet intermédiaire. *The Locked Room*, en revanche, se détache souvent par ses particularités.

2.3.1 Vers une autonomie de *The Locked Room*

L'histogramme 16 (ci-desssous) de la richesse lexicale des volets fait ressortir de façon indéniable la particularité du 3ème volet, dont la sous-partie LR3e est la seule de toute la trilogie à être en excédent lexical, et ce même lorsqu'elle est confrontée au corpus global :



Histogramme 16. Richesse lexicale de la trilogie new-yorkaise (base TRILX).

Le principal signe de divergence entre le 3ème volet et les 2 précédents est en effet l'évolution de sa richesse lexicale. Par rapport à l'ensemble de la trilogie, sa richesse ne baisse pas en fin de volet, et reste stable dans sa partie Q. Ce fait confirme l'apport global de vocabulaire déjà constaté pour ce volet. On peut donc penser que cette diversification du vocabulaire en fin d'œuvre – et en fin de quête identitaire –

témoigne d'une plus grande résolution de la question que dans les autres volets, où les quêtes identitaires se sont soldées par des déficits lexicaux. Cette résolution prendrait sa source dans la sous-partie e, et se terminerait en g, toutes 2 en excédent lexical : rappelons que e se situe avant la rupture, en fin d'enquête policière, et que g se situe après la rupture, c'est-à-dire dans la partie quête identitaire. Un vocabulaire nouveau, plus varié, vient donc enrichir, et peut-être assurer la structuration identitaire du héros.

The Locked Room semblant bien amener une évolution dans le schéma narratif de la trilogie, on peut examiner à nouveau la sous-partie e du volet. Le narrateur met fin à son enquête sur Fanshawe, et décide de nier la présence de son Autre en fuyant dans le présent, illusoire, et en rejetant le passé, la mémoire :

> **I dug into the present**. Several months passed, and little by little it began to seem possible that I would **survive**. This was life in a **foxhole**, but Sophie and Ben were down there with me, and that was all I really wanted. **As long as I remembered not to look up, the danger could not touch us.** [332]

Mais cette échappatoire dans la réalité du quotidien le plonge dans un réel artificiel, et il ne parvient pas à écrire. Restent le doute, et le sentiment de l'échec à construire son identité :

> We exist for ourselves, perhaps, and at times we even have a glimmer of who we are, but in the end we can never be sure, and as our lives go on, we become more and more opaque to ourselves, more and more aware of our own incoherence. No one can cross the boundary into another for the simple reason that no one can gain access to himself. [333]

> I was digging a grave, after all, and there were times when I began to wonder if I was not digging my own. [334]

Contrairement au début de cette sous-partie, où le narrateur entretenait l'espoir de pouvoir survivre, il se trouve à la fin dans l'impossibilité de trouver son identité, et

---

[332] *The Locked Room*, p. 242 (souligné par moi).

[333] *Ibid.*, p. 247.

[334] *Ibid.*, p. 250.

craint de disparaître. Mais au moins il atteint ce degré de conscience, alors que les héros des volets 1 et 2 se sont laissés engloutir par leur incompréhension.

C'est ainsi que le sujet de *The Locked Room* parvient à une forme d'aboutissement au questionnement identitaire, en sous-partie g. Celui-ci est parvenu à analyser son autre, en tout cas à l'acceptation de sa présence :

> In the end, I don't think that I really intended to kill him [...]
> Killing Fanshawe would mean nothing. The point was, to find him alive, and then to walk away from him alive [...] [335]

Cette étape est essentielle dans le processus de restructuration du sujet, qui doit se détacher de l'aliénation à l'autre, sans pour autant en nier l'existence. Elle est en voie de franchissement en g, mais il n'est pas certain que le narrateur la dépasse.

Tout permet de le présager, puisque la toute dernière partie du volet, et de la trilogie new-yorkaise, est en totale déconnexion lexicale : en effet, la partie LR3i est la plus éloignée du reste du volet. Toutefois, c'est aussi la partie qui présente le plus fort déficit en richesse lexicale et en hapax de tout le volet, ce qui n'indique pas un renouveau dans le vocabulaire et dans les idées, d'où un doute sur la résolution de la quête identitaire.

Pour autant, le statut particulier de *The Locked Room* par rapport au reste de la trilogie ne doit pas occulter le fait qu'il conserve des similitudes importantes avec les autres volets, et forme avec eux une structure cohérente. Dans l'hypothèse où on supprimerait *The Locked Room* de la trilogie, on garderait deux volets finissant sur un déficit lexical, sur une absence de résolution. Or, nous avons vu que *The Locked Room* se rapproche de *City of Glass* de maintes façons et semble refermer la structure restée ouverte du 1er volet. En effet, le 3ème volet offre une image inversée du 1er volet, notamment dans sa partition lexicale entre P et Q. Par conséquent, tout comme *Ghosts* est indispensable à la structuration de la trilogie, *The Locked Room* joue un rôle essentiel dans la cohésion du nœud Borroméen que l'on peut voir dans la trilogie.

Le fait que l'image que le 3ème volet renvoie du 1er soit inversée, symétriquement ou non, permet à la structure de se refermer sur elle-même, comme dans une certaine

---

[335] *Ibid.*, pp. 268-269.

circularité qui renvoie au début : la quête identitaire de RoomQ6 clôture l'enquête policière de CityP1 ; ces deux parties partageant notamment les 2 déficits moyens de richesse lexicale, elles apportent un vocabulaire varié, signe que le questionnement de CityP1 est peut-être résolu en RoomQ6. Mais cette circularité n'est pas forcément fermée, car il faut garder à l'esprit que le vocabulaire tend à régresser en toute fin d'œuvre, dans la dernière sous-partie de *The Locked Room*, LR3i.

2.3.2 Une structure non aléatoire

On peut affirmer que le langage utilisé, tant d'un point de vue quantitatif (volume des volets) que qualitatif (richesse du vocabulaire), traduit bien, d'un point de vue interne à la trilogie new-yorkaise, une évolution de la réflexion de l'auteur sur l'identité entre le 1er et le 3ème volet – une évolution de ses contenus de pensée – mais laisse aussi transparaître un schéma de structuration horizontale et verticale englobant toute l'œuvre, lui-même très élaboré et hautement significatif. En effet, l'organisation en "poupées russes" des lexèmes, c'est-à-dire la position imbriquée des volets les uns par rapport aux autres, est le signe d'un retour à un ordre ou à un début d'ordre. L'auteur réel clame sans cesse qu'il n'a trouvé de solution à aucun problème, que le monde reste en chaos, et continue à l'intérieur de l'énoncé à perdre le lecteur dans son univers qui, en surface, est labyrinthique et désorganisé, qui ne mène qu'au vide, à l'absence. Mais un autre auteur reconstruit, presque à l'insu du lecteur, et en profondeur, ce qui a été déconstruit. Le chaos semble s'organiser, et une restructuration se profile. Alors que l'auteur réel Paul Auster prétend qu'il n'y a pas de défragmentation possible, il établit "ironiquement", en filigrane, un lien ternaire très serré entre les volets, qui deviennent indispensables l'un à l'autre, et indispensables à la "compréhension", quel qu'en soit le degré, puisque le nœud Borroméen ainsi formé n'est pas forcément fermé.

Il nous faut à présent voir si ces premières constatations sur la structure quantitative de la trilogie peuvent être confirmées par une analyse sémantique des lexèmes.

PARTIE 4

RÉSEAUX ISOTOPIQUES ET MONDES LEXICAUX

ANALYSE QUALITATIVE

CHAPITRE 1

PROGRAMME SÉMANTIQUE

La définition et la délimitation d'un champ sémantique procèdent de plusieurs lectures du texte. Si on appelle lecture le résultat d'une interprétation, on peut distinguer deux sortes de lectures : descriptive et réductive. La lecture descriptive résulte d'une description sémantique qui tient compte du sens immanent à la situation dans laquelle le texte a été produit : on s'attache donc à établir la cohérence spécifique au texte étudié, cohérence sémantique au second degré qui se construit au niveau des signifiés de connotation. Comme nous l'avons défini précédemment [336], ces signifiés de connotation correspondent au sens induit – produit par associations d'idées propres au texte – et leur ensemble ne forme pas un champ sémantique étanche, mais un réseau isotopique dont la cohérence de surface est minimale. Ainsi, une isotopie regroupe des signifiants appartenant à des champs lexicaux différents.

La première étape en linguistique quantitative consiste à transposer une lecture descriptive en lecture réductive. On observe la liste informatique des occurrences en faisant abstraction du contexte, et on classe les signifiants selon un ordre paradigmatique, c'est-à-dire celui d'une association codifiée par la langue entre une unité du lexique et celles qui peuvent lui être substituées. Dans un premier temps, cette étape sera appliquée à l'étude sémantique des hautes fréquences et des hapax, qui seront ensuite analysées en relation avec leurs cooccurrences avec d'autres lexèmes n'appartenant pas forcément au même champ sémantique.

En effet, on ne peut réduire l'étude lexicale d'un texte à l'établissement de champs lexicaux structurés par le système de la langue. Même si le locuteur reste tout de même limité dans son acte d'énonciation par les règles syntaxico-sémantiques de la

[336] Voir Partie 2, Chapitre 2 (§ 2.3.3.2., p. 203) pour une définition de l'isotopie.

langue, il s'inscrit dans des lieux d'énonciation qui lui sont propres. Si l'on s'appuie sur la définition de Max Reinert, les lieux d'énonciation habituels dans lesquels le locuteur exerce son activité langagière forment ses propres *"mondes lexicaux"*, c'est-à-dire *"l'empreinte lexicale de ces lieux dans l'énonciation, mondes qui sont visualisés, techniquement, par le vocabulaire spécifique des classes."* [337] L'énoncé fait apparaître des systèmes structurés de lieux d'énonciation, et les lexèmes qu'il renferme sont les traces de l'activité langagière d'un sujet humain : son discours. Ces systèmes de lieux habituels sont appelés des topoï [338], lieux qui ne peuvent être définis que par *"l'existence même d'autres lieux auxquels ils s'opposent et sans lesquels il perd son identité."* [339] Or, c'est dans le passage d'un lieu à un autre que se construit le passage d'une identité à une autre du sujet.

C'est pourquoi les études sémantiques qui suivent s'attacheront tout d'abord à la distribution des lexèmes les plus atypiques (hautes fréquences et hapax) à l'intérieur de la trilogie new-yorkaise, et aux oppositions entre leur présence ou leur absence dans les volets, ainsi qu'à leur degré de corrélation. L'analyse *Alceste* établira de façon plus globale l'ensemble des mondes lexicaux de l'œuvre, et tentera de définir comment le locuteur effectue le passage d'un lieu à un autre, c'est-à-dire aussi d'une identité à une autre.

1.1 Étude des hautes fréquences

Grâce aux listes de hautes fréquences (voir le tableau en annexe F, p. 566), nous avons pu établir dans le chapitre 1 (§ 1.2.2, p. 240) que les hautes fréquences contiennent, par comparaison avec l'ensemble de la trilogie, des taux de mots informatifs inférieurs. *The Locked Room* est, de ce point de vue, en très fort déficit

[337] Reinert, Max. "Mondes lexicaux et topoï dans l'approche *ALCESTE*." Mots chiffrés et déchiffrés: Mélanges offerts à Étienne Brunet. Textes rassemblés par Sylvie Mellet et Marcel Vuillaume. Paris: H. Champion, 1998, p. 292.

[338] *Ibid.*, p. 293.

[339] *Ibid.*

(z = – 12,72) ; *City of Glass* est normal par rapport à la trilogie (z = – 1,68) ; *Ghosts* présente un très fort excédent de mots informatifs (z = + 14,53). L'étude sémantique des hautes fréquences doit déterminer si les volets sont en effet autonomes, et si *Ghosts*, de par les nombreuses redondances de mots informatifs, se distingue réellement des 2 autres volets.

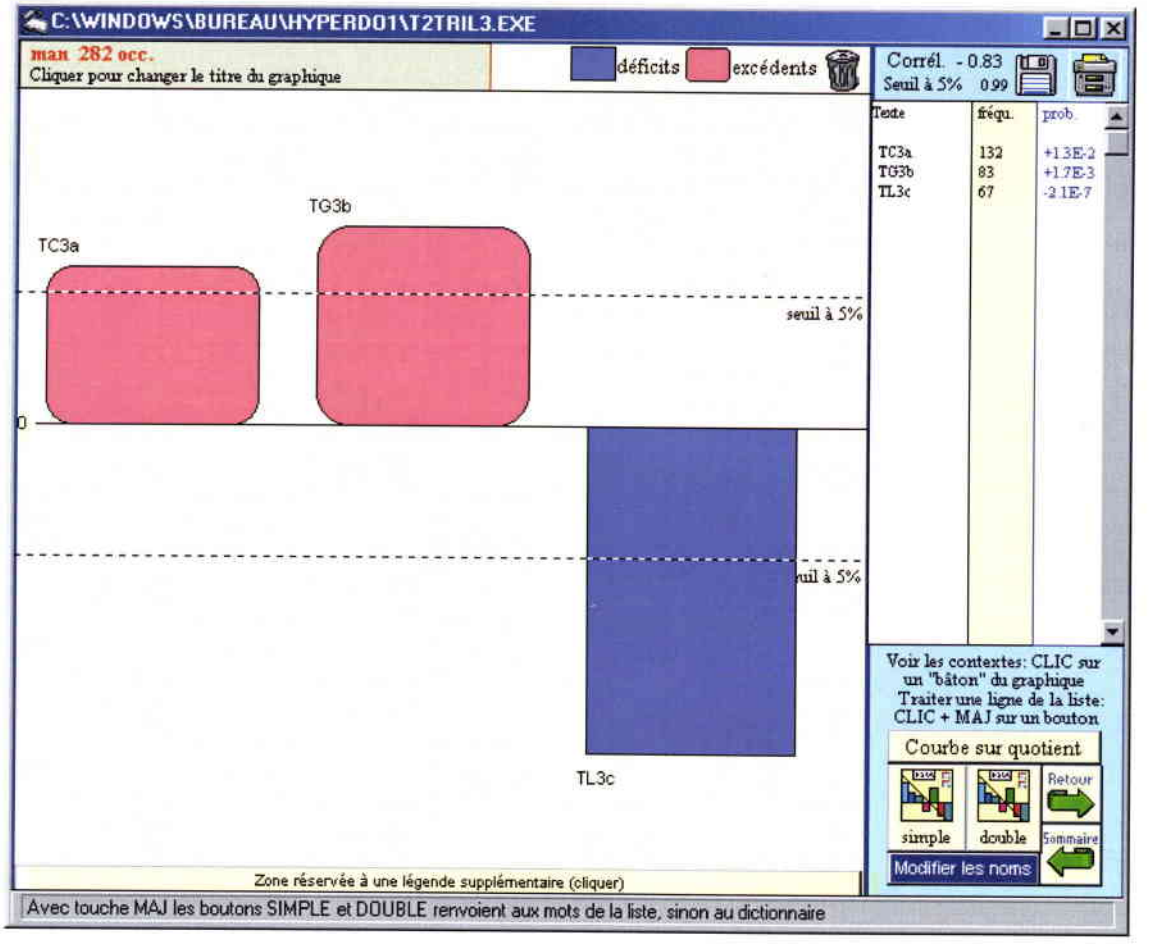
Dans un premier temps, nous avons décidé de rajouter un vocable dans la liste des hautes fréquences, étant donné qu'il était le seul à apparaître dans les hautes fréquences de chacun des 3 volets, mais pas dans les hautes fréquences de la trilogie. Ceci est dû uniquement au fait que les volets n'utilisent pas les mêmes flexions du lemme *see* : on trouve 68 occurrences de *see* dans *City of Glass*, 36 occurrences de *sees* dans *Ghosts*, et 63 de *see* dans *The Locked Room*. Le lemme *see* comptabilise donc 167 occurrences (68 + 36 + 63 = 167) dans la trilogie, sous 2 formes fléchies de hautes fréquences, et a été ajouté au tableau sur la répartition des hautes fréquences, en annexe F. Dans ce tableau, les hautes fréquences ont été classées en 2 catégories : mots informatifs et mots outils.

On remarque tout d'abord que tous les noms propres des personnages principaux n'apparaissent pas en hautes fréquences : on ne trouve que la paire Quinn/Stillman père (Stillmanp), la paire Blue/Black (bblueh/bblack) et Fanshawe (fanshawep). Ces paires de personnages correspondent aux 3 héros et à leurs doubles, leurs autres ; quant à Fanshawe, il est le double du héros-narrateur dont l'identité n'est pas clairement donnée, et elle est représentée par le pronom personnel *I*, qui fait effectivement partie des hautes fréquences : *I*, dont la fréquence est de 1 663 occurrences, constitue la 3ème haute fréquence de *The Locked Room*. Dans chaque volet, la forte présence du sujet est liée à l'incontournable existence de son autre : ils sont clairement mis en relief, en tant que principaux doubles des personnages, même si ces derniers peuvent expérimenter plusieurs formes de doubles dans leurs quêtes. On peut donc caractériser les volets par leurs sujets et leurs autres primaires, paires indissociables démultipliées dans la narration en doubles divers, mais moins significatifs de leurs constructions identitaires.

L'analyse dans *Hyperbase* des mots informatifs dans les hautes fréquences de la trilogie divisée en P et Q, associés aux principaux pronoms personnels, ainsi qu'à certains vocables exprimant la négation (*not, no* adverbe et modificateur et la proforme

nothing), a permis de distinguer des caractéristiques particulières à chaque volet (voir en annexe H (p. 579) le tableau des écarts réduits sur les hautes fréquences).

Parmi les noms communs, on trouve *man*, lexème en excédent dans les 2 premiers volets (respectivement 1,3 % et 0,17 % de chances pour que la répartition soit due au hasard, soit une probabilité très inférieure au seuil de 5 %), mais qui est en fort déficit dans le 3ème (– 2,1 E-7), comme on peut le visualiser dans l'histogramme 17 ci-dessous :



Histogramme 17. Distribution de *man* dans la trilogie new-yorkaise. [340]

[340] Les colonnes 2 et 3 donnent ici directement la probabilité pour que la répartition du lexème dans la sous-partie soit due au hasard. Dans TC3a, cette probabilité est de + 1,3E-2 : il y a donc 1,3 % de chances pour que la répartition soit due au hasard, soit une faible probabilité par rapport au seuil de 5 %.

Cette répartition permet une fois de plus de souligner l'autonomie de *The Locked Room* dans la trilogie, par rapport à une haute fréquence significative, puisque son signifié représente l'objet même de la quête identitaire entreprise par les héros : l'homme, ainsi que l'affirme Paul Auster à propos de *City of Glass* et de *The Invention of Solitude* :

> I wouldn't actually say that I was "writing about myself" in either book. [...] I don't feel that I was telling the story of my life so much as using myself to explore certain questions that are common to us all: how to think, how to remember, how to carry our pasts around with us at every moment. [341]

Que penser alors du déficit de ce signifiant dans le dernier volet ? On peut tout d'abord remarquer que le lexème *man* se trouve dans une relation hiérarchique verticale, dans le cadre général d'une classification à 3 niveaux, telle que l'a établie E. Rosch cité par Anne Thiessen [342] : *man* se situerait au niveau de base – dans le sens d'un homme en particulier – ou au niveau superordonné – dans le sens hyperonymique d'être humain – et on pourrait alors considérer que les noms des personnages se situeraient, dans un rapport d'hyponymie, au niveau subordonné. Si *man* est proportionnellement plus présent dans les 2 premiers volets, on peut en déduire que le degré de généralisation de la quête identitaire y est plus important. L'objet de la quête reste identifié de manière floue, générique, alors que dans le 3ème volet, on peut supposer que le nom propre, symbole de la structuration identitaire du sujet, y est plus présent. L'analyse factorielle suivante sur les hautes fréquences des noms des personnages, y compris de *I* (héros de *The Locked Room*) et de *man* est probante :

---

[341] McCaffery, Larry et Sinda Gregory. "Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997, p. 307.

[342] Thiessen, Anne. Le choix du nom en discours. Genève-Paris: Droz, 1997, p. 77 :
"E. Rosch propose une structuration intercatégorielle hiérarchique sous les traits d'une classification à trois niveaux où le niveau médian représente une strate hiérarchique privilégiée :

- niveau superordonné : meuble, animal, fruit.
- niveau de base : chaise, chien, pomme.
- niveau subordonné : chaise de cuisine, teckel, golden."

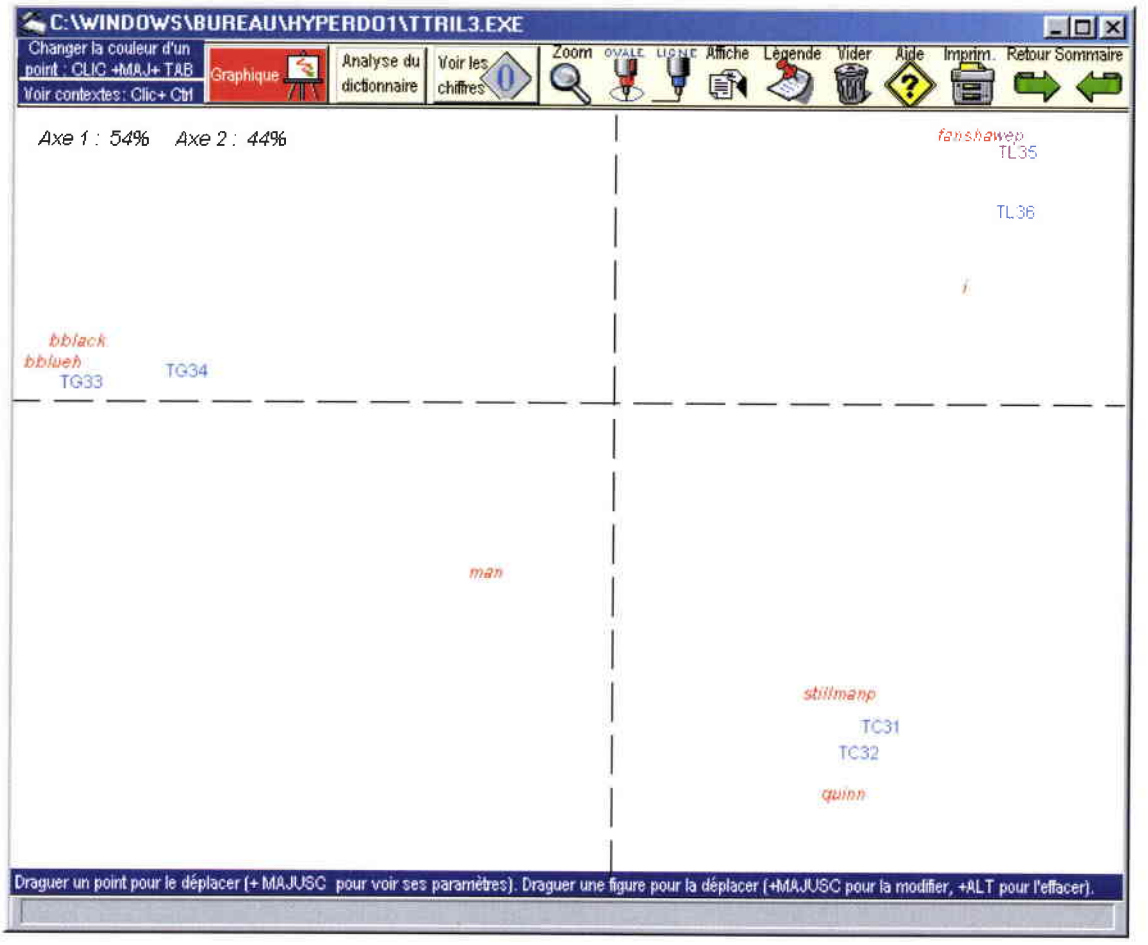


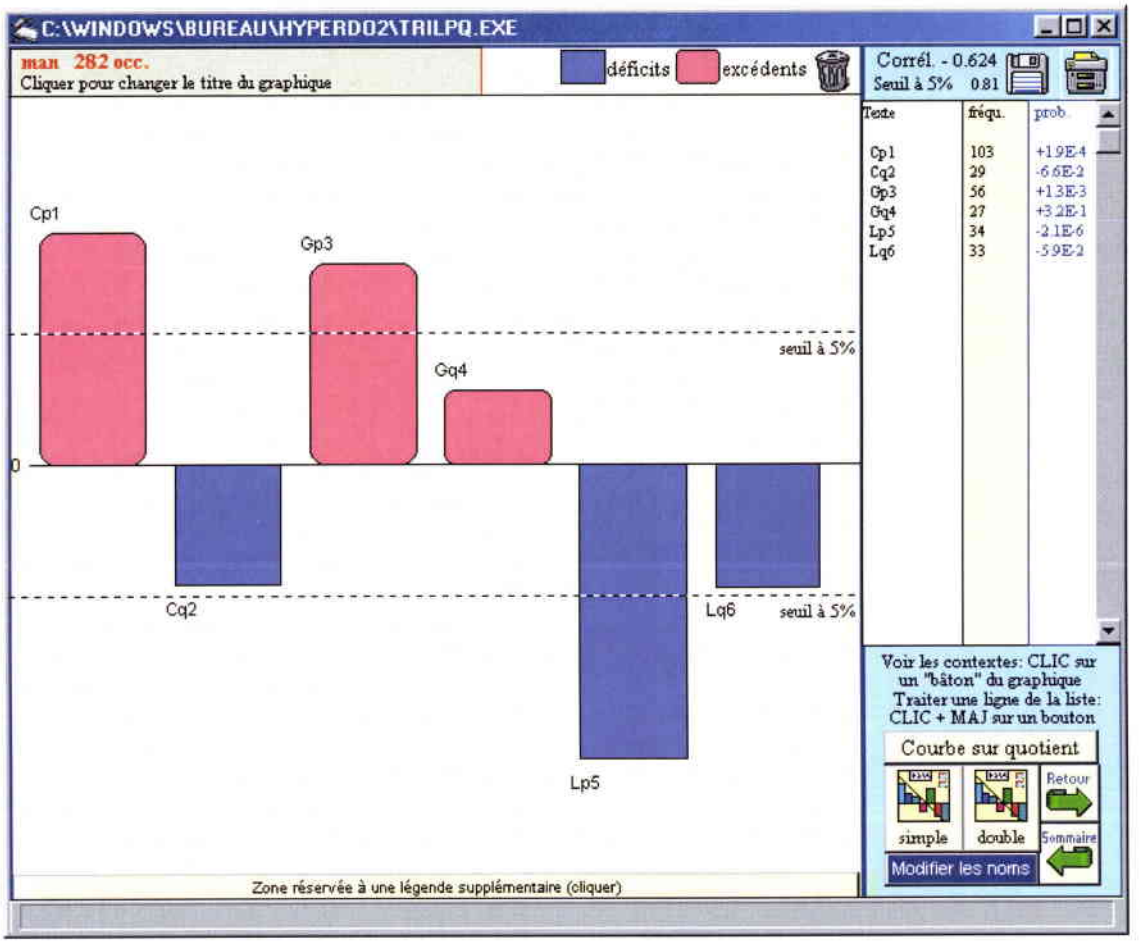
Figure 20. Analyse factorielle de *man* et des personnages principaux. [343]

On voit clairement que *man* est en corrélation avec les personnages des 2 premiers volets, alors qu'il s'éloigne, au profit de *I*, dans le 3ème volet. Un calcul de la corrélation entre *man* et *I* établit une forte corrélation négative entre les 2 vocables, soit – 0,86 pour un seuil de 5 % à 0,81 ; la corrélation entre *man* et Fanshawe est également fortement négative : – 0,95 pour le même seuil [344]. L'identité du sujet semble donc rester beaucoup plus indéfinie, abstraite, dans *City of Glass* et *Ghosts*, alors qu'elle se définit plus précisément par le pronom personnel *I* – sujet-narrateur auquel il reste encore à donner un nom – et son autre, Fanshawe, en s'éloignant définitivement de la définition abstraite de *man*.

[343] TC, TG et TL correspondent à *City of Glass, Ghosts* et *The Locked Room.* Les chiffres qui suivent ces sigles correspondent aux parties des volets divisés en 2 parties de taille égale.

[344] Nous donnons ici directement les résultats obtenus dans *Hyperbase,* corrélations données dans l'étude des listes doubles, en haut à droite des histogrammes, comme vu précédemment.

Plus précisément encore, la distribution de *man,* telle qu'elle apparaît dans la trilogie divisée en P et Q dans l'histogramme 18 ci-dessous, montre que la présence ou l'absence de l'hyperonyme n'est significative que dans les parties "enquête policière" des 2 premiers volets, donc au début de la tentative de structuration du sujet :



Histogramme 18. Distribution de *man* dans la trilogie
(base TRILPQ).

Par conséquent, la notion d'identité est moins floue, mieux définie par le couple *I*-Fanshawe dans le début du 3ème volet que dans les 2 autres, où l'homme s'y définit par son passé d'une part, par son absence d'identité d'autre part, si l'on considère les concordances de *man* dans les volets [345], concordances qui permettent de conforter les premières conclusions. Ainsi, les adjectifs prémodificateurs de *man* les plus redondants dans les 2 premiers volets sont :

[345] Voir en annexe J (p. 585) " Concordances de *man* dans la trilogie."

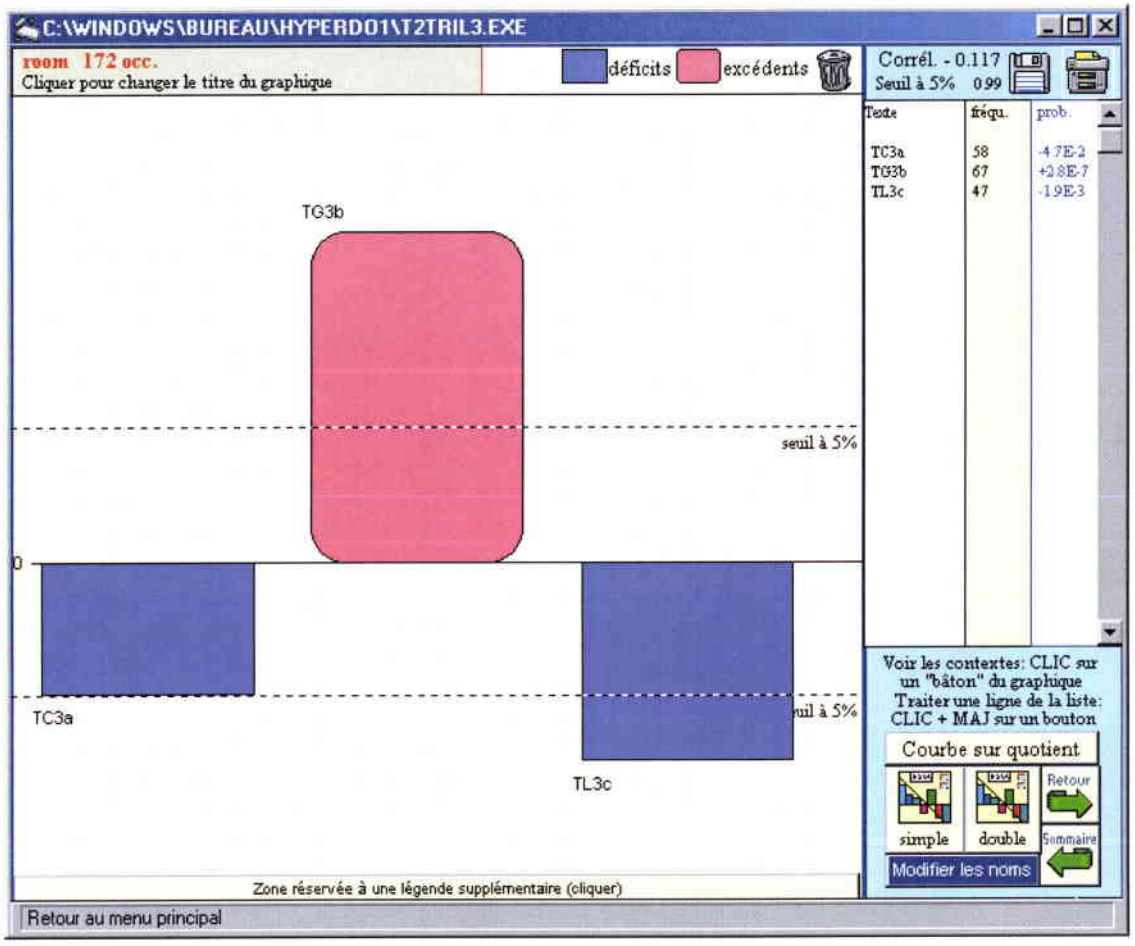
- *old* (31 occurrences, contre 10 pour *young*) : il évoque la mémoire, le passé, en tant qu'élément de base de la reconstruction identitaire selon Paul Auster ;

- des adjectifs qui dénotent par opposition l'idée de fragmentation, d'anonymat d'un sujet non identifié : *faceless, sceptical, unknown, taciturn, silent, crazy, masked, blind, dead* ;

- enfin, des adjectifs tels que *same* (en forte corrélation positive avec *man* : elle est de + 0,89, le seuil de significativité étant à 0,81) et le modificateur *other*, viennent renforcer l'idée que le sujet est dédoublé.

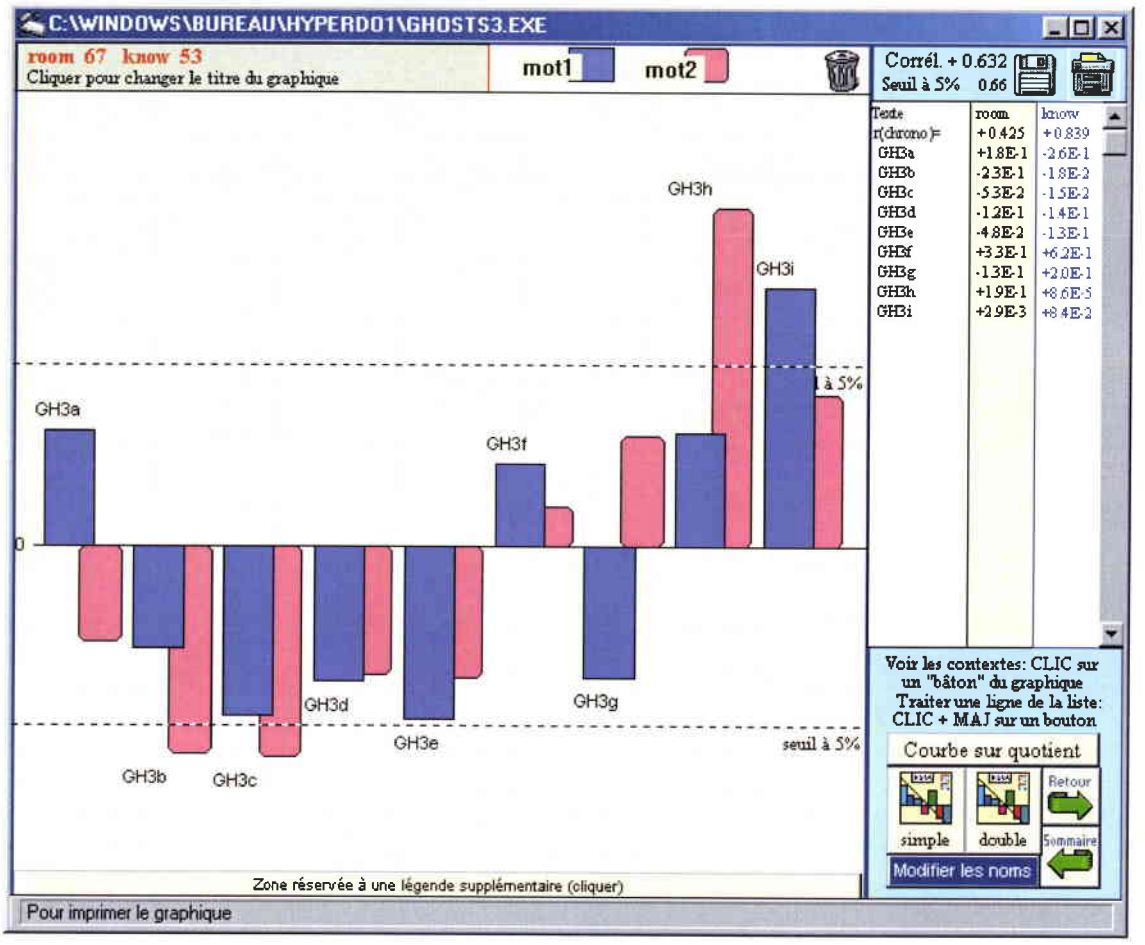
Par opposition, dans *The Locked Room,* les occurrences des adjectifs *old* (au nombre de 6) pour qualifier *man* sont nettement moins nombreuses. À côté de *a dead man,* on trouve *a living man*, et d'autres adjectifs, ou des noms antéposés à connotation plus positive : *an easy man, a small intense man, a peculiar little man.* Leurs identités sont mieux définies, ne serait-ce que par leurs fonctions : *a company man, a utility man, a telephone man.*

D'autre part, *room* surprend par son excédent très significatif (+ 2,8 E-7) dans un seul volet, et qui plus est dans *Ghosts,* alors qu'on l'aurait plutôt attendu dans le 3ème volet – dont le titre même renferme ce lexème – où il est significativement déficitaire (z = – 1,9 E-3), comme le montre l'histogramme 19 ci-dessous :



Histogramme 19. Distribution de *room* dans la trilogie new-yorkaise.

Plus précisément, il est significativement excédentaire en GH3i, et sa corrélation positive (+ 0,63) avec *know* est proche du seuil de 5 % (0,66), ainsi que le montre l'histogramme 20 ci-dessous :



Histogramme 20. Corrélation entre *room* et *know* dans *Ghosts*.

La connaissance semble liée à l'enfermement dans la chambre, où finit effectivement le sujet Blue dans la dernière sous-partie GH3i, d'autant plus que celle-ci suit une sous-partie GH3h, où *know* est en excédent très significatif. Toutefois, l'examen des concordances de *know* (données en annexe I dans le Concord.1. Concordances de *know* dans *Ghosts*) montre que, sur les 53 occurrences du lexème, 30 apparaissent en contexte interrogatif ou négatif. Ce contexte est valable jusqu'en GH3h, et se modifie considérablement en GH3i : sur 12 occurrences de *know*, les 3 premières sont en contexte négatif, mais les suivantes sont toutes affirmatives, établissant un lien très étroit entre le savoir actuel et les acquis du passé. En effet, on peut lire : *you already know the answer / you know the story by heart,* paroles prononcées par le double de Blue (Black) tentant de lui faire prendre conscience du rôle de la mémoire.

Pour Paul Auster en effet, la mémoire du passé conditionne l'inscription du sujet dans le réel, le présent :

> Memory then, not so much as the past contained within us, but as proof of our life in the present. If a man is to be truly present among his surroundings, he must be thinking not of himself, but of what he sees. He must forget himself in order to be there. And from that forgetfulness arises the power of memory. It is a way of living one's life so that nothing is ever lost. [346]

Cette inscription dans le présent passe par l'observation, ce qui explique la significativité des hautes fréquences de *see* dans la trilogie. Que penser alors de la fin de *Ghosts*, qui stipule : *"[...] we know nothing."* [347] ? Le héros s'isole dans la chambre, créant ainsi les conditions pour accomplir son acte d'écriture à la fin du volet, afin d'observer dans la solitude et le silence. Le lexème *know*, en excédent significatif en fin de volet également, oscille entre contexte positif et négatif, pour finir dans ce qui s'apparente à un échec. Il semble que ces fluctuations confèrent à *Ghosts*, une fois encore, le statut de phase intermédiaire entre l'expérience d'une perte et la lutte qui s'ensuit pour combler le vide ainsi créé. En effet, la phase d'isolement de Blue dans la chambre lui permet de se mettre dans les conditions nécessaires à sa reconstruction identitaire, où il y exprime son désir de se définir, mais il finira par se perdre irrémédiablement. La chambre est donc particulièrement présente dans le 2ème volet parce que c'est à ce stade de la trilogie que le sujet construit l'espace dans lequel il mènera – plus tard – sa lutte :

> When he speaks of the room, he does not mean to neglect the windows that are sometimes present in the room. The room need not be an image of hermetic consciousness, and when a man or a woman stands or sits alone in a room there is more that happens there, he realizes, than the silence of thought, the silence of a body struggling to put its thoughts into words. [348]

On retrouve dans cet extrait tout l'univers de Blue, qui, depuis sa chambre, perçoit son autre à travers une fenêtre, et tend vers un certain degré de conscience.

La notion de connaissance acquise par la pensée, la réflexion, semble donc fortement liée à celle de la vue, de l'observation : il s'ensuit une lutte pour parvenir à

---

[346] *The Invention of Solitude*, p. 138.

[347] *Ghosts*, p. 196.

[348] *Ibid.*, p. 140.

mettre les pensées en mots, en parole. On peut alors étudier les liens de corrélation qui pourraient unir les verbes *know, see, think et say*, tous en hautes fréquences dans la trilogie. Tout d'abord, une analyse factorielle sur ces verbes associés à des négations permet de dégager un schéma général :

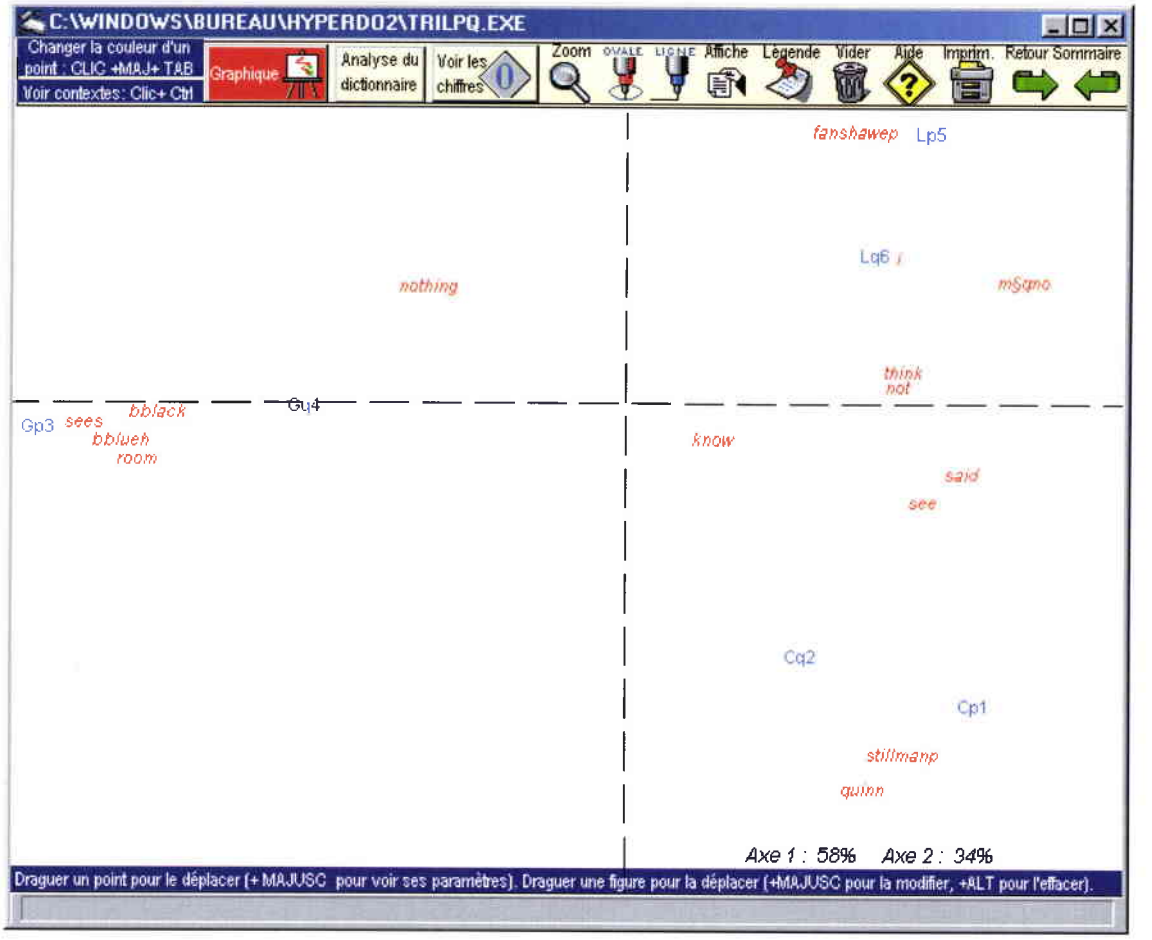
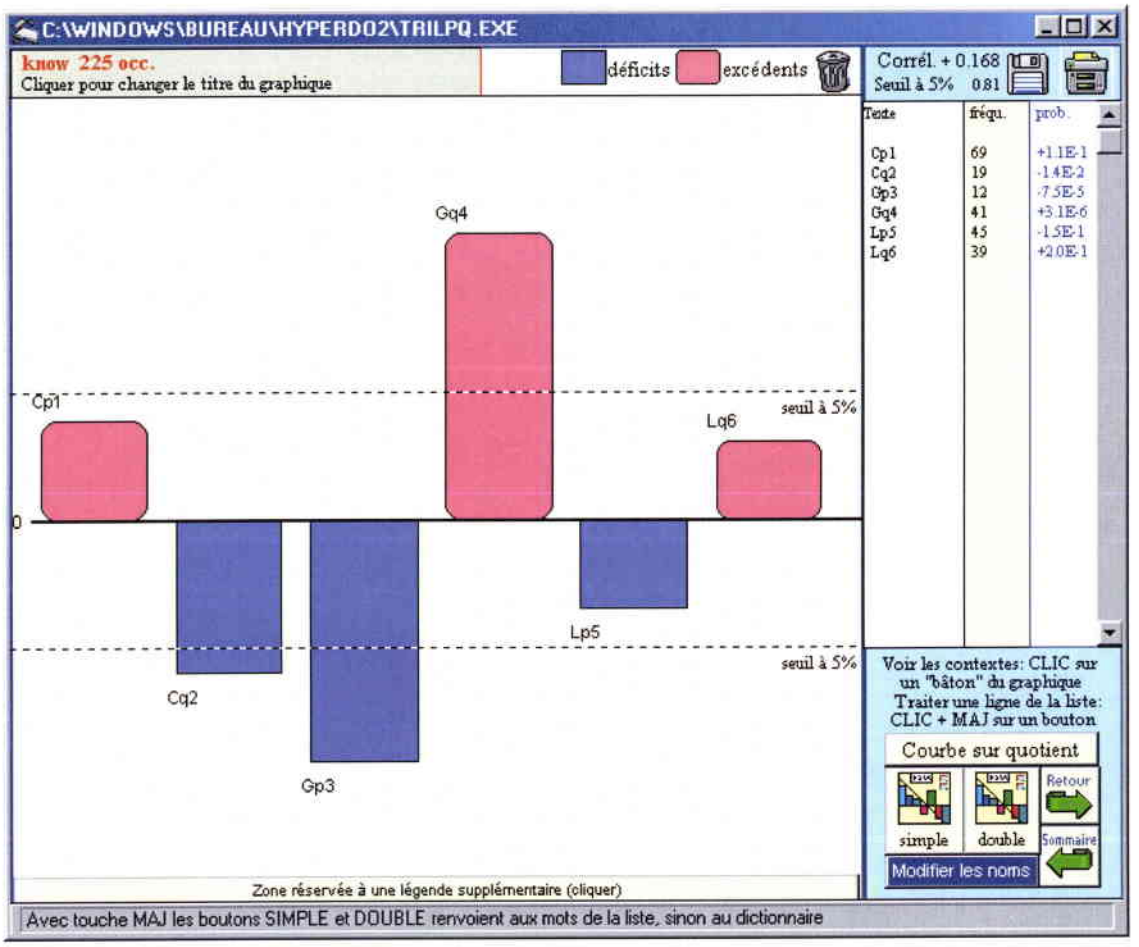


Figure 21. Analyse factorielle sur quelques hautes fréquences de la trilogie.

La constatation la plus évidente est la position centrale neutre de *know*, qui n'est lié à aucun volet en particulier : la recherche de la connaissance est effectivement omniprésente dans la trilogie, préoccupation permanente du locuteur. Toutefois, l'histogramme 21 ci-dessous fait apparaître quelques disparités entre les volets :

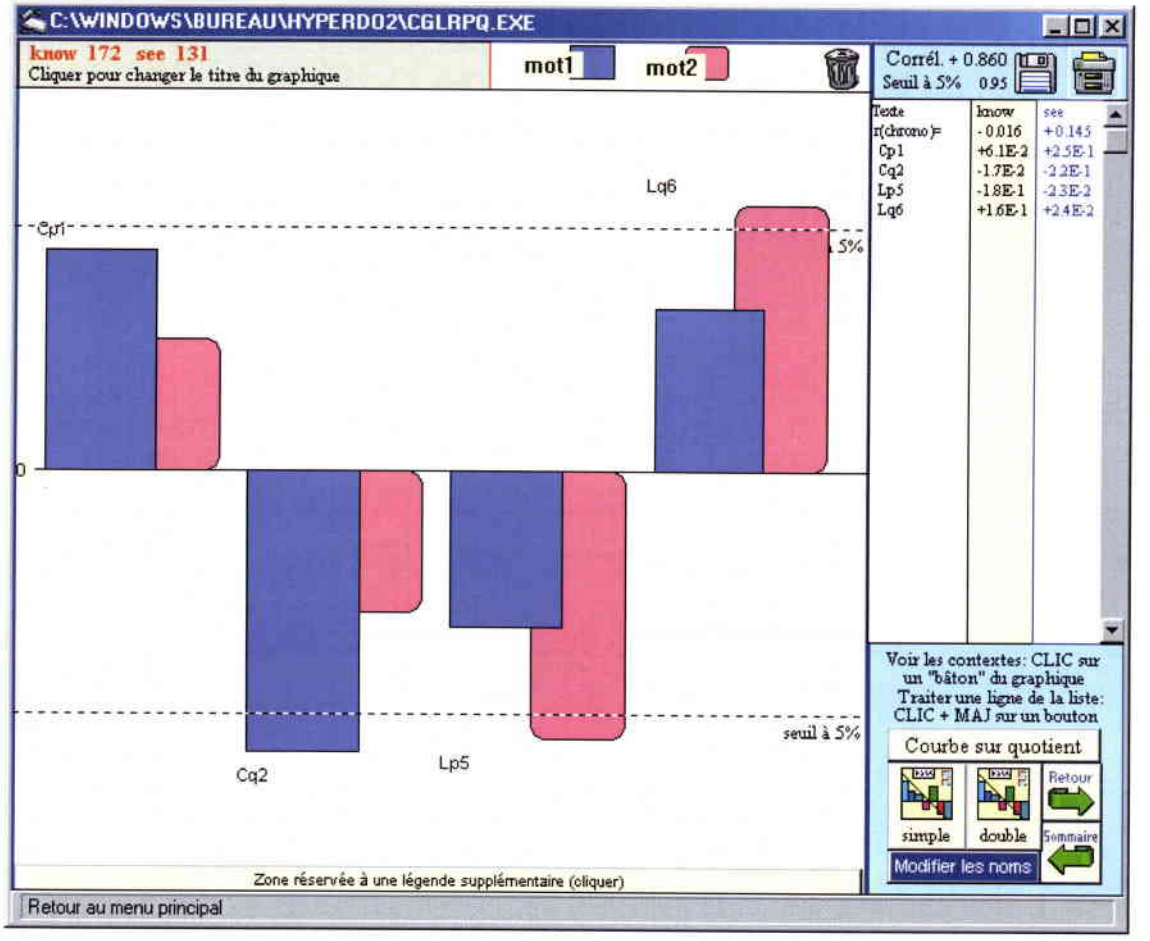


Histogramme 21. Distribution de *know* dans la trilogie new-yorkaise (base TRILPQ).

Cette distribution signale un fort déficit de *know* en CityQ2 et GhostsP3, et vient renforcer le rapprochement entre ces deux parties constaté précédemment dans l'étude quantitative. *Ghosts* se distingue doublement du reste de la trilogie en cumulant le plus fort déficit avec l'unique excédent significatif d'occurrences de *know*. La question de l'acquisition de la connaissance semble bien s'articuler dans ce qui constitue le cœur de la structure de la trilogie : *Ghosts*, qui opère un renversement radical d'orientation du savoir entre le 1er et le 3ème volet – renversement qui s'effectue précisément entre sa phase P et sa phase Q. En effet, même si les écarts réduits ne sont pas significatifs, il est intéressant de constater que l'évolution de *know* est négative entre CityP1 et CityQ2, alors qu'elle est positive entre RoomP5 et RoomQ6 : les 2 volets sont des images inversées dans ce cas.

Plus globalement, on note la proximité des lexèmes *think, see, said* et dans une certaine mesure, *know*, ce qui confirme que ces verbes forment un réseau isotopique.

Si l'on admet que l'absence de lemmatisation sur *see* en particulier minimise les corrélations, on acceptera la corrélation suivante entre *know* et *see* dans les 1er et 3ème volets comme significative, même si le coefficient de + 0,86 n'atteint pas tout à fait la valeur du seuil de 5 % à 0,95 :



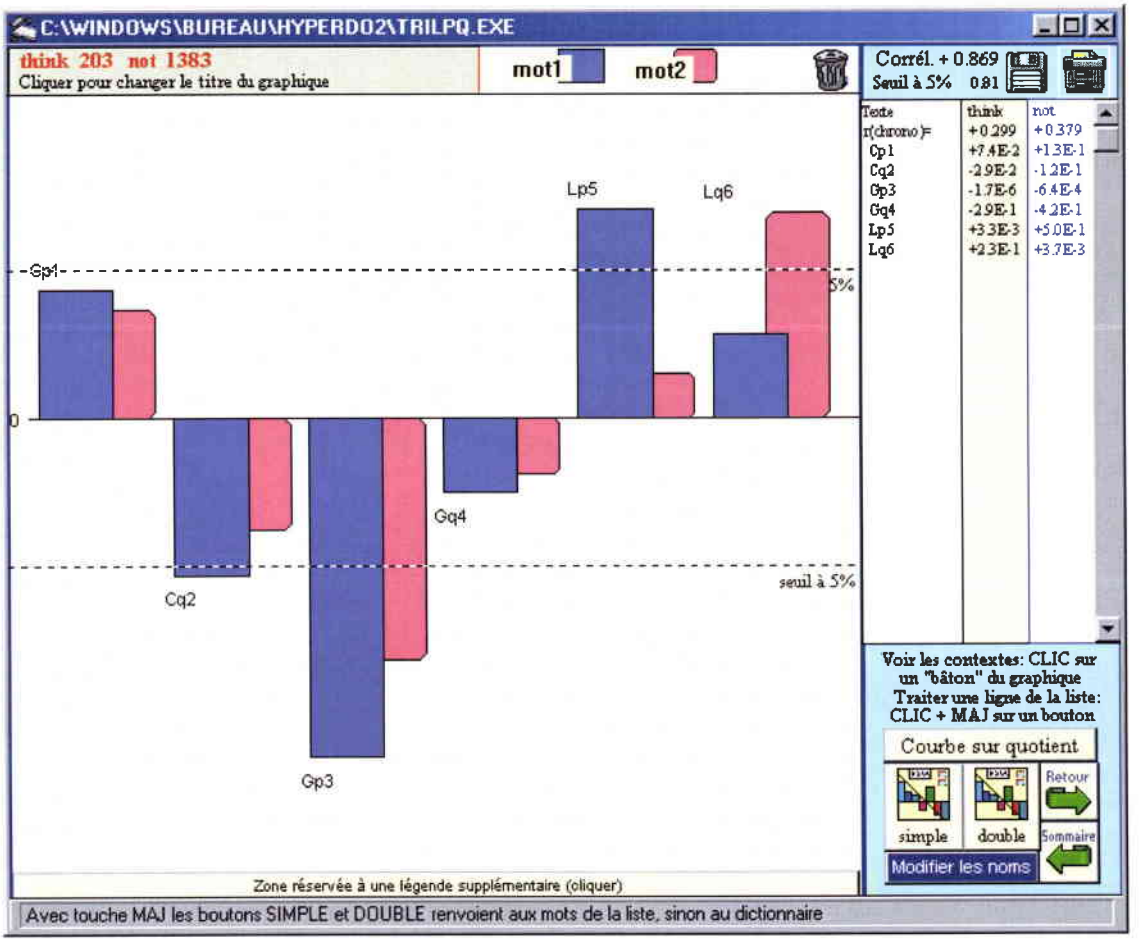
Histogramme 22. Distribution de *know* et *see* dans *City of Glass* et *The Locked Room* (base CGLRPQ).

Quoiqu'il en soit, ici encore, on constate une corrélation à tendance positive entre la notion d'observation et celle du savoir, l'une étant vue comme nécessaire à l'autre. Il est à nouveau intéressant de noter la totale symétrie entre les 2 volets. *City of Glass* semble commencer une quête qui trouverait sa résolution dans *The Locked Room*.

Il reste à étudier la position de *not*, proche sur l'analyse factorielle des verbes *see, said* et *think* en particulier.

Le calcul de la corrélation entre *see* et *not* donne un résultat non significatif : + 0,76 (le seuil étant à 0,81) ; de plus, en observant les concordances du verbe, on ne relève que 6 occurrences de *not see* sur 157 occurrences de *see*. De même, la corrélation entre *said* et *not* est de + 0,77 (seuil à 0,81) donc non significative.

En revanche, on calcule une corrélation positive significative (+ 0,87) entre *think* et *not*, comme le montre l'histogramme 23 ci-dessous :



Histogramme 23. Distribution de *think* et *not* dans la trilogie new-yorkaise (base TRILPQ).

On pourrait se demander si la négation de *think* signale une absence de réflexion. En observant les concordances de l'expression *not think* (voir en annexe K, p. 595), "Concord. 3. Concordances de *not think*"), on s'aperçoit que sur 30 occurrences de

l'expression, 21 sont à la 1 ère personne du singulier : un "je" y exprime une opinion, et on a bien ici la trace d'une réflexion. De plus, les énoncés *I do not think* se situent exclusivement en CityP1 (8 occurrences), en RoomP5 (7 occurrences) et en RoomQ6 (7 occurrences). Non seulement cette répartition est homogène entre les parties concernées, mais elle rapproche le début de *City of Glass* de *The Locked Room*, tout en excluant CityP2 et GhostsQ3.

Les hautes fréquences indiquent également que la notion de temps est primordiale dans le monde lexical du locuteur : ainsi, *time, when, never, now* et *then* sont très redondants.

Finalement, l'examen des hautes fréquences de *Ghosts* a révélé que le volet joue bien un rôle dans la construction identitaire du sujet de la trilogie.

1.2 Étude d'hapax spécifiques

L'étude quantitative des hapax dans la trilogie a fait apparaître une stabilité dans leur répartition entre les volets, ce qui rend l'œuvre atypique par rapport à la norme en littérature (voir 3ème Partie, Chapitre 1, § 1.3, p. 257). Pourtant, une analyse statistique plus détaillée a laissé transparaître une exception à cette homogénéité globale : le déficit significatif d'hapax dans la partie quête identitaire de *Ghosts*.

Nous restreindrons l'étude sémantique des 7 469 hapax [349] de la trilogie à une catégorie particulière, qui illustre la stabilité générale de la répartition des hapax dans la trilogie : les hapax communs aux 3 volets – qui ne sont pas des hapax dans l'ensemble de l'œuvre, dans laquelle ils ont une fréquence de 3. Une liste exhaustive de ces hapax est donnée en annexe L.

[349] Cumul des hapax de chaque volet, donc incluant leurs hapax communs, et pouvant avoir des fréquences de 1 à 3 dans la trilogie prise dans son ensemble (le nombre d'hapax stricts de la trilogie est de 4 366).

Tout d'abord, 2 lexèmes retiennent l'attention : *actor* et *identity*. Ils connotent la notion d'identité, mais aussi de double. Dans *City of Glass*, l'acteur supposé est Stillman père, le double de Quinn : il prétend ne pas reconnaître Quinn lors de leur 3ème rencontre, mais il n'est pas certain qu'il joue un rôle. La question de la vérité sur le discours de Stillman se pose :

> If Stillman was pretending, he was an actor like no other in the world. [350]

Le statut d'acteur reste incertain également dans *Ghosts*, et s'applique au double du héros Blue, à Black. Comme dans le volet précédent, on se situe dans la phase de l'enquête policière, au moment où le héros commence à mettre en doute sa mission et l'identité du suspect qu'il poursuit :

> This would make White the real writer then, and Black no more than his stand-in, a fake, an actor with no substance of his own. [351]

La notion d'acteur est liée à celle de l'identité, non définie, fausse, celle d'un autre que le sujet ne reconnaît pas comme tel.

Dans *The Locked Room*, le narrateur se remémore un clochard qui avait l'élocution d'un acteur. Il souhaite illustrer son propos selon lequel la vie est caractérisée par l'impermanence :

> I once knew a bum who spoke like a Shakespearean actor, a battered, middle-aged alcoholic with scabs on his face and rags for clothes, who slept on the street and begged money from me constantly. Yet he had once been the owner of an art gallery on Madison Avenue. [352]

On pourrait a priori penser que cette occurrence du lexème *actor* est sans rapport avec les 2 précédentes. Toutefois, il est fort probable que le narrateur parle ici de Paul Auster

---

[350] *City of Glass*, p. 83.

[351] *Ghosts*, p. 170.

[352] *The Locked Room*, p. 253.

écrivain réel, dont il raconte la période d'errance qu'il a vécue dans Central Park. On a donc bien ici aussi l'évocation d'un double, non reconnu comme tel.

Le lexème *identity* est associé dans les 3 volets à la notion de secret, mais aussi de renouveau, de renaissance :

> For five years he had kept William Wilson's **identity** a **secret**, and he wasn't about to give it away now, least of all to an imbecile stranger. [353]
>
> It is midsummer, 1948. Finally mustering the courage to act, Blue reaches into his bag of **disguises** and casts about for a **new identity**. [354]
>
> It struck me that writing under another name might be something I would enjoy (to **invent** a **secret identity** for myself) and I wondered why I found this idea so attractive. [355]

Les 3 occurrences de *identity* réfèrent au héros du volet, au sujet qui tente de (re)construire son identité.

L'examen de la liste des hapax communs aux 3 volets permet d'associer aux 2 premiers lexèmes étudiés 2 adjectifs, même s'ils n'apparaissent pas dans les mêmes contextes que les noms *actor* et *identity* : il s'agit de *mysterious* et *transparent*, dont les connotations sont antinomiques. La transparence est évoquée au sujet des cheveux de Peter Stillman fils, des mots que Blue pense pouvoir employer pour décrire la réalité et des intentions du narrateur vis-à-vis de la femme de Fanshawe. L'adjectif *mysterious* apparaît dans des contextes similaires dans les 3 volets : dans le 1er, le personnage Paul Auster reproche à Quinn, son double, d'être mystérieux ; dans le 2ème, Blue rencontre Black, son double, qui lui révèle que l'écrivain n'a pas d'identité définie, et trouve cette conception mystérieuse ; dans le dernier volet, la narrateur évoque l'identité de son double, Fanshawe, comme mystérieuse, insondable.

Le réseau isotopique formé par les 4 lexèmes étudiés est au cœur de la problématique de la trilogie. Les sujets en quête d'identité croient en la transparence,

---

[353] *City of Glass*, p. 53 (souligné par moi).

[354] *Ghosts*, p. 171 (souligné par moi).

[355] *The Locked Room*, p. 236 (souligné par moi).

que ce soit des êtres ou des mots ; ils pensent pouvoir accéder à la réalité, et ne reconnaissent pas leurs doubles : ceux-ci leur semblent jouer un rôle, tels des acteurs qui se présentent à eux. Mais Quinn, Blue et le narrateur ne reconnaissent pas l'identité de ces acteurs, qui restent mystérieux à leurs yeux. Les acteurs sont censés "faire comme", et les sujets des 3 volets ne se rendent pas compte qu'ils "font" effectivement "comme" eux-mêmes. D'ailleurs, on trouve dans les hapax communs aux 3 volets, le nom *imitation* :

> Nevertheless, as time wore on he found himself doing a good imitation of a man preparing to go out. [356]
>
> Blue, remembering to respond in character, emits several wheezing laughs, a good imitation of an old codger's mirth. [357]
>
> In my best imitation of an Oxford accent, I said: [...] [358]

Dans les 3 cas, ce sont les héros des volets qui entreprennent ces imitations, au moment précis où ils ont décidé de rencontrer physiquement leurs doubles. Ils le font donc sous une fausse identité, et en retirent une certaine satisfaction, puisque *imitation* est systématiquement prémodifié par l'adjectif *good.* Il en résulte une symétrie entre les sujets en quête identitaire qui choisissent de se déguiser pour affronter leurs doubles, soupçonnés eux-mêmes d'être des acteurs.

De par leur statut d'hapax dans chacun des volets, les lexèmes que nous venons d'étudier constituent sans aucun doute les traces des lieux essentiels que visite le locuteur de la trilogie. On dit bien que tout ce qui rare est précieux, et le choix précis de ces lexèmes comme hapax communs ne saurait être imputé au hasard, car il est hautement représentatif de la question identitaire. Cette nouvelle similitude profonde qui relie les 3 volets renforce l'idée de leur interdépendance. L'empreinte lexicale qu'ils laissent imperceptiblement au fil des volets construit – à un niveau que l'on peut dire inconscient pour un lecteur – un fil directeur dans la trilogie, et définit le monde lexical du sujet parlant. La répétition parcimonieuse, mais régulière et systématique, de ces

---

[356] *City of Glass*, p. 12.

[357] *Ghosts*, p. 173.

[358] *The Locked Room*, p. 296.

lexèmes hautement signifiants, témoigne une fois encore du haut degré de structuration des contenus de pensée du sujet, et de la trilogie new-yorkaise dans son ensemble.

CHAPITRE 2

LES MONDES LEXICAUX CRÉÉS PAR PAUL AUSTER

Il s'agit à présent d'effectuer l'analyse des lexèmes du corpus divisé en unités contextuelles, selon la méthodologie *Alceste.*

2.1 L'analyse et les résultats en 3 étapes

2.1.1 ÉTAPE A : Mise en forme et quantification du corpus

Le traitement de notre corpus par le logiciel *Alceste* se fonde sur une première quantification des données regroupées dans le tableau 20 ci-dessous :

Tableau 20. Les caractéristiques générales du corpus

Nombre de formes distinctes (non lemmatisées)	9 262
Nombre d'occurrences	116 304
Fréquence minimum d'un mot analysé	4
Nombre d'occurrences par u.c.e.	40
Nombre de mots pleins analysés	1 425
Nombre de mots outils retenus	230
Nombre d'u.c.e.	2 089

Cette étape permet de modéliser l'activité discursive : on a croisé 2 089 unités de contexte élémentaires avec 1 425 mots pleins. On obtient également un dictionnaire des formes réduites grâce à la lemmatisation des lexèmes qui servira à établir le profil des classes dans l'étape C.

2.1.2 ÉTAPE B : Classifications descendantes hiérarchiques (C.D.H.)

Ainsi que nous l'avons vu dans la méthodologie d'*Alceste* (voir 2ème Partie, Chapitre 2, § 2.3.3.2, p. 197), deux typologies successives sont établies afin de tester la stabilité des classes obtenues. Après le découpage du corpus en unités de contexte élémentaires, celles-ci sont regroupées en unités de contexte (u.c.) plus larges, contenant un nombre entier d'unités de contexte élémentaires. On fait varier la dimension de ces unités de contexte, et on procède donc à 2 classifications différentes, grâce au calcul de DONN.1 (avec 13 mots par unité de contexte, et un total de 1 040 u.c. testées) et le calcul de DONN.2 (avec 14 mots par unité de contexte, et un total de 986 u.c. testées). On aboutit à 2 classifications hiérarchiques descendantes, dont on évalue l'intersection afin de déterminer la stabilité d'une partition en 3 classes. Le tableau 21 croise les partitions, en construisant le tableau des cooccurrences entre la partition obtenue lors de la première analyse et la partition obtenue lors de la seconde :

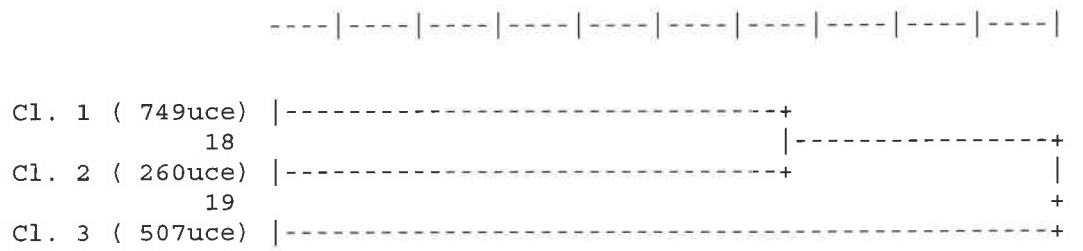
Tableau 21. Croisement des partitions des 2 C.D.H. (en nombre d'u.c.e.)

Partition 1 (CD.H. de Donn.1) Partition 2 (C.D.H. de Donn. 2)	Classe 1	Cla2	Classe 3
Classe 1	**749**	299	70
Classe 2	44	**260**	11
Classe 3	40	48	**507**

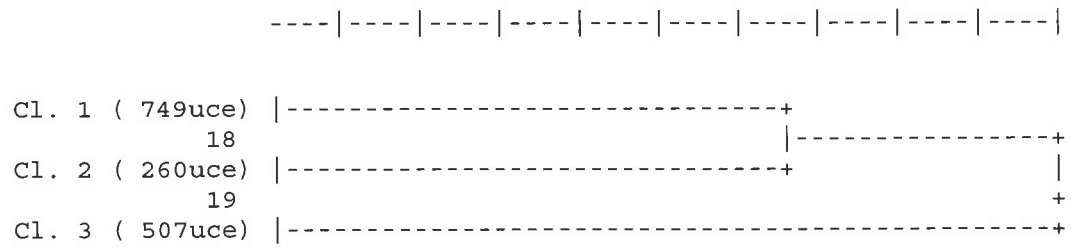
La partie stabilisée est obtenue en additionnant les u.c.e. de la diagonale : le total est donc de 1 516 u.c.e. stabilisées (749 + 260 + 507 = 1 516) sur les 2 086 de départ, soit 72,67 % des u.c.e.. On dégagera ensuite le profil de ces classes stabilisées, et donc fiables, à partir des 1 516 u.c.e. stables.

L'étape B fournit également les dendrogrammes des classes stables pour chacune des C.D.H., qui établissent, grâce à un calcul de χ^2, la force des liens entre les classes stabilisées :

Dendrogramme des classes stables de C.D.H. 1



Dendrogramme des classes stables de C.D.H. 2



Ces schémas établissent les liens par classement descendant des classes entre elles : ceux-ci sont décroissants de la gauche vers la droite du dendrogramme. On constate dans un premier temps que les deux classifications hiérarchiques donnent les mêmes résultats. Du point de vue de la force des liens des classes entre elles, il est extrêmement intéressant de noter que :

- la classe 1 et la classe 2 sont proches ;

- l'ensemble des classes 1 et 2 est fortement éloigné de la classe 3, cette dernière étant celle qui se distingue le plus parmi les trois, donc la plus caractéristique du corpus.

Il est temps de se demander à quelles parties du corpus les 3 classes ainsi définies correspondent, et quels sont leurs profils en matière de vocabulaire, c'est-à-dire quelles formes réduites caractérisent ces classes.

2.1.3 ÉTAPE C : Profil des classes stabilisées

C'est sur cette partie essentielle des résultats que se fondera l'interprétation de l'analyse. Une forme est validée comme étant caractéristique d'une classe en fonction de la valeur de son χ^2 (à un degré de liberté) : celui-ci correspond au coefficient d'association de la forme à la classe, et est significatif lorsqu'il est supérieur ou égal à 3,84 (valeur correspondant à une probabilité inférieure à 5 % pour que la distribution soit due au hasard, que l'on peut visualiser dans la table des χ^2 en annexe E). Une "clé contextuelle" est attribuée à chaque forme alors associée à une classe avec un χ^2 minimal : cette clé identifie la classe dans laquelle la forme est la plus présente, étant entendu qu'elle peut aussi se trouver dans une ou plusieurs autres classes. La clé contextuelle vaut "A" pour les mots spécifiques de la classe 1 ; "B" pour les mots spécifiques de la classe 2 ; "C" pour les mots spécifiques de la classe 3.

L'analyse (récapitulée dans le tableau 22 ci-dessous) fait apparaître 3 classes, chacune étant caractérisée par le volet du corpus qui contribue le plus aux u.c.e. caractéristiques de cette classe (colonne 3), et le pourcentage du total d'u.c.e. retenues dans l'analyse qu'elle contient (colonne 4). La 5ème colonne évalue le pourcentage d'u.c.e. du volet présentes dans la classe, donc le degré de représentativité du volet dans la classe ; ce degré est exprimé en probabilité par le calcul de χ^2, qui permet d'évaluer la significativité de la représentativité du volet (colonne 6) :

Tableau 22. Liste des classes spécifiques et répartition de leurs u.c.e

Classes	Volet contribuant aux u.c.e. de la classe	Nombre d'u.c.e. classées	% des u.c.e classées	% des u.c.e. du volet présentes dans la classe	χ^2
1 (contexteA)	The Locked Room	749	49,41 %	62,52 %	67,39
2 (contexteB)	City of Glass	260	17,15 %	22,81 %	24,08
3 (contexteC)	City of Glass + Ghosts	507	33,44 %	39,23 % 41,50 %	16,11 10,63

Nous constatons donc que la classe 3, la plus spécifique du corpus, par rapport aux deux autres, est représentée par deux volets : *Ghosts* et une partie de *City of Glass*. Or, il se trouve que 41,50 % des u.c.e. "*Ghosts*" et 39,23 % des u.c.e. "*City of Glass*" sont dans cette classe, alors que cette dernière représente globalement 33,44 % des u.c.e. classées. Les χ^2 (à 1 degré de liberté) respectifs de 10,63 et 16,11 montrent que cette différence est significative, puisqu'ils correspondent à des probabilités inférieures à 0,1 % pour que la répartition soit due au hasard. C'est donc que *Ghosts* et *City of Glass* contribuent significativement aux u.c.e. de la classe 3, tout comme *The Locked Room* contribue significativement aux u.c.e. de la classe 1 (χ^2 = 67,39) et *City of Glass* aux u.c.e. de la classe 2 (χ^2 = 24,08).

Il est possible, grâce aux fichiers résultats fournis par l'analyse, d'étudier le détail du contenu des u.c.e. d'une classe : en effet, la liste des u.c.e. reconstruites du corpus répertorie, pour chaque volet, les u.c.e. (classées ou non) rattachées au volet, leur appartenance à une classe et leur χ^2 d'association à cette classe. La taille de ce fichier ne nous permet pas de le mettre en annexe [359]. Par contre, *Alceste* donne accès à un autre fichier résultat intéressant : la liste des 19 u.c.e. les plus spécifiques de chaque

[359] Le fichier peut être demandé à l'auteur et transmis par voie électronique.

classe, avec leur χ^2 d'association à la classe (voir annexe M : "Liste des u.c.e. les plus spécifiques par classe", p. 599). À partir de ces deux fichiers, nous avons pu établir comment se répartissent les u.c.e. des volets dans les 3 classes du corpus, car même si une classe est caractérisée par un ou plusieurs volets en particulier, elle renferme également des u.c.e. d'autres volets.

Le tableau 23 ci-dessous rend compte de la répartition des volets dans les 3 classes, en pourcentages d'u.c.e. (classées ou non) :

Tableau 23. Répartition des u.c.e des classes dans les 3 volets

Volets	**Nb total d'u.c.e.**	**Classes**	**Nb d'u.c.e. du volet dans les classes**	**% des u.c.e. du volet**
City of Glass	**841**			**100 %**
		Classe 1	320	38 %
		Classe 2	192	**23 %**
		Classe 3	329	**39 %**
Ghosts	**447**			**100 %**
		Classe 1	129	29 %
		Classe 2	133	30 %
		Classe 3	185	**41 %**
The Locked Room	**798**			**100 %**
		Classe 1	499	**63 %**
		Classe 2	161	20 %
		Classe 3	138	17 %
Total	2 086		2 086	

Nous remarquons tout d'abord que *City of Glass* se répartit largement dans les 3 classes, tout comme *Ghosts*, et qu'il y a moins d'écarts entre leurs pourcentages d'u.c.e. dans les différentes classes (entre 1 et 16 points d'écart au maximum) que pour *The Locked Room*, dont les u.c.e. sont très majoritairement distribuées dans la classe 1, dont le volet est d'ailleurs caractéristique. *City of Glass* semble atypique en ce sens que, contrairement aux deux autres volets, la plus grande partie de ses u.c.e. n'appartiennent

pas à la classe dont il est seul caractéristique, la classe 2 : seulement 23 % de ses u.c.e. se situent en classe 2, contre 39 % en classe 3 et 38 % en classe 1. Cela signifie qu'une partie assez restreinte de *City of Glass* se détache du reste de la trilogie new-yorkaise, celle qui caractérise la classe 2. Par contre, plus du tiers des u.c.e. du même volet (39 %) contribue à caractériser la classe 3 avec *Ghosts*, qui consacre une proportion presque équivalente de ses u.c.e. à la classe (41 % des u.c.e. de *Ghosts* se trouvent en classe 3) : *City of Glass* et *Ghosts* se partagent donc le même pourcentage de leurs u.c.e. pour représenter la classe 2. Enfin, il faut noter que la part des u.c.e. de *City of Glass* présentes dans la classe 1 (38 %), dont le volet n'est pas caractéristique, est néanmoins considérable.

Ghosts, bien que majoritairement présent dans la classe 3 qu'il caractérise, compte également des pourcentages importants de ses u.c.e. dans les deux autres classes : 29 % en classe 1 et 30 % en classe 2.

The Locked Room enfin, consacre la majorité absolue (63 %) de ses u.c.e. à la classe 1 dont il est caractéristique, alors que le reste de ses u.c.e. se répartit de manière à peu près équivalente dans les classes 2 et 3 (respectivement 20 % et 17 %), mais en proportions bien moindres.

Alors que *The Locked Room* se distingue assez nettement par la faible répartition de ses u.c.e. dans les classes des deux autres volets, ces deux derniers semblent s'infiltrer simultanément dans toutes les classes. L'étude de la distribution des u.c.e. des volets dans les 3 classes permet de confirmer cette constatation :

Tableau 24. Répartition des u.c.e des volets dans les 3 classes

Classes	Nb total d'u.c.e.	Volets	Nb d'u.c.e. de la classe dans le volet	% des u.c.e. de la classe
Classe 1 The Locked Room	948			100 %
		City of Glass	320	34 %
		Ghosts	129	13 %
		The Locked Room	499	**53 %**
Classe 2 City of Glass	486			100 %
		City of Glass	192	**40 %**
		Ghosts	133	27 %
		The Locked Room	161	33 %
Classe 3 City of Glass + Ghosts	652			100 %
		City of Glass	329	**51 %**
		Ghosts	185	**28 %**
		The Locked Room	138	21 %
Total	2 086		2 086	

La première remarque est la confirmation de la forte présence de *City of Glass* dans les 3 classes : ce volet est celui qui compte le plus d'u.c.e dans la classe 2 dont il est effectivement caractéristique (40 %) ; ses u.c.e. sont en majorité absolue dans la classe 3 (51 %) qu'il caractérise avec *Ghosts*, alors que ce dernier ne représente que

28 % des u.c.e. de la classe ; enfin, *City of Glass* est loin d'être absent de la classe 1, puisqu'il en constitue 34 %. Il semblerait donc que ce volet, qui se répartit dans les 3 classes à la fois, et dont les taux de présence dans ces classes est important, corresponde à des mondes lexicaux différents et se dissémine dans les trois types d'énoncés de la trilogie new-yorkaise.

Si les u.c.e. de *Ghosts* sont particulièrement présentes dans la classe 3 qu'il caractérise (28 % des u.c.e. de la classe), il n'en reste pas moins présent dans la classe 2, dont il partage presque le même pourcentage d'u.c.e. (27 %).

Enfin, *The Locked Room* est très nettement présent dans la classe 1 qu'il caractérise (avec 53 %), tout en partageant 33 % des u.c.e. avec la classe 2, et 21 % de celles de la classe 3.

Du fait des caractéristiques que nous venons d'établir à propos de la répartition entre les u.c.e. des volets et les classes spécifiques de la trilogie, il sera nécessaire de pondérer l'attribution d'une classe à un seul volet, et donc de prendre en compte l'influence que peuvent avoir tous les volets sur l'interprétation des énoncés d'une classe. En effet, si le rapprochement entre *City of Glass* et *Ghosts* est évident a priori, puisqu'ils forment une même classe, il faudra également considérer que *City of Glass* et *The Locked Room* peuvent influer respectivement sur les caractéristiques des classes identifiées plutôt par l'un ou l'autre volet.

Après avoir examiné la répartition des u.c.e. des volets de la trilogie new-yorkaise dans les classes, on peut se demander quelles sont les u.c.e. les plus caractéristiques des 3 classes distinguées. Nous rappelons que l'annexe M, intitulée "Liste des u.c.e. les plus spécifiques par classe" fournit la liste des 19 u.c.e. les plus spécifiques de chaque classe, avec leur χ^2 d'association à la classe. Après examen de cette liste et de la répartition des u.c.e. de chaque classe par rapport à leur volet d'origine, nous pouvons établir un parallèle avec les constatations générales précédentes sur la répartition quantifiée des u.c.e.. Le tableau 25 ci-dessous rend compte de l'appartenance aux volets des 19 u.c.e. les plus spécifiques de chaque classe :

Tableau 25. Répartition par volet des 19 u.c.e. les plus spécifiques des classes

Classes	Volets	Nombre d'u.c.e. spécifiques
Classe 1 **The Locked Room**		
	City of Glass	8
	Ghosts	3
	The Locked Room	**8**
Classe 2 **City of Glass**		
	City of Glass	**15**
	Ghosts	1
	The Locked Room	3
Classe 3 **City of Glass + Ghosts**		
	City of Glass	**16**
	Ghosts	**1**
	The Locked Room	2

Nous constatons que les 19 u.c.e. les plus caractéristiques de la classe 1 appartiennent à la fois à *The Locked Room* et à *City of Glass*, ce qui confirme la proximité de ces deux volets. Celles de la classe 2 sont très majoritairement extraites de *City of Glass*, qui semble fortement représenter cette classe. Par contre, il est intéressant de remarquer que la quasi-totalité des u.c.e. les plus représentatives de la classe 3 appartient à *City of Glass*, et qu'une seule provient de *Ghosts*. Une fois de plus, il semble que *City of Glass* soit caractéristique d'un nombre significatif d'u.c.e. différentes par leur contenu. L'examen des contextes précis de ces u.c.e. dans la partie suivante permettra de préciser ce profil.

2.2 Profils des classes et interprétation

Pour procéder à l'étude du vocabulaire spécifique de chaque classe, nous donnerons dans le tableau 26 ci-dessous les 21 premières formes réduites les plus spécifiques de chaque classe, par ordre de coefficient d'association ($\chi 2$) décroissant – les listes complètes du vocabulaire significatif se trouvant en annexe N ("Dictionnaire des formes réduites caractéristiques des classes"). Ce tableau précise dans les colonnes "% d'u.c.e." le pourcentage que représente le nombre d'unités de contexte élémentaires dans lesquelles apparaît la forme réduite à l'intérieur de la classe par rapport au nombre total (dans le corpus global) d'unités de contexte élémentaires dans lesquelles elle apparaît [360] :

Tableau 26. Liste des formes réduites les plus spécifiques de chaque classe [361]

Classe 1 The Locked Room	$\chi 2$	% d'u.c.e	**Classe 2** City of Glass	$\chi 2$	% d'u.c.e.	**Classe 3** Ghosts + City of Glass	$\chi 2$	% d'u.c.e.
say.	**79,15**	**69,33**	**earth+**	**52,13**	**92,31**	**sit.**	**43,53**	**63,37**
know.	78,85	73,31	creat+	42,00	84,62	crowd+	40,33	100,00
think.	33,07	65,41	state+	37,29	83,33	light.	36,26	78,95
tell.	38,56	73,65	set.	36,68	61,54	brown	24,07	100,00
publish+	23,13	96,15	record+	32,61	81,82	cigarette+	22,41	92,86
grow.	23,00	88,89	master+	29,10	100,00	coffee	22,05	100,00
understand.	22,48	79,66	reduce+	29,10	100,00	north	22,05	100,00
mention+	11,69	93,33	reverse+	29,10	100,00	saw	20,80	61,40

[360] En consultant l'annexe 26 "Distribution des formes réduites par racine", on a accès à la liste des formes dérivées spécifiques pour chaque forme réduite des classes.

[361] Les signes "+" indiquent une lemmatisation possible : on peut donc trouver dans le corpus la forme réduite et des formes dérivées.
Les signes "." indiquent la lemmatisation d'un verbe (notamment irrégulier).

Classe 1 The Locked Room	χ^2	% d'u.c.e	**Classe 2** City of Glass	χ^2	% d'u.c.e.	**Classe 3** Ghosts + City of Glass	χ^2	% d'u.c.e.
joke+	10,31	100,00	novel+	28,49	75,00	leg+	20,41	92,31
laugh+	10,30	82,61	command+	27,98	80,00	east	20,03	100,00
make.	9,90	59,80	elaborate+	27,98	80,00	green+	20,03	100,00
funny	9,27	100,00	consider+	26,14	66,67	asleep	18,02	100,00
maybe	9,27	100,00	write.	25,26	33,90	fat	18,02	100,00
brother+	8,64	91,67	crucial	24,23	100,00	clothe.	16,84	70,37
guess	8,64	91,67	decipher+	24,23	100,00	glass	16,44	90,91
marriage	8,64	91,67	demand+	24,23	100,00	grass	16,44	90,91
worth+	8,64	91,67	grade+	24,23	100,00	bin	16,01	100,00
argu+	8,24	100,00	instrument+	24,23	100,00	star+	16,01	100,00
ask+	7,64	90,91	interpretation+	24,23	100,00	tall+	16,01	100,00
treat+	7,64	90,91	isolat+	24,23	100,00	west	16,01	100,00
possibly	7,20	100,00	meticulous	24,23	100,00	weather+	15,43	84,62

De cette analyse ressortent en premier lieu les 3 formes les plus représentatives des u.c.e. de chaque classe, que l'on pourrait considérer comme les "étiquettes" caractéristiques du type de contenu de ces classes : ainsi, "say." pour la classe 1 ; "earth+" pour la classe 2 ; "sit." pour la classe 3. À partir de ces listes de formes réduites et des u.c.e. caractéristiques de chaque classe, en association avec les catégories de mots outils utilisées, nous pouvons déterminer le profil global de la partition ternaire dégagée. Nous donnons ci-dessous les 5 u.c.e. les plus spécifiques de chaque classe (extrait de l'annexe M) :

CLASSE 1 / CONTEXTE A : THE LOCKED ROOM [362]

170 21 unshakeable #honesty Peter has a child SS way of #telling it/ But what he #said is true/ Tell me something about the father/ Anything you #think is relevant Peter SS father is a Boston Stillmanp/ I am sure you have #heard of the family there were several governors back in/ the nineteenth century a number of Episcopal bishops ambassadors a Harvard/ president/ At the same time the family #made a great #deal of money in textiles shipping/

129 18 #think or do Peter who could not no/ Not anything/ I #know nothing of any of this/ Nor do I #understand/ My wife is the one who #tells me these things/ She #says it is important for me to #know even if/ I do not #understand/

163 18 I do not #think anyone can #understand Quinn smiled judiciously and then #told/ himself to plunge in/ Whatever I do or do not #understand he #said is probably beside the point/ You have hired me to to a job and the #sooner/

1172 18 But #think of the #excitement there is more to life than living a long time you/ #know half the men in America would #give ten years off their #retirement to live/ the way you do/ Cracking cases living by your wits seducing women pumping bad #guys full of/ #lead God there is a lot to be #said for it/ That is all #make believe #says BBlack Real detective work can be #pretty dull/

126 15 Excuse me for #laughing/ Sometimes I am so #funny I am the last of the Stillmans that was quite a family/ or so they #say/ From old Boston in case you might have #heard of it I am the last one there are/

CLASSE 2 / CONTEXTE B : CITY OF GLASS

218 39 In the Middle Ages the Holy Roman Emperor Frederick II repeated the #experiment/ hoping to #discover man SS true #natural language #using #similar #methods but the/ children died before they ever #spoke any words/ Finally in what was undoubtedly a #hoax the early sixteenth #century/ King of Scotland James IV #claimed that Scottish children #isolated in the same/ #manner wound up #speaking very good Hebrew Cranks and ideologues however were/

310 39 Man SS #duty to #scatter himself across the whole #earth in response to God SS/ #command to be fertile and #fill the #earth would #inevitably move along a western/ course/ And what more Western land in all Christendom DDark asked than America The #movement of English #settlers to the New World therefore could be #read as the fulfilment of the ancient commandement America was the last step in the #process Once the/

270 34 #representing the then happy #state of #mankind but also the conception and/ #desire of #philosophy itself/ From the very beginning according to Stillmanp the #discovery of the New World/ was the quickening #impulse of utopian thought the spark that gave hope to the/ #perfectibility of human life from Thomas More SS book of 1516 to Geronimo de/ Mendieta SS prophecy some years later that America would #become an #ideal/

282 31 #concerning the story #elaborated on the #numerous misreadings that had grown up/ around it and #ended with a #lengthy catalogue of legends from the Aggadah a/ compendium of rabbinical #interpretations not connected with legal #matters It/ was #generally accepted #wrote Stillmanp that the/ Tower had been built in the year 1996 after the #creation a scant three hundred/ and forty years after the Flood lest we be #scattered abroad upon the face of/ the whole #earth/

---

[362] Le premier chiffre est le n° d'u.c.e., dans l'ordre du texte.

Le deuxième chiffre est la clé du χ^2 d'association de l'u.c.e. à la classe (significative à partir de la valeur 2).

Les mots spécifiques de la classe sont précédés d'un "#".

219 30 not the only ones #interested in the subject/ Even so sane and sceptical a man as Montaigne #considered the question/ carefully and in his most important #essay the Apology for Raymond Sebond he/ #wrote/ I believe that a child who had been #brought up in #complete #solitude #remote/ from all association which would be a hard #experiment to make would have some/ sort of #speech to express his #ideas/

CLASSE 3 / CONTEXTE C : GHOSTS + CITY OF GLASS

355 40 white #women white men and black #women Orientals and Arabs men in #brown and/ #gray and blue and #green #women in red and white and #yellow and #pink children in/ #sneakers children in #shoes children in cowboy boots #fat people and #thin people/

1795 34 We see Fanshawep carrying the #captain his #breakfast one morning after a night/ of violent #storms off Cape Hatteras Fanshawep #putting the grapefruit the/ #scrambled eggs and the toast on a #tray #wrapping the #tray in tinfoil then/ further #wrapping it in towels hoping the #plates will not #blow off into the/ water when he #reaches the bridge since the #wind is #holding at seventy #miles/ per hour Fanshawep then #climbing up the ladder #taking his first steps on the/

375 30 #bench in the middle of the #traffic island at Broadway and 99th Street/ He would arrive early never later than seven oclock and #sit there with a #take/ out #coffee a #buttered #roll and an open #newspaper on his #lap watching the #glass/

780 30 He #went from the living room to the #bedroom his bed was #gone his bureau was/ #gone/ He opened the top #drawer of the bureau that was there Women SS underthings #lay/ #tangled in #random clumps #panties bras slips/ The next #drawer #held #women SS #sweaters Quinn #went no further than that/ On a table near the bed there was a framed photograph of a blond beefy faced/ young man another photograph #showed the same young man #smiling #standing in the/

1018 28 He #rides the #subway rubs #shoulders with the #crowd feels himself #lunging/ towards a sense of the moment/ As he #takes his #seat at the ball park he is #struck by the sharp #clarity of the/ #colors around him the #green #grass the #brown #dirt the white ball the blue sky/ above each thing is #distinct from every other thing wholly separate and/ defined and the geometric simplicity of the pattern impresses BBlueh with its/ #force/

Pour finir, nous reproduisons ci-dessous, dans le tableau 27, le croisement entre classes et des catégories de mots, les prépositions spatiales et les nombres étant les seuls mots analysés comme des mots pleins (les autres catégories font partie des mots outils, qui n'entrent pas dans l'établissement des classes) :

Tableau 27. Répartition des catégories de mots dans les 3 classes [363]

Catégories de mots	Poids	Classe 1	Classe 2	Classe 3
Prépositions spatiales	2 404	**- 22**	- 2	**39**
Nombres	674	**- 16**	4	**7**
Modaux	560	**28**	- 3	**- 18**
Mots indiquant une modalité	1 273	**24**	0	**- 35**
Mots relatifs à l'espace	1 445	**- 43**	- 2	**68**
Mots relatifs au temps	996	0	-2	4
Auxiliaires be et have	4 375	**59**	1	**- 88**

2.2.1 CLASSE 2 : *CITY OF GLASS*, classe *"earth"*

Cette classe compte 260 u.c.e. classées – soit 17,15 % des u.c.e. classées – et constitue donc la plus petite classe en volume. En outre, 40 % du nombre total de ses u.c.e. appartiennent à *City of Glass*, et 33 % à *The Locked Room*. Son contexte B est plus spécifique du volet *City of Glass*, dont 23 % des u.c.e. sont présentes dans la classe.

Son vocabulaire, dont la forme la plus caractéristique est le mot *earth*+ – que l'on trouve dans 92,31 % des u.c.e. classées – est lié à la notion d'espace : dans les u.c.e. caractéristiques, de nombreux territoires ou nationalités relatifs à cette notion sont nommés (*the New World, America, Scotland, English settlers, Hebrew cranks*). Ces noms sont directement liés à des faits historiques ou des récits bibliques (*the Flood, the Book of Genesis, the Garden*) qui ont tous trait à la chute originelle de l'homme et à ses

[363] Cette répartition est effectuée automatiquement par *Alceste*, lors de l'étape A : lors de l'établissement du dictionnaire du corpus, un tri est effectué en fonction de 27 "clés catégorielles", dont par exemple les noms, les adjectifs, les modaux, les marqueurs de relations temporelles, etc.
Les "poids" indiqués représentent le nombre d'occurrences de mots de la catégorie considérée.
Les chiffres des colonnes 3 à 5 sont les valeurs des χ^2 d'association de la catégorie à la classe. Comme nous l'avons vu dans la théorie (Partie 2, Chapitre 2, § 2.3.3.2), ces χ^2 sont "signés", c'est-à-dire que le signe indique le sens de la significativité : positif pour une présence, et moins pour une absence.

tentatives de rachat. On y retrace l'histoire de l'homme et de sa déchéance, symbolisée par la perte du langage originel (cf. u.c.e. 304 : *"If the fall of man also entailed the fall of language"*) dans le jardin d'Éden ; on fait allusion à ses tentatives de reconstruire une Tour de Babel pour recréer un langage universel, originel et transparent, qui permettrait à l'homme de retrouver l'innocence originelle qu'il a perdue en commettant des crimes (*mankind, innocence, innocent, paradise, heaven, crime, murder*). Deux des u.c.e. les plus spécifiques de la classe (les u.c.e. 217 et 218) reprennent un exemple de tentative expérimentale où, pour recréer ce langage originel, des enfants ont été isolés, enfermés, et auraient fini par utiliser un langage, par nécessité. C'est donc par le langage que doit passer la quête d'identité originelle, ce qui transparaît dans le vocabulaire lié à l'acte d'écriture : *writers, write, chapter, creat+, novel, notebooks, author, pamphlet, reader.* La solution doit passer par l'écriture, la recherche d'un nouveau langage dans un nouveau monde, l'Amérique (*the New Babel... building of paradise in America*) : de nombreux noms et verbes décrivent ce processus, cette tentative de découvrir le sens du langage, tels *experienc+, reveal+, decipher+, discover+, elaborate, experiment+, interpretation+, record+, observe.*

Celui qui est chargé de cette quête par le biais de l'écriture, l'écrivain, se doit d'être isolé, enfermé dans une pièce ; ce sont là les conditions nécessaires à l'accomplissement de son acte d'écriture : on trouve donc le vocabulaire lié à la notion de solitude (*rooms, isolat+, solitude, remote*), mais aussi d'enfermement et de contrainte (*shut+, trapped*). Cependant, cette solitude en tant qu'enfermement n'est pas réductrice ; au contraire, elle est, si l'on se réfère aux théories défendues par Paul Auster, indispensable à la quête d'identité ; en effet, dans un entretien, il a déclaré : *"what is so startling to me, finally, is that you don't begin to understand your connection to others until you are alone."* [364] En fait, la solitude, la réduction de l'espace, mène à la liberté de l'écrivain :

> A man sits alone in a room and writes. Whether the book speaks of loneliness or companionship, it is necessarily a product of solitude. [365]

---

[364] McCaffery, Larry et Sinda Gregory. "Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997. p. 315.

[365] The Invention of Solitude. San Francisco: Sun and Moon Press, 1982. p. 136.

> The room need not be an image of hermetic consciousness, and when a man or a woman sits alone in a room there is more that happens there, he realizes, than the silence of thought, the silence of a body struggling to put its thoughts into words. [366]

L'écrivain part à la recherche de ce qui a été perdu par nécessité, et cette quête est vécue comme une lutte pénible, les idées de contrainte et de peine étant reprises dans le vocabulaire spécifique : *claim, demand+, command+, necessarily, efforts, tries*. Mais qu'a donc exactement perdu le sujet ? Que symbolise la perte du langage ? L'homme, cherchant à recréer le langage originel, cherche à retrouver l'essence de son identité : on retrouve développée ici – notamment dans les exemples d'expériences réussies sur des enfants isolés [367]- la croyance dans le logocentrisme, la possibilité de trouver un langage originel, dans lequel les signifiants et les signifiés seraient en parfaite correspondance, et permettraient de véhiculer une identité, une signification stable et unique. Par cette quête d'un langage idéal, le sujet recherche son moi idéal, afin de pouvoir s'identifier à ce dernier et en trouver l'essence. Or, cette notion de quête d'un idéal transparaît dans le vocabulaire spécifique ; à la recherche d'un monde idéal (*America would become an ideal, building of paradise in America*), à l'aide d'un langage idéal (*man's true natural langage*), c'est-à-dire transparent, l'homme aurait dû parvenir à l'essence de son moi idéal, auquel fait référence l'u.c.e. n° 1 405 :

> *those early years, one had the #impression there was* ***nothing he did not do well nothing he did not do better*** *than everyone else He was the* ***best*** *#baseball #player the* ***best*** *#student the* ***best*** *looking of all the #boys any one of these things would.*

Cette u.c.e., qui appartient à *The Locked Room*, décrit les traits du personnage de Fanshawe, ami d'enfance que le narrateur recherche, et qui a toujours été pour lui l'incarnation de la perfection, son double en toute circonstance, l'idéal de son moi.

Cependant, ces diverses tentatives échouent, car elles n'apportent que l'illusion d'une solution : les termes *hoax, shadow, trace, false, error, appear+, apparent+, arbitr+* et *contradict+* montrent que cette recherche de langage idéal est vouée à l'échec. Les résultats soi-disant positifs des expériences menées sur les enfants se révèlent être faux : l'u.c.e. n° 218, la plus représentative de la classe l'explique (*"what*

---

[366] *Ibid.*, p. 140.

[367] Voir liste des u.c.e les plus spécifiques, classe 2, contexte B, u.c.e 218 39.

was undoubtedly a hoax...") ; le témoin de la seconde expérimentation n'est pas fiable (cf. u.c.e. n° 217 : *"According to Herodotus, a notoriously unreliable chronicler..."*). Même les dates sont remises en cause : on peut lire *"having sifted through all the apparent contradictions, the author places the events somewhere between the twelfth and twenty-fifth of the month"* dans l'u.c.e. n° 745.

Il ressort nettement que cette classe, basée sur des faits historiques et sur des récits bibliques, et nommant des personnages ayant existé (tels *Montaigne, the King of Scotland James IV, Milton*), fait apparaître le sujet en tant qu'il essaie d'inscrire son identité dans la dimension du monde réel, extérieur dans une chronologie. Le style narratif des événements relatés, l'ancrage dans un espace réel et dans une chronologie historique, montrent sa volonté de parvenir à la construction d'une certaine vérité sur le langage et sur la nature de l'identité : cette quête est vécue comme essentielle et tend vers une réponse ultime et définitive sur la question de l'identité, comme le dénotent les mots *crucial, total+, extreme, complete, entire, absolute, definite*. Pourtant, il est également fait référence à ce qui constitue pour Paul Auster le mystère de la vie, et qui n'est pas aussi tangible que les faits historiques : le hasard et le destin (*incident+, accident+, accidental+, inevit+, destin+*), dont l'auteur ne se dit pas maître. En mêlant ces événements aux faits historiques – dont la véracité est elle-même remise en cause – le monde auquel la classe fait référence semble plutôt s'apparenter au Réel tel que l'auteur l'expérimente, et non tel qu'il est censé être dans les récits écrits par d'autres que lui. On est en fait plongé dans le monde lexical de l'auteur, dans son Réel tel qu'il l'a construit. Or, ce Réel n'est pas satisfaisant, car les solutions qu'il propose à la quête de langage, et par là même à la quête d'identité, ne sont qu'illusion. Son Réel n'est pas structuré, et le sujet est confronté à ses contradictions, ses fluctuations, qui mènent à l'absence de toute signification ; ainsi, un nombre important d'expressions exprime cet échec, cette absence de cohérence entre les réponses obtenues :

> *to scatter himself accross the whole earth, lest we be scattered abroad upon the face of the whole earth, a compendium of rabbinical interpretations not connected, remote from all association, all apparent contradictions.*

Le sujet en éprouve un sentiment de manque, le désir de combler le trou de ce Réel, le vide de son "je" pour lequel il n'arrive pas à trouver de "tu". Par conséquent, c'est son existence même qui est menacée (cf. u.c.e. 12 : *"he no longer existed for anyone but*

himself") s'il ne parvient pas à s'inscrire dans la réalité, c'est-à-dire dans une dimension symbolique qui lui permette de prendre conscience de son véritable moi, un "il" dans le monde extérieur. C'est pourquoi la quête d'identité du sujet, cruciale, ne peut s'appuyer sur le Réel, insatisfaisant – ainsi que l'évoque l'u.c.e. 302 à propos du "paradis" recherché :

> *there were no maps that could lead a man to it, no instruments of navigation that could guide a man to its shores / Rather its existence was immanent within man himself.*

C'est donc en lui que le sujet doit trouver le sens de son existence, processus qui passe par l'acte d'écriture.

Dans cette classe caractérisée principalement par *City of Glass*, on se trouve donc dans la fibre du Réel du sujet. Celui-ci vit ce Réel traumatique comme une chute, un échec à se retrouver dans un idéal perdu, et tend vers la déchéance : il y a perte des repères spatio-temporels, perte de toute connexion logique. De plus, cette déchéance du moi est transposée au niveau du corps. En effet, l'écrivain qui ne parvient pas à écrire parce que le langage transparent lui fait défaut et parce qu'il ne peut inverser le processus de la perte, de l'absence de signification (cf. u.c.e. 304 : *"to undo the fall, reverse its effects"*), éprouve ce manque physiquement : il se laisse volontairement mourir de faim. Pour inverser le cercle vicieux de ce manque – dont il est la victime de plus en plus consciente – le personnage principal, Quinn, subit l'épreuve de la faim, pour "affamer sa faim" selon son expression, que l'on trouve dans l'u.c.e. 715 :

> If he took in more than he should, his appetite for the next meal increased and thus more food was needed to satisfy him. By keeping close and #constant watch on himself, Quinn was gradually to **#reverse the #process**. His **#ambition** was to eat as little as possible and in this way to **#starve off his hunger**. In the best of all #worlds he might have been able to **#approach #absolute zero**.

La quête de Quinn dans *City of Glass* consiste donc plutôt à essayer de se perdre dans le néant, et d'abandonner tout espoir de trouver une structure à son identité. Son but, en refusant toute ingestion de nourriture, est finalement de se vider de toute intériorité.

Pourtant, on voit poindre dans cette dimension le début d'une prise de conscience que l'extérieur, le monde réel, ne lui fournira pas de solution ; on a aussi l'intuition d'une certaine forme de répétition intrinsèque au sujet, qui pourrait le mener à

l'analyse de son identité. En effet, l'u.c.e. 679 fait allusion aux mouvements syncopés du sujet dans l'espace, qui pourraient être interprétés comme le symbole des hésitations, des trébuchements à être du sujet en quête de structuration, et dont l'activité discursive est par essence discontinue et fractale. Ici encore, il s'agit d'établir un parallèle entre le langage du corps et celui de l'esprit :

> **syncopation** the man would improvise **#endless tiny variations** on his #instrument/ his **body swaying #stiffly back and forth** energetically miming the monkeys' **#rhythm/** He #played jauntily and with flair crisp and looping #figures in the #minor mode, as if glad to be there with his mechanical friends, **enclosed in the universe he had #created**, never once looking up.

Cette u.c.e., très significative de la classe (au 16ème rang), décrit les mouvements de l'un des artistes qui ont fasciné Quinn par leur spectacle : l'idée de répétition et de régularité y est très présente (*endless, swaying back and forth, rhythm*), en tant qu'elle semble associée à une espèce de rituel propre à son auteur (*in the universe he has created*). Or, même si pour l'instant Quinn se contente de consigner ce qui l'a interpellé dans son carnet, il n'en reste pas moins marqué.

Pour finir, il est intéressant de noter la présence de l'u.c.e. 1771 extraite de *The Locked Room* dans la classe 2, et qui évoque le thème de l'écrivain enfermé dans une pièce qui ressent le besoin vital de s'isoler. Ce passage correspond précisément au point de rupture dans le volet entre la partie enquête policière et la partie quête d'identité, c'est-à-dire le moment où le narrateur éprouve un besoin irrépressible de se mettre à écrire pour se libérer de son autre, Fanshawe. Nous serions ici à la frontière entre la fibre du Réel et celle du Symbolique.

2.2.2 CLASSE 3 : *CITY OF GLASS* et *GHOSTS*, classe *"sit."*

Cette classe compte 507 u.c.e. classées – soit 33,44 % du total d'u.c.e. classées – et constitue la deuxième classe en volume. En outre, 51 % du nombre total de ses u.c.e. appartiennent à *City of Glass*, 28 % à *Ghosts,* et 21 % à *The Locked Room.* Son contexte C est plus spécifique des volets *Ghosts* (41 % des u.c.e. de la classe) et *City of Glass* (soit 39 %). Cette classe est aussi celle qui s'éloigne le plus des classes 1 et 2,

beaucoup plus proches, et son étude montrera que ses caractéristiques la distinguent effectivement des deux autres.

La forme réduite la plus représentative de la classe est le verbe *sit*, que l'on peut trouver dans presque les deux tiers des u.c.e., soit 63,37 %. Ce verbe, associé à d'autres formes spécifiques de la classe tels *asleep, lay, stand, seat, position, sofa, settle, pausing, bend,* évoque une certaine passivité apparente, sous la forme peut-être d'un attentisme de la part du sujet. De plus, on ne trouve dans le vocabulaire spécifique aucun verbe d'action à proprement parler. En fait, le sujet se pose en observateur plutôt qu'en acteur, ainsi que le dénotent les nombreux verbes et noms relatifs à la notion de perception : *see, stare, gaze, glimpse, glance, sight.* Cette prise de position du sujet lui permet donc de porter son regard sur quelque chose, et de partir à la recherche de la signification de ce quelque chose : les verbes *search, sneak, inspect, study, record, register*, montrent que le sujet est en quête d'un objet.

Le vocabulaire de cette classe est essentiellement constitué de noms et d'adjectifs extrêmement concrets et objectifs : noms d'objets, d'aliments, de parties du corps, d'éléments urbains ; adjectifs peu variés de couleurs (*brown, green, pink, gray, yellow, orange*), de taille (*fat, tall, thin*), ou relatifs à des directions (les quatre points cardinaux et deux directions principales et opposées : *uptown* et *downtown*). Aucune interprétation de ce qui est perçu ne semble transparaître, aucun mouvement ne semble venir troubler un décor statique, brut, basique : le choix de l'énonciateur de rendre compte sans commenter, par des adjectifs objectifs, de couleurs notamment (auxquelles aucune nuance n'est même attribuée) rend le style clairement descriptif, et dépeint un décor irréductible. Le sujet dépouille ses observations de toute subjectivité, et il est comme submergé par les images auxquelles il se trouve confronté.

Ce regard direct, qui transmet au sujet une image concrète des éléments qui l'entourent, une image qui n'est pas filtrée par la pensée, fait plus appel à une conscience sensitive et intuitive qu'à une perception raisonnée. Le sujet est profondément ancré dans la vie quotidienne d'une part, et dans la nature d'autre part. La vie quotidienne est perçue dans tout ce qu'elle a de simple, de basique : entouré de meubles courants (*table, sofa, desk*), d'objets usuels, d'ustensiles de cuisine et d'aliments correspondant à une nourriture peu élaborée (*glass, plate, dishes, bottle, cup,*

butter, scrambled eggs, coffee, beer, wine), le sujet inscrit aussi son corps dans ce quotidien matériel, par les nombreux mots relatifs aux vêtements (*clothe., wear, shirt, tie, jacket, suit, shoe, coat, overcoat, hat*), ainsi que tous ceux relatifs au corps (*ear, neck, shoulder, breast, lung, chest, stomach, leg, lap, bodies*). La nature est également très présente dans le vocabulaire de la classe ; et on peut regrouper ces mots dans trois des quatre *"matières élémentaires"* – l'eau, la terre, l'air et le feu – qui, selon Gaston Bachelard, sont comme des *"hormones de l'imagination"* [368] : *rain, fountain, flow, storm* pour l'eau ; *space, star, clouds* pour l'air ; *flower, grass, trees* pour la terre. Globalement, cet appel des choses simples, celui des éléments fondamentaux de la nature, renvoie le sujet à la perception iconique d'une matière, d'un contenu, d'un lieu, en dehors de toute forme. Nous sommes ici dans l'Imaginaire du sujet, qui ne se perçoit qu'en émotion, en sensation, mais ne distingue pas l'objet sur lequel se porte son regard : il n'a que l'intuition de sa présence, d'un "je", mais n'identifie pas cette image comme son autre moi. Il ne fait qu'en percevoir l'image qui ne se dévoile pas à sa conscience réfléchie. Du point de vue de l'Imaginaire lacanien, on se situe ici au début du stade du miroir, dans lequel le sujet s'identifie à sa propre image dans le miroir au point qu'il ne peut plus s'en distinguer : un "je" est en formation, ce "je" qui lui permettra de se distancier de son image, et mettra en évidence le fondement imaginaire du moi, son caractère d'illusion, afin d'accéder à un "tu". À ce moment là seulement, le sujet pourra passer de l'Imaginaire au Symbolique, et construire son identité. Mais pour l'instant, l'objet, l'autre moi, reste voilé, et le sujet n'a que la sensation de sa répétition.

Les mots *mirror, image* et *masked*, qui caractérisent le vocabulaire de cette classe, montrent bien que le sujet a conscience de la présence de l'autre, cet objet qui est son autre moi, mais qu'il ne le perçoit qu'au travers d'un masque, d'un voile. Il pourrait s'agir ici du personnage Blue dans *Ghosts*, qui a la sensation de quelque chose lui renvoyant son image, sans pouvoir la distinguer de son moi : à la poursuite de son autre, Black, il ne le rencontre que masqué, et ne parvient pas à l'identifier. Dans *City of Glass*, c'est le personnage principal Quinn qui porte en permanence un masque, sous la forme de noms d'emprunt : il utilise un pseudonyme pour ses romans, usurpe le nom et la fonction de détective du personnage Paul Auster, se présente à Stillman sous trois identités différentes.

---

[368] Bachelard, Gaston. L'eau et les rêves. Paris: Librairie José Corti, 1942.

Pour autant, le sujet, qui ne parvient pas à définir son autre, prend conscience de cette altérité, et tend vers l'acceptation de son intériorité, donc vers la formation de son identité. En effet, tout le vocabulaire s'inscrit dans un système en miroir, où les différentes notions s'opposent dans plusieurs dichotomies, dont les principales sont l'opposition extérieur / intérieur et l'opposition contenant / contenu. Le sujet oscille d'un pôle à l'autre dans un incessant mouvement de balancier (cf. les mots *swing*, *spin*) ; passe lentement, presque involontairement d'un monde lexical à l'autre – du monde extérieur à son propre monde – ce qui est décrit par les verbes *sprawl, slide, wander, put, bend*, qui ne dénotent aucune réelle prise en charge du sujet par lui-même, comme s'il restait prisonnier de son image, incapable de se distinguer de son autre dans le miroir ; on trouve aussi l'expression d'un mouvement circulaire d'enveloppement (cf. les mots *spin*, *rolled up, wind., surround, wrap*) qui l'entoure et l'enferme progressivement dans un monde de plus en plus restreint et qui pourrait sembler étouffant, aliénant. Pourtant, c'est dans cette dernière isotopie que l'on peut trouver le signe du début de la structuration identitaire du sujet, en tout cas une bonne raison de croire que c'est dans cet enfermement qu'il pourra trouver le moyen de construire sa dimension symbolique.

Mais revenons dans un premier temps sur les oscillations entre deux mondes opposés. La dichotomie extérieur / intérieur se décline selon plusieurs modes. Tout d'abord, le vocabulaire décrivant l'espace de la ville (*alley, block, pavement, sidewalk, area, neighbourhood*) s'oppose à celui de l'espace intérieur de l'appartement (*bedroom, bathroom, lobby, closet*) ; celui relatif à ce qui est naturel (*light, star, trees, grass, clouds*...) côtoie le vocabulaire de ce qui est artificiel (*lamp*, pour la lumière artificielle, *plastic*). D'un point de vue plus général, l'espace ouvert, illimité (*north, south, west, east, uptown, downtown*) s'oppose à un espace fermé, restreint (*subway, bedroom*) ; ainsi, à l'idée de vagabondage, d'errance du sujet (*wander, bum, garbage*), vient se substituer celle d'enfermement, de cloisonnement, dans des endroits de plus en plus restreints (de la ville au quartier, du quartier à l'appartement, de l'appartement à une cabine téléphonique, pour finir dans une poubelle). Dans un processus de repli sur soi (dont témoigne la répétition du mot *roll up*), le sujet passe en fait d'un état d'errance, perdu dans un espace ouvert sans limites dans lequel il se sent désorienté, à un état de confinement qui paradoxalement le fait accéder à un sentiment de sécurité mais aussi à la liberté. Paul Auster le mentionne à propos de tous les personnages de ses livres, dans *The Art of Hunger* :

> At the same time, there's a curious paradox embedded in all this: when the characters in my books are most confined, they seem to be most free. And when they are free to wander, they are most lost and confused. [369]

Et l'on peut lire à la fin de *City of Glass*, lorsque Quinn a abandonné le monde extérieur pour vivre dans une poubelle, qu'il éprouve un sentiment de bien-être significatif :

> At the back of the alley there was a large metal bin for garbage, and whenever it rained at night Quinn would climb into it for protection. [...] By standing on his knees on top of the garbage and leaning his body against one wall of the bin, he found that he was not altogether uncomfortable. [370]

Parallèlement à la dichotomie extérieur / intérieur, on peut dégager celle qui oppose un contenant à un contenu. En premier lieu, les vêtements, en tant que contenant, servent d'enveloppe au corps, le contenu, et ont une importance capitale dans le vocabulaire de la classe : *clothe, wear, shirt, tie, jacket, suit, shoe, coat, overcoat, hat.* Il est intéressant de noter que pratiquement tous ces vêtements servent à se protéger à l'extérieur ; ils constituent aussi l'image de lui-même que le sujet renvoie à l'extérieur. Le corps, second contenant, dans ses parties externes, est lui-même perçu comme l'enveloppe d'organes, second contenu : les parties *ear, neck, shoulder, breast, chest, leg, lap, bodies* protègent les organes *stomach, lung, bowels, bladder.* Il constitue également l'image externe renvoyée au monde réel. Or, tout comme on est passé d'un espace ouvert à un espace fermé, il y a mouvement de ses contenants vers des contenus : lorsqu'ils se retrouvent enfermés dans leur chambre, les personnages finissent par se déshabiller complètement (*naked, took off his clothes*), se débarrassant ainsi successivement des deux enveloppes externes les plus tangibles, la ville et les vêtements. Mais le processus de dépouillement n'est pas terminé ; en effet, ils ingèrent de la nourriture, autre contenu, et le vocabulaire varié qui lui est associé est très représentatif de la classe : *beer, wine, coffee, butter, breakfast, sweet, scrambled eggs.*

Or, qu'il s'agisse du passage du monde extérieur, ouvert, à un monde fermé, restreint, ou qu'il s'agisse du passage d'un contenant, le corps, à un contenu, les

---

[369] Irwin, Mark. "Interview with Mark Irwin." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997. p. 327.

[370] *City of Glass*, p.116.

aliments, il est toujours question d'intériorisation et de repli sur soi, et d'une certaine manière, d'enrichissement personnel. En effet, si l'on se réfère à Gilbert Durand :

> Toute enveloppe, tout contenant, apparaît en effet comme moins précieux, moins substantiel que la matière enveloppée. La qualité profonde, le trésor substantiel n'est pas ce qui enferme, mais ce qui est enfermé. Ce n'est pas finalement la coque qui compte, mais l'amande. [371]

À propos de la nourriture, il dit :

> Toute alimentation est transsubstantiation. C'est pour cette raison que Bachelard peut affirmer que "le réel est de prime abord un aliment". Entendons par là que l'acte alimentaire confirme la réalité des substances. Car l'intériorisation aide à postuler une intériorité. [372]

Alors que le sujet est parvenu dans un premier temps à la liberté en s'enfermant, en se débarrassant de l'enveloppe du monde extérieur et de celle de ses vêtements, il atteint dans un deuxième temps la conscience de l'existence de son intériorité profonde en ingérant des aliments qui finissent comme contenus dans ce que Durand appelle les *"ténèbres viscérales"* (*bowels*). Or, le terme d'enrichissement personnel est devenu trop vague : en fait le sujet, en abandonnant son image extérieure, par ce processus d'intériorisation, semble prêt à se distinguer de ce qu'il perçoit dans le miroir – comme s'il s'était rendu compte que cette image n'était qu'illusion – et à construire sa dimension symbolique.

Contrairement à ce qui a été constaté pour la classe 2, le sujet ne cherche pas à nier son intériorité, mais bien au contraire essaie de l'analyser pour construire son identité. Il lui faut passer par le stade de l'abandon de l'image de son monde propre, de son moi, pour se construire un Autre symbolique, celui qui lui permettra de s'inscrire dans le monde réel, d'accéder à la conscience réflexive de son véritable moi, un "il". Les expressions relatives à ce processus par lequel passe le sujet sont : *fall, leave, melt, abandon, avoid, dismiss.*

---

[371] Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. 11ème éd. Paris: Dunod, 1992, p. 294.

[372] *Ibid.*, p. 293.

Toutefois, à ce stade, le sujet, profondément ancré dans le rationnel, en reste prisonnier. Il n'est pas encore parvenu à la dimension symbolique, car pour l'instant les objets occupent une telle place dans son monde propre, dans sa vision du monde réel, qu'il est incapable de prendre conscience d'un monde abstrait. À tel point d'ailleurs qu'il semble alors que le sujet tende vers des représentations aux *"structures schizomorphes"*, telles qu'elles sont définies par Gilbert Durand, représentations qui témoignent chez le sujet d'une tendance au conflit permanent entre lui et le monde. Ces structures sont au nombre de quatre, et nous nous baserons sur leurs caractéristiques établies par G. Durand [373] pour déterminer dans quelle mesure le sujet tel qu'il se présente dans la classe 3 y répond. D'un point de vue général, le sujet a une représentation figée de l'univers. Or, nous avons vu que la classe 3, par son style descriptif très objectif, dépeignait un monde statique, dans un décor simple, irréductible, où tout mouvement était proscrit.

La première structure schizomorphe est caractérisée par une prise de recul exagérée du sujet par rapport au monde réel, jusqu'à la perte de contact avec la réalité. Cette distanciation extrême entre le sujet et le monde s'applique bien à notre sujet Quinn, qui s'enferme dans une sorte de tour d'ivoire, passant d'un espace ouvert infini à une poubelle, après avoir perdu son appartement ; plus modestement, Blue retourne dans son appartement pour le quitter et disparaître dans un lieu inconnu. Parmi les u.c.e. spécifiques de *City of Glass*, on trouve l'u.c.e. 730, décrivant jusqu'à quel degré le sujet s'est détaché du milieu ambiant, vivant hors du monde humain, dans les conditions d'un animal :

> 730 22 Stillmans SS #building/ As for emptying his bladder he usually did this in the far corner of the #alley/ behind the #bin and with his back to the street his bowels were another matter/ and for this he would #climb into the #bin to ensure privacy there were also a/ number of #plastic #garbage cans beside the #bin and from neither of these/ Quinn was usually able to find sufficiently #clean #newspaper to wipe himself/

Durand mentionne pour cette structure la *"perte de la fonction du 'moi-ici-maintenant'"* d'un sujet qui ne se prend plus en charge dans une situation donnée. D'un point de vue linguistique, il y a donc absence de repérage de l'énonciateur qui, ne faisant pas intervenir son point de vue dans l'énoncé, ne le prend pas en charge. Or, nous

---

[373] *Ibid.*, pp. 207-215.

constatons que globalement, les données du tableau 27 sur la répartition des auxiliaires *be* et *have* dans les 3 classes signalent bien une absence d'aspect extrêmement significative dans toute la classe (χ^2 = – 88). *Ghosts* notamment est entièrement écrit au présent simple, donc sans aspect grammatical, hors subjectivité : le sujet énonciateur ne fait que constater les événements, et ne les envisage pas d'un point de vue personnel. Il n'y a donc pas de repérage par rapport au moment de l'énonciation. Simultanément, on observe une absence significative de mots outils induisant la subjectivité de l'énonciateur, tels les modaux ou d'autres mots indiquant une modalité – leurs χ^2 étant pour valeurs respectives – 18 et – 35, donc étant très significatifs [374]. Enfin, nous avons vu précédemment que les adjectifs utilisés étaient plutôt objectifs.

La deuxième structure schizomorphe s'attache non plus au sujet capable de se séparer du monde réel, mais au sujet capable de diviser ce monde réel. En d'autres termes, le sujet le décrit comme entièrement morcelé. Si nous examinons les principales u.c.e. de la classe, il apparaît en effet que les êtres humains que le sujet perçoit ne le sont qu'en tant que parties de corps, revêtues de certains vêtements ; ou bien ils sont décrits par la couleur de leurs vêtements, voire seulement par le point de couleur qu'ils renvoient au sujet. L'u.c.e. qui illustre le mieux ce phénomène est précisément l'u.c.e. la plus représentative de la classe :

355 40 white #women white men and black #women Orientals and Arabs men in #brown and/ #gray and blue and #green #women in red and white and #yellow and #pink children in/ #sneakers children in #shoes children in cowboy boots #fat people and #thin people/

On peut lire également : *"...dressed in a purple suit and a green shirt and a tie, his mouth fixed in a half remembered stage smile."* Il faut rappeler aussi que tous les personnages de *Ghosts* portent des noms de couleurs qui donnent aux personnages le statut d'entités non investies d'identités : en effet, les noms et adjectifs de couleur sont irréductibles. Pas plus que les adjectifs de couleur ne confèrent aux passants d'identités individuelles, les noms des personnages ne leur permettent de s'inscrire dans le monde extérieur, alors que le nom propre est censé constituer la trace la plus évidente de l'inscription du sujet dans la dimension symbolique. Cette vision morcelée des êtres est renforcée du fait de leur inscription par le sujet dans des catégories bien distinctes d'hommes, de femmes, d'enfants, comme on peut le voir dans l'u.c.e. 355, et la

[374] Nous rappelons qu'*Alceste* utilise des χ^2 signés, et que le degré de liberté est de 1.

distinction hommes / femmes transparaît dans nombres d'u.c.e. de la classe. L'impression que l'on ressent à la lecture de ces descriptions de personnes repérées uniquement par leurs caractéristiques extérieures apparentes les plus évidentes, les plus basiques et objectives, est que ces êtres sont pour le sujet assimilés à des statues sans intériorité ou des mannequins immobiles dont seuls les vêtements l'intéressent. Mais ils restent dénués d'identités.

De cette préoccupation obsessionnelle de la distinction découle la troisième structure schizomorphe, qui est celle du *géométrisme morbide* [375]. Le sujet y manifeste une obsession pour la symétrie, le plan, la logique. Par conséquent, il accorde une valeur essentielle à l'espace. Or, dans la classe 3, nous avons pu noter l'effacement de tout ancrage temporel : *Ghosts* est écrit au présent simple, et les auxiliaires d'aspect sont en déficit significatif. De plus, en se référant au tableau 27, on remarque également que les mots relatifs au temps ne sont pas significativement présents (leur χ^2 est de 4, non significatif). Par contre, les prépositions spatiales sont en très fort excédent (leur χ^2 est de + 39), tout comme les mots relatifs à l'espace (leur χ^2 est de + 68). Il y a donc effacement de la notion de temps au profit d'une inscription dans un présent spatialisé ; la chronologie est remplacée par des termes topographiques, ce qui correspond aux caractéristiques de la troisième structure schizomorphe. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'espace envisagé l'est dans sa totalité : en effet, toutes les directions sont prises en compte, aussi bien sur le plan horizontal (les quatre points cardinaux sont présents dans le vocabulaire spécifique) que sur le plan vertical (cf. *tall, sky, star*, évoquant la hauteur). En outre, nous faisons l'hypothèse que la cigarette, fortement représentée dans le vocabulaire et source de satisfaction pour le sujet, pourrait constituer une "espèce d'aliment" particulier, qui nourrirait son obsession pour l'organisation du monde, puisque la fumée de cette dernière lui semble réorganiser son espace, comme le montre l'extrait suivant de l'u.c.e. 82 :

[...] He decided to #light a #cigarette/ He #blew the #smoke into the room/ It #pleased him to watch it #leave his mouth in gusts disperse and #take on new/ definition as the #light #caught it...

[375] Durand, Gilbert, *Op. cit.*, p. 211.

La quatrième et dernière structure schizomorphe est définie par la *pensée par antithèse* [376]. Le sujet obsédé par la symétrie, adopte une attitude conflictuelle entre lui-même et le monde. Nous avons évoqué deux dichotomies très marquées dans la classe 3, celle de l'extérieur opposé à l'intérieur, et celle d'un contenant opposé à un contenu, toutes deux se déclinant en plusieurs séries de suites symétriques antithétiques. On pourrait ajouter que dans plusieurs u.c.e. s'opposent d'autres termes : les hommes par rapport aux femmes (u.c.e. 355) ; des enfants en tennis par rapport à des enfants en chaussures (u.c.e. 355 : *"children in sneakers, children in shoes"*) ; la clarté par rapport à l'obscurité (*light, shine, clear, clarity* vs. *dark, gloom*) ; et enfin, dans la liste des mots outils spécifiques, le chiffre 2 et ses multiples – *twenty, eight* – apparaissant respectivement dans 61, 18 et 11 u.c.e. de la classe, et symbolisant la notion de dualité.

Les quatre structures schizomorphes sont donc clairement identifiables dans la vision du monde du sujet de la classe 3, qui dénote une absence de mouvement définitif hors de l'Imaginaire, dont le sujet reste prisonnier. Le sujet affiche sa préférence pour des formes relatives au monde concret, immuable, rationnel. Il ne semble donc que subir la pénétration de l'image par le biais de sa sensation intuitive, sans pouvoir agir sur elle et s'en distinguer pour accéder au Symbolique.

On peut pourtant considérer aussi qu'il a tout de même réussi ici – s'il parvient ensuite à se libérer de son Imaginaire – à créer les conditions nécessaires à l'acte d'écriture, symbole d'une possible inscription dans la réalité – et ce par le biais de son inscription dans la chaîne des signifiants du langage. Il s'est enfermé dans un espace restreint, s'est replié sur lui-même, et sa phase d'observation (symbolisée par *saw*) tient lieu de préliminaire indispensable à la phase d'écriture. En effet, pour Paul Auster, tout acte d'écriture est répétition, retranscription d'un passé, d'un déjà-vécu, en fait d'un *déjà-vu* :

> He realized that for Ponge there was no division between the work of writing and the work of seeing. For no word can be written without first having been seen, and before it finds its way to the page it must first have been part of the body, a physical presence that one has lived with in the same way one lives with one's heart, one's stomach, and one's

[376] *Ibid.*, p. 212.

> brain. Memory, then, not so much as the past contained within us, but as proof of our life in the present. [377]

Il reste à savoir si ses oscillations incessantes entre l'extérieur et l'intérieur, entre la clarté et l'obscurité, trouveront une résolution.

2.2.3 CLASSE 1 : *THE LOCKED ROOM*, classe *"say"*

Cette classe compte 749 u.c.e. classées – soit 49,41 % du total d'u.c.e. classées – et constitue la classe la plus importante en volume. En outre, 53 % du nombre total de ses u.c.e. appartiennent à *The Locked Room*, 34 % à *City of Glass*, et 13 % à *Ghosts*. Son contexte A est plus spécifique du volet *The Locked Room* (63 % des u.c.e. de la classe).

La forme la plus caractéristique de la classe est le verbe *say*. Il s'agit, contrairement au verbe caractéristique de la classe 3 (*sit* avec un χ^2 très significatif de 79,15), d'un lexème qui traduit une action, une forme d'expression. La notion d'expression est très proche de celle de la connaissance : en effet, *know* est le deuxième lexème le plus important de la classe, et son χ^2 (78,85) est équivalent à celui de *sit*. Ainsi, cette classe semble a priori orientée vers la construction de la dimension symbolique du sujet, qui par la parole, par le discours, parviendrait à la connaissance. Mais il est nécessaire de définir de quelle connaissance il pourrait s'agir.

Dans l'Imaginaire, le sujet était prisonnier des images du monde perçu comme découpé, fragmenté et exclusivement rationnel. Conscient de la présence d'un autre, il ne pouvait pourtant se détacher de son image, et sa relation duelle avec son autre moi était aliénante. Or, c'est par l'utilisation du langage que le sujet peut passer de l'Imaginaire au Symbolique, c'est-à-dire en s'inscrivant dans la chaîne des signifiants et en prenant conscience d'un "il". Sa quête d'identité est perceptible dans les formes spécifiques de la classe, telles que *ask, guess, suppose, suggest, hint*, verbes actifs qui traduisent le questionnement dynamique du sujet qui cherche des réponses, une certaine vérité sur son intériorité. Par le langage, qui ici passe avant tout par la parole (les mots

[377] The Invention of Solitude. San Francisco: Sun and Moon Press, 1982. p. 138.

say, tell, talk, mention sont très représentatifs) il essaie de prendre conscience du mouvement de ses énonciations, et semble construire quelque chose (*make* est fréquent), et se voir grandir, évoluer : *grow* est le signe de sa progression vers la formation de son identité.

Peut-on conclure qu'il a accédé au sens des signifiants, à l'essence de l'identité ? Si les verbes *know, understand, think*, sont très présents dans le vocabulaire caractéristique de la classe, ils apparaissent souvent dans des contextes négatifs, dont voici les principales u.c.e. :

129 18 #think or do Peter who could not no/ Not anything/ I **#know nothing** of any of this/ **Nor do I #understand/** My wife is the one who #tells me these things/ She #says it is important for me to #know even if/ **I do not #understand/**

163 18 **I do not #think anyone can #understand** Quinn smiled judiciously and then #told/ himself to plunge in/ Whatever I do or **do not #understand** he #said is probably beside the point/ You have hired me to to a job and the #sooner/

984 14 and then an #instant later he #buries his face in his hands BBlueh tries to/ #guess what is happening but **it is impossible to #know/** It looks like it is over between them he #thinks it has the #feeling of/ something that has #come to an end/

130 11 But even this **I do not #understand/ In order to #know you must #understand/** Is that not so/ **But I #know nothing/** Perhaps/ I am Peter Stillmanf and perhaps I am not/ My real name is Peter Nobody/ Thank you/ And what do you #think of that/

Associés aux formes évoquant l'idée que cette quête du sens est difficile, les mots *confus+, tough, hurt* et *strong* confirment que cette quête est une véritable lutte (notion reprise par le mot *job*), et que c'est cette lutte même du sujet qui continue de trébucher qui l'amène à une certaine forme de structuration, d'ordre : sans être un accès direct à la vérité, elle l'amène à la conscience réflexive d'une identité ternaire. Les énoncés de l'u.c.e. 257 (citée ci-dessous) montrent bien que le sujet a pris conscience que sa quête ne doit pas s'orienter vers l'obtention de la vérité absolue sur l'identité :

257 11 **Nor do I #think I even want to #understand** it/ To what end this is not a story after all/ It is a fact something happening in the world and I am supposed to do a job/ one little thing and I have #said yes to it/

Le sujet est donc en cours de structuration, mais il reste des questionnements. On retrouve, sous une forme symbolique, l'oscillation entre intérieur et extérieur de son Imaginaire : ici en effet, il y a oscillation entre vérité et mensonge, sans que l'on puisse définir s'il parvient à une solution finale. Les mots propres à l'idée de vérité (*relevant*,

honesty, honest, true, proof, motive, responsab+, answers) côtoient ceux du mensonge (*fault, make believe, joke, wrong*) ; et en réponse à cette oscillation qui laisse le sujet dans le doute, le sujet est divisé entre l'envie de continuer sa lutte, dans l'espoir de réussir (*keep, continue, hope, excitement*) et la peur d'échouer (*reject the possibility of hope, end, over, finished, vanished, destroy, retire, stuck, not need anymore, keep apart*).

On peut envisager que le sujet est parvenu à construire partiellement sa dimension symbolique de deux points de vue. Tout d'abord, il a réussi à s'inscrire dans la chaîne des signifiants, par l'écriture, qui est évoquée comme étant une activité, comme un acte qui se répète, et qui, en tant que tel, représente la quête du sujet : le mot *write* est significatif. En effet, si l'on se réfère à la définition lacanienne du signifiant, il ne définit pas en soi (c'est-à-dire par son contenu) le sujet, car le signifiant n'a pas de sens en soi : il est caractérisé par la fluidité de son signifié, mais il inscrit le sujet dans une chaîne de répétitions, de signifiants déjà utilisés, et c'est leur association qui fait sens, qui permet d'accéder à un ordre, une structure. Ainsi, la succession dans le temps des formes successives des signifiants permet au sujet de se construire, et de parvenir à une structure spatiale stable de cette chaîne de signifiants : ils finissent par s'organiser dans une distribution qui définit le sujet, son langage propre. Ainsi que le définit Lacan, *"le sujet, ce n'est rien d'autre – qu'il ait ou non conscience de quel signifiant il est l'effet – que ce qui glisse dans une chaîne de signifiants."* [378] Or, dans l'examen du vocabulaire spécifique de l'écriture, on peut déceler la trace de ce passage à une stabilisation spatiale de l'acte d'écriture, car il est fait mention des produits de cet acte : *writings, postcard, manuscripts, pages, articles, editor, publish.* Il semblerait donc que le sujet, devenu écrivain, parvienne à poser son autorité, son "auteur-ité" sur les réseaux de signifiants de son texte, et donc son identité dans le monde réel : les signifiants s'inscrivent dans son environnement extérieur. Toutefois, il faut noter qu'il est question de destruction des manuscrits, et de remise en question de leur publication : *"If I #thought his writings* ***were not #worth #publishing*** *however, then I should return the #manuscripts to Sophie and she was to* ***#destroy*** *them right down"* (u.c.e. 1341). La maîtrise de l'auteur, cette "auteur-ité" du sujet sur son écriture est donc remise en cause,

---

[378] Citation de Max Reinert. "Le rôle de la répétition dans la représentation du sens et son approche statistique par la méthode '*ALCESTE.*'" Semiotica 147 – 1/4 (2003), p. 410,
reprenant J. Lacan : Le Séminaire, Livre XX (Encore). Paris: Seuil (Points), 1975.

et il est par conséquent fait allusion, dans la destruction des écrits, à la mort de l'auteur en tant que garant de la signification immuable du langage : seule la conscience de son identité ternaire est accessible, mais en aucun cas sa nature profonde. C'est pourquoi on peut associer au vocabulaire de l'écriture celui de la mort : *burie, grave, come to an end, vanished, finished, over.*

D'un autre côté, il est fortement question, dans cette classe, de famille et de liens entre personnes. Les mots *family, marriage, brother, friendship* sont très représentatifs des u.c.e. de la classe. Nous sommes loin des personnes privées de leur identité dans la classe 3, perçues comme des statues dénuées d'intériorité. Au contraire, les individus sont considérés dans ce qui les lie intimement au sujet, leurs liens familiaux et affectifs. Le sujet semble ici en connexion avec le monde réel, dans lequel il s'inscrit en tant qu'être humain dans toute son abstraction, et non en tant que corps-objet. Cette connexion au monde réel est possible grâce au tissage de liens familiaux, comme l'exprime Paul Auster dans une interview :

> Becoming a parent connects you to a world beyond yourself, to the continuum of generations, to the inevitability of your own death. You understand that you exist in time, and after that you can no longer look at yourself in the same way. [379]

Ainsi la famille, qui découle du mariage, permet d'accéder à la "patern-ité" – tout comme l'écriture mène à "l'auteur-ité", à l'inscription dans la chaîne des signifiants – et donc à "l'autor-ité", et à l'inscription dans la chaîne des générations, dans le temps (*"in time"*). Il est au-delà de son autre moi (*"beyond yourself"*), de son autre, c'est-à-dire dans la conscience réflexive d'un "il", appartenant au monde réel des êtres humains. Mais là aussi, le sujet prend conscience de la fragilité de son autorité, puisqu'elle est soumise à la mort (*"inevitability of your own death"*).

Dimension symbolique rime donc avec naissance d'un sujet dans le monde réel, mais aussi avec mort, dans une autre oscillation récurrente de la classe : aux mots *life, live, resurrected*, s'opposent *burie, grave, end...* Le sujet, inscrit dans le réel, s'est aussi réinscrit dans le temps : on trouve, dans les mots spécifiques de la classe, *time, weeks,*

---

[379] McCaffery, Larry et Sinda Gregory. "Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997, p. 305 (souligné par moi).

moment, instant, minute, sooner. De plus, sa conscience réflexive lui permet de porter un jugement sur ce qu'il perçoit, et dans toute la classe apparaît la subjectivité de l'énonciateur. Ainsi, le tableau 27 montre un très fort excédent d'auxiliaires *be* et *have* (+ 59), signe d'un ancrage temporel qui marque la prise en charge de l'énoncé par l'énonciateur. Celui-ci y exprime son point de vue sur l'événement, tout comme à travers l'utilisation de la modalité, également très marquée : les modaux ainsi que les autres formes indiquant une modalité sont significativement présentes, leurs χ^2 étant respectivement de + 28 et + 24. À l'inverse, les mots relatifs à l'espace ($\chi^2 = -43$), ainsi que les prépositions spatiales ($\chi^2 = -22$) sont en très fort déficit. Ces données sur la répartition des catégories de mots de la classe 1 étant en totale opposition avec celles de la classe 3 étudiées précédemment, nous pouvons affirmer que le volet qu'elle représente, *The Locked Room*, est fondamentalement différent de la classe *"City of Glass* et *Ghosts"* : il rompt définitivement, en manifestant sa subjectivité, avec le rationnel de la classe des deux autres volets.

Pour finir, nous constatons que le narrateur de *The Locked Room* est "je". Or, l'utilisation de la première personne du singulier marque précisément la distanciation que le sujet a réussi à opérer par rapport à son moi : il a réussi à se distinguer de son image dans le miroir. S'il peut parler de "je", c'est parce qu'il est parvenu à une objectivation de son "je", considéré comme un Autre que lui, un "il". D'ailleurs, certains passages du volet sont écrits à la troisième personne du singulier. Paul Auster analyse ainsi son choix de narrateur :

> Rimbaud; "Je est un autre." [...] What it came down to was creating a distance between myself and myself. If you're too close to the thing you're trying to write about, the perspective vanishes, and you begin to smother. I had to objectify myself in order to explore my own subjectivity – which gets us back to what we were talking about before : the multiplicity of the singular. The moment I think about the fact that I'm saying "I," I'm actually saying "he". It's the mirror of self-consciousness, a way of watching yourself think. [380]

Il y fait clairement référence à la notion de conscience réflexive, et l'on peut voir dans cette classe une certaine forme de résolution à son questionnement sur le sujet. Il est

[380] McCaffery, Larry et Sinda Gregory. "Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory.", *Ibid.*, p. 319.

parvenu à prendre conscience du principe inhérent à l'identité : sa structure ternaire, articulée autour du Réel, de l'Imaginaire et du Symbolique. Mais il a aussi admis le fait qu'il ne pourra jamais parvenir à expliquer l'essence même de cette identité.

PARTIE 5

ANALYSE DU SYNTAGME NOMINAL

La structuration du sujet passe par le registre du signifiant, plus précisément le lieu de l'inscription du sujet dans la chaîne signifiante. Il le fait par son discours, l'utilisation du langage étant la trace de la dimension Symbolique du sujet. Nous sommes donc à la recherche de la subjectivité telle qu'elle s'établit fondamentalement dans l'exercice de la langue. Les indices de subjectivité sont nombreux : du nom au pronom, aux désinences verbales, en passant par les unités linguistiques à valeur émotives et à contenu évaluatif, tels les adjectifs et les adverbes. Dans le langage du sujet, *"le nom propre est la trace la plus évidente"* de la structuration de son identité, ainsi que l'affirme Patrick Badonnel [381]. Or, le discours dans *The New York Trilogy* est caractérisé par une utilisation en apparence anarchique des noms propres, en particulier des anthroponymes [382], qui réfèrent à plusieurs personnages et correspondent donc à des identités fluctuantes. Cette instabilité du référent du nom propre de discours crée une confusion constante chez le lecteur, et empêche toute identification précise du référent, qui peut être à la fois intra et extradiégétique ; ainsi, si l'on considère par exemple l'anthroponyme Auster, utilisé comme nom propre de discours désignant un personnage de *City of Glass*, son référent peut aussi correspondre à l'auteur réel Auster, tant les traits caractéristiques et la biographie du personnage ont de points communs avec lui. Les anthroponymes correspondent à des faisceaux de descriptions possibles selon le contexte énonciatif, et sont en cela assimilables à des noms communs. On peut leur attribuer aussi bien des traits dénotatifs que des traits connotatifs, c'est-à-dire une signification propre au texte, renfermant des propriétés afférentes, au même titre que pour les noms communs. À maintes reprises, les noms propres sont donc utilisés comme des noms communs, en vue peut-être de rendre la quête identitaire plus universelle, valable pour tout "Quinn", tout "Blue", tout "Auster"… tout homme.

Il est donc essentiel, après l'analyse globale du corpus, d'en venir à l'étude plus particulière du syntagme nominal, manifestation des contenus de pensée (lexis) constitués par Paul Auster à partir de la notion prédicable. L'un de ses composants possibles, le nom, représente en effet un pourcentage très important des vocables de la trilogie, ainsi que le montre le tableau 29 que l'on trouvera dans le chapitre 1, § 1.1. Le

---

[381] Badonnel, P. et C. Maisonnat. La nouvelle anglo-saxonne. Paris: Hachette Supérieur, 1998, p. 66.

[382] Noms propres de personnes.

nom constitue près de 41 % du vocabulaire, dont 36,82 % de noms communs et 4,17 % de noms propres.

Dans un premier temps, il sera intéressant d'analyser les choix de noms faits par le locuteur, en tant qu'ils réfèrent à l'ensemble des propriétés de notions. Leur étude montrera comment le sujet parlant se manifeste lorsqu'il appelle ainsi une référence en reconnaissant son existence. L'étude plus précise des noms propres des personnages permettra d'établir de quelle manière sont identifiés les différents actants à travers la narration, et si leur répartition dans la trilogie est homogène ou relève d'une structure interne spécifique.

Dans un deuxième temps, il s'agira de déterminer comment le sujet parlant hiérarchise la situation de la lexis au niveau de l'argument syntagme nominal, à travers plusieurs niveaux d'énoncés. L'étude des marques énonciatives se concentrera sur le cas de certains déictiques, unités linguistiques qui permettent de référer, c'est-à-dire de *"fournir des informations spécifiques à propos d'objets spécifiques du monde extralinguistique."* [383] Les déictiques, sous-ensemble des unités subjectives, sont en effet les éléments les plus voyants qui manifestent la présence du locuteur dans l'énoncé. La référenciation se fait à l'intérieur d'un système de repérage, dont le repérage déictique, qui nous intéresse plus particulièrement, en ceci qu'il s'opère par rapport à des données extradiégétiques, celles de la situation d'énonciation. Les unités déictiques *"convertissent la langue en parole"* [384], et témoignent par leur présence (ou leur absence) de la façon dont le locuteur, organisant son discours autour du je/ici/maintenant, se constitue (ou ne se constitue pas) en sujet parlant unique, ainsi que le souligne Émile Benveniste :

> C'est dans l'instance de discours où je désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme "sujet". [...] Si l'on veut bien y réfléchir, on verra qu'il n'y a pas d'autre témoignage objectif de l'identité du sujet que celui qu'il donne ainsi de lui-même sur lui-même. [385]

---

[383] Kerbrat-Orecchioni, Catherine. L'énonciation, De la subjectivité dans le langage. Coll. U, "Linguistique" (sous la dir. de G. Bergounioux, J.-C. Chevalier et S. Delesalle). éd. Paris: Armand Colin, 2002, p. 62.

[384] *Ibid.*

[385] Benveniste, Émile. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966, p. 262.

Enfin, nous tenterons d'apprécier le degré d'insertion de l'énonciateur dans l'acte énonciatif par l'étude d'un certain nombre de modificateurs du nom et de proformes. Ceci amènera à déterminer dans quelle mesure le sujet parlant construit son identité au travers des catégories d'opérations énonciatives à l'intérieur du syntagme nominal, grâce aux repérages qui sont propres à l'énonciateur. Les marqueurs sont en effet les traces des opérations d'énonciation faites par le sujet parlant sur la représentation, *"traces de mouvements liés à l'affect et à la relation d'objet"* [386], et permettent, en révélant sa façon de dire, de prendre plus ou moins en charge son énonciation, d'approcher la structure de l'inconscient de l'auteur.

[386] Danon-Boileau, Laurent. Le sujet de l'énonciation: psychanalyse et linguistique. Paris: Ophrys, 1987, p. 17.

CHAPITRE 1

LA PLACE ET LE RÔLE DU NOM DANS LA TRILOGIE

L'étude de la répartition des mots informatifs et des mots outils a montré qu'elle n'était pas due au hasard (voir Partie 3, Chapitre 1, § 1.2.2, p. 240) : *City of Glass* renferme un excédent très significatif de mots informatifs (z = + 4,83, très significatif) ; *Ghosts* est normal par rapport au corpus global (z = + 0,78, non significatif) ; *The Locked Room* est en déficit très significatif de mots informatifs (z = – 5,52, très significatif). Qu'en est-il de la répartition du nom à l'intérieur de la trilogie ?

1.1 La répartition du nom

Nous précisons que les calculs effectués dans cette section sont basés sur des effectifs ne prenant pas en compte l'article zéro, puisqu'ils s'appuient sur les résultats obtenus à partir du corpus encodé par le logiciel *CLAWS,* qui ne les matérialise pas. Les tailles des volets ont donc été recalculées sans Ø, et sont consignées dans le tableau 28 ci-dessous :

Tableau 28. Nombre d'occurrences dans les volets sans article zéro

Volets en P et Q	**Nbre d'occurr. avec Ø**	**Nombre de Ø**	**Nbre d'occurr. sans Ø**
City P1	33 073	2 040	31 033
City Q2	16 569	958	15 611
City of Glass	49 642	2 998	**46 644**

Volets en P et Q	Nbre d'occurr. avec Ø	Nombre de Ø	Nbre d'occurr. sans Ø
Ghosts P3	16 433	1 107	15 326
Ghosts Q4	10 563	694	9 869
Ghosts	26 996	1 801	**25 195**
Locked Room P5	28 469	1 588	26 881
Locked Room Q6	18 645	993	17 652
The Locked Room	47 114	2 581	**44 533**
Trilogie	123 752	7 380	**116 372**

Le tableau 29 ci-dessous montre que le nom occupe une place prépondérante dans le vocabulaire de la trilogie :

Tableau 29. La place du nom dans le vocabulaire de *The New York Trilogy*

Types de vocables		Nbre de vocables	% des vocables	Nbre d'occurrences	% des occurrences
Mots informatifs		9 707	89,73 %	48 551	41,72 %
Noms		**4 434**	**40,99 %**	**21 858**	**18,78 %**
	communs	**3 983**	**36,82 %**	**18 458**	**15,86 %**
	propres	**451**	**4,17 %**	**3 400**	**2,92 %**
Adjectifs		1 451	13,41 %	5 606	4,82 %
Adverbes		505	4,67 %	5 823	5,00 %
Verbes		3 317	30,66 %	15 264	13,12 %
Mots outils		1 111	10,27 %	67 821	58,28 %
Ponctuation		- 20		- 53 861	
Intrus		- 16		-576	
TOTAL mots infos et outils		10 818		116 372	100 %

Représentant près de 41 % des vocables, les noms constituent le type de lexème ayant la plus forte proportion de toute la trilogie new-yorkaise, y compris par rapport aux verbes (environ 31 %). On peut donc affirmer que le vocabulaire est plus varié dans le syntagme nominal que dans le syntagme verbal, et que leur présence est également plus marquée que celle des verbes : 18,78 % du nombre total d'occurrences, contre 13,12 % pour les verbes.

Le tableau 30 suivant propose une quantification des noms dans l'ensemble plus spécifique des mots informatifs :

Tableau 30. La place du nom dans l'ensemble des mots informatifs

Types de voc. [387]		**Nbre de Voc.**	**% des voc**[388]	**% des mots infor.** [389]	**Nbre d'occ.**	**% des occ.**[390]	**% des mots infor.**
NOMS		**4 434**		**45,68%**	**21 858**		**45,02%**
Noms communs		**3 983**		**41,03%**	**18 458**		**38,02%**
	non spécifiques [391]	3 894	97,76%		16 445	89,09%	
	numéraux (ex: *dozen*)	9	0,23%		58	0,32%	
	temporels (ex: *day*)	51	1,28%		1 326	7,18%	
	autres	29	0,73%		629	3,41%	
Noms propres		**451**		**4,65%**	**3 400**		**7%**
	anthroponymes et toponymes	433	96,01%		3 344	98,35%	
	chrononymes [392]	18	3,99%		56	1,65%	

[387] Voc. = vocables

[388] % par rapport au nombre de vocables de la colonne précédente.

[389] % par rapport aux nombres de mots informatifs de la trilogie.

[390] % par rapport au nombre d'occurrences de la colonne précédente.

[391] Par "non spécifiques", il faut entendre tous les noms communs tels que *man, book, sheep...* singuliers ou pluriels, continus ou discontinus.

Types de voc. [387]		**Nbre de Voc.**	**% des voc**[388]	**% des mots infor.** [389]	**Nbre d'occ.**	**% des occ.**[390]	**% des mots infor.**
ADJ.		**1 451**		**14,95%**	**5 606**		**11,55%**
ADV.		**505**		**5,20%**	**5 823**		**11,99%**
	de lieu	51	10,10%		678	11,64%	
	de temps (quasi-nominal: ex: *tomorrow*)	20	3,96%		1 044	17,93%	
	autres	434	85,94%		4 101	70,43%	
VERBES		**3 317**		**34,17%**	**15 264**		**31,44%**
TOTAL		**9 707**			**48 551**		

Le nom est encore plus fortement majoritaire au sein des mots informatifs que dans le corpus global : 45,68 % des types de vocables, et 45,02 % des occurrences. Les noms constituent donc un vocabulaire très varié et omniprésent, puisque près d'un lexème sur deux est un nom. On remarque que la proportion d'occurrences des noms propres (7 %) est supérieure à leur proportion de vocables, ce qui signifie que les noms propres sont souvent répétés.

Étant donné que la répartition des mots informatifs dans le corpus n'est pas le fait du hasard, et que les noms en constituent les lexèmes majoritaires, on peut se demander à présent si la répartition des noms dans les volets est également le reflet d'une structure particulière à l'intérieur de la trilogie. Le tableau 31 ci-dessous établit cette répartition dans les volets divisés en parties enquête policière et quête identitaire, ainsi que les écarts réduits qui caractérisent leurs effectifs par rapport au corpus global :

---

[392] Les chrononymes sont les noms propres de temps, comme les dates ; les toponymes sont les noms propres de lieu ; les anthroponymes sont les noms propres de personnes.

[393] % par rapport au nombre de vocables de la colonne précédente.

[394] % par rapport aux nombres de mots informatifs de la trilogie.

[395] % par rapport au nombre d'occurrences de la colonne précédente.

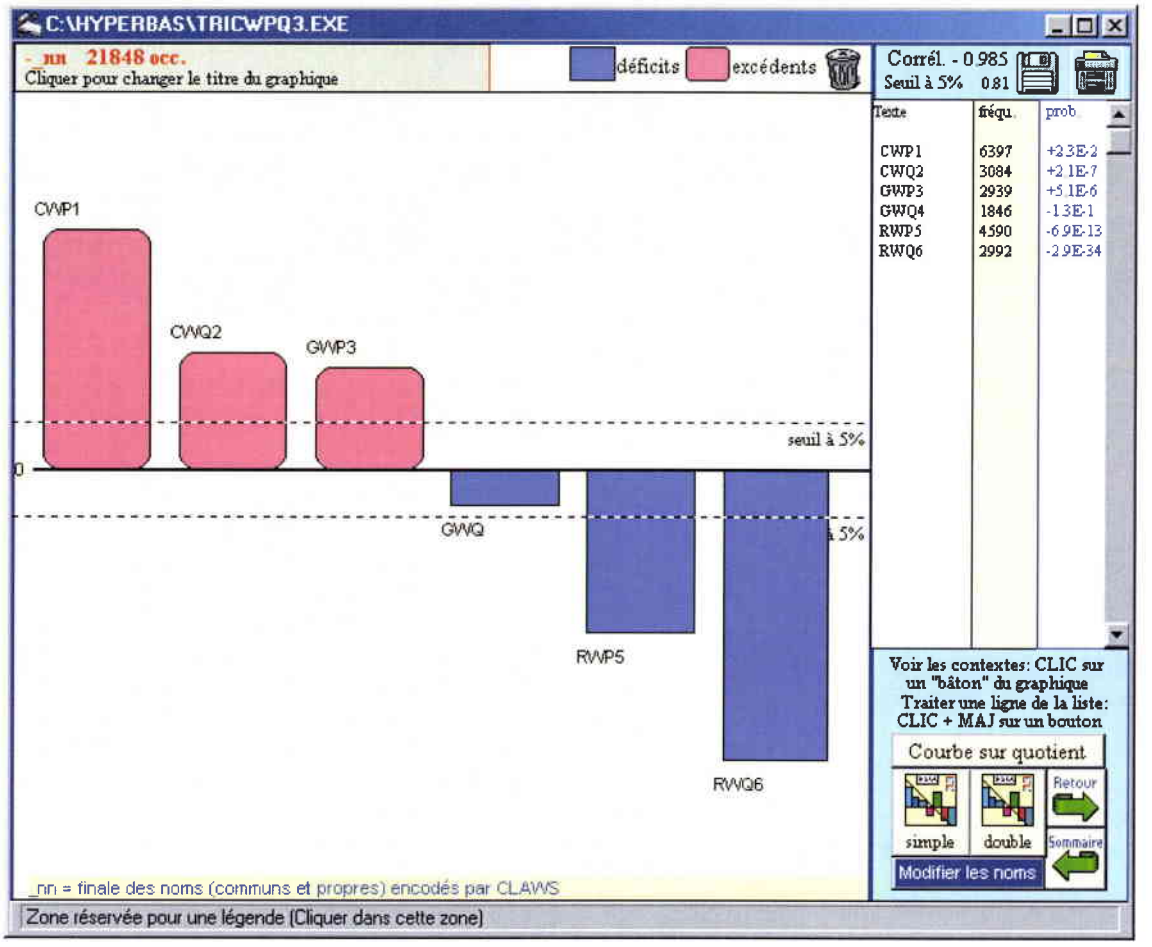
Tableau 31. Répartition des noms dans les volets divisés en P et Q [396]

Volets en P et Q	Noms	Écarts réduits	Noms Communs	Écarts réduits	Noms Propres	Écarts réduits
City P1	6 397	**+ 9,4**	5 382	**+ 8,3**	1 015	**+ 4,5**
City Q2	3 084	**+ 4,8**	2 631	**+ 5**	453	+ 0,5
City of Glass	**9 481**	**+ 7,6**	**8 013**	**+ 7,1**	**1 468**	*+ 2,8*
Ghosts P3	2 944	**+ 4,2**	2 469	**+ 3,5**	475	*+ 2,6*
Ghosts Q4	1 852	- 1	1 485	*- 2,9*	367	**+ 4,5**
Ghosts	**4 796**	+ 0,9	**3 954**	- 0,6	**842**	**+ 3,9**
The Locked Room P5	4 590	**- 6,6**	3 932	**- 5,1**	658	**- 4,9**
The Locked Room Q6	2 992	**- 11**	2 560	**- 9,5**	432	**- 5,9**
The Locked Room	**7 582**	**- 8,5**	**6 492**	**- 6,7**	**1 090**	**- 5,8**
Trilogie	**21 858**		**18 458**		**3 400**	

Les écarts réduits, presque tous significatifs, font apparaître de grandes disparités entre les volets, ainsi qu'entre leurs parties P et Q. Le calcul d'un χ^2 sur les noms dans les volets confirme le fait que leur répartition n'est pas due au hasard. On obtient une probabilité de 1,22 E-29 (pour un degré de liberté de 2) très inférieure à 5 %, donc très significative. Le χ^2 sur la répartition des noms dans les parties P et Q des volets donne une probabilité de 4,43 E-28 (pour un degré de liberté de 5), également très significative d'une répartition qui correspond à une structure bien caractéristique de la trilogie new-yorkaise.

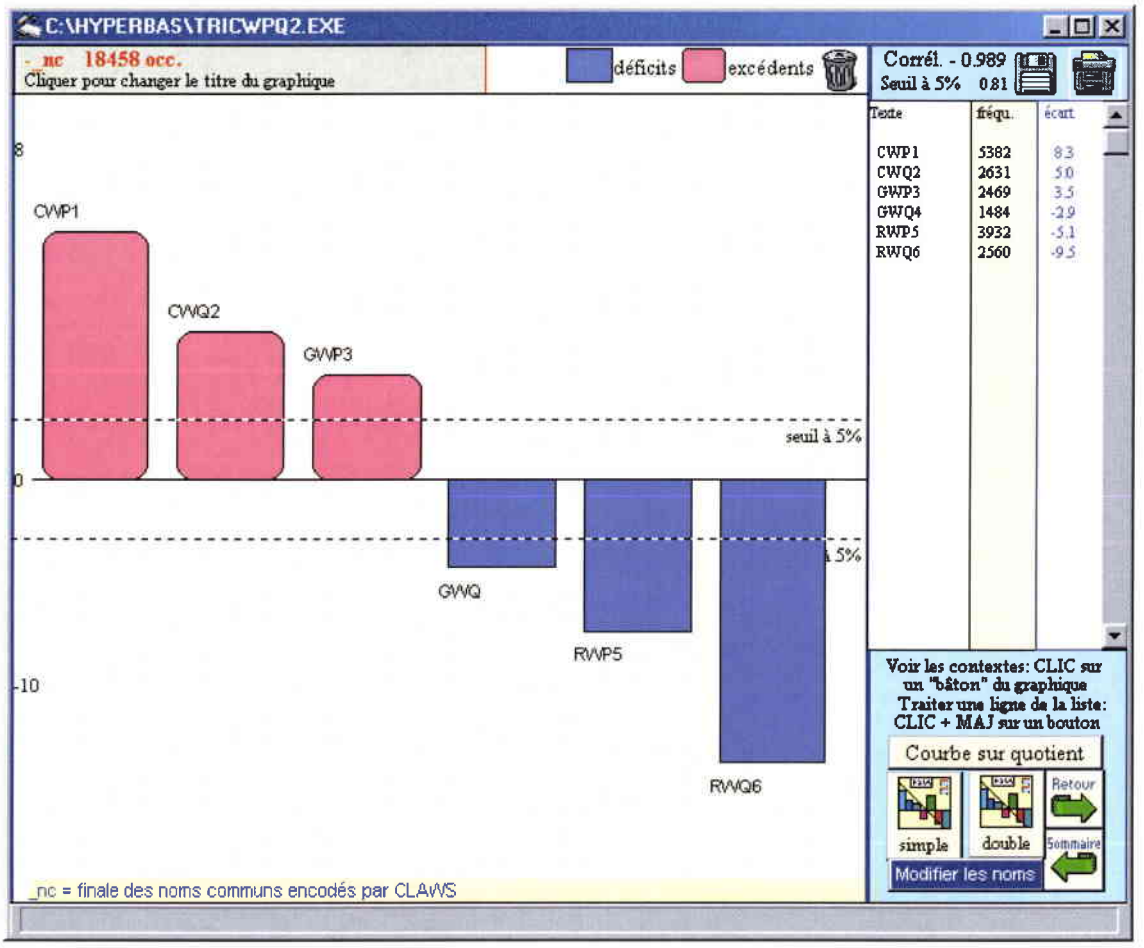
On visualise les répartitions des noms, des noms communs et des noms propres dans les 3 histogrammes ci-dessous :

[396] Les données correspondent aux nombres d'occurrences des noms.

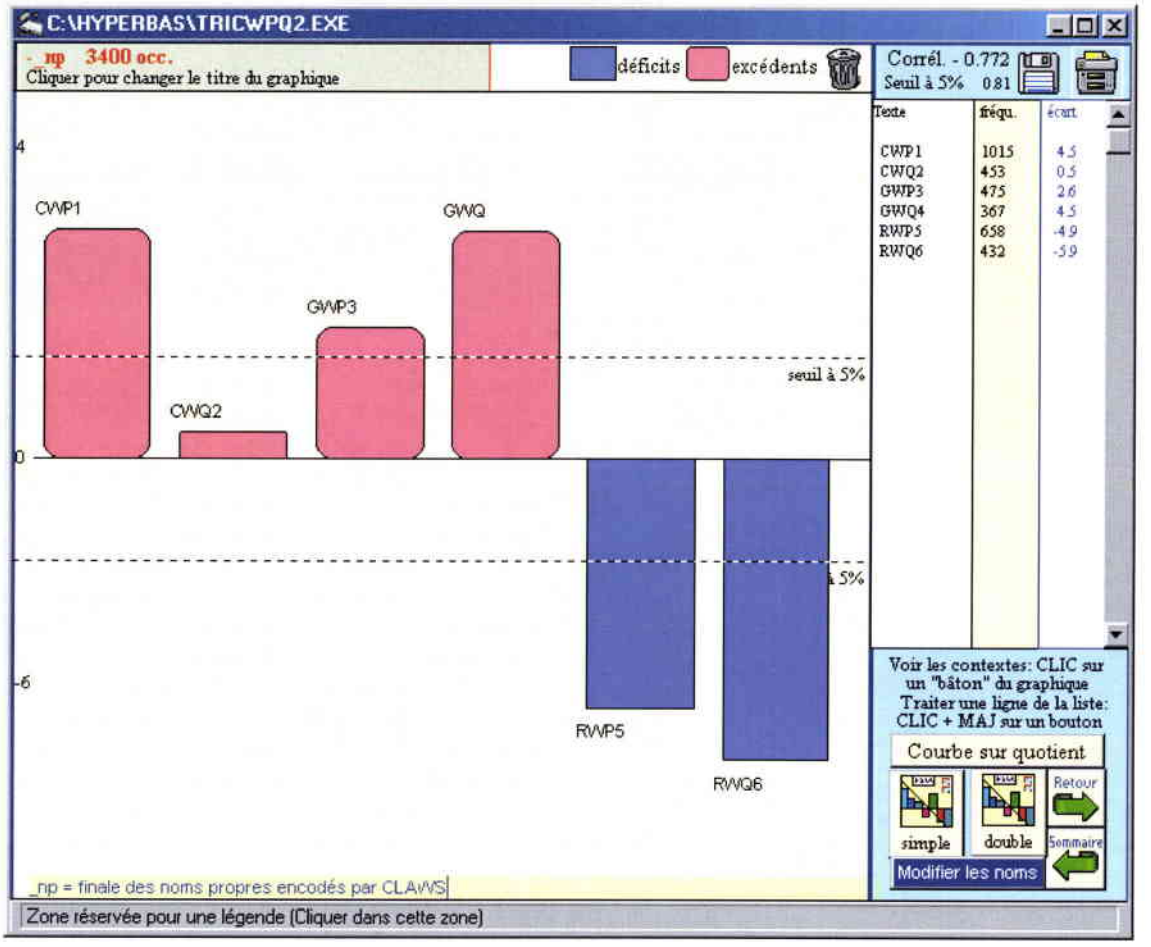


Histogramme 24. Répartition des noms dans la trilogie new-yorkaise. [397]

[397] Rappel : dans les abréviations de parties, "C" correspond à *City of Glass,* "G" à *Ghosts*, et "R" à *The Locked Room.*
Le "W" indique que la base a été créée à partir du corpus étiqueté par Claws.



Histogramme 25. Répartition des noms communs dans la trilogie new-yorkaise.



Histogramme 26. Répartition des noms propres dans la trilogie new-yorkaise.

D'un point de vue global, on remarque la présence d'un axe au centre de la trilogie découpée thématiquement entre 2 séries inversées : les 3 premières parties sont en fort excédent, alors que les 3 dernières sont en déficit (même si la tendance au déficit de GhostsQ4 n'est pas significative). La trilogie est également littéralement coupée en deux autour du même axe, situé entre GhostsP3 et GhostsQ4, en ce qui concerne les noms communs.

Toutefois, la répartition des noms propres ne s'articule pas autour du même axe, puisque sur les 4 premières parties, 3 sont en excédent significatif, et seules les 2 dernières (RoomP5 et RoomQ6) sont en déficit très significatif. On pourrait croire que la partie CityQ2 a pour ainsi dire déplacé l'axe vers la droite, qu'elle a décentré le nom propre, repoussant son absence à plus tard, à l'histoire de *The Locked Room*. L'étude détaillée de la présence des anthroponymes (voir § 1.3 de ce chapitre, p. 400) permettra

de déterminer si ce sont bien les noms des personnages qui "tardent" à disparaître, et si la neutralité de CityQ2 correspond bien à une absence de noms de personnages.

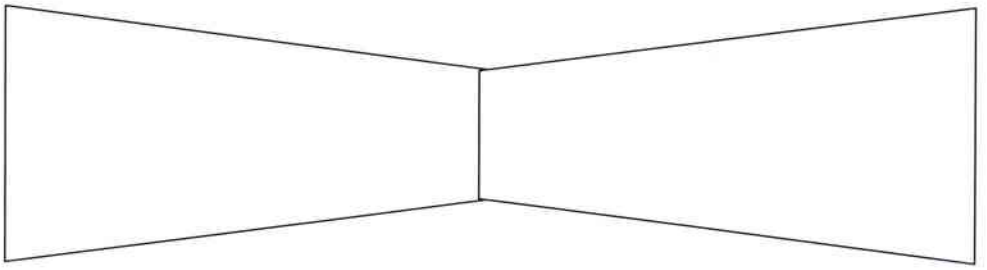
Il apparaît clairement que la répartition des noms entre volets n'est pas homogène : *City of Glass* est en très fort excédent (+ 7,15), à la fois dans sa partie P et dans sa partie Q. Le nom y occupe une place prépondérante par rapport aux deux autres volets, et caractérise aussi bien le vocabulaire de l'enquête policière que celui de la quête identitaire. Le fort excédent en noms de *City of Glass* rompt avec les déficits très importants de *The Locked Room*.

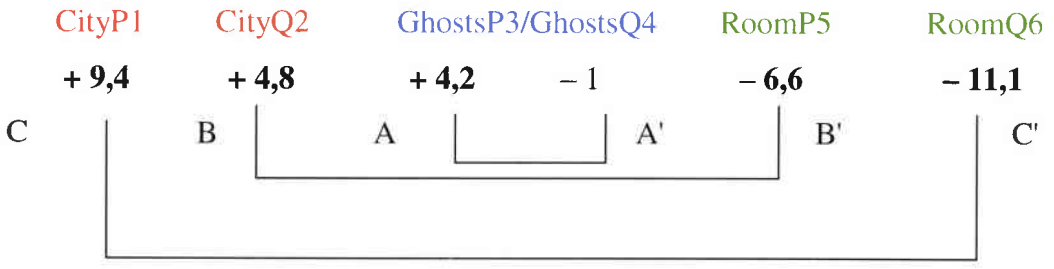
Ghosts, quant à lui, se présente, comme dans de nombreux cas vus précédemment, comme globalement "neutre" dans la trilogie : en effet, l'écart réduit de ses noms n'est pas significatif (+ 0,9), et le situe entre 2 volets en totale opposition. Pourtant, *Ghosts* n'est pas homogène, puisqu'il renferme une structure inverse entre sa partie enquête policière et sa partie quête identitaire. GhostsP3 est en excédent significatif de noms, qu'ils soient communs ou propres. Mais GhostsQ4 est peu significatif au titre de la répartition de ses noms : ce phénomène est dû au fait que l'on a 2 tendances opposées entre les noms communs (en déficit moyen) et les noms propres (en très fort excédent), qui compensent le déficit en noms communs. Il n'en reste pas moins que globalement, le volet occupe une fois de plus une position centrale dans la trilogie, qu'il tend à diviser en 2. À partir de l'axe entre sa partie P3 et sa partie Q4, il renvoie à gauche une image inversée de ce qu'il renvoie à droite : à gauche des excédents de plus en plus significatifs, et à droite des déficits de plus en plus significatifs. L'apparente neutralité de *Ghosts* est donc infirmée par l'étude de sa structure interne, qui lui confère un rôle de pivot dans la trilogie.

The Locked Room présente uniquement des déficits très significatifs en noms, communs ou propres. Le plus fort déficit de toute la trilogie se trouve dans sa dernière partie, en l'occurrence la partie quête identitaire de *The Locked Room* (– 11), et confère à ce volet une autonomie déjà constatée précédemment. Le volet est l'image inversée de *City of Glass*, et il sera intéressant de voir si ce sont bien les noms des personnages qui tendent à disparaître de l'histoire.

Si l'on schématise la répartition du nom dans la trilogie, on obtient une structure similaire à celle déjà établie pour ce qui était de l'analyse globale de la trilogie, c'est-à-

dire une structure horizontale chiasmique, qui renferme aussi une dimension verticale, dans laquelle *Ghosts* est au centre des poupées russes enchâssées [398]:





Le schéma global du nom dans la trilogie new-yorkaise va de l'excédent vers le déficit. Le nom tend à disparaître des énoncés à mesure que la quête identitaire avance. On peut alors soulever deux interrogations. Premièrement, l'effacement du nom, et en particulier du nom propre, correspond-il à la disparition des noms des personnages ? Et dans ce cas, cela signifie-t-il, puisque le nom patronymique est la manifestation de la structuration de l'identité, que la quête identitaire a échoué ? Ou bien le patronyme a-t-il disparu au profit d'une autre forme d'identification du sujet, tel le pronom personnel, ou tout autre proforme ? Qu'en serait-il alors du résultat de la quête identitaire ?

Deuxièmement, si l'on rappelle que les études précédentes [399] ont montré que la richesse lexicale suivait une courbe qui allait d'un déficit croissant vers un déficit moindre (– 3,40 pour *City of Glass* ; – 7,15 pour *Ghosts* ; – 2,75 pour *The Locked*

[398] Le rapprochement en (A, A') se justifie par le fait que les 2 parties ont les écarts réduits les plus faibles en valeur absolue. L'ensemble (B, B') regroupe les écarts intermédiaires de la trilogie, alors que (C, C') regroupe les plus significatifs.

[399] Voir Partie3, Chapitre 1, § 1.2.3., p. 243.

Room), on peut dire que l'apport de vocabulaire nouveau dans la 2ème moitié de l'œuvre n'est pas composé de noms, dont l'évolution est inversée.

En tout état de cause, l'interdépendance des volets dans le domaine du nom vient renforcer celle qui a été constatée à propos de leur structure quantitative globale. Il suffit de souligner notamment que le coefficient de corrélation indiqué sur l'histogramme 26 (ci-dessus) est hautement significatif : il est de – 0,98 (le seuil à 5 % étant atteint à partir d'une valeur absolue de 0,81), et démontre une forte opposition négative entre les volets.

L'étude de la répartition des noms a conduit à poser la question de la composition des noms propres, afin d'évaluer la distribution des anthroponymes dans la narration. Mais il est un autre type de nom propre qu'il est intéressant d'analyser auparavant : les titres.

1.2 Les noms propres emblématiques : les titres de la trilogie

Dans la langue anglaise, les mots informatifs des titres s'écrivent avec des majuscules, ce qui laisse penser qu'ils sont assimilables à des noms propres. Mais à quoi confèrent-ils une identité quasi-patronymique ? Jean-Marc Lemelin répond à cette question en définissant le titre comme le nom propre du texte :

> Le titre est le nom propre du texte et il sera traité comme tel : il est au texte ce que le nom propre est au nom commun, ce que le sujet est au prédicat ce que le non-concept est au concept, ce que l'affect est à la représentation, ce que le langage est au monde : ce que nommer est à être nommé. [400]

[400] Lemelin, Jean-Marc. "Pour une théorie radicale du nom propre : Analyse des noms propres des *Contes* de Jacques Ferron." Sociétés savantes, Association canadienne de sémiotique. Terre-neuve: Université Memorial Saint-Jean (1997). 06 avril 2003 <http://www. ucs.mun.ca/~lemelin/ferroncontes.html>, p. 2.

Le titre du 1er volet est composé d'un syntagme binominal de 3 unités, dont 2 noms communs articulés autour de la préposition *of* :

Mod.1	N1	*of*	Mod.2	N2
Ø	*City*	*of*	*Ø*	*Glass*

Le nom commun *City* est prémodifié par l'article zéro qui renvoie directement aux propriétés de la notion *City*. Ce lexème dénote un signifié en rapport avec un espace vaste, mais sa détermination minimale par le choix de l'article zéro marque une distanciation de l'énonciateur par rapport à l'identité de ce volet, qui reste floue pour le lecteur : de quelle ville parle-t-on ? Il n'y pas ici d'identification à un référent précis. Pourtant, l'auteur tente de définir plus précisément le lexème en lui attribuant des traits connotatifs : il postmodifie le nom avec un syntagme prépositionnel, en 2ème intension. Le nom commun *Glass*, ne bénéficiant que d'une détermination minimale, ajoute une propriété strictement qualifiante à *City*. Son contenu dénotatif, pourtant concret, puisque désignant une matière, est peu éclairant pour le lecteur, car l'association de ce lexème à *City* est spécifique au texte, et ne correspond pas à une dénotation universellement décodable, bien au contraire. En effet, la notion de *Glass* à laquelle renvoie Ø est celle d'une matière transparente. Or, si le nom *City* pouvait dénoter une idée d'espace vaste mais délimité, puisqu'une ville est clôturée par une enceinte, une frontière, la qualification de cet espace par le nom *Glass* semble rouvrir la frontière sur l'extérieur, et fragilise l'édifice rassurant de la ville. L'espace délimité est ouvert, infini : les contenus dénotatifs des deux lexèmes sont contradictoires, et leurs contenus connotatifs ne sont pas, à ce stade de la lecture, décelables par le co-énonciateur.

Comme le dit Lemelin, le titre fait présumer des réseaux isotopiques du texte dont il est le *"générateur"* :

> Comme nom propre du texte, le titre est le *générateur* – et non pas le *géniteur*, car il peut être engendré après plutôt qu'avant le texte – et il est le lieu du **débrayage énonciatif initial,** par lequel il y a *dénégation* du monde par le langage. Il y a par la **présomption d'isotopie et/ou d'actant(s)**, qui est doublement significative quand il y a un anthroponyme ou un toponyme, car les deux sont déjà chargés en *intension* et en *intention,*

en projet et en trajet, et autant au niveau du signifiant que du signifié. [401]

Dans le cas de *City of Glass*, il est très difficile de présumer des réseaux isotopiques probables du texte, tant la détermination minimale empêche tout ancrage référentiel, et tant la qualification de *City* par *Glass* a un caractère mystérieux : en effet, une cité de verre ne renvoie à rien de vraisemblable.

Le titre du 2ème volet est beaucoup plus restreint : un syntagme nominal composé d'un seul lexème, un nom commun au pluriel, et d'un prémodificateur, l'article zéro. On a ici une détermination minimaliste pour le titre d'un volet qui l'est sous de nombreux aspects ; l'article zéro renvoie à la classe des occurrences du nom *ghost*, et l'on est ici encore dans le qualitatif, car il y a une prise en compte des propriétés constitutives de la notion. L'implication de l'énonciateur y est tout aussi minimale que dans le 1er volet.

Nous avons vu que le volet *Ghosts* constituait l'axe de symétrie et le miroir non transparent de la trilogie new-yorkaise, vue dans sa structure horizontale : il est en quelque sorte le fantôme à la fois de *City of Glass* et de *The Locked Room*, dont il reproduit certains aspects. Mais il est aussi le noyau profond et presque vide de la structure verticale. Or, le titre de ce volet ne comporte qu'un lexème, alors que les 2 volets qui l'entourent en comportent chacun 3, ce qui illustre de manière concrète la chute verticale qui caractérise ce volet. Si l'on considère les traits dénotatifs du lexème *Ghosts*, on constate qu'ils renforcent cette même idée : un fantôme est sans substance, réduit au minimum, et mène l'être vivant qu'il hante aux confins des ténèbres de la mort.

Un fantôme est aussi le double de ce qu'était un être dans la réalité, et en ceci reflète sa personnalité, son identité d'une certaine manière. Or, dans *Ghosts*, le miroir entre Blue et Black, son fantôme, est une fenêtre qui les sépare jour après jour : en apparence transparente, elle ne l'est pas puisqu'elle renvoie à Blue sa propre image (celle de Black).

Enfin, le nom *Ghosts* renvoie à la notion de passé (celui d'un être autrefois vivant, inscrit dans le réel) : le volet commence le 3 février 1947, date de naissance de Paul Auster, et renvoie donc à un passé par rapport au 1er volet. Pourtant, le narrateur prétend que le temps est le présent. On peut en conclure que la signification de ce

[401] *Ibid.*, p. 3.

présent de *Ghosts* se construit en tant que trace du passé, *City of Glass*, en tant que signification fluctuante dans le temps, illustrant la théorie de Derrida (étudiée dans la première partie, Chapitre 3, § 3.1) sur la différance : la signification d'un terme n'est que la trace d'un élément passé, inscrit dans un mouvement incessant où le présent, où la présence de la signification ne peut se concevoir que par rapport à ses liens avec le passé, et ceux qu'elle créera inéluctablement avec le futur. Le futur du présent de *Ghosts* serait alors *The Locked Room*, qui se termine le 23 février 1981, jour de la naissance du fils du narrateur, prénommé Paul.

Le titre de *The Locked Room* est dans une certaine mesure plus réducteur, claustrophobe, que celui du 1er volet notamment : on part d'une immense ville ouverte, en passant par la transparence et de l'inconsistance de fantômes, pour arriver à la chambre fermée, cadenassée, connue et repérée par l'énonciateur. Entre le narrateur et son double, Fanshawe, se dresse une porte verrouillée, qui ne s'ouvrira jamais. Le titre est composé d'un syntagme nominal dont le noyau est le nom commun *Room* ; il est prémodifié par un article défini et un adjectif descriptif :

Mod.1	Mod.2	N1
The	*Locked*	*Room*

Même si l'on retrouve ici une triade de lexèmes comme pour le 1er volet, le titre de *The Locked Room* se distingue nettement de celui de *City of Glass.* Le nom commun est modifié par un opérateur de fléchage (*the*) qui indique la prise en charge des repérages par l'énonciateur. Le fléchage suppose qu'il y a eu précédemment une extraction de l'occurrrence, donc que *Room* est anaphorique. La présomption d'isotopie sur l'idée d'enfermement dans un espace restreint y est très forte. Les traits dénotatifs de l'adjectif *Locked* – dans la mesure où il est associé à *Room* – sont bien plus analytiques et précis que ceux du nom de matière *Glass,* associé à *City.*

Dans le titre *City of Glass*, on avait une double focalisation, symétrique et ambivalente, sur les 2 notions de *City* et de *Glass*. La préposition *of* marque une rupture entre *City* et *Glass*, qui sont vus respectivement en 1ère et 2ème intension par l'énonciateur, donc non simultanément. Ce titre renvoie à l'idée de fragmentation, d'absence de construction. Au contraire, dans *The Locked Room*, la focalisation se fait sur une seule notion, celle de *Room*, et le syntagme nominal constitué est la

manifestation d'une structuration plus aboutie de la pensée de l'énonciateur. Le titre semble témoigner de l'aboutissement d'un processus enclenché précédemment (grâce à *the* anaphorique), et que l'on pourrait définir comme : *"the room which has been locked."*

On est ici dans le mouvement exactement inverse de celui de l'espace ouvert, transparent et flou, mais aussi immense de *City of Glass*. On pourrait imaginer alors que l'énonciateur de *The Locked Room* referme (définitivement ?) l'univers qu'il avait visité dans *City of Glass*. Doit-on voir dans cette "clôture" une résolution de la quête identitaire, ou au contraire un repli du sujet parlant, à présent prisonnier de la chambre, lieu où il accomplit pourtant son acte d'écriture ?

L'analyse des titres ne serait pas complète si l'on omettait le titre des titres, le nom propre qui rassemble les noms propres des volets, le patronyme des 3 patronymes de la trilogie : *The New York Trilogy*. Ce nom propre des 3 textes leur confère une identité commune, celle d'une "famille" dont les membres portent le même patronyme. Ainsi, les titres des volets ne seraient en quelque sorte que leurs prénoms.

Le titre de la trilogie est composé d'un syntagme nominal à 3 unités, le nom commun noyau *Trilogy* étant prémodifié par un article défini et un toponyme :

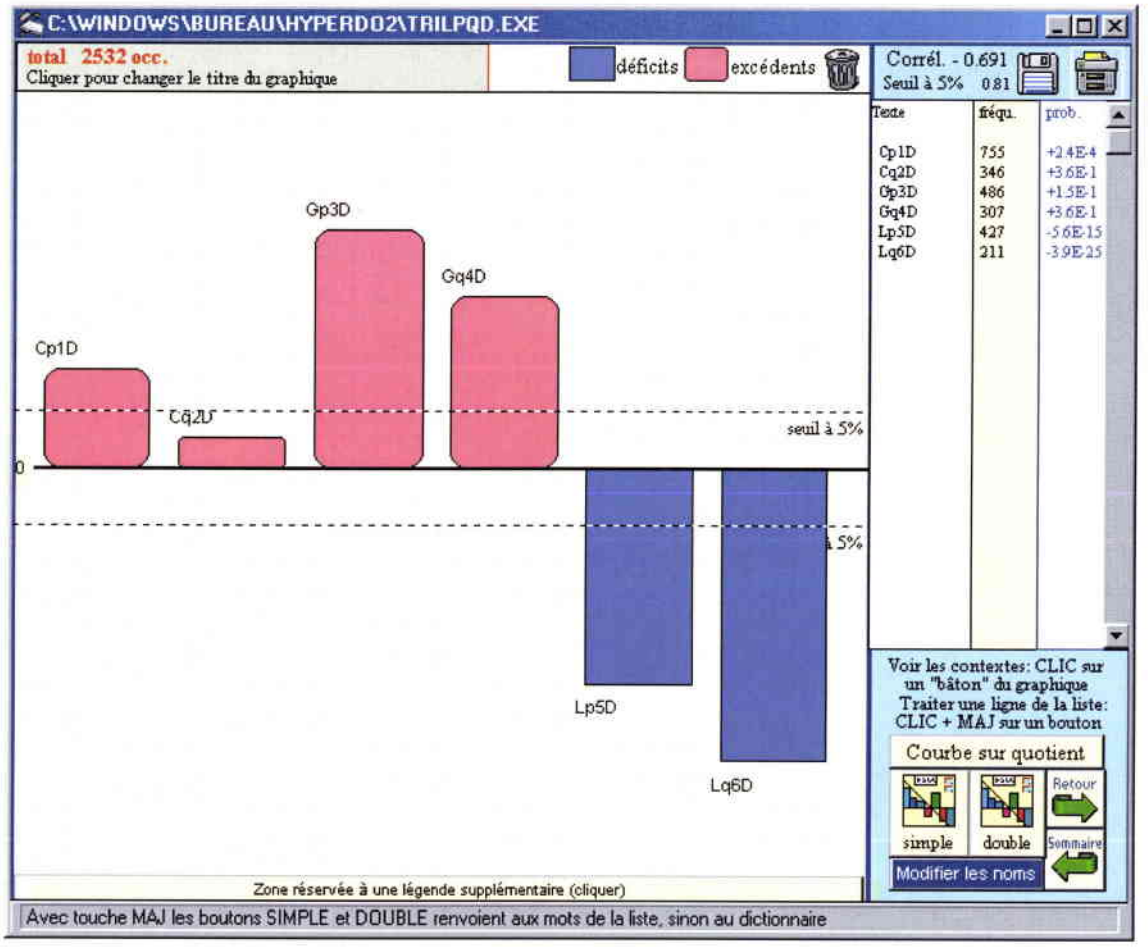
Mod.1	Mod.2	N1
The	*New York*	*Trilogy*

La prémodification par un toponyme est très intéressante, puisque, de tous les titres de la trilogie, elle est le seul lexème qui soit un nom propre de langue. Ici, la présomption d'isotopie est très significative : tout d'abord, l'énonciateur propose au lecteur un nom à dénotation quantitative (*Trilogy*), donc directement reconnu par le co-énonciateur ; ensuite, il ajoute un toponyme utilisé comme qualificatif (*New York*) renvoyant à référent universellement connu, et un repérage assumé (*The*) : le tout renvoie à des signifiés de dénotation clairs, et est donc objectif, laissant peu de place à l'imagination du lecteur. Il y a dans ce titre des titres un effet de particularisation, de singularisation, qui est dû à la présence du toponyme, effet qui rompt totalement avec l'absence de repérage des titres des 2 premiers volets. Il n'en est pas pour autant totalement détaché, puisque *New York* réfère à *City*. La structure tripartite est rassemblée sous une référence géographique pleinement identifiable.

Ce titre fédérateur des 3 volets agit en quelque sorte comme un démonstratif, le nom de famille des 3 volets. On passe alors de la transparence du verre dans un espace ouvert, au double reflet (Black et White, eux-mêmes en reflet) dans le miroir entre deux chambres, pour aboutir à une séparation totale, infranchissable et incontournable – puisque dans un espace clos – entre un sujet et son autre. Perdu dans la transparence trop peu étanche de *City of Glass*, Quinn est emporté par la mort que se donne lui-même son autre (Stillman se suicide). La frontière entre le sujet et son autre se matérialise un peu mieux dans *Ghosts*, où Blue parvient à l'affronter, et à envisager de s'en débarrasser lui-même (en tuant Black / White) : il parvient à un degré de conscience de l'existence de l'autre supérieur à Quinn. Enfin, dans *The Locked Room*, plus conscient que jamais du danger que l'aliénation à l'image de l'autre, son idéal, représente, le sujet ne le regarde pas, et s'en éloigne d'autant plus facilement.

1.3 De la "disparition" des anthroponymes à celle des personnages ?

Parmi les 3 400 occurrences de noms propres à l'intérieur de la trilogie new-yorkaise, nous avons établi, grâce à Hyperbase, que les anthroponymes (patronymes et prénoms) sont au nombre de 2 532 : ils représentent donc 74,47 % des noms propres. On peut supposer a priori que leur distribution dans la trilogie influence celle des noms propres en général. C'est ce que confirme l'histogramme 27 ci-dessous :



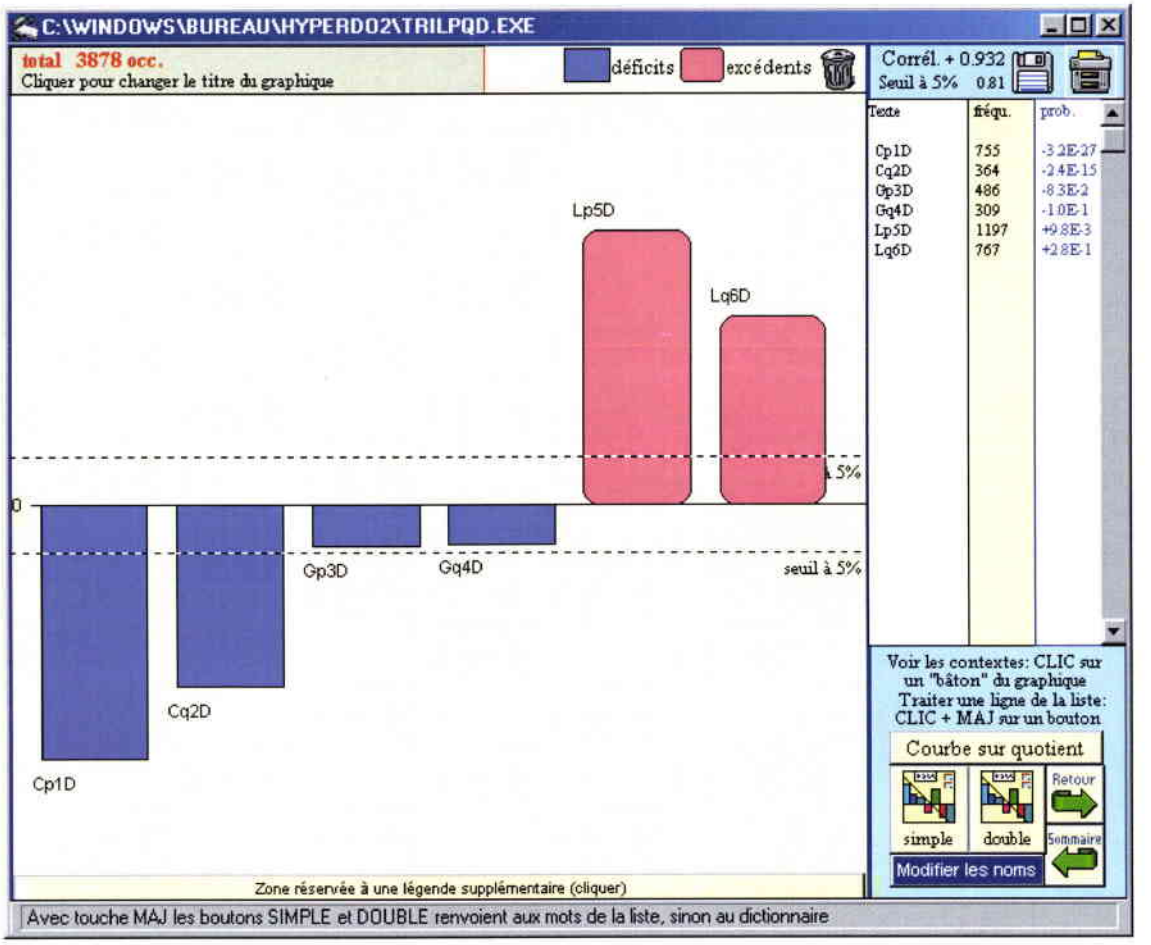
Histogramme 27. Répartition des anthroponymes des personnages.

En le comparant à l'histogramme 26 sur la répartition des noms propres, on constate le même schéma global : les 4 premières parties sont en excédent significatif (sauf CityQ2 qui tend seulement vers un excédent), et *The Locked Room* est en déficit significatif.

1.3.1 Les noms des personnages face au narrateur "abrégé"

Le nom propre de personnage a donc tendance à disparaître de la narration, et l'on se demande si cette disparition du signifiant qui constitue la trace la plus évidente de l'inscription du sujet dans sa dimension symbolique, n'est pas le signe de l'échec de la quête identitaire du sujet. Pourtant, conclure à l'effacement progressif des personnages serait une erreur. En effet, il faut prendre en compte un personnage qui n'est pas clairement identifié, mais bien présent, puisqu'il est entre autres le héros du

3ème volet : le narrateur. Celui-ci ne devient intradiégétique qu'à la fin de *City of Glass*, et se fait encore plus discret dans *Ghosts*, où seules 2 occurrences de *I* manifestent sa présence. Mais il devient homodiégétique dans *The Locked Room* dont il est le sujet à part entière, même si son patronyme n'apparaît "que" sous la forme du pronom *I*, en tant qu'abréviation du sujet de nomination. Il n'en demeure pas moins qu'il nomme, à défaut d'être nommé, et que le personnage auquel il renvoie est bien le sujet qui se livre à une quête identitaire dans le volet. On peut donc intégrer ses 1 346 occurrences [402] à l'ensemble des noms propres de la trilogie, et on obtient alors la distribution suivante :



Histogramme 28. Répartition des noms propres de personnages et du pronom personnel *I* dans la trilogie new-yorkaise.

L'intégration du narrateur-personnage de *The Locked Room* a pour effet d'inverser radicalement la distribution des noms propres de personnages. Les 4

[402] Rappel : le pronom personnel *I* correspondant au narrateur du 3 ème volet a été désambiguïsé dans la base TrilPQD et encodé *INR*.

premières parties, de CityP1 à GhostsQ4 ont tendance à être en déficit, alors que la présence des personnages dans les 2 parties du dernier volet, RoomP5 et RoomQ6, sont en très net excédent. Cette tendance serait encore accentuée si l'on calculait la distribution sur toutes les formes de pronomination [403] du narrateur, telles que *me*, *myself*, etc.

La pronomination du sujet n'efface en aucune façon sa présence, mais modifie la trace qu'il laisse dans la narration, et le moyen par lequel il se livre à une quête identitaire : le sujet se construit, au fil de son histoire, par le biais d'un "Je", qui pourrait bien être le signe que son moi se sépare de l'image de son autre dans le miroir (nommé Fanshawe). Cette épreuve cruciale du stade du miroir, dans laquelle le sujet doit se défaire de l'image aliénante de son autre pour construire sa dimension Symbolique, est matérialisée lors de l'affrontement entre le narrateur et son double Fanshawe : dans la dernière sous-partie, ils vont rester séparés par une porte infranchissable, et le narrateur se résout à ne plus le voir, sans pour autant le tuer. Ce sera au prix d'une lutte violente contre son désir de se laisser envahir par l'image de ce double idéalisé, et de briser la porte qui les tient à distance l'un de l'autre. Pourtant, il y va de sa survie :

> 'I don't believe you have the nerve to shoot me. If I broke down the door now, you wouldn't do a thing.'
>
> 'Don't risk it. You'd die for nothing.'
>
> [...] I no longer knew what to say. Fanshawe had used me up, and as I heard him breathing on the other side of the door, I felt as if the life were being sucked out of me. [404]

Il acceptera simplement l'existence de son autre, ou du moins la présomption de son existence, car il doute jusqu'à la fin de sa dimension identitaire exacte.

D'un point de vue global, on peut opposer les 2 répartitions des noms propres des personnages, selon que l'on inclut ou non le pronom personnel *I*, et on obtient les données suivantes :

---

[403] Nous définissons la **pronomination** comme le remplacement d'un nom propre par un pronom personnel, et la **pronominalisation** comme le remplacement d'un nom commun ou propre par un pronom personnel, ainsi que les définit Jean-Marc Lemelin : "Pour une théorie radicale du nom propre : Analyse des noms propres des *Contes* de Jacques Ferron." Sociétés savantes, Association canadienne de sémiotique. Terre-neuve: Université Memorial Saint-Jean (1997). 06 avril 2003, p. 8. <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/ferroncontes.html>.

[404] *The Locked Room*, p. 312.

Tableau 32. Répartition des noms propres de personnages
et du pronom personnel *I* du narrateur

Volets	**Nbre d'occ. de Np**	**Nbre d'occ. de *I* narrateur**	**Écarts réduits sans *I***	**Écarts réduits avec *I***
City of Glass	1 116	18	**+ 3,14**	**- 10,69**
Ghosts	793	2	**+ 10,26**	- 1,75
The Locked Room	623	1 326	**- 10,98**	**+ 12,31**
Trilogie	2 532	1 346		

Les deux colonnes d'écarts réduits montrent qu'aucune des 2 répartitions n'est due au hasard. Les anthroponymes seuls sont en excédents très significatifs dans *City of Glass* et *Ghosts*, et disparaissent significativement dans *The Locked Room*. On a une image inversée lorsqu'on inclut le *I* du narrateur : *City of Glass* est en fort déficit, *Ghosts* est conforme à la globalité du corpus, en tendant vers le déficit, mais *The Locked Room* présente le plus fort excédent en noms de personnages de toute la trilogie.

À l'intérieur de *City of Glass*, la répartition détaillée des anthroponymes est également riche d'enseignements sur la forme que prend la construction identitaire du sujet. Entre les parties P et Q, la répartition est homogène, mais l'évolution des personnages entre l'enquête policière et la quête d'identité varie :

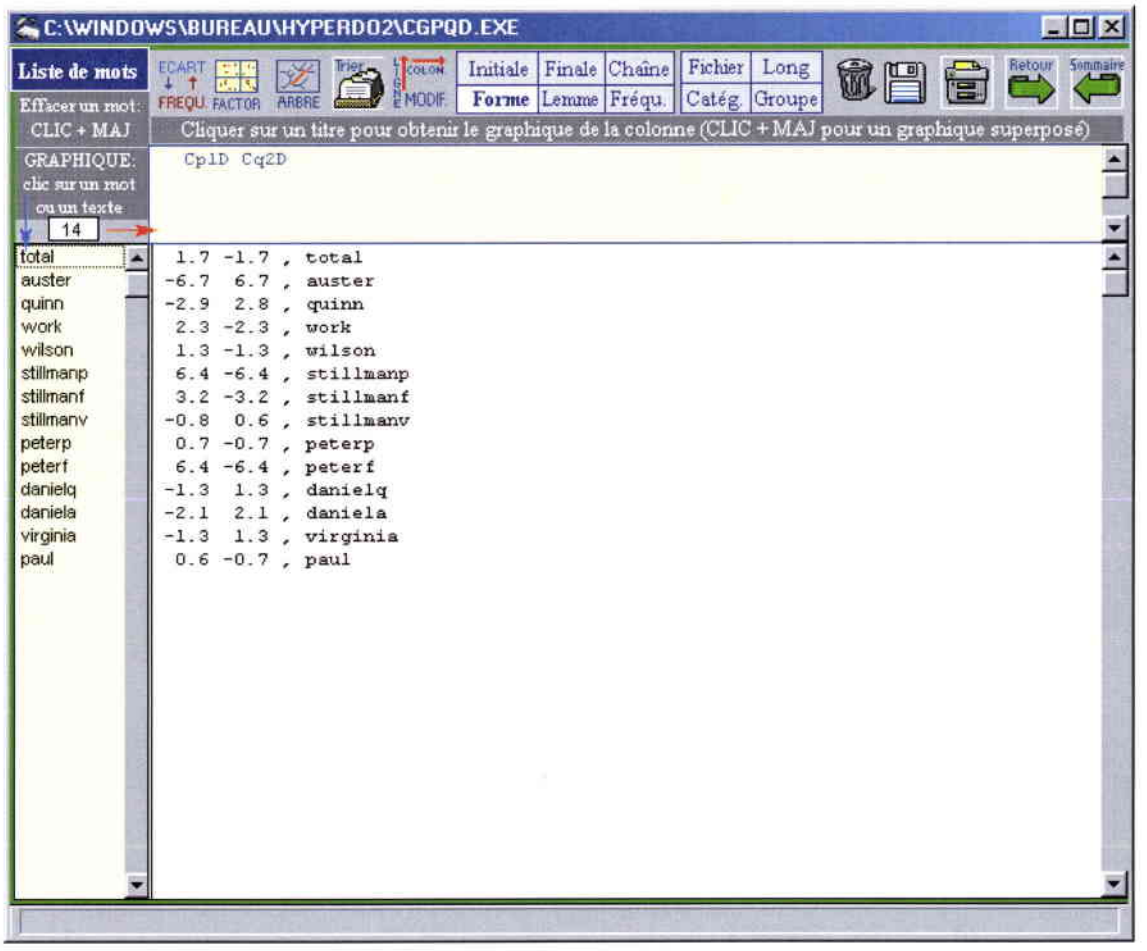
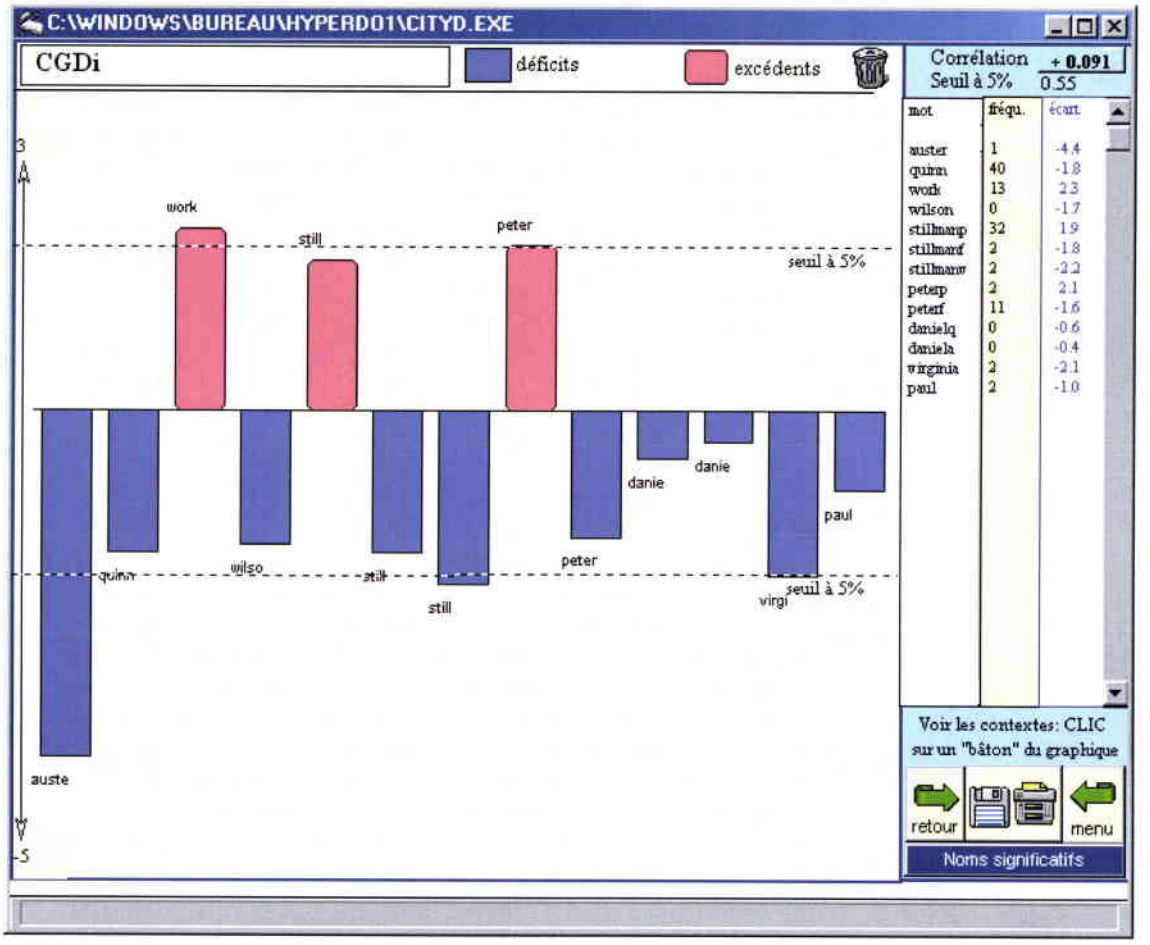


Figure 22. Répartition des noms propres des personnages de *City of Glass*.

Les noms des personnages Auster et Quinn évoluent du déficit significatif à l'excédent significatif, tout comme le prénom du fils d'Auster, Daniel (encodé daniela). En opposition, les noms Work et Wilson, qui appartiennent à la trinité T2 (Quinn / Work / Wilson), s'amenuisent ; les noms des Stillman père et fils, ainsi que le prénom du fils (encodé peterf), qui appartiennent à la trinité T3, s'effacent. Par conséquent, tous les noms des personnages assimilables aux "autres" de Quinn disparaissent de la narration. Ce phénomène pourrait s'expliquer par le fait qu'effectivement, les personnages s'évanouissent du monde de Quinn ; mais il pourrait y être fait référence, ce qui n'est pas le cas, même pour le suspect qui a déclenché toute l'histoire, Stillman père. À la forte présence d'Auster en partie quête identitaire s'adjoint celle de Quinn (dont le prénom fait un timide retour : l'écart réduit de + 1,3 n'est pas significatif) et celle de Daniel (dont l'écart réduit de + 2,1 est significatif), le fils

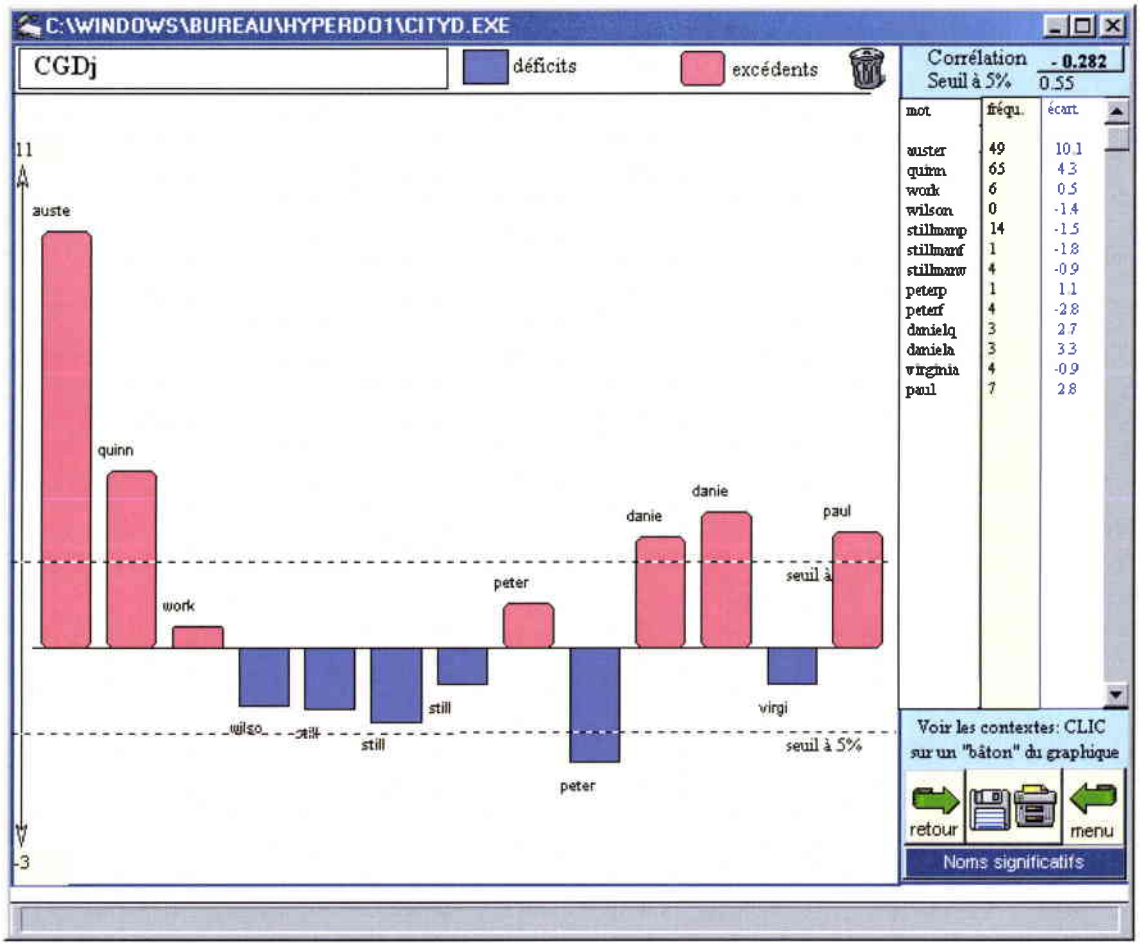
d'Auster. Il y a donc un **phénomène de prénomination** [405] important, d'autant plus que Quinn partage son prénom avec celui du fils d'Auster.

Si l'on examine les sous-parties que nous avons repérées dans le volet lors de l'étude de la richesse lexicale (soient les 2 sous-parties City (i) et City (j) qui précèdent et suivent la phase de rupture entre P et Q), on obtient les histogrammes suivants :



Histogramme 29. Répartition des noms propres des personnages dans City (sous-partie CGDi).

[405] Nous empruntons à Lemelin sa définition de la prénomination : *"apparition d'un prénom."* Lemelin, Jean-Marc. "Pour une théorie radicale du nom propre : Analyse des noms propres des *Contes* de Jacques Ferron." Sociétés savantes, Association canadienne de sémiotique. Terre-neuve: Université Memorial Saint-Jean (1997). 06 avril 2003 <http://www. ucs.mun.ca/~lemelin/ferroncontes.html>, p. 8.



Histogramme 30. Répartition des noms propres des personnages dans City (sous-partie CGDj).

La fin de l'enquête policière est marquée par l'absence du nom propre Auster, et la présence du prénom de Peter Stillman père (encodé peterp). En image totalement inversée, le début de la quête identitaire fait resurgir le nom d'Auster et celui de Quinn, faisant bien apparaître que cette quête s'articule autour de ces deux personnages principaux.

De plus, la prénomination est maximale puisque les prénoms de Quinn et du fils d'Auster (Daniel), ainsi que celui d'Auster (Paul) sont en excédents significatifs, alors que celui de Stillman père disparaît (*"Stillman was gone now."* [406] est la 1 ère phrase de la partie quête identitaire). Il semblerait que les identités patronymiques des 2 personnages pivots du volet, par leur prénomination et leurs excédents, tendent vers une définition plus précise de l'identité du sujet, vers une renomination en quelque sorte.

[406] *City of Glass*, p. 91.

Pour autant, la tentative de singularisation par le prénom est quelque peu déjouée par la communauté de prénom entre Daniel Quinn et Daniel Auster, sachant de plus que Quinn se fait appeler Auster : il semble plutôt incarner une combinaison du père (Paul Auster) et du fils (Daniel Auster), mais son identité propre reste floue : la sous-partie suivante commence par *"Quinn was nowhere now."* [407]

Il faut ajouter à cela qu'il y a une forte corrélation, tout au long de *City of Glass*, entre le nom Auster et le nom Quinn : elle est de + 0,66 (pour un seuil de 5 % atteint à 0,55), et on peut dire que la présence de l'un induit automatiquement celle de l'autre (ou de "son autre" ?). Si l'on prend en compte les parties P et Q du volet, la corrélation entre les 2 personnages est accentuée : elle est de + 1.

On remarque également la très grande significativité de l'excédent de noms propres dans *Ghosts*, qui s'inverse en déficit de même significativité dans *The Locked Room*. Il se produit apparemment un inversement radical de tendance dans la nomination entre ces 2 volets. **Qu'il s'agisse de son enquête policière ou de sa quête identitaire, *Ghosts* met en avant le nom propre.** Dans le cas de ce volet, il est nécessaire d'examiner le détail de la répartition des noms propres pour en comprendre la signification. La figure 23 ci-dessous établit leur distribution :

[407] *Ibid.*, p. 104.

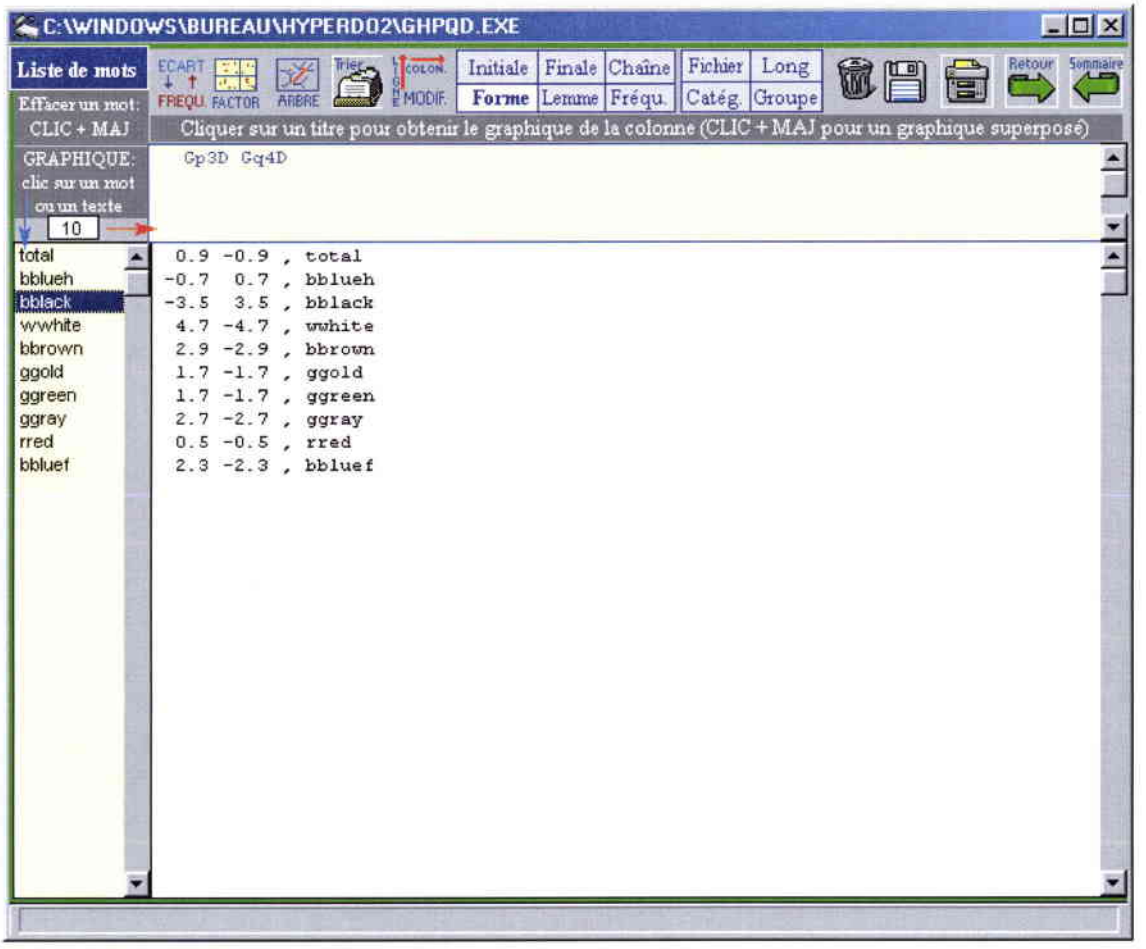


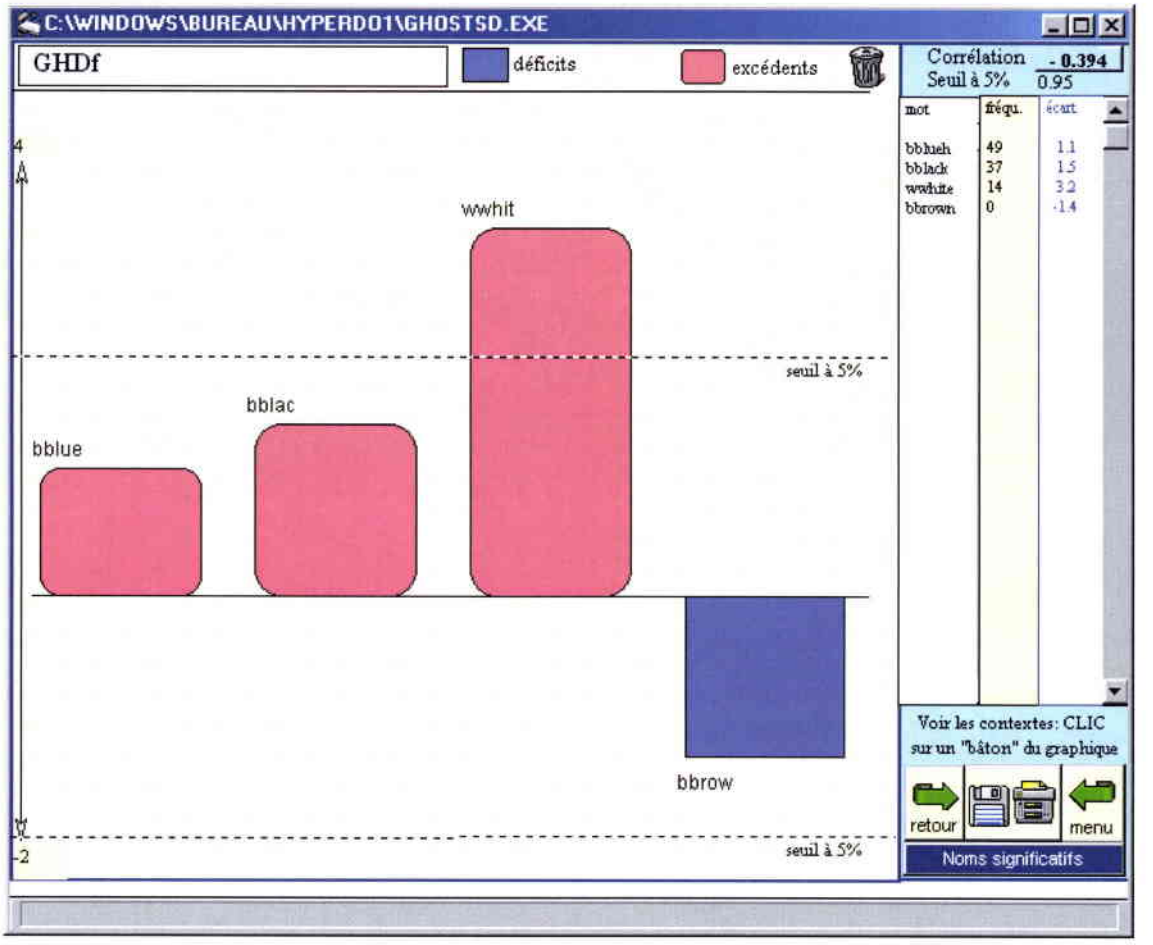
Figure 24. Répartition des noms propres des personnages de *Ghosts*.

Globalement, les parties P et Q sont homogènes. En revanche, la répartition de chaque personnage principal (Blue, Black et White) est particulière. Tout d'abord, le héros Blue (encodé bblueh) a une distribution normale dans le volet. Mais il tend à évoluer dans le même sens que son autre, Black, c'est-à-dire du déficit à l'excédent significatif. Il s'oppose en revanche à la progression de White, qui passe d'un excédent à un déficit significatif.

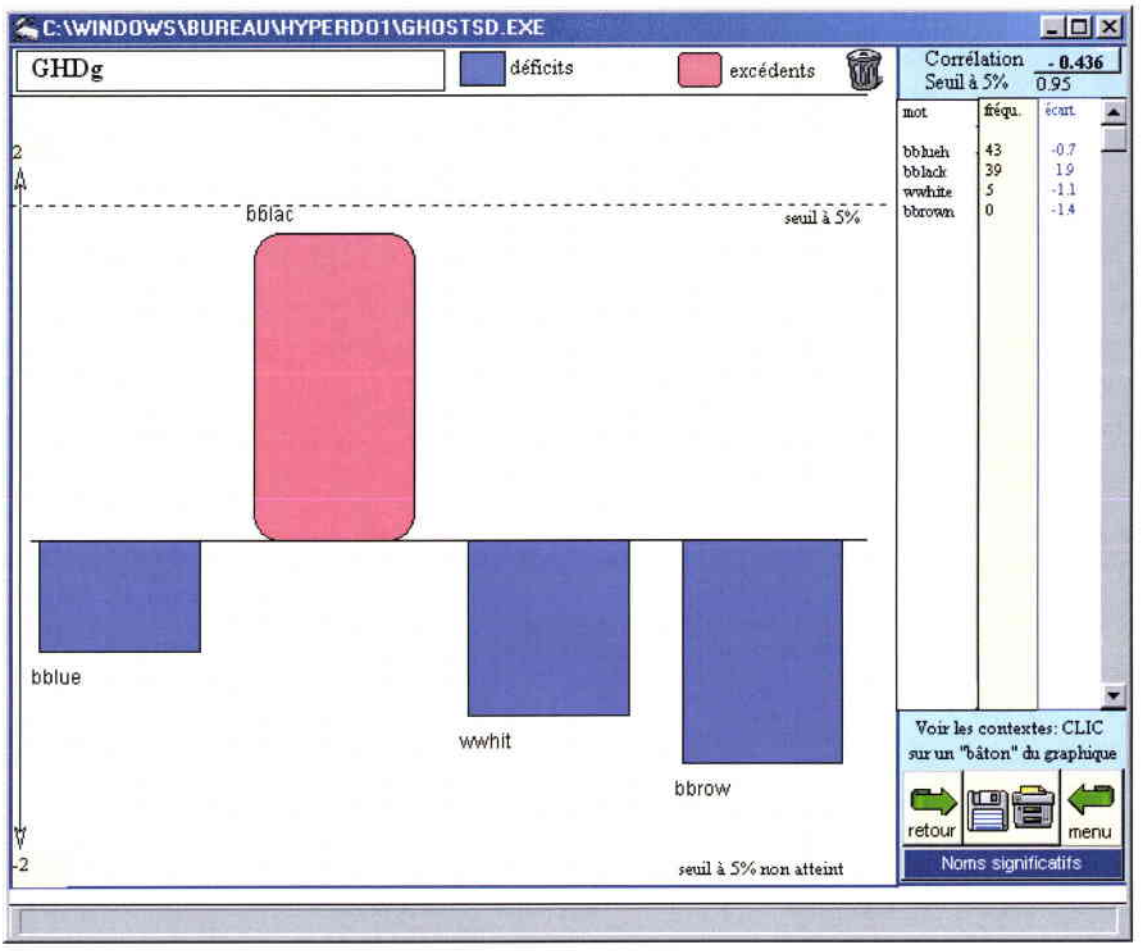
Les coefficients de corrélation entre Blue/Black et Blue/White sont d'ailleurs très significatifs, et de valeurs respectives + 1 et – 1 : lorsque Blue est présent, son fantôme, Black, n'est jamais bien loin ; mais la présence de White n'induit pas celle de Blue. Bien évidemment, le coefficient de corrélation entre Black et White est de – 1. Au fil de la narration, le personnage écrivain White qui semblait pouvoir aider Blue à construire sa dimension symbolique en l'incitant à écrire, se révèle illusoire : il aurait pu, soumis à la voix de l'Autre, se séparer de l'image aliénante de son autre, Black.

Mais Blue se confond peu à peu avec l'image de lui-même que lui renvoie Black, et il ne parvient pas à s'affranchir de son Imaginaire. White disparaît, Black surgit, et la construction identitaire de Blue stagne.

White échange sa place avec Black en phase de rupture, à la fin de l'enquête policière, comme le montre l'histogramme 31 ci-dessous : en sous-partie Ghosts (GHDf), White est prépondérant dans les personnages (il est le seul en excédent significatif) ; après la rupture, en Ghosts (GHDg), la quête identitaire s'articule autour de Black, et White (dont l'écart devient non significatif : – 0,7) disparaît progressivement. La quête identitaire de Blue qui suit s'articule autour de son autre, Black.



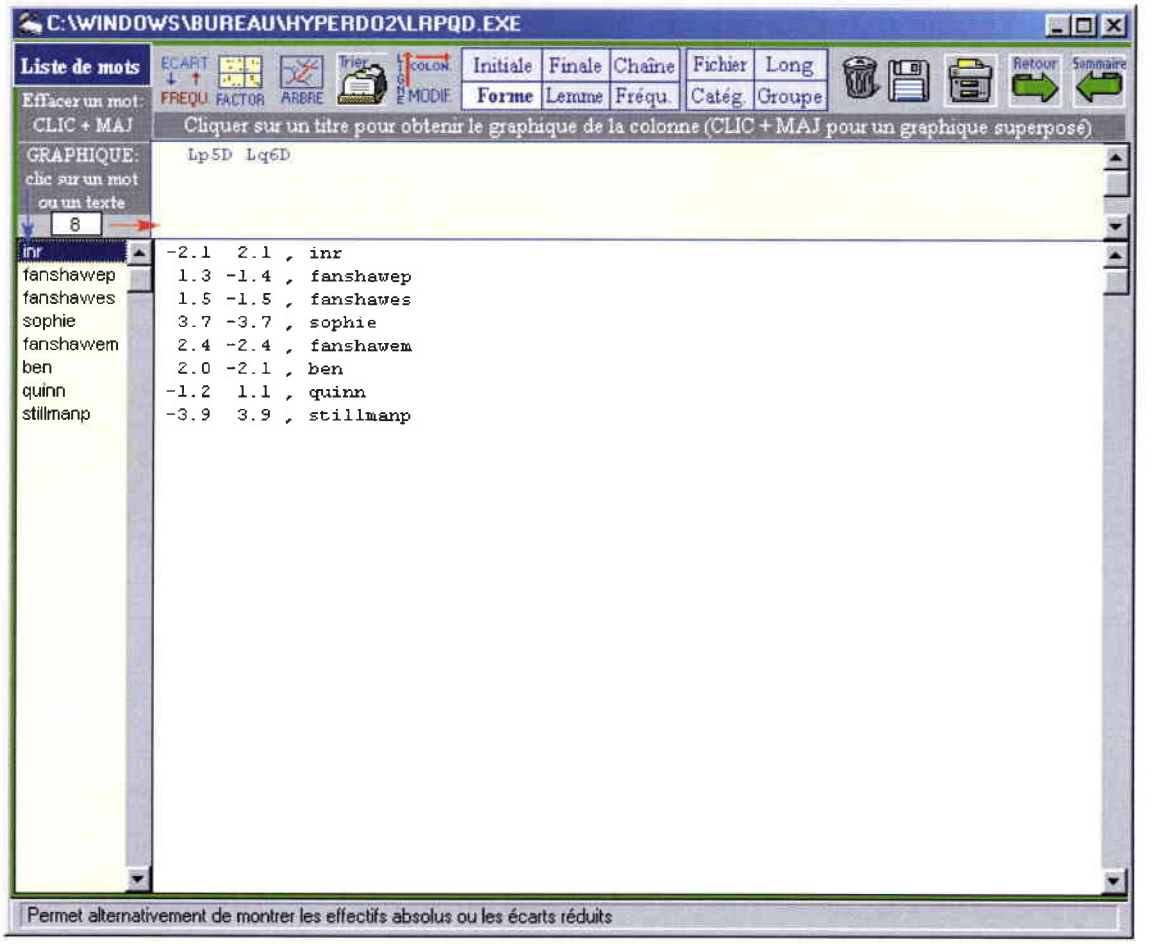
Histogramme 31. Répartition des noms propres des principaux personnages de *Ghosts* dans la sous-partie de rupture Ghosts (GHDf).



Histogramme 32. Répartition des noms propres des principaux personnages de *Ghosts* dans la sous-partie après rupture Ghosts (GHDg).

Il est remarquable que le très fort excédent d'anthroponymes de *Ghosts* se limite aux patronymes : en effet, ce volet est le seul de la trilogie où les personnages ne sont dotés d'aucun prénom. Leurs identités restent donc floues, indéterminées, d'autant plus que leurs patronymes ne sont que très rarement précédés de titres, sauf lorsqu'il s'agit, faute de pouvoir les distinguer par leurs prénoms, de désigner un membre de la même famille : ainsi, Mrs Blue porte un titre, mais elle n'est qu'un personnage secondaire. Enfin, ces patronymes qui sont tous des noms communs de couleurs, contribuent à construire un monde improbable – dans quelle société pourrait-on trouver une population dotée de patronymes si semblables – où les identités sont difficiles à distinguer les unes des autres, et à définir avec précision : les noms de couleurs dénotent plutôt des caractéristiques générales, et à valeur plutôt symbolique.

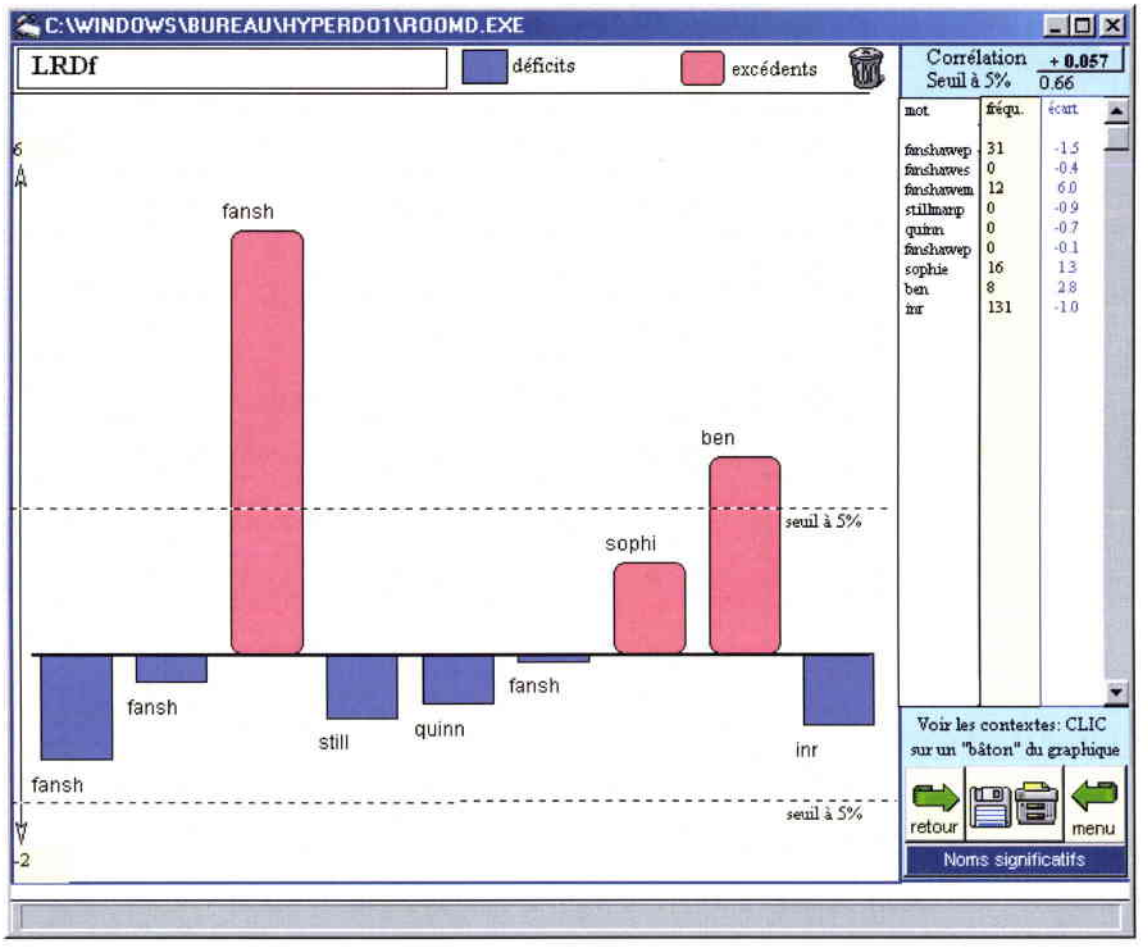
Dans *The Locked Room*, les noms des personnages se répartissent de façon particulière par rapport aux autres volets :



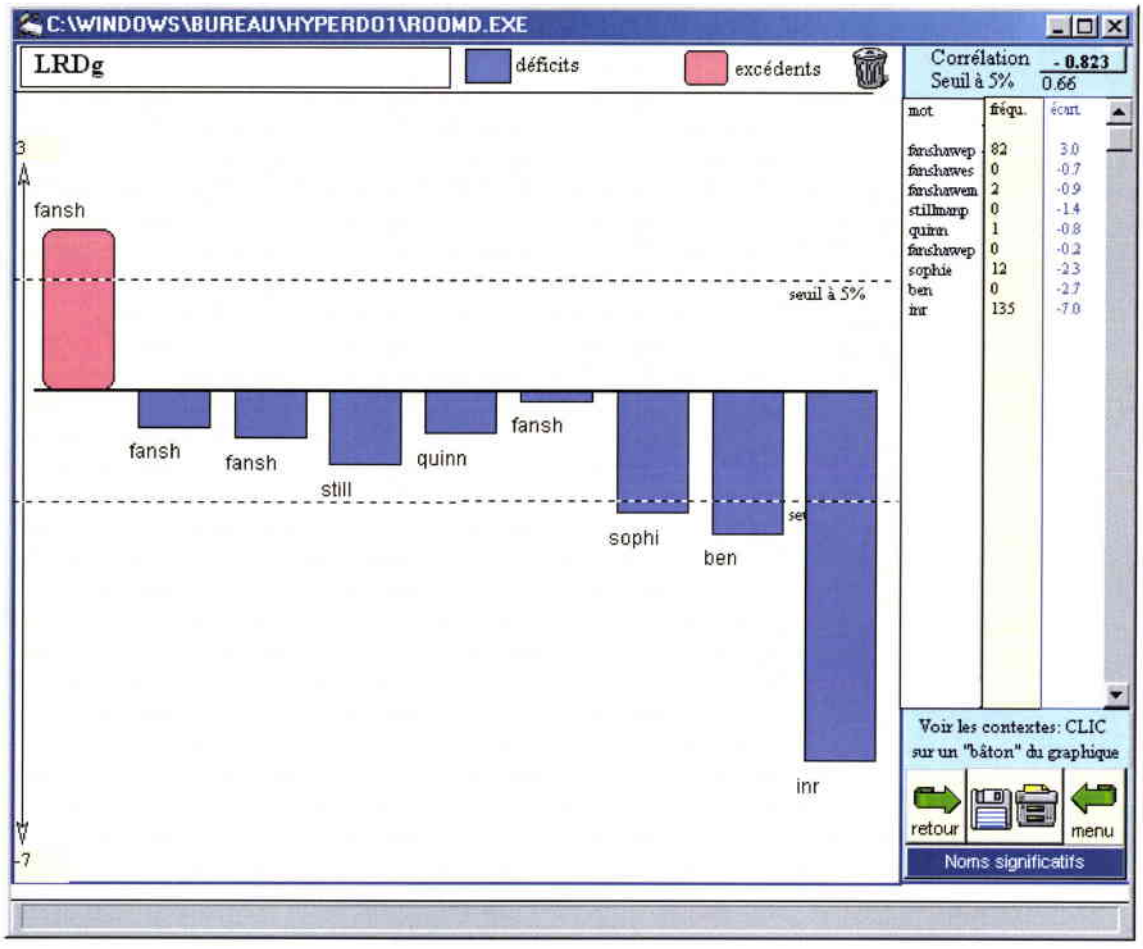
Histogramme 33. Répartition des noms propres de personnages dans *The Locked Room.*

Tout d'abord, le narrateur (*I*) évolue du déficit à l'excédent significatif, alors que son autre, Fanshawe, a une répartition homogène dans tout le volet, mais tend à s'amenuiser dans la seconde partie Q. Dans les autres volets, les personnages et leurs doubles avaient tendance à augmenter leur présence dans la quête identitaire, et avec un fort coefficient de corrélation positive (+ 1). Ici, au contraire, la corrélation entre *I* et Fanshawe est fortement négative (– 1). **Le sujet semble se détacher de son autre, sans pour autant que ce dernier disparaisse significativement de la narration. Cette caractéristique du volet le différencie une fois de plus par rapport aux 2 autres, lui conférant un nouveau degré d'autonomie.**

Pour finir, on constate que l'étude des sous-parties autour de la phase de rupture du 3ème volet fait ressortir des phénomènes comparables à ceux constatés pour le 1er volet. Les anthroponymes et le pronom personnel *I* se répartissent ainsi dans les sous-parties Room (LRDf) et Room (LRDg), avant et après la rupture entre P et Q :



Histogramme 34. Répartition des noms propres des principaux personnages de *The Locked Room* dans la sous-partie de rupture Room (LRDf).



Histogramme 35. Répartition des noms propres des principaux personnages de *The Locked Room* dans la sous-partie après rupture Room (LRDg).

Room (LRDf) marque la fin de l'enquête policière, qui, dans ce volet, est plutôt une enquête biographique sur la vie de Fanshawe, le double du narrateur. On y constate une forte présence du nom de la mère de Fanshawe (encodé Fanshawem) au détriment de celui de son fils, alors que le narrateur est pourtant venu enquêter sur la vie de ce dernier. Mais dans ce passage, le narrateur va se substituer à son autre, et se fondre totalement avec son image, en devenant le fils de Mrs Fanshawe, afin d'essayer de vivre ce moment crucial dans son histoire, celui du passage de l'Imaginaire au Symbolique : c'est ce qu'on appelle le stade du miroir, où le sujet tente de former un "Je" distinct de son image.

Dans un premier temps, la mère du double du narrateur pousse celui-ci à assouvir son désir de s'identifier à son moi idéal, le Fanshawe de son enfance : elle le séduit et suscite en lui un désir Œdipien pour elle. Selon Lacan, la mère se situe au

niveau Imaginaire du sujet, et *"la fonction maternelle peut se suffire de la seule dimension imaginaire"* [408] ; mais elle introduit aussi un signifiant symbolique comme premier signifiant de la symbolisation du sujet : elle constitue un premier Autre pour le sujet, insuffisant pour qu'il construise sa dimension Symbolique. La nécessité de la dimension symbolique, pour que le sujet puisse structurer son identité, passe par le père, qui, par sa fonction paternelle, représente *"l'Autre à l'intérieur même de l'Autre de la fonction maternelle."* [409] C'est *"l'acceptation du père qui constitue dès lors l'accession au Symbolique"* [410], et elle est conditionnée par l'acceptation de *"l'impossibilité de la jouissance Imaginaire"* [411] (en d'autres termes, l'interdiction de l'inceste). En effet, le sujet doit se détacher de son autre Imaginaire, incarné par la mère, afin de reconnaître son Autre Symbolique, incarné par le Nom-du-Père. Or, accepter que le signifiant de la mère laisse la place au signifiant du père revient métaphoriquement à respecter la Loi de l'interdiction de l'inceste.

En ayant des relations sexuelles avec elle, le narrateur transgresse la Loi de l'interdiction de l'inceste, et assouvit à la place de son autre son désir Œdipien, incapable de se séparer de son moi idéal (Fanshawe). Mais si *I* devient le fils de la mère de son autre, de manière involontaire (*"Her voice was hypnotic."* [412]), voire inconsciente, il est très important de noter que son acte est emprunt de violence, dirigée envers son autre dont il essaie de se débarrasser en le tuant :

> For the fact was that I liked fucking Fanshawe's mother – but in a way that had nothing to do with pleasure [...] I was fucking out of hatred, and I turned it into an act of violence, grinding away at this woman as though I wanted to pulverize her. I had entered my own darkness, and it was there that I learned the one thing that is more terrible than anything else: that sexual desire can also be the desire to kill [...] I wanted to kill Fanshawe. [413]

---

[408] Simonelli, Thierry. Lacan, la théorie : Essai de critique intérieure. Paris: Les Éditions du Cerf, 2000, p.64.

[409] *Ibid.*

[410] *Ibid.*, p. 65.

[411] *Ibid.*

[412] *The Locked Room*, p. 264.

[413] *Ibid.*, pp. 266-267.

Le sujet est donc conscient qu'il se joue ici quelque chose d'essentiel dans sa quête identitaire, et qu'il doit se libérer de la captation imaginaire, c'est-à-dire l'identification figée à son autre, qui est aliénante et empêche l'avènement de l'Autre.

Peut-on dire pour autant qu'il sort libéré de cette expérience, et que sa dimension Symbolique peut à présent se construire ? La scène se déroule alors que le narrateur a emmené avec lui le fils de Fanshawe, Ben, dont le nom est fortement présent dans cette sous-partie : le narrateur ne s'identifie pas qu'en tant que fils de la mère de son autre, mais aussi en tant que père du fils de ce même double. En effet, tout au long de la visite chez Mrs Fanshawe mère, le narrateur ne cesse de poser un regard bienveillant sur Ben, qu'il a adopté. Cette double identification à l'image de son autre ne semble pas l'avoir totalement affranchi.

La phase suivante le confirme, en ceci que le double du narrateur, momentanément effacé dans la clôture de la phase d'enquête, réapparaît de façon significative au début de la quête identitaire, en sous-partie LRDg. En effet, Fanshawe est en situation de prédominance totale (+ 3) sur tous les personnages, et en particulier sur le narrateur, en très fort déficit (– 7). Il s'agit pour le narrateur en quête d'identité de subir la domination absolue de son autre : la sous-partie commence par *"The worst of it began then."* [414], de mauvaise augure. Le narrateur se retrouve confronté à la lecture de la biographie de son autre, et ce face à face avec son passé doit lui permettre de se détacher de son image dans le miroir, à condition qu'il en trouve la force. Il entreprend un voyage initiatique en France, sur les traces de son autre, dont il n'est pas sûr de revenir. **La quête identitaire se poursuit, à la recherche de l'Autre**.

L'épisode mettant en scène la figure de la mère fait presque figure de cliché, tant il est directement interprétable par la théorie psychanalytique. On pourrait se demander si l'auteur n'a pas volontairement introduit dans sa narration une caricature, qu'il donne en pâture au lecteur friand de ce genre d'analyse, tout comme il instaure un jeu de pistes en distillant dans l'histoire de ses personnages des éléments de sa propre biographie. Mais on peut aussi penser qu'en introduisant dans la fiction le stéréotype de la dimension maternelle, il n'a pour but que de tester une fois de plus la frontière entre

[414] *Ibid., p. 268.*

fiction et réalité. Toutefois, de même que Paul Auster refuse d'admettre que son œuvre renferme une véritable dimension autobiographique, et donc auto-analytique, le fait de traiter le sujet de la mère de façon aussi caricaturale semble être le signe d'une impossibilité à donner une vraie place à cette dimension maternelle. Il suffit de regarder les écarts réduits portant sur les noms propres des femmes dans le dernier volet, pour s'apercevoir qu'elles disparaissent toutes dans la phase de quête identitaire : Sophie Fanshawe est en déficit significatif (avec $z = -3,7$), ainsi que la mère de Fanshawe (avec $z = -2,4$) qui redonne sa prépondérance à son fils dès la fin de la rencontre Œdipienne avec le narrateur. Or, elle cède très vite la place à un Fanshawe qui joue souvent le rôle du père, en l'initiant au sexe lorsqu'il partage avec lui une prostituée, ou en lui donnant sa bénédiction lorsqu'il épouse Sophie. La caricature de la mère, si caricature il y a vraiment, n'est pas aussi superficielle qu'il y paraît.

L'étude des noms propres des personnages a donc montré que ces derniers tendent à disparaître du discours, laissant une place privilégiée à un nom propre abrégé, le *I* du narrateur-héros du dernier volet. On est alors en droit de conclure de façon certaine à une évolution dans les processus d'identification des personnages : on passe de la nomination par le nom propre dans *City of Glass* et, de façon plus marquée encore, dans *Ghosts*, à la pronomination dans *The Locked Room.* Mais il ne faudrait pas en déduire trop rapidement une disparition progressive des personnages dans la trilogie new-yorkaise, effacement qui profiterait au narrateur dans le dernier volet. La pronomination peut en effet toucher tous les personnages, et renforcer leur présence. Afin de pouvoir statuer sur la présomption d'absence progressive des personnages, il faut procéder à l'étude de toutes les unités lexicales qui y réfèrent, pour établir leur répartition effective dans la trilogie, que ce soit sous la forme de noms propres, d'abréviations de noms propres, ou de toute autre unité lexicale.

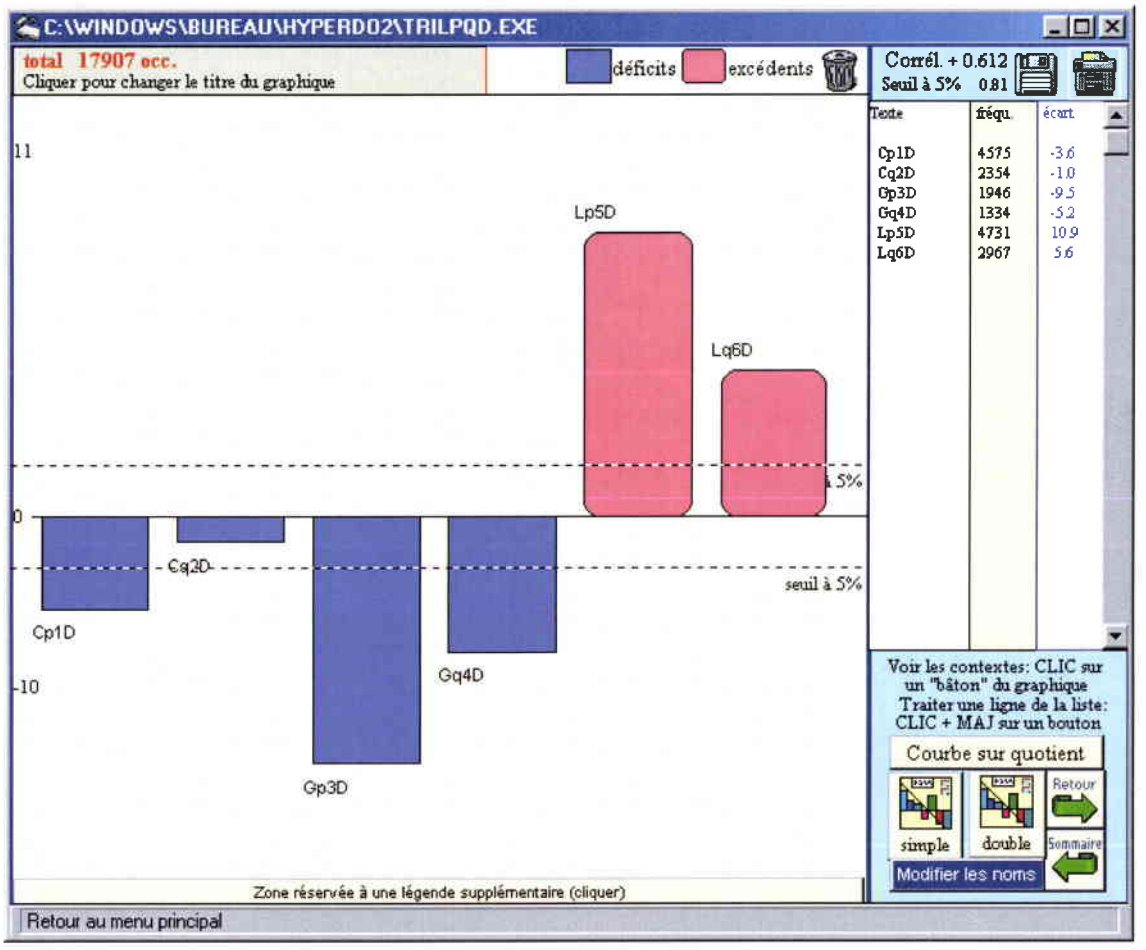
1.3.2 De la non-réhabilitation des personnages par leurs référents

Selon la classification établie par Catherine Kerbrat-Orecchioni [415], les mécanismes référentiels utilisés par un sujet sont de 3 types. On peut donc classer les unités lexicales qui réfèrent aux personnages de la trilogie selon les 3 ordres suivants :

- la référence absolue : les noms propres, les prénoms ;
- la référence relative au contexte linguistique (cotexte) : les noms communs ;
- la référence relative à la situation de communication (référence déictique de personne) : les pronoms personnels et leurs formes fléchies, les possessifs ;

Ces unités lexicales ont été encodées pour les principaux personnages dans les bases désambiguïsées (voir le détail en annexe B, p. 552). On en dénombre 17 907 dans la trilogie, distribuées comme suit :

[415] Kerbrat-Orecchioni, Catherine. L'énonciation, De la subjectivité dans le langage. Coll. U, "Linguistique" (sous la dir. de G. Bergounioux, J.-C. Chevalier et S. Delesalle). 4ème ed. Paris: Armand Colin, 2002, p. 40.



Histogramme 36. Répartition des unités lexicales référant aux personnages.

On constate que les unités référant aux personnages ont la même répartition globale que lorsqu'on ne prend en compte que les noms propres et le *I* du narrateur (voir histogramme 28, p. 402). *The Locked Room* s'oppose aux 2 premiers volets par son excédent très significatif, alors que les 2 premiers volets tendent vers un déficit de référenciation aux personnages. *The Locked Room* confirme la forte présence des personnages, dont on sait que l'identification se fait principalement par la pronomination du héros narrateur.

City of Glass a un déficit nettement moins marqué qu'avec les seuls noms propres, tandis que *Ghosts* est très nettement dépourvu de référents par rapport au reste de la trilogie. L'identification des personnages de *Ghosts* se fait donc presque exclusivement par leurs patronymes (très excédentaires dans le volet), dont nous avons souligné le peu de traits connotatifs. Les identités des personnages restent floues à tous points de vue, puisque aucun ordre référentiel ne permet de les identifier : ils sont de

véritables "fantômes" de personnes, sans profondeur, affublés seulement de patronymes de surface.

On peut confirmer à ce stade la présomption de disparition progressive des personnages – à l'exclusion du narrateur – entre *City of Glass* et *The Locked Room*, en passant par une chute vertigineuse de leur taux de présence dans le volet central *Ghosts*, symbolisant une fois encore le vide et l'absence. **La constitution de l'identité du sujet prend une importance inégalée grâce à la présence du narrateur,** qui donne aux personnages dans le 3ème volet une place prépondérante en cette fin de trilogie, comme le montrent les écarts réduits sur les termes référant aux personnages dans chaque volet :

Tableau 33. Répartition des unités référant aux personnages dans les 3 volets.

Volets	**Nombre d'occurrences des référents**	**Écarts réduits**
City of Glass	6 929	**- 3**
Ghosts	3 280	**- 10**
The Locked Room	7 698	**+ 10,67**
The New York Trilogy	17 907	

Tous les écarts réduits sont fortement significatifs : la répartition n'est pas due au hasard.

L'examen détaillé des représentants de 2 personnages centraux, Paul ((Auster)) et le narrateur (Auster), a permis de dégager un parallélisme intéressant :

Tableau 34. Liste des référents de Paul ((Auster)) et du narrateur

UNITÉS RÉFÉRENTIELLES	**PAUL ((AUSTER))**	**NARRATEUR (AUSTER)**
Noms communs	author	
	writer	
	private eye	
	detective	detective
	daddy	father
		husband
		child
	man	man
		boy
	person	person
Nombre de référents	**7**	**7**
Modificateurs et proformes	one	one
	I, me, my, myself, mine	I, me, my, myself, mine
	you, your, yours, yourself	you, your, yours, yourself
	he, him, his	he, him, his
	we, our	we, our
Nombre de référents	**15**	**15**
Total de référents	**22**	**22**

Les 2 listes sont en tous points parallèles. Elles totalisent exactement le même nombre d'unités lexicales (22), réparties de façon exactement similaire entre les noms communs (7) et les autres formes (15).

Les modificateurs et proformes sont les mêmes pour les 2 personnages, ce qui, dans une certaine mesure, peut paraître normal. Mais on aurait pu s'attendre à ce qu'un modificateur ou une proforme manque : il n'en est rien, et l'on constate de plus que

toutes les occurrences du pronom personnel *we* et du possessif *our* ont pour doubles référents Paul ((Auster)) et le narrateur : donc, lorsqu'il y a pronomination par un "nous" incluant ((Auster)), il n'est associé qu'au narrateur (Auster). On peut déduire que la pronomination des 2 personnages tend à les rapprocher considérablement l'un de l'autre.

En ce qui concerne les noms communs qui réfèrent à ((Auster)) et (Auster), leurs listes fournissent des pistes d'interprétation sur ce qui différencie leurs identités. ((Auster)) est représenté par sa double fonction d'écrivain-détective, alors que le narrateur n'est que détective. ((Auster)) dans *City of Glass* a bien le titre d'écrivain, inscrit dans un réel, mais il est en quête d'authenticité, car son travail consiste pour l'instant à rechercher l'auteur-ité de Don Quichotte, dont Cervantes se défend d'être l'auteur. Il écrit un essai dans lequel il tente de prouver que Don Quichotte est le double de Cervantes :

> In some sense, Don Quixote was just a stand-in for himself. [416]

Pour lui, l'auteur Cervantes porte un masque, et ((Auster)), dans ses rapports ambigus avec Quinn – son identité floue, entre écrivain et détective – semble bien en porter un également. À l'opposé, le narrateur n'est pas repéré comme écrivain officiel, et son histoire ne le mènera pas à accomplir la tâche qui lui était assignée. Il ne s'inscrit ainsi pas dans la chaîne des signifiants de la dimension Symbolique qu'il cherche à construire ; il joue tout de même le rôle de détective, est identifié comme tel dans les noms communs qui y réfèrent, et ce rôle s'apparente à celui de l'écrivain.

Le narrateur est également identifié par des termes relationnels, en rapport avec les liens familiaux : *child, husband, father*, inscrivent (Auster) dans une chronologie qui manifeste la construction de son identité, le menant de l'enfance, au mariage et au statut de parent. ((Auster)) n'est repéré qu'en tant que père, mais par un appellatif, *daddy*, et n'est reconnu que par son fils : sa dimension paternelle n'est pas assertée par le narrateur de *City of Glass*, qui n'est autre qu'(Auster) ; de plus, celui-ci ne le situe pas dans ses liens familiaux en tant qu'enfant ou mari. L'identité d'((Auster)) semble moins construite au niveau de la famille.

---

[416] *City of Glass*, p. 98.

Enfin, les 2 personnages sont identifiés par les noms communs hyperonymes *person, man* et le pronom indéfini *one*, leur conférant un certain degré d'universalité, comme si leur quête identitaire l'était également.

L'extrême proximité quantitative et sémantique des unités lexicales référant aux 2 personnages révèle sans aucun doute qu'un lien très étroit les unit ; leurs dissemblances permettent cependant de dégager des dimensions identitaires.

Les personnages autres que le narrateur ne sont donc pas mieux représentés par d'autres unités lexicales que par leurs noms propres, traces de leurs identités qui ne les aident apparemment pas à structurer leur dimension Symbolique. C'est cette absence de structuration qui entraîne leur fragmentation, et au final leur disparition pure et simple de l'histoire. En fait, ce n'est pas la narration qui les fait disparaître, mais ce sont eux qui se dissolvent dans la quête. Ce n'est pas le nom propre qui garantit la référenciation du sujet, donc son identification, mais plutôt les noms communs et les autres formes d'unités lexicales, tels les pronoms personnels et les possessifs. L'identité du sujet et sa façon de se constituer entre le 1er et le 3ème volet semblent donc bien dépendre aussi des mots outils.

CHAPITRE 2

L'IDENTITÉ DU SUJET À TRAVERS LES DÉICTIQUES

Catherine Kerbrat-Orecchioni propose la définition suivante des déictiques :

> Ce sont les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir :
>
> - le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé,
> - la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire. [417]

Donc, ce qui varie avec la situation d'énonciation est le référent d'une unité déictique et non pas son sens. On peut alors dire que les déictiques sont, avant toute actualisation discursive, sémantisés : ils ont bien un signifié. Certes, ils n'ont pas d'autonomie référentielle, et *"leur classe dénotative n'est pas déterminée en langue."* [418] Mais ce ne sont en aucun cas des mots vides de sens, car ils réfèrent comme les mots pleins à des objets extralinguistiques : ils **dénotent virtuellement**. Par exemple :

> [...] "moi", "nom propre instantané de tout locuteur", dénote virtuellement *tous* les individus doués de parole, mais son référent *change* à chaque instance énonciative. [419]

Les déictiques sont, par rapport au nom, **en attente de référent**. Ils peuvent être classés en 3 catégories de fonctionnement – personnel, temporel et spatial.

---

[417] Kerbrat-Orecchioni, Catherine. L'énonciation, De la subjectivité dans le langage. Coll. U, "Linguistique" (sous la dir. de G. Bergounioux, J.-C. Chevalier et S. Delesalle). 4ème ed. Paris: Armand Colin, 2002, p. 41.

[418] *Ibid.*, p. 49.

[419] *Ibid.*, p 50.

En quoi l'étude des déictiques permet-elle d'approcher le sujet parlant, ainsi que l'identification de l'auteur implicite ? *"Le pivot (la "clef") du système de la deixis est le Je énonciatif, qui déclare le locuteur comme tel."* [420] Autour de ce Je destinateur se positionnent le Tu destinataire du message et le Il, défini par le contexte linguistique. On a donc, autour de Je, une organisation des relations de personne (en Je/Tu/Il) et la structuration élémentaire du cadre spatio-temporel (l'ici et maintenant). Or, les déictiques constituent la colonne vertébrale du discours, grâce à laquelle le sujet parlant se pose en tant que repère à partir duquel il visite les lieux qui lui sont propres. En effet, ils sont *"intrinsèquement liés au narrateur-énonciateur"* [421], double de l'auteur réel, et l'étude de leur répartition à l'intérieur de l'œuvre peut permettre de dégager une structure reflétant la subjectivité, c'est-à-dire l'identité de l'auteur implicite.

Toutefois, *"le langage littéraire brouille souvent les pistes du "dit" et de son origine."* [422] En effet, l'origine du point de vue exprimé peut correspondre à un personnage et sortir du champ de la subjectivité de l'auteur implicite. Mais dans le cas de *The New York Trilogy*, nous estimons pouvoir affirmer que, quelle que soit l'origine énonciative du Je, elle correspond à un fragment de l'auteur implicite. Il n'y a pas à proprement parler de dissociation entre un Paul Auster narrateur, personnage, énonciateur et un Quinn, un Blue, un Fanshawe, ou n'importe lequel de leurs doubles, tant les traits de l'auteur implicite transparaissent à l'intérieur de chacun d'eux. Le sujet parlant est relié à tous les personnages par des faisceaux d'éléments autobiographiques ; et cette toile de surface, au niveau de l'histoire, révèle une communauté de traits identitaires bien plus profonds.

Ainsi, nous avons vu dans les parties précédentes que l'on pouvait dégager une structure profonde de la trilogie new-yorkaise, ce qui montre à quel point la constitution même du discours fait émaner le lien étroit entre les volets et les personnages. Il est donc légitime de regrouper tous les déictiques du syntagme nominal pour espérer en apprécier la structure, et le degré de construction identitaire du sujet parlant.

---

[420] Lapaire, Jean-Rémy et Wilfrid Rotgé. Linguistique et grammaire de l'anglais. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 58. Il s'agit d'une reprise de la théorie d'Émile Benveniste : Benveniste, Émile. Problèmes de linguistique générale I. Paris: Gallimard, 1976 (1966), p. 262.

[421] *Ibid.*, p. 50.

[422] *Ibid.*

2.1 Déictiques de personne et quête identitaire

Comme tous les déictiques, les déictiques de personne sont en attente de contenu référentiel, mais ils présentent néanmoins des caractéristiques différentes. On distingue le Je et le Tu en ceci qu'il dénotent les personnes du dialogue, respectivement l'énonciateur et le co-énonciateur ; le Il, lui, réfère à des *"objets autres que les interlocuteurs"* [423]: il est déictique dans le sens négatif où il ne dénote ni le destinateur, ni le destinataire, et a besoin de déterminations cotextuelles pour recevoir un contenu référentiel.

La répartition des déictiques de personne dans *The New York Trilogy* prend en compte :

- les pronoms personnels (*I, you, he*...) et leurs flexions (*me, him*...) ;
- les pronoms personnels correspondant à des personnes "amplifiées" (ex : *we + not-we*) ;
- les possessifs, *"qui amalgament en surface un article défini et un pronom personnel en position de complément de nom."* [424]

Ils se répartissent de la manière suivante dans la trilogie :

[423] Maingueneau, Dominique. Éléments de linguistique pour le texte littéraire. 3 ème éd. Paris: Dunod, 1993, p.16.

[424] Kerbrat-Orecchioni, Catherine. L'énonciation, De la subjectivité dans le langage. Coll. U, "Linguistique" (sous la dir. de G. Bergounioux, J.-C. Chevalier et S. Delesalle). 4ème ed. Paris: Armand Colin, 2002, p 45.

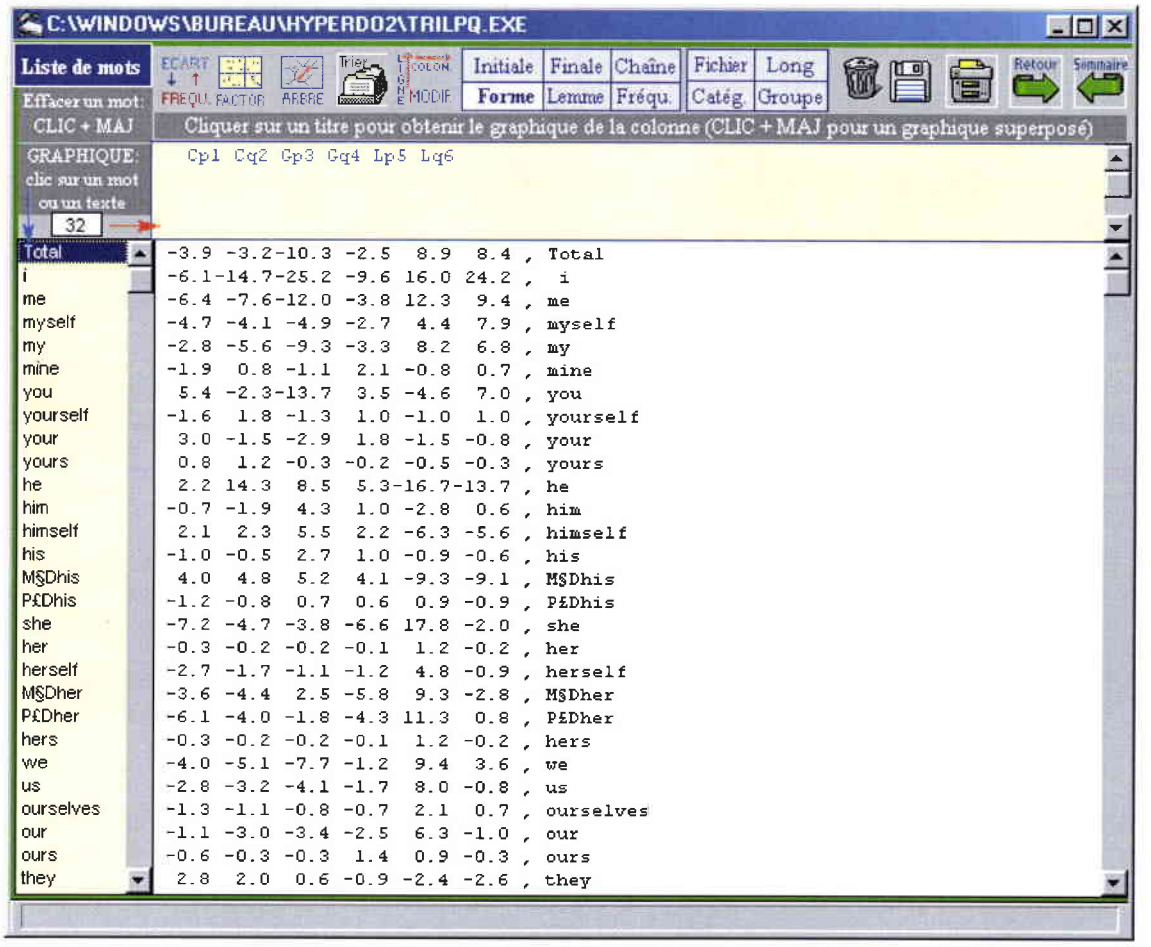


Figure 25. Répartition des déictiques de personne dans la trilogie new-yorkaise.

D'un point de vue global, on peut affirmer que leur répartition permet de regrouper les volets comme suit :

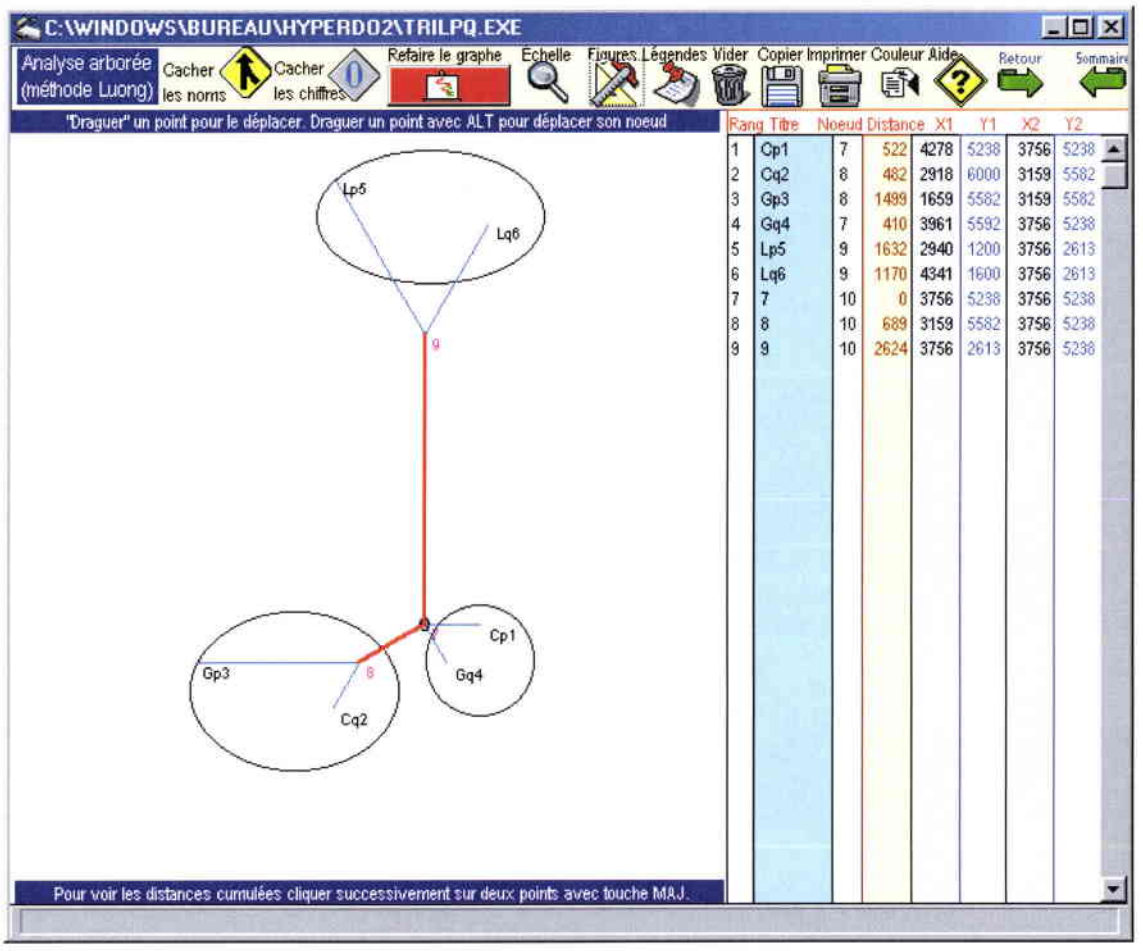
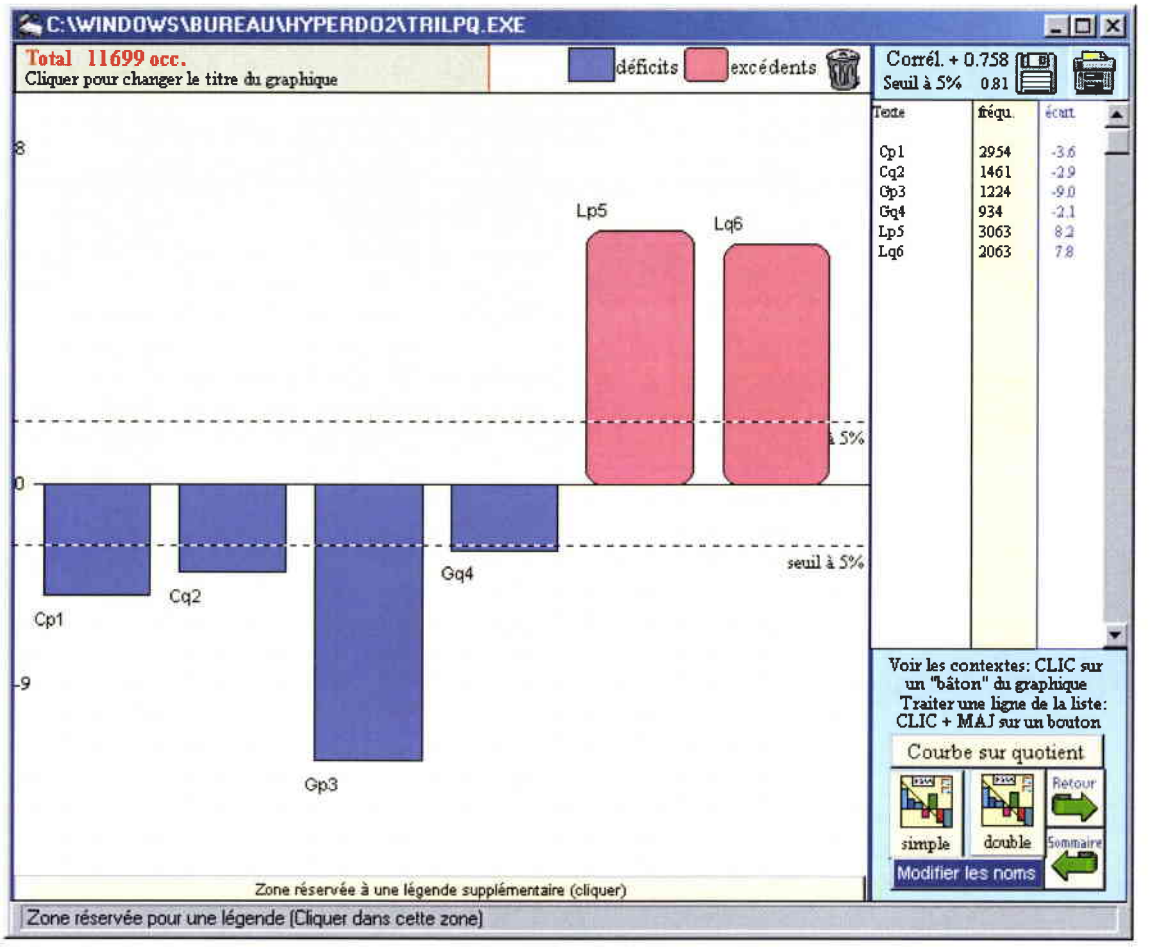


Figure 26. Analyse arborée de la répartition des déictiques de personne entre volets.

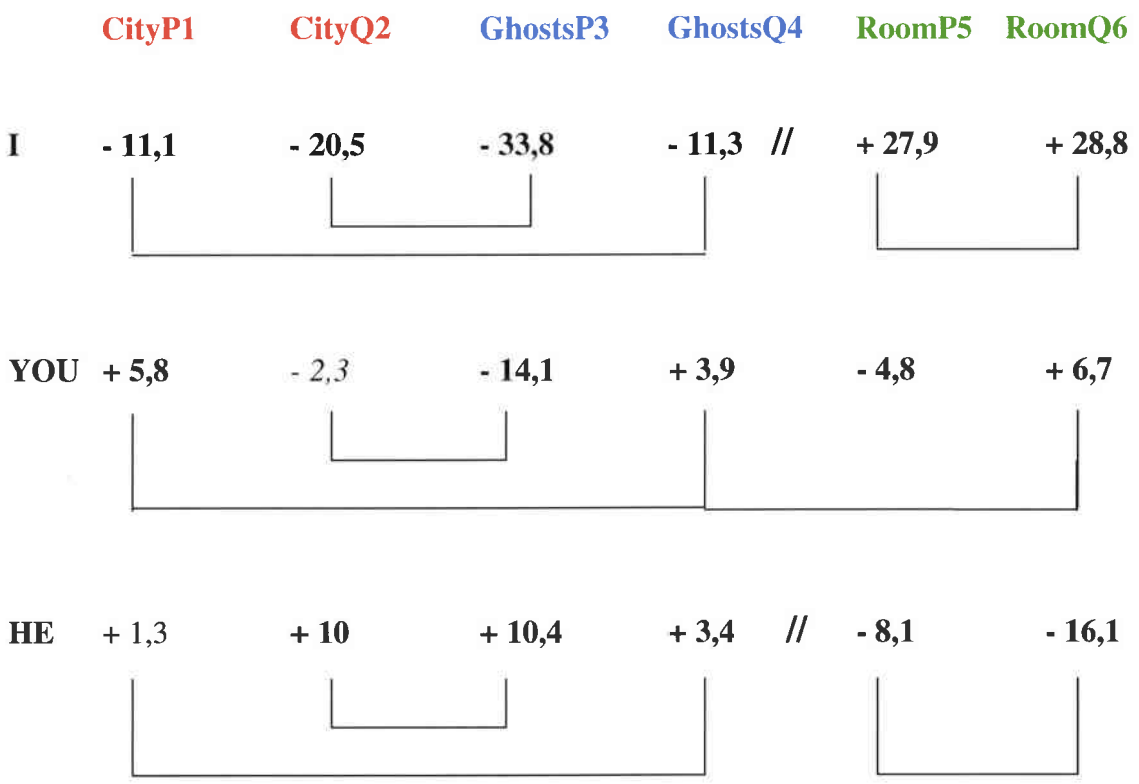
Il y a un rapprochement entre *City of Glass* et *Ghosts,* en particulier de leurs parties City Q2 et Ghosts P3, qui sont agrégées dans le même nœud 7. Nous avions déjà constaté ce rapprochement dans l'étude de la richesse lexicale, où le déficit de City Q2 (z = – 4,72) se rapprochait de celui de Ghosts P3 (z = – 4,86). L'analyse ci-dessus montre aussi la très forte distance entre les 2 premiers volets et *The Locked Room*, qui fait une fois encore figure de volet autonome de ce point de vue.

On retrouve les mêmes orientations à l'intérieur du corpus si l'on examine l'histogramme ci-dessous, qui ne montre que des écarts réduits significatifs. La répartition des déictiques de personne n'est donc en rien due au hasard, et révèle une structure bien particulière des volets. On y repère les déficits des 2 premiers volets, et le très fort déficit de Ghosts P3, alors que *The Locked Room* est en excédent, et enregistre les plus forts écarts réduits, se détachant définitivement du reste de la trilogie.



Histogramme 37. Répartition des déictiques de personne entre les volets.

On peut donc dire que d'une manière générale que les repérages déictiques de personne qu'effectue l'énonciateur sont largement concentrés dans le dernier volet. Comment s'articulent ces repérages autour des personnes Je, Tu et Il ? Les schémas ci-dessous permettent de visualiser en écarts réduits la structure de la répartition entre les 1ère, 2ème et 3ème personnes I, You et He (les calculs prenant en compte les pronoms personnels, toutes leurs formes fléchies, les personnes amplifiées et les possessifs leur correspondant) :



On obtient 3 séries de schémas qui présentent tous des structures d'enchâssement, mais des répartitions qui rapprochent plutôt Je et Il. On note tout d'abord que ces structures ne reflètent pas la structure en poupées russes que nous avions dégagée pour la globalité du corpus. La verticalité et l'horizontalité de la structure globale sont partiellement effacées.

Pourtant, les volets sont bien interdépendants, mais dans le sens où l'un s'oppose aux 2 autres, lesquels sont emboîtés : ainsi, CityQ2 et GhostsP3 constituent un noyau presque vidé de tout Je ; ils sont emboîtés dans City P1 et Ghosts Q4, eux aussi en déficit. Le Je prend toute sa dimension dans les parties P et Q de *The Locked Room*. Ainsi, dans la structure horizontale, le centre qui se situait dans le volet pivot *Ghosts* a été déplacé vers la gauche, donc vers la fin de la narration. Il en est de même pour la répartition du Il, mais dans un mouvement inverse, qui va d'un excédent très significatif à un déficit très significatif.

Les traces déictiques du Je et du Il sont donc inversées, mais elles sont le témoin d'une évolution simultanée de ces 2 personnes dans le dernier volet. L'ensemble garde une dimension verticale entre les 2 premiers volets, et consacre l'autonomie du 3ème.

Dans *City of Glass*, on lit : *"The centre of the book shifts with each event that propels it forward."* [425] Cette phrase du narrateur laisse perplexe tant elle semble témoigner de la conscience qu'il a de la structure d'un texte. Mais il est difficile de croire ici que la distribution quasi-mathématique entre Je et Il est une manipulation strictement consciente de l'auteur.

Le Je se construit donc dans *The Locked Room*, après avoir été mis à mal dans les 2 premiers volets : la fragmentation identitaire subie par Quinn, double du narrateur, semble avoir du même coup anéanti la conscience d'un Je au niveau plus général du sujet parlant : le z de Je passe de – 11,1 dans l'enquête policière de *City of Glass* à – 20,5 dans la quête identitaire ; le Je se perd. Le double du narrateur dans *Ghosts*, Blue, ne fait que précipiter le Je du sujet parlant dans un vide encore plus profond (– 33,8 dans la phase enquête policière de *Ghosts*). On est ici seulement dans une conscience intuitive d'un Je, qui ne fait que prendre naissance.

Un mal-être s'installe, car le sujet prend conscience que le réel dans lequel il est inscrit ne correspond pas à *sa* réalité : la quête reste insatisfaite, et le sujet parlant est dans la dimension de l'Imaginaire, dans laquelle le Tu n'a pas encore sa place : le z du Tu dans la phase Ghosts P3 est nettement déficitaire (– 14,1). Pourtant, la conscience d'un Tu émerge dans la phase de quête identitaire suivante, en Ghosts Q4. Mais encore faut-il, pour construire sa dimension Symbolique, que le sujet puisse s'en détacher. Or, nous savons que le héros Blue restera prisonnier de son autre dans le miroir et périra avec lui. La première tentative de quête identitaire échoue.

Le Tu émerge à nouveau dans la quête identitaire de *The Locked Room* (+ 6,7) et cette fois, le Je se construit à ses côtés, après s'en être séparé. En effet, dans Room P5, Je et Tu sont en opposition, et le Tu est expulsé. Or, nous savons que cette phase renferme l'épisode mettant en scène la mère de Fanshawe, devenue celle du narrateur, et au cours duquel il se détache de cet autre maternel aliénant. C'est donc bien dans le dernier volet que le sujet se libère en partie de la captation imaginaire de l'autre, du Tu représenté par la mère. Le Tu réapparaît alors en Room Q6 aux côtés de Je : le sujet accepte la présence de l'autre, de son moi, mais Je est devenu un autre que moi.

Peut-on dire pour autant que le sujet a construit son identité ? Il reste la question de la dimension Symbolique, de la position du Il. L'évolution des déictiques de la 3ème personne montre qu'il n'y a pas de formation d'un Il, puisque, à l'inverse du Je, le Il

---

[425] *City of Glass*, p. 8.

passe d'un fort excédent à un fort déficit. Le sujet, même s'il s'est partiellement libéré de son autre, ne semble pas avoir pu encore construire l'Autre. Le sujet ne parvient pas vraiment à parler de Il, même si dans une certaine mesure il tend vers ce Il. En effet, si l'on compare les répartitions des déictiques *he* et *she*, on remarque une différence notable dans leur évolution :

	CityP1	CityQ2	GhostsP3	GhostsQ4	RoomP5	RoomQ6
HE	*+ 2,3*	**+ 12,2**	**+ 11,2**	**+ 5,5**	**- 17,5**	**- 13,1**
SHE	**– 7,7**	**– 5,1**	**- 3,9**	**- 6,8**	**+ 18,8**	*– 2,1*

On voit nettement que le fort excédent en *she* dans RoomP5 (+ 18,8), correspondant à la scène Œdipienne, et mettant en avant le discours de la mère, ne permet pas de construire le Symbolique, puisque le discours de *he*, rend la 3ème personne Il inopérante dans la résolution de la quête finale. Ceci reprend le raisonnement psychanalytique (vu dans le Chapitre 1, § 1.3.1) selon lequel la mère ne permet pas au sujet de s'inscrire dans le Symbolique.

Si l'on regroupe les parties P et Q des volets, on s'aperçoit que le Je et le Tu se construisent dans les phases de quêtes identitaires, et que le Il ne se construit pas, ainsi que le tableau 35 suivant le montre :

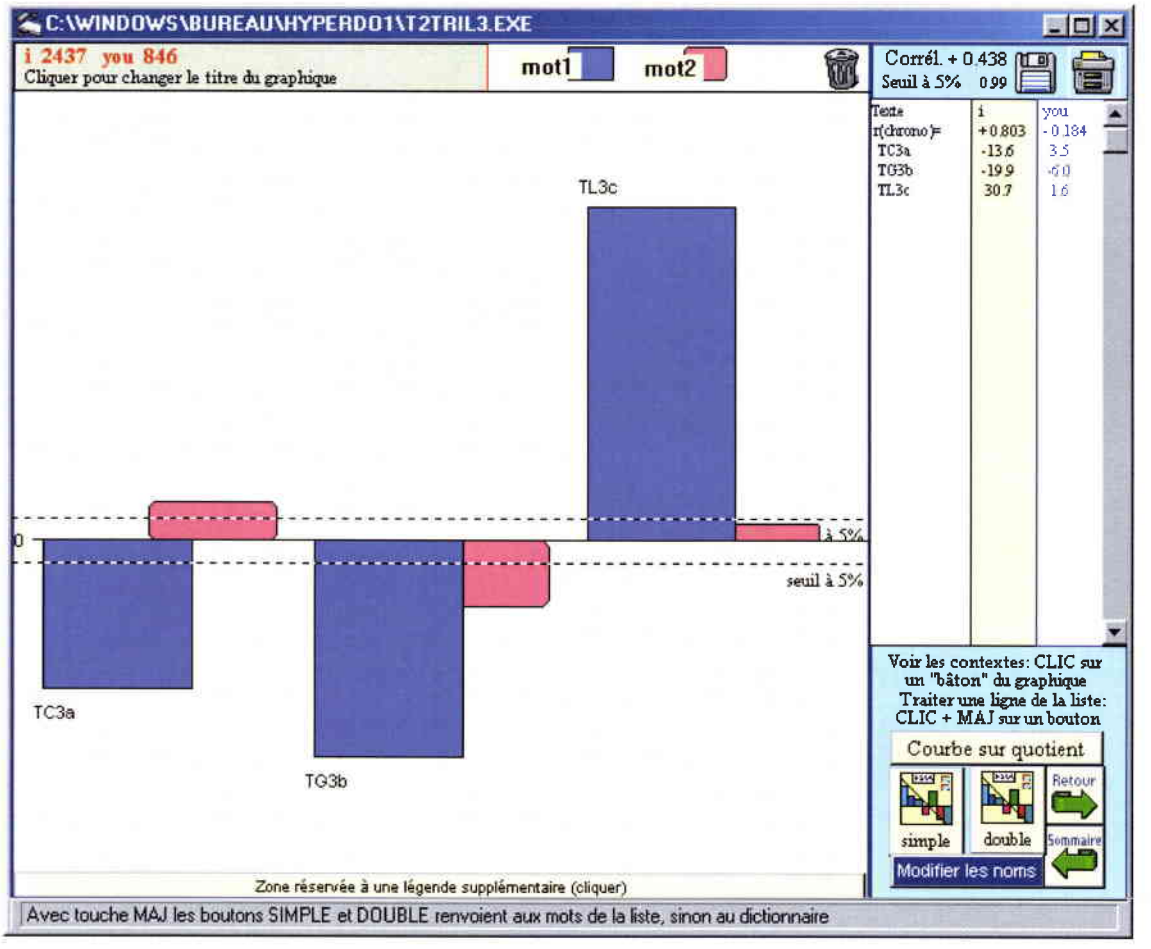
Tableau 35. Répartition de Je (*I*), Tu (*You*) et Il (*He*) dans les volets (en écarts réduits)

Personnes [426]	City of Glass	Ghosts	The Locked Room
I	**- 17,1**	**- 27,6**	**+ 37,6**
You	**+ 3,6**	**- 6,5**	+ 1,9
He	**+ 7,9**	**+ 11**	**- 18,9**

[426] Sont regroupés sous les signes de la colonne tous les déictiques correspondants à la personne.

On a ici la confirmation que Je se construit dans *The Locked Room*. Tu, repéré dans *City of Glass*, se perd avec Je dans *Ghosts* : le réel du sujet est vécu comme traumatique, mais il reste aliéné à l'autre de l'Imaginaire ; mais Tu se manifeste dans le dernier volet, attestant discrètement de sa présence, sans pour autant menacer l'équilibre vers lequel tend le sujet. Enfin, Il ne se construit pas, et seule la conscience de l'autre comme dimension identitaire est constituée. L'Autre, sous la forme d'un Il, n'a pas pu se constituer.

Pour finir, l'analyse présentée dans l'histogramme ci-dessous illustre parfaitement les rapports conflictuels qu'entretiennent le Je (mot 1) et le Tu (mot 2) du sujet :



Histogramme 38. Répartition du Je et du Tu dans la trilogie new-yorkaise.

Cet histogramme résume à lui seul la lutte menée par le sujet parlant. Je s'oppose à Tu dans le premier volet, puis il se laisse emporter par son autre dans le 2ème, et finit par triompher en acceptant le Tu dans le dernier.

2.2 Les démonstratifs

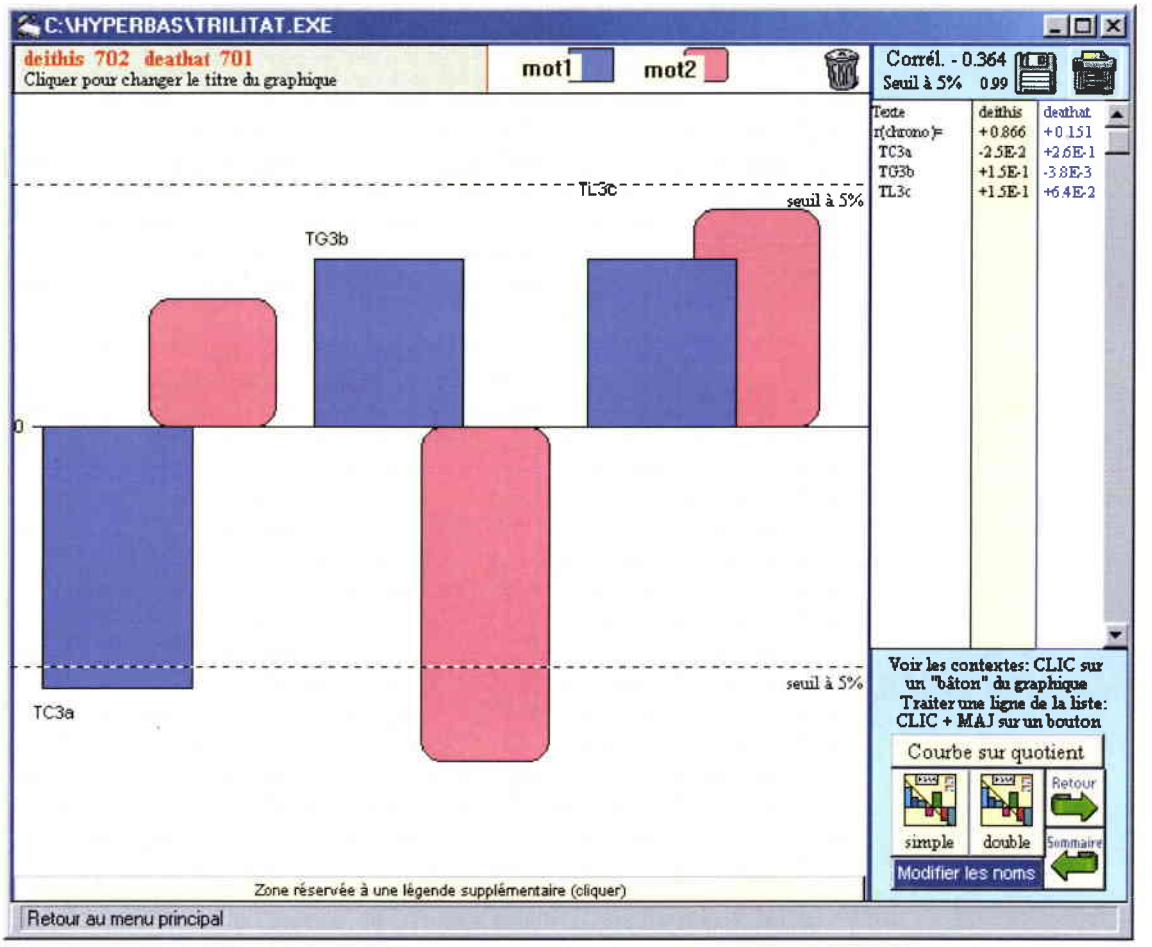
Comme tous les déictiques, les démonstratifs témoignent, par leur présence ou leur absence, de la façon dont le sujet parlant se projette ou au contraire s'abstient de se projeter dans le système énonciatif. Mais ils jouent le rôle plus particulier *"d'indices de présupposition d'existence (ou de pré-actualisation)"* [427] de la part du sujet. Le TH- leur confère un pouvoir anaphorique au sens large, c'est-à-dire dans un sens mental : *"l'énonciateur mise toujours sur un faisceau complexe d'opérations mentales antérieurement effectuées."* [428]

À l'intérieur de la trilogie new-yorkaise, les démonstratifs *this / that* et leurs formes plurielles, ont été classés en 2 catégories, qu'ils soient modificateurs ou proformes : le mode de la non-clôture (THIS) et le mode de la clôture (THAT). Nous avons donc procédé à un regroupement des formes THIS (encodage "DEIthis") et des formes THAT (encodage "DEAthat") dans les bases afin d'en apprécier la répartition. On obtient l'histogramme suivant, dans la trilogie divisée en 3 volets :

---

[427] Lapaire, Jean-Rémy et Wilfrid Rotgé. Linguistique et grammaire de l'anglais. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 56.

[428] *Ibid.*



Histogramme 39. Distribution entre THIS et THAT dans la trilogie new-yorkaise.

D'un point de vue global, il semble que l'on ait une répartition assez homogène, puisque seuls 2 bâtons sont significatifs : THIS en déficit dans *City of Glass*, et THAT dans *Ghosts*. On peut tout de même dire que les tendances entre this et that en termes de déficits ou d'excédents sont inversées dans les 2 premiers volets, alors qu'elles vont dans le même sens, celui de l'excédent, dans le dernier volet. Le tableau 36 ci-dessous récapitule les résultats :

Tableau 36. Répartition de THIS et THAT dans les 3 volets de la trilogie new-yorkaise

	City of Glass	Ghosts	The Locked Room	TOTAL
THIS				
Nbre d'occurrences	256	165	281	**702**
% des démonstratifs du volet	47 %	57 %	49 %	
Écarts réduits	*- 2,3*	+ 1,4	+ 1,4	
THAT				
Nbre d'occurrences	290	124	287	**701**
% des démonstratifs du volet	53 %	43 %	51 %	
Écarts réduits	+ 1,1	*- 2,9*	+ 1,9	
THIS + THAT				
Nbre d'occurrences	546	289	568	1 403
Écarts réduits	- 1,3	- 1,5	*+ 2,2*	

Les premières remarques portent sur le nombre d'occurrences de THIS et THAT, respectivement 702 et 701. L'équilibre pratiquement parfait entre les 2 démonstratifs est pour le moins stupéfiant. Il n'est pas sans rappeler les "hasards" chiffrés précédemment rencontrés, en ce qui concernait le nombre d'hapax par exemple. Nous pensons pouvoir affirmer à ce stade de fréquence de ces "coïncidences", qu'elles n'en sont peut-être pas, mais que l'on est ici en présence d'un travail mental inconscient dont le degré de structuration est extrêmement abouti. Car il ne saurait plus être question maintenant de valider l'explication que donne Paul Auster sur les processus de son écriture :

> Les éléments (le matériel profond du livre) que j'utilise sont inconscients. Seule la façon dont je les mets en forme est consciente. [429]

Un auteur ne peut consciemment calculer une pondération avoisinant les 50-50 entre THIS et THAT à la fois dans l'œuvre globale et dans chacun des volets. Pas plus qu'il

[429] Cortanze, Gérard de et Guy Seligman. Paul Auster Confidential. Portrait télévisé sur ARTE, Paris. 27 Oct. 1998.

ne peut, dans des volets de tailles différentes (*City of Glass* et *Ghosts*), utiliser consciemment presque le même nombre d'occurrences de l'un et de l'autre, soit environ 280.

Pourtant, si les nombres d'occurrences rapprochent *City of Glass* de *The Locked Room*, et confèrent à *Ghosts* une position centrale, les écarts réduits soulignent plutôt la proximité des 2 premiers volets, et l'autonomie du 3ème.

Ainsi, *City of Glass* et *Ghosts* sont caractérisés par des déficits de significativité moyenne équivalente, respectivement en THIS (– 2,3) et en THAT (– 2,9) ; ils sont également proches par la neutralité globale de la présence de leurs démonstratifs dans la trilogie (– 1,3 et - 1,5) : cette non-significativité est hautement significative. Elle signale une absence de présupposition d'existence de la part de l'énonciateur, qui n'a pas effectué d'opérations mentales antérieures. Il n'y a pas d'anaphore au sens large, c'est-à-dire pas de conscience du sujet à rebours. Le sujet parlant est ici en pleine recherche d'identité, et il ne prend pas en charge l'énonciation, dans laquelle son degré d'insertion est minimal.

Toutefois, les déficits des 2 volets n'ont pas tout à fait le même sens, puisque celui de *City of Glass* porte sur THIS, alors que celui de *Ghosts* porte sur THAT. Il convient de procéder à l'examen des volets divisés en parties P et Q, dont les résultats sont consignés dans le tableau 37 ci-dessous :

Tableau 37. Répartition de THIS et THAT dans les 3 volets divisés en P et Q

Démonstratifs	**City of Glass**		**Ghosts**		**The Locked Room**	
	P1	Q2	P3	Q4	P5	Q6
THIS						
Nbre d'occurrences	179	77	112	53	169	112
Écarts réduits	- 1,2	- 2,2	+ 2,3	- 1,3	+ 1,1	+ 1,1
THAT						
Nbre d'occurrences	205	85	62	62	162	125

Démonstratifs	City of Glass		Ghosts		The Locked Room	
Écarts réduits	+ 1,8	- 1,4	**- 3,7**	+ 0,8	+ 0,6	*+ 2,3*
THIS + THAT						
Nbre d'occurrences	384	162	174	115	331	237
Écarts réduits	+ 1	*- 2,3*	- 1,4	- 1	+ 1	*+ 2,2*

On constate que le déficit de THIS propre à *City of Glass* est dû à l'absence du démonstratif en Q2, alors que le déficit en THAT propre à *Ghosts* est dû à son absence en P3. Le lien étroit entre City Q2 et Ghosts P3 a précédemment été évoqué, et il est ici assez évocateur de l'orientation des 2 sous-parties, mais aussi de l'évolution qu'elles soulignent dans la quête globale de la trilogie. D'une part, la quête identitaire de *City of Glass*, qui n'a pas abouti, n'ouvre sur aucune perspective (THIS est en déficit de – 2,2) ; d'autre part, l'enquête policière de *Ghosts*, qui la suit directement, crée une ouverture, et témoigne d'un mode de pensée non-clôturant du sujet. En effet, il y a ici un nouveau questionnement (THIS est en excédent de + 2,3, qui vient compenser le – 2,2 de City Q2). En revanche, Ghosts P3 ne propose aucune clôture, aucune résolution, puisque le THAT est en déficit significatif (– 3,7).

Le sujet, en pleine quête identitaire, oscille donc dans les 2 premiers volets entre le THIS et le THAT, mais ne parvient pas à structurer sa pensée, son inconscient. En effet, le THIS / THAT étant lié au psychique du sujet, on peut dire que celui-ci ne s'est pas encore défini dans les 2 premiers volets, qui restent globalement déficitaires en démonstratifs.

En opposition radicale avec ce qui précède, le schéma de la monstration dans *The Locked Room* est en rupture totale avec celui des 2 premiers volets. Tout d'abord, les démonstratifs sont globalement en excédent significatif (+ 2,2). De plus, il n'y a pas de prédominance de THIS ou de THAT, à l'inverse des autres volets. Enfin, c'est le seul volet où l'on trouve, à un niveau plus détaillé, une sous-partie où THAT est en excédent significatif : il s'agit de Room Q6 (+ 2,3), la dernière sous-partie de la trilogie new-yorkaise, qui révèle un mode de pensée final clôturant de la part du sujet. Or, ce mode de pensée, qui s'inscrit dans un volet où la subjectivité du locuteur est manifeste,

signifie que le sujet est parvenu à une forme de résolution de sa quête identitaire, et qu'il prend en charge la responsabilité de son énoncé : **son intrusion dans l'énonciation est maximale par rapport au reste de la trilogie new-yorkaise.**

Puisque l'utilisation de THIS / THAT signale l'existence d'un déjà perçu, un déjà pensé, il est évident que le sujet parlant se sert des volets précédents comme référents antérieurs. ***City of Glass* et *Ghosts* constitueraient donc les référents anaphoriques sur lesquels s'appuie l'auteur implicite de *The Locked Room* pour y manifester son mode de pensée**. Dans une 1 ère étape, le sujet parlant a effectué un double travail mental préliminaire dans *City of Glass* et *Ghosts* : dans le1er, le réel du sujet est confronté à une perte de repères (on assiste à une absence d'ouverture par la perte du THIS) ; dans le 2ème, il y a ouverture dans l'enquête policière (l'écart réduit de THIS dans Ghosts P3 est de + 2,3), qui semble être refermée, résolue dans la quête identitaire finale (l'écart réduit de THAT dans Room Q6 a la même valeur, soit + 2,3). Dans une 2ème étape, *The Locked Room* établit la reconnaissance du travail mental préliminaire effectué dans les premiers volets. Le sujet mise sur ce travail comme sur un acquis et le présente en utilisant les démonstratifs. L'énonciateur est en quelque sorte réhabilité dans sa prise en charge de l'énonciation, et le sujet parlant construit son identité grâce au signe TH-. Ce dernier était précédemment fragmenté, divisé entre le THIS et le THAT, alors que le sujet trouve dans le dernier volet un équilibre entre les deux formes : il semble qu'il y ait à la fois reconnaissance d'un passé accompli (grâce à THAT) et dépassement de ce passé pour une ouverture sur un futur non accompli (grâce au THIS toujours présent). **La quête identitaire n'est donc pas clôturée ; elle n'est que partiellement résolue.**

Le schéma de la trilogie dégagé par les démonstratifs rappelle exactement les conclusions formulées sur la structure des titres. En effet, le *the* de *The Locked Room* renferme le même morphème TH-, signe d'anaphore, et donc de retour sur ce qui précède. Il y a ici une distanciation opérée par the, par rapport à Ø, qui renvoie à une notion dont il a déjà été question. Il émane en effet de l'énonciateur *"un parti pris d'existence"* [430] de *locked room*, ce qui n'était pas le cas pour les 2 premiers volets, symboles d'expérimentation nouvelle, à venir. Le titre du dernier volet laisse donc entrevoir une forme de clôture, de résolution, s'appuyant sur ce qui précède.

---

[430] Adamczewski, Henri et Claude Delmas. Grammaire linguistique de l'anglais. 5ème éd. Paris: Armand Colin, 1998, p. 215.

CHAPITRE 3

OPÉRATIONS ÉNONCIATIVES ET IDENTITÉ DU SUJET PARLANT

3.1 Structure globale de la modification du nom

Si l'on se réfère à la norme établie par Sylviane Burner [431], le taux d'articles dans un texte doit être environ de 9 % des occurrences, hors article zéro. Le taux de définis doit être d'environ 67 % des articles.

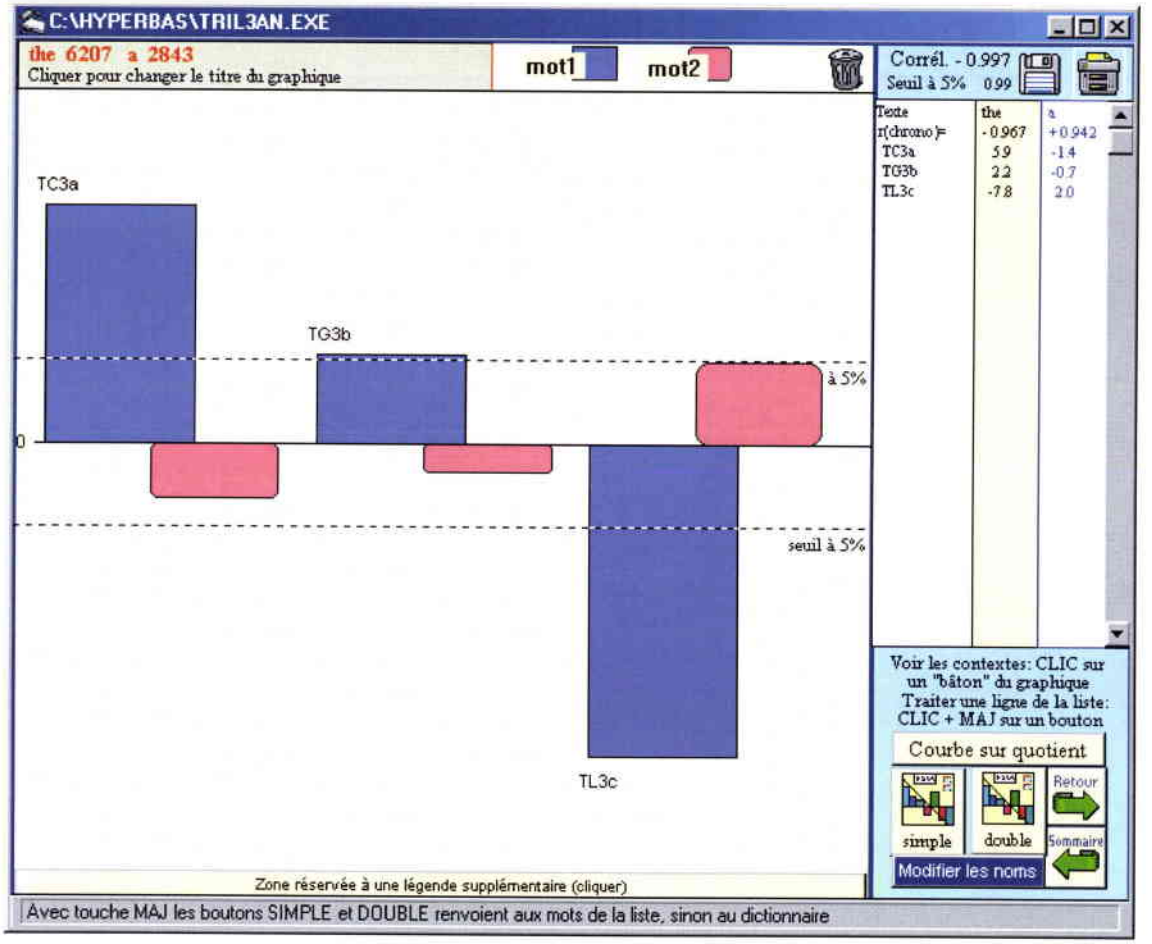
On compte dans la trilogie new-yorkaise un total de 9 050 articles, répartis comme suit :

Tableau 38. Articles définis et indéfinis dans la trilogie new-yorkaise

Volets	**Nbre d'articles**	**% des occ.**	**Définis** *the*	**Indéfinis** *a/an*	**% des articles**
City of Glass	3 821	8,19 %	2 717	1 104	71,11 %
Ghosts	2 028	8,05 %	1 424	604	70,22 %
The Locked Room	3 201	7,19 %	2 066	1 135	64,54 %
Trilogie	9 050	7,78 %	6 207	2 843	68,58 %

[431] Burner, Sylviane. "Étude du processus de rupture de communication dans les délires psychotiques." Thèse de doctorat d'État. U. de Paris VII, 1987.

Les pourcentages sont à peu près tous conformes à la norme. Toutefois, le taux d'articles dans la trilogie (7,78 %) est un peu faible, et le 3ème volet contient un taux moindre de définis (64,54 %). Un examen des écarts réduits sur les articles montre que ces taux sont le signe d'une répartition non aléatoire des articles entre les différents volets, comme le montre l'histogramme 40 ci-dessous :



Histogramme 40. Répartition de l'article défini *the* et de l'indéfini *a/an*.

Même si les écarts de *a/an* ne sont pas significatifs dans les 2 premiers volets, ils tendent vers le déficit, alors que *the* est en excédent significatif ; le 3ème volet a des écarts exactement inverses : il est très déficitaire en articles définis et moyennement excédentaire en indéfinis. On a une forte corrélation négative (– 0,997) entre les 2 articles : la répartition n'est donc pas due au hasard.

De plus, même si les taux d'articles par rapport aux occurrences des volets correspondent à la "norme" de l'anglais, leur distribution globale entre volets n'est pas due au hasard, comme le montrent les écarts réduits dans le tableau 39 suivant :

Tableau 39. Répartition des articles définis et indéfinis (écarts réduits)

Articles	**City of Glass**	**Ghosts**	**The Locked Room**
the	**+ 5,9**	+ *2,2*	**- 7,8**
a/an	- 1,4	- 0,7	+ *2,0*
Total	**+ 4,3**	+ 1,8	**- 5,6**

City of Glass présente un excédent très significatif d'articles, dû à la forte présence de *the* ; *Ghosts*, en position centrale, est normal par rapport au reste de la trilogie ; *The Locked Room* est en déficit très significatif, dû à une forte absence de *the*. Le 1er et le 2ème volets ont des répartitions similaires, et le 3ème en est une image inversée.

L'ajout de l'article zéro ne fait qu'accentuer le schéma précédent :

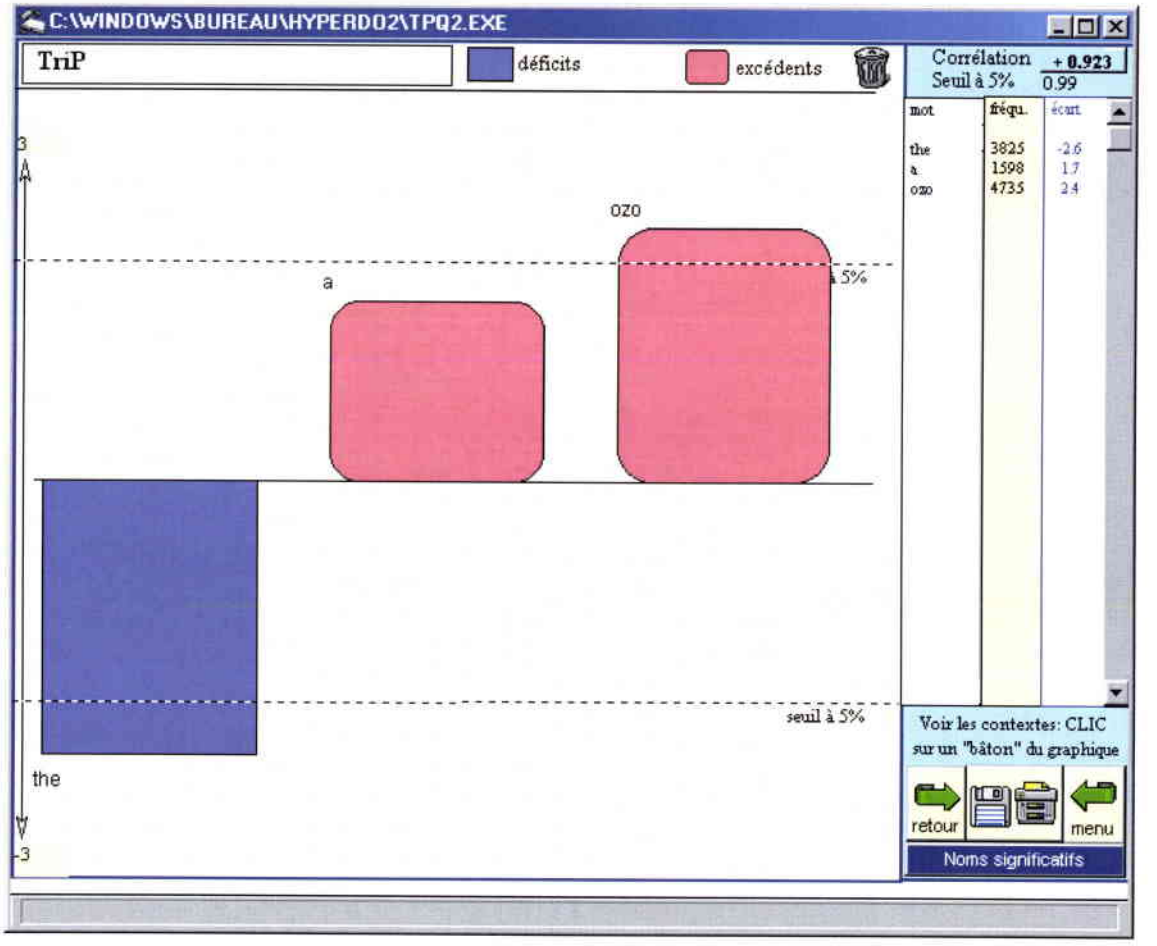
Tableau 40. Répartition des articles dans la trilogie (écarts réduits)

Articles	**City of Glass**	**Ghosts**	**The Locked Room**
the	**+ 6,1**	+ *2,5*	**- 8,5**
a/an	- 1,8	- 1,2	+ *2,3*
zéro	+1,3	**+ 5,6**	**- 5,8**
Total	**+ 4**	**+ 5**	**- 8,7**

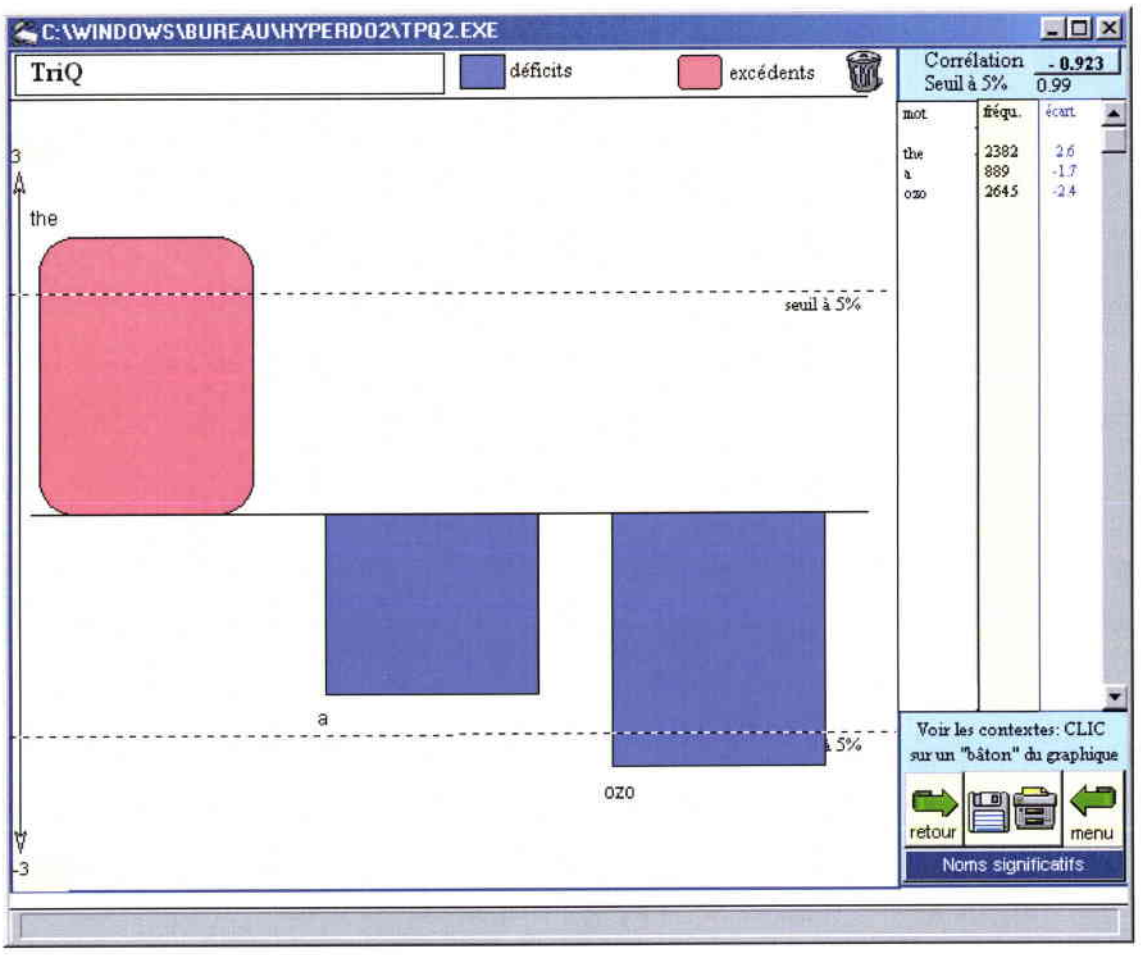
Les 2 premiers volets conservent les mêmes tendances, mais *Ghosts* est à présent en excédent significatif : l'apport important en articles zéro vient du fait que le volet

comptabilise un excédent de noms propres. *The Locked Room* conserve son autonomie et inverse les tendances des autres volets. Enfin, on remarque que *the* et l'article zéro suivent les mêmes courbes, inverses par rapport à *a/an.*

Pour tenter d'expliquer les raisons de cette répartition non aléatoire des articles, on teste celle-ci en opposant les parties enquêtes policières et quêtes identitaires, et on obtient les résultats significatifs présentés dans les 2 histogrammes suivants :



Histogramme 41. Répartition des articles dans les parties "enquête policière".



Histogramme 42. Répartition des articles dans les parties "quête identitaire".

Les écarts réduits sont éloquents. La répartition de l'article indéfini *a/an* est homogène dans les 2 cas. Mais les écarts réduits de *the* et de l'article zéro sont inversés, tous significatifs, et ont pratiquement la même valeur absolue, soit environ 2,5. Les enquêtes policières sont donc caractérisées par des taux très importants d'articles zéro, et des déficits en *the* ; les quêtes identitaires en sont les images strictement inverses.

Ces constatations permettent de caractériser la pensée du sujet parlant. Dans les enquêtes, le marquage minimal par Ø montre que l'ancrage référentiel en tant qu'opération de quantification n'est pas la priorité de l'énonciateur : celui-ci ne s'implique par directement dans la relation énonciative. Le locuteur limite donc autant que possible son intrusion subjective et renvoie directement à la notion du nom. Le sujet parlant exprime sa volonté de distanciation par rapport à son discours, dans ces phases de recherche où il se contente de poser des questions au travers de l'histoire de personnages ; il met en place d'autres instances subjectives, celles de ses doubles, dont

les identités se fragmentent, qui expérimentent un chaos intérieur, et se perdent dans un vide immense.

Dans les quêtes, au contraire, l'énonciateur reprend la charge assertive de l'énoncé, et le sujet se manifeste par une utilisation importante du *the*. L'intrusion du sujet par l'article défini (qui contient le morphème TH-) souligne un travail perceptif et interprétatif antérieur et donne à son discours une dimension anaphorique. En effet, *"tous les outils grammaticaux en TH- sont à ce titre anaphoriques, non pas dans le sens étroitement textuel, mais dans un sens mental."* [432] De plus, selon Lapaire et Rotgé, on peut attribuer à THE les vertus clôturantes de THAT : les quêtes identitaires, dans lesquelles le sujet mise sur un acquis, une activité mentale antérieure (*"un travail d'évaluation antérieure (TH-) qui est parfaitement scellé, clos (-E)"* [433]) qui correspond à l'expérience menée dans les parties enquêtes policières, aboutissent à une certaine forme de résolution.

3.2 Opérations énonciatives et degré d'implication du sujet

Nous avons vu dans la 2ème partie, Chapitre 1 (§ 1.5) que les choix faits par l'énonciateur entre les différentes opérations de modification du nom traduisent la manière dont il souhaite repérer les objets par rapport à la situation d'énonciation. S'il considère l'ancrage référentiel comme secondaire, il privilégiera la délimitation qualitative (notée QLT), au sens culiolien du terme : en renvoyant principalement aux propriétés qualitatives de la notion, il limitera sa prise en charge assertive de l'énonciation. En revanche, il aura recours à des opérations de quantification (notées QNT), ou à des opérations où la quantification est prépondérante par rapport à la qualification (notées QNT (QLT)) et s'impliquera davantage dans l'énonciation. Par conséquent, nous rappelons que nous entendons par subjectivité le degré d'implication

---

[432] Lapaire, Jean-Rémy et Wilfrid Rotgé. Linguistique et grammaire de l'anglais. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 57.

[433] *Ibid.*, p. 111.

du sujet dans l'énonciation, et la pondération entre la composante quantitative et la composante qualitative de la modification du nom.

Dans un premier temps, nous traiterons la question du rôle que jouent dans la modification les prémodificateurs matériels.

3.2.1 Le rôle des prémodificateurs matériels dans la subjectivité

3.2.1.1 Les syntagmes binominaux quantificateurs

L'étude des syntagmes binominaux quantificateurs (voir 2ème Partie, Chapitre 1, § 1.6, p. 144) a posé le problème de la distinction entre les quantifieurs complexes et les classificateurs, en termes de pondération QNT/QLT. Ces syntagmes prépositionnels inverses (SPI = SN1 + Prép.) n'ont pas été repérés dans un premier temps, afin de comptabiliser leurs constituants indépendamment de leur sens global. Il convient à présent de les répertorier afin d'en analyser les composantes quantitatives et/ou qualitatives, en vue d'apprécier la subjectivité de l'énonciateur : si QNT s'avère prépondérante, ils seront classés dans les quantifieurs ; si c'est QLT, ils feront partie des classificateurs.

L'analyse des concordances a permis de comptabiliser les SPI dans la trilogie new-yorkaise. Pour les repérer, nous avons examiné les concordances de la préposition *of,* dont nous avons extrait 294 occurrences de SPI. Puis nous les avons classés en quantifieurs complexes ou en classificateurs. Ils se répartissent de la façon suivante entre les volets :

Tableau 41. Répartition des SPI en quantifieurs complexes et classificateurs

Types de SPI	**City of Glass**	**Ghosts**	**The Locked Room**
Classificateurs			
Nbre d'occurrences	70	31	33
Écarts réduits	+ 2,2	+ 0,4	- 2,5
Quantifieurs complexes			
Nbre d'occurrences	72	26	62
Écarts réduits	+ 1	- 1,5	+ 0,1
Total			
Nbre d'occurrences	142	57	95
Écarts réduits	+ 2,9	- 0,9	- 1,6

Les SPI sont en excédent significatif dans *City of Glass*, volet dans lequel on trouve autant d'occurrences de quantifieurs complexes que de classificateurs. Mais ce sont ces derniers qui caractérisent le 1er volet par rapport aux 2 autres. En effet, le locuteur utilise ici plus de SPI à composante qualitative que dans *Ghosts,* où ils sont en proportion normale par rapport au corpus global, et que dans *The Locked Room*, où ils disparaissent significativement (– 2,5).

Or, les classificateurs sont les traces d'opérations dans lesquelles la prise en charge assertive est moindre : on se rapproche du renvoi à la notion, notamment dans les cas où la composante qualitative est largement supérieure à la quantification. Ainsi, on trouve les exemples suivants dans *City of Glass* :

- ***this morass of*** *objects,*
- ***the spectrum of*** *variables,*
- ***a kind of*** *hunger,* ***of*** *trance,* ***of*** *triumph...*

- ***a pinkish smear of*** *pancake,*
- ***a semblance of*** *objectivity,* ***a semblance of*** *pride,*
- ***a quirk of*** *chance,*
- ***a rush of*** *pity,*
- ***a sudden burst of*** *pity,*
- ***an abstract sort of*** *way,*
- ***some crypt of*** *oblivion,*
- ***some sort of*** *speech,*
- ***the vaguest sort of*** *examination,*
- ***some sudden rush of*** *subterranean knowledge,*
- ***sudden fits of*** *immobility ;*

Dans *Ghosts* :

- ***a sudden flurry of*** *activity,*
- ***a fit of*** *laughter,*
- ***a kind of*** *warning,*
- ***a rush of*** *pity ;*

Dans *The Locked Room* :

- ***this onslaught of*** *charm,*
- ***a chaos of*** *snow,*
- ***a delirium of*** *joy,*
- ***an undercurrent of*** *hostility,*
- ***traces of*** *madness.*

Que penser du sens de *"**the vaguest sort of** examination"*, des autres syntagmes binominaux qui présentent des hypallages (*"**a chaos of** snow"*, *"**an abstract sort of** way*) ou des oxymores (*"**sudden fits of** immobility"*). Les SPI n'apportent que peu de détermination à N2, et les syntagmes binominaux restent vagues. Le sujet reste dans le qualitatif (*morass, semblance, some* qualitatif…), n'actualise pas les repérages et semble prisonnier du domaine notionnel. Il ne parvient donc pas à structurer son

discours dans le 1er volet en particulier. Il ne prend pas la responsabilité de la charge assertive de l'énonciation.

Dans *The Locked Room*, grâce à d'autres modificateurs (par exemple les démonstratifs étudiés en § 2.2), nous avons vu que le locuteur s'inscrit de façon beaucoup plus significative dans l'énonciation. Toutefois, il ne le fait pas par un apport de quantifieurs complexes, dont la répartition est homogène dans les 3 volets, et dont la composante quantitative, même si elle est prépondérante, est tout de même souvent complétée par une part de qualitatif, grâce à l'utilisation d'adjectifs et d'adverbes, comme dans les exemples suivants :

- ***an elaborate series of*** *crimes,*
- ***an overdose of*** *pills,*
- ***the triad of*** *selves,*
- ***any number of*** *reasons* (où *any* est qualitatif),
- ***a torrent of*** *words,*
- ***hulks of*** *despair,*
- ***the appropriate number of*** *strokes,*
- ***an exhorbitantly priced bottle of*** *champagne.*

Nous précisons que les occurrences de SPI sont trop limitées pour influencer la pondération des opérations de modification en QNT ou QLT ; c'est pourquoi ces prémodificateurs matériels ne seront pas réintégrés aux analyses des opérations de modification qui suivront, d'autant plus qu'ils correspondent au schéma général des opérations qui sera dégagé.

Il est cependant intéressant d'observer leur variété et leur originalité. On ne compte que très peu de SPI lexicalisés : ainsi, seulement 5 occurrences de *a lot of*, 1 seule de *a great deal of*, 1 seule de *plenty of*, etc. L'énonciateur construit la valeur référentielle des autres SPI de manière contextuelle, et le sujet parlant visite ainsi des lieux qui lui sont propres : *"an attitude of unshakeable honesty"* n'est pas directement interprétable par le co-énonciateur, mais demande une prise en compte du contexte.

3.2.1.2 Les adjectifs

Dans l'optique de notre étude qui vise à établir la pondération entre le qualitatif et le quantitatif, nous avons opté pour un traitement global des adjectifs. En effet, qu'ils soient plutôt objectifs, descriptifs (ex : *green, single*) ou plutôt subjectifs (ex : *great, nice*), ils sont tous analytiques et renvoient à une qualité du nom auquel ils se rapportent. En ce sens, ils sont les traces d'opérations qualitatives.

Nous ajoutons qu'aucune distinction n'a été faite entre les différentes positions syntaxiques que peut occuper l'adjectif car, qu'il soit épithète, apposé ou attribut, l'adjectif reste le qualificatif d'un nom et est donc intégré à un syntagme nominal, ainsi que le souligne Pierre Cotte :

> [...] un adjectif appartient essentiellement à un syntagme nominal et la qualité qu'il dénote est déjà liée à un référent. Quand il est attribut, il est le vestige de ce syntagme, où les constituants redondants ont été éliminés pour que sa propre information soit en relief. [434]

Nous avons établi la répartition des 5 606 occurrences d'adjectifs à partir des bases élaborées grâce au tagger *CLAWS*, dont les résultats sont rassemblés avec ceux de la répartition du nom dans le tableau 42 ci-dessous :

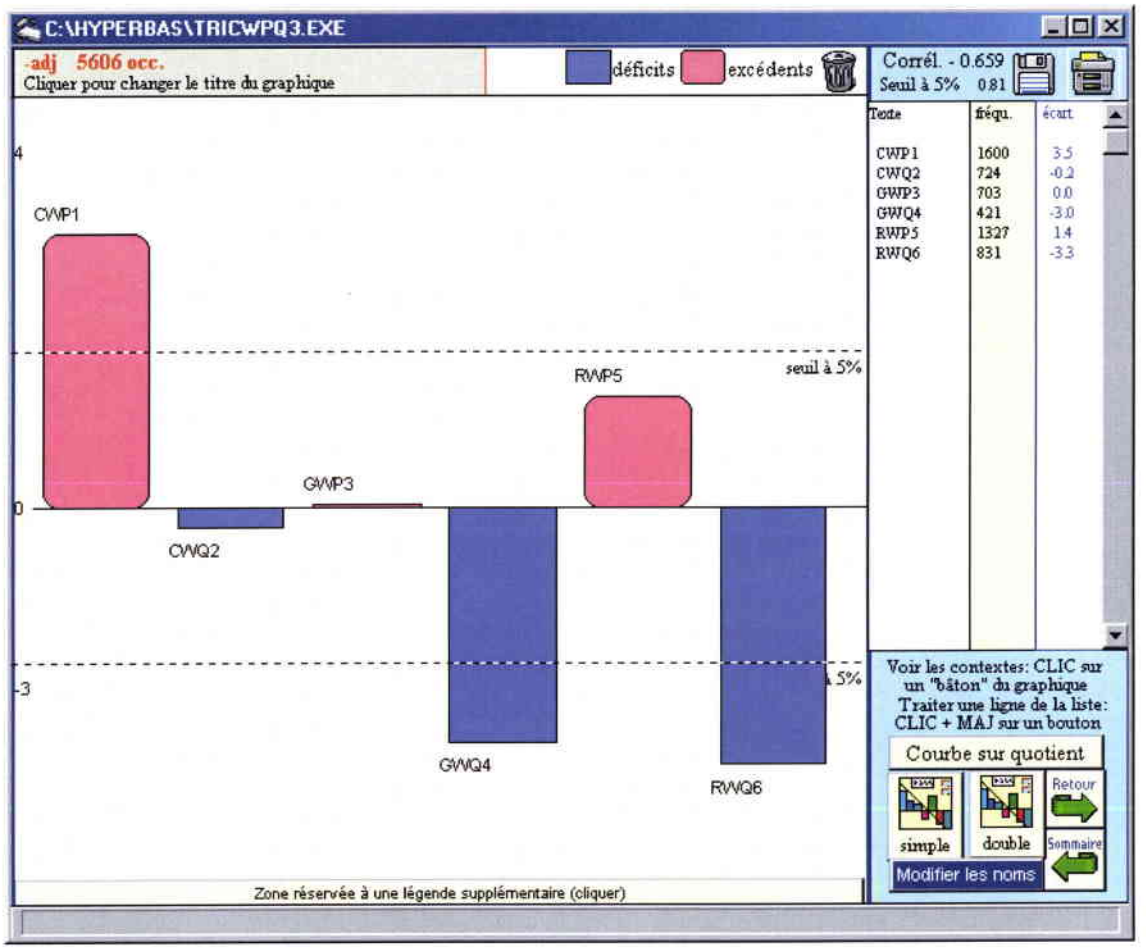
Tableau 42. Répartition des noms et des adjectifs dans la trilogie

Volets en P et Q	Noms	Écarts réduits	Adjectifs	Écarts réduits
City P1	6 397	**+ 9,4**	1 600	**+ 3,5**
City Q2	3 084	**+ 4,8**	724	- 0,2
City of Glass	**9 481**	**+ 7,6**	2 324	**+ 3,2**
Ghosts P3	2 944	**+ 4,2**	703	0,0
Ghosts Q4	1 852	- 1	421	**- 3,0**
Ghosts	**4 796**	+ 0,9	1 124	- 2,4
The Locked Room P5	4 590	**- 6,6**	1 327	+1,4
The Locked Room Q6	2 992	**- 11**	831	**- 3,3**
The Locked Room	**7 582**	**- 8,5**	2 158	- 1,7
Trilogie	**21 858**		**5 606**	

[434] Cotte, Pierre. Grammaire linguistique. Paris: Didier Érudition-CNED, 1997, p. 67.

Les adjectifs sont en excédent très significatif dans *City of Glass*, en déficit significatif dans *Ghosts* ; leur répartition est normale dans *The Locked Room*. Ils ne suivent pas la répartition des noms, sauf dans le cas du 1er volet, où ces derniers sont aussi en excédent significatif : les noms sont donc fortement qualifiés par des adjectifs. L'excédent d'adjectifs témoigne d'une forte présence du qualitatif. Dans *Ghosts*, l'absence relative d'adjectifs par rapport à l'apport normal de noms peut s'expliquer par la forte présence de noms propres : ceux-ci ne seraient donc pas fortement qualifiés, même avec des adjectifs attributs, ce qui confirme que les personnages sont vus sans réelles caractéristiques, hormis des couleurs symboliques, mais qui restent superficielles et ne désignent pas réellement les qualités des personnages. Dans le dernier volet, l'apport normal de qualitatif par les adjectifs est contraire au déficit en noms, mais il faut remarquer que la présence des adjectifs diminue très fortement en fin de volet, dans sa partie quête identitaire (RoomQ6). On a donc le double phénomène de pronomination et de diminution du qualitatif, en matière d'adjectifs, à la fin de la trilogie.

L'examen des volets divisés en parties P et Q révèle une constante : les parties "enquête policière" atteignent ou tendent vers des excédents en adjectifs, alors que les parties "quête identitaire" atteignent ou tendent vers des déficits. Elles sont en tout état de cause inversées, car les écarts réduits significatifs ont des valeurs absolues identiques dans les 3 volets, comme le montre l'histogramme 43 ci-dessous :



Histogramme 43. Répartition des adjectifs dans les volets en P et Q.

Ainsi, on peut dire que l'excédent en adjectifs de l'enquête policière de *City of Glass* (+ 3,5), caractérisant un fort apport de modification qualificative, se transforme en déficits de significativité équivalente (– 3,0 et – 3,3) dans les parties "quête identitaire" des 2 volets suivants. Ces données sur les adjectifs, et donc sur la modification qualitative, rapprochent *Ghosts* de *The Locked Room*, fait surprenant puisque nous avions constaté que leur distance lexicale était plus importante qu'entre le 1er et le 2ème volets. En tout état de cause, il est indéniable que les enquêtes policières sont plutôt caractérisées par un fort apport de qualitatif, alors que les quêtes identitaires en sont largement privées. Le sujet parlant tend donc vers plus d'objectivité à mesure qu'il construit son identité.

En ce qui concerne les prémodificateurs matériels étudiés, nous avons donc constaté une tendance à la diminution de la composante qualitative entre le 1er volet, où

les modificateurs qualitatifs sont tous en forts excédents, et le dernier, où il s'amenuisent. Ceci montre que le sujet pourrait passer progressivement à une modification quantitative. L'examen des autres opérations de modification et des proformes devrait permettre de répondre à cette question.

3.2.2 Les prémodificateurs formels et les proformes

Sur les 4 opérations énonciatives qui peuvent s'opérer dans la modification nominale et la pronominalisation, nous avons regroupé l'extraction et le parcours, qui sont des opérations principalement quantitatives, sauf dans le cas du quantifieur *any* et de ses composés, que nous avons comptabilisés dans les opérations à prépondérance qualitative. Le tableau 43 ci-dessous récapitule les écarts réduits entre les 3 volets en fonction de ces opérations, qui regroupent donc les prémodificateurs formels et les proformes :

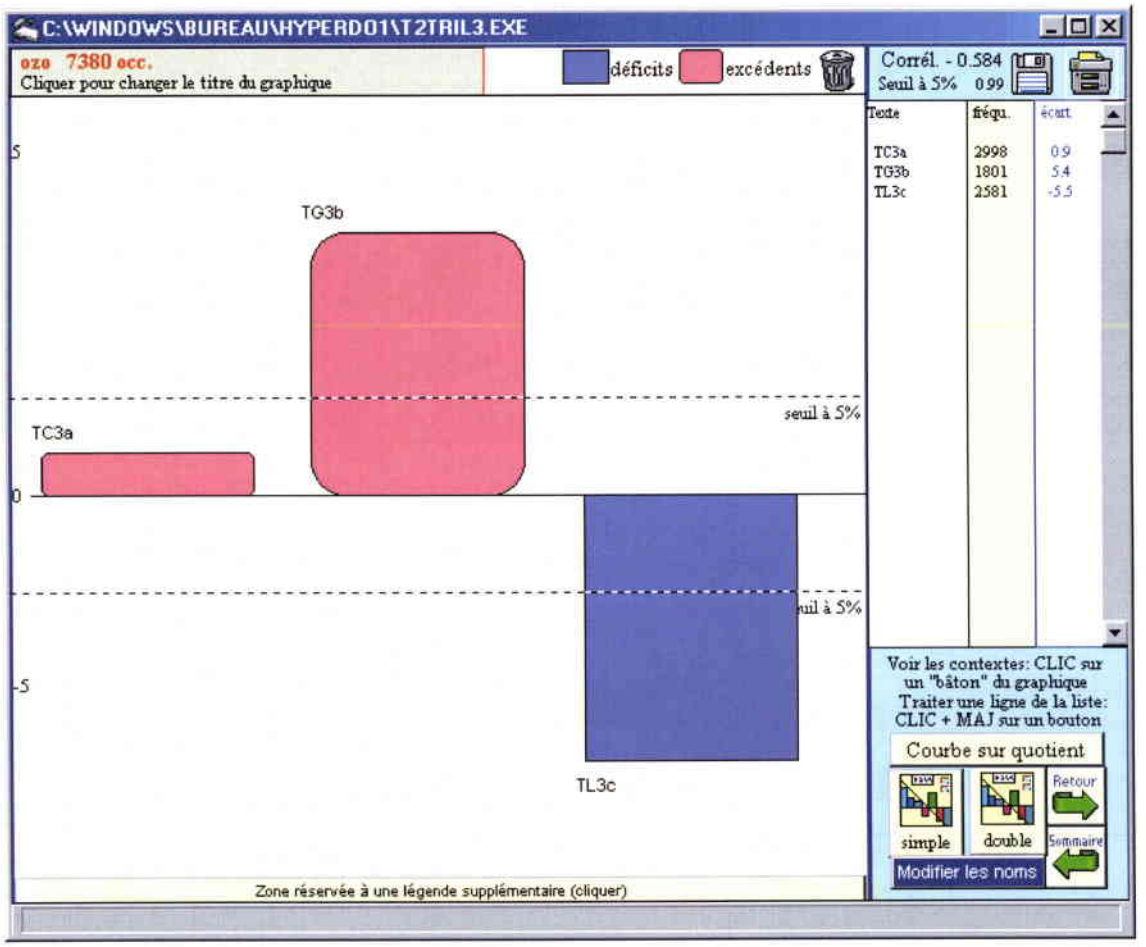
Tableau 43. Répartition entre les différentes opérations énonciatives [435]

Opérations	**Pondération QNT/QLT**	City of Glass	Ghosts	The Locked Room
Renvoi à la notion	QLT	+ 1,3	**+ 5,6**	**- 5,8**
Fléchage	(QNT) QLT	+ 1	**- 6,3**	**+ 4,8**
Extraction et parcours	QNT (QLT)	- 1,9	- 2,2	**+ 3,3**
Total		+ 0,1	**- 2,4**	+ 1,7

[435] Les valeurs correspondent aux écarts réduits.

Globalement, on remarque que les opérations sont en déficit dans *Ghosts*, malgré la forte proportion de renvois à la notion. Les 2 autres volets ont une répartition normale dans la trilogie.

On étudie plus spécifiquement la répartition des opérations de renvoi à la notion dans la trilogie, opérations dont le marqueur est l'article Ø, qui compte 7 380 occurrences. L'histogramme suivant illustre l'opposition entre les volets, dont les tendances sont particulières à chacun d'eux :



Histogramme 44. Répartition des opérations de renvoi à la notion.

Comme nous l'avons vu précédemment, *City of Glass* est conforme à l'ensemble de la trilogie ; *Ghosts* présente un excédent de Ø, et *The Locked Room* est en large déficit. Par conséquent, on peut dire que l'énonciateur a très peu pris en charge l'assertion de l'énonciation dans les 2 premiers volets, alors que le renvoi au qualitatif

est significativement diminué dans le dernier volet. Il faut donc définir quelles opérations viennent suppléer le renvoi à la notion en fin de trilogie.

Nous avons établi la répartition des opérations de fléchage – qui regroupent tous les marqueurs dont la liste est donnée dans le tableau en annexe A – dans les 3 volets, dont les distances relatives sont visibles dans l'analyse arborée ci-dessous :

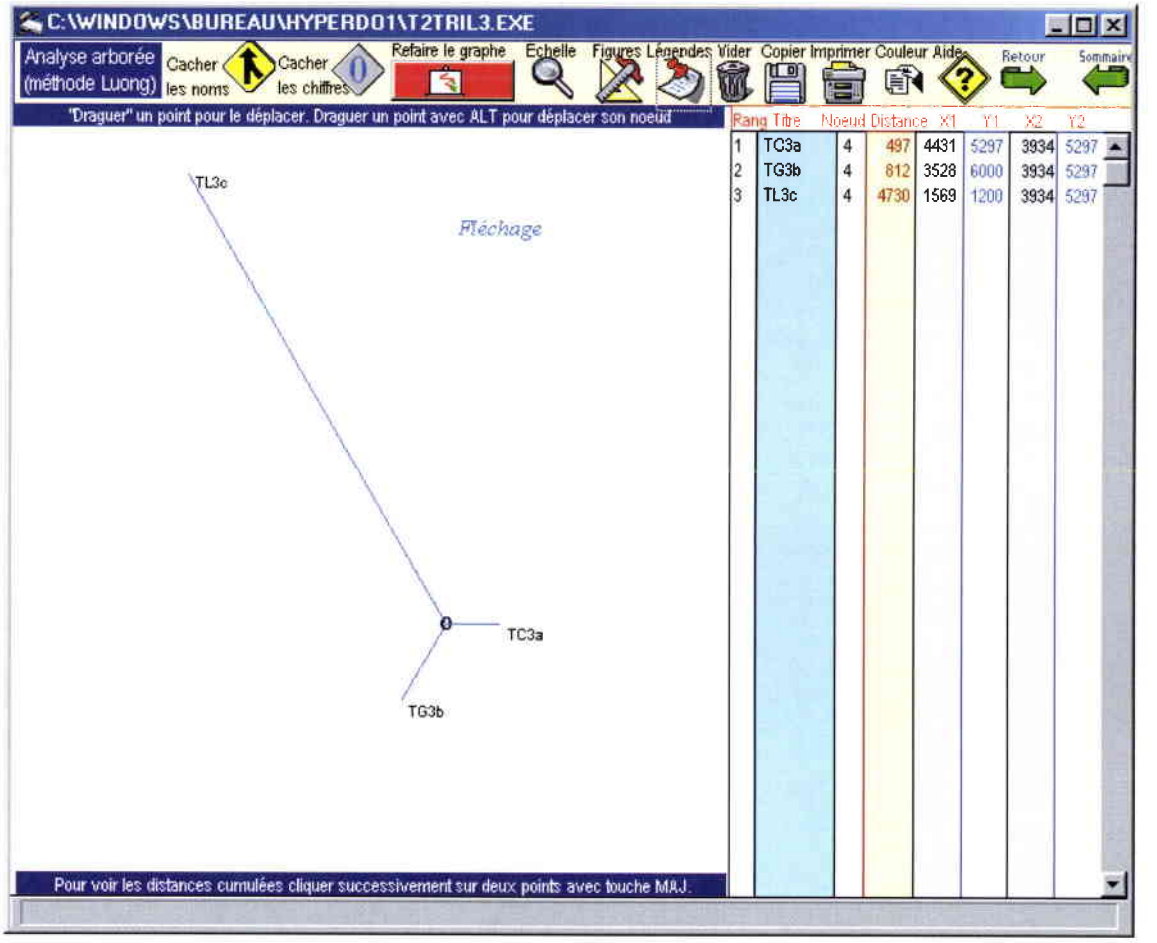


Figure 27. Distances entre les volets en fonction des opérations de fléchage.

On constate d'emblée l'éloignement de *The Locked Room* (TL3c), par rapport aux 2 autres volets, qui eux sont proches. Les écarts réduits entre volets montrent une augmentation significative des opérations de fléchage dans ce dernier volet (+ 4,8), et donc une volonté de mettre en avant l'ancrage référentiel, puisque qu'avant tout fléchage, il y a une opération d'extraction, qui est quantitative, de la part de l'énonciateur qui a pré-validé l'occurrence. L'intrusion du sujet est donc importante.

L'ancrage référentiel est prépondérant dans les opérations d'extraction et de parcours, à composante essentiellement quantitative. L'énonciateur prend l'assertion en charge, et la subjectivité de la situation d'énonciation est maximale. Ainsi, on constate que le sujet est fortement impliqué dans le dernier volet (+ 3,3), alors que sa subjectivité avait fortement diminué dans le 2ème volet (– 2,2), et qu'elle n'était pas significative dans le 1er (– 1,9).

On peut donc résumer l'évolution des opérations énonciatives dans la trilogie new-yorkaise en disant que la prise en charge de l'énonciation par le sujet est faible dans *City of Glass* : il ne manifeste pas sa subjectivité, laquelle est encore en construction. Dans *Ghosts*, le sujet ne parvient absolument pas à structurer la référenciation, et les opérations sont caractérisées par une absence flagrante de subjectivité. Le sujet parlant expérimente une perte de ses repères, qui se manifeste par l'indétermination maximale des opérations de renvoi à la notion. Finalement, dans *The Locked Room*, le sujet se révèle dans son discours, qu'il parvient à investir, et par lequel il commence à construire sa subjectivité, son identité : à l'excédent significatif des opérations de fléchage, où la quantification est modalisée, vient s'adjoindre l'excédent d'opérations d'extraction et de parcours, où la quantification est plus objective. La diminution de la composante qualitative constatée précédemment pour les prémodificateurs matériels va donc de paire avec l'augmentation de la composante quantitative dans les prémodificateurs formels. La pondération QLT/(QNT) des opérations énonciatives du 1er volet, s'inverse donc en (QLT)/QNT à la fin de l'œuvre ; le passage du qualitatif au quantitatif témoigne de la structuration de l'inconscient du sujet, la construction de son identité par la prise en charge assertive de son énonciation.

PARTIE 6

LA GRAMMAIRE DE LA TRILOGIE

Les études réalisées sur la trilogie new-yorkaise ont montré que les 3 volets qui la composent n'ont pas été réunis par accident. D'un point de vue quantitatif aussi bien que qualitatif, il est apparu que les "hasards" récurrents que renferme le corpus sont soumis à une loi. Par conséquent, les données que le lecteur prend en première instance pour des coïncidences sont en fait les signes d'une structuration profonde de l'œuvre. C'est pourquoi nous avons pu mettre en évidence les règles qui caractérisent l'écriture du sujet parlant, qu'il s'agisse de l'organisation globale de la trilogie ou de celle de chaque volet. Ces règles régissent les répétitions de mots et c'est grâce à ses répétitions dans son langage qu'un sujet tente de se structurer. Le sujet parlant est l'écrivain implicite qui, en organisant son discours dans *The New York Trilogy*, structure par là même son identité, à la recherche de sa dimension symbolique. Ses trébuchements au fil des volets lui font expérimenter différents degrés de conscience, jusqu'à ce qu'il parvienne à la conscience de l'existence de son moi en tant qu'illusion de l'Imaginaire, afin de former le Je distinct de son image dans le miroir.

Les voix des Autres, censées aider le sujet à accéder à sa dimension symbolique, n'ont été entendues ni par Quinn, ni par Blue. Mais dans le 3ème volet, qui de divers points de vue est autonome par rapport aux 2 autres, le héros narrateur parvient à accepter l'existence de l'autre comme faisant partie de sa structure identitaire et semble prêt à s'inscrire dans le monde réel, en tant que sujet constitué de 3 dimensions. Toutefois, on ne peut affirmer que son identité trinitaire est construite à la fin de la trilogie. En effet, même s'il est certain que le sujet ne s'y disloque pas comme Quinn et Blue qui ont rejeté la voix de l'Autre, et qu'il définit son Je pour parler à un Tu, il n'a pas réussi à créer son monde textuel propre, puisqu'il détruit le manuscrit de Fanshawe qu'il ne comprend pas : il entend la voix de l'Autre, de son inconscient, mais ne se l'approprie pas encore totalement comme étant sa dimension symbolique. Il n'est parvenu qu'à dépasser le stade du miroir en se séparant, sans le tuer, de son autre illusoire et c'est en ceci que *The Locked Room* se distingue des autres volets : le sujet n'est pas mis en échec. Mais le nœud Borroméen de son identité ne se referme pas complètement ; il reste ouvert sur des questionnements non résolus, comme l'indiquent les dernières paroles du narrateur : *"I came the last page just as the train was pulling out."* [436] Ces paroles pourraient aussi bien être interprétées comme le signe d'un

[436] *The Locked Room*, p. 314.

nouveau départ (*to pull out* signifie *démarrer*) que comme celui d'une forme d'abandon de la lutte entreprise par le sujet (*to pull out* signifie aussi *se retirer*). Ce dernier semble a priori plutôt s'effacer de la scène, étant donné que l'on ne connaît pas sa destination, et qu'il n'est pas fait mention de ses projets d'avenir. La fin est certes moins pessimiste que celles de *City of Glass* (*"And wherever he may have disappeared to, I wish him luck.* [437]) ou de *Ghosts* (*"And from this moment on, we know nothing."* [438]), mais il est clair que le sujet n'est pas au bout du chemin, c'est-à-dire de sa quête identitaire.

Au-delà des histoires, nous avons dégagé une organisation interne du discours qui reflète l'interdépendance des 3 volets, leur enchevêtrement en forme de poupées russes. Mais les études sur le vocabulaire ont aussi montré que cette structure profonde est à la fois verticale et horizontale. Cette structure bi-directionnelle du langage du sujet parlant lui permet, alors qu'il s'inscrit par ce processus dans la chaîne des signifiants, de commencer à se construire une identité stable.

[437] *City of Glass,* p. 132.

[438] *Ghosts,* p. 196.

CHAPITRE 1

LA VERTICALITÉ COMME SIGNE D'UNE CONSTRUCTION IDENTITAIRE EN GESTATION

La verticalité de la structure fournit des indices primordiaux sur les étapes de la construction identitaire du sujet. En effet, *Ghosts* se situe au centre, mais il descend aussi au niveau zéro de l'édifice. Ce volet correspond à une phase déterminante dans la quête identitaire du sujet, celle de l'expérimentation d'un vide. Mais d'où vient le sujet de *Ghosts* ?

1.1 Le Réel traumatique du sujet

Le sujet commence sa lutte dans *City of Glass*, où Quinn est le double de l'auteur réel Paul Auster, un premier Idéal de son moi qu'il met à la question : Quinn affronte une série d'Autres sans reconnaître leurs voix et il demeure dans l'insatisfaction du désir d'un "Je" d'accéder à un "Tu". Il disparaît car le "Je" se perd et le "Tu" fait de même. Il reste à Auster son autre double, le personnage ((Auster)), et pour reformer le nœud trinitaire brisé par l'échec de Quinn, le narrateur (Auster). Mais personnage et narrateur (cet auteur implicite qui, par sa voix aurait pu aider Auster à construire sa dimension symbolique) sont discrédités car repérés comme non fiables : ((Auster)) a ignoré son alter ego Quinn, en ne le reconnaissant pas comme son Autre, et est donc voué à disparaître avec lui, avec son cahier rouge ; (Auster), dont l'écriture aurait pu donner accès à l'inconscient de l'auteur réel, est lui aussi remis en cause, puisqu'il n'a fait que recopier le discours de Quinn, souvent confus et irrationnel.

La chute expérimentée par Quinn dans la quête identitaire de CityQ2 n'est ni

plus ni moins que le reflet du manque ressenti par le sujet parlant à travers son discours : la richesse lexicale diminue et de nombreuses similitudes rapprochent cette partie de GhostsP3, qui la suit directement, où le sujet se précipite dans un vide discursif total : ces 2 parties ont des pourcentages d'occurrences équivalents dans la trilogie ; on y trouve le même nombre d'hapax ; et les déictiques de personne y sont moindres. La déchéance du sujet parlant amorcée en CityQ2 témoigne de la conscience d'un mal-être du sujet qui n'a pas saisi l'objet de sa quête, son Autre. Le "Il" est très présent (l'écart réduit de + 10 est très significatif) en tant que signe de la distanciation du sujet par rapport à son moi, mais non en tant que signe d'une structuration de sa dimension symbolique, car il reste indéterminé par rapport à un "Je" non reconnu (son écart réduit de – 20,5 est fortement déficitaire). En effet, on constate que le locuteur ne fait aucune intrusion dans l'énonciation : les démonstratifs sont en fort déficit (le THIS en particulier, signe qu'il n'y a aucune ouverture sur un questionnement quelconque). De plus, les opérations de détermination ne caractérisent pas la prise en charge de l'énoncé par le sujet parlant, d'autant plus que, sans pourtant être significative, l'opération majoritaire du volet est celle du renvoi à la notion ; cette opération purement qualitative reflète donc l'absence d'ancrage référentiel par l'énonciateur, qui ne prend pas la responsabilité de son acte énonciatif. Ce recul exagéré du sujet par rapport au monde réel a été constaté dans l'analyse de la classe 3 établie grâce à *Alceste* (Partie 4, Chapitre 2, § 2.2.2) : cette classe incluant *City of Glass* révèle une structure schizomorphe du sujet dont la distanciation par rapport à la réalité mène au morcellement identitaire.

Le sujet passe par l'expérience du vide intérieur, du chaos, parce qu'il lui manque son autre soi-même. Pour combler ce manque, signe de l'inadéquation du Réel du sujet à sa réalité (le monde extérieur dans lequel il vit), il éprouve le désir d'accéder à un "Tu". Mais il découvre que le Réel ne peut être représenté par le langage et qu'il lui faut poursuivre sa quête identitaire dans une autre direction.

1.2 Le miroir aliénant de *Ghosts*

Le sujet continue sa quête identitaire dans *Ghosts,* où Paul Auster se dédouble en Blue pour le soumettre à la lutte, à la recherche de l'Autre, laquelle passe par l'abandon de l'autre, aliénant. Mais Blue ne parvient pas à se détacher de son image (Black) et n'entend pas la voix de l'Autre (White). Le narrateur (Auster) ne permet pas la construction symbolique de l'auteur car, une fois Blue disparu, le nœud identitaire en gestation ne peut que se dissoudre dans le néant.

Ainsi, le début de *Ghosts* (GhostsP3) reflète la fragmentation absolue du sujet parlant, dont le discours a une richesse lexicale minimale par rapport à toute la trilogie new-yorkaise. Il porte sur des personnages sans noms véritables, sans titres, tels des fantômes de personnes réelles. Le "Je" s'y perd de façon encore plus significative (car z = – 33,8) que dans CityP2, tout comme le "Tu" (z = – 14,1). Le sujet parlant reste au niveau du "Il", mais il prend tout de même conscience de quelque chose. Tout le volet est d'ailleurs une histoire de fantômes, de doubles d'écrivains qui ne cessent de se copier et de s'empêcher l'un l'autre de créer un discours, un monde qui leur soient propres. Leurs noms propres sont communs, des noms de couleurs dont les signifiés réfèrent directement à la notion de fragmentation de l'identité du sujet [439] :

- Le bleu de Blue, une couleur pure, hors le vide total du blanc, est considérée comme la couleur la plus immatérielle ; or, Blue est littéralement dématérialisé.

- Le bleu et le blanc sont des couleurs mariales qui expriment le détachement des valeurs du monde réel ; ce sont aussi des couleurs mortuaires. Blue vit en dehors de la réalité du monde, abandonne sa famille, son identité officielle, et meurt. White disparaît avec lui.

- Le blanc est la contre-couleur du noir, et White et Black se confondent dans l'esprit de Blue, l'un étant peut-être un auteur réel et l'autre son narrateur. Le blanc signifie soit l'absence de couleur, soit une somme de couleurs. Blue pouvant se

[439] Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles. Paris: Laffont, (1969) 1982.

substituer à Black, il peut à son tour devenir le narrateur du discours de White, qui rassemblerait les identités des 2 personnages. Enfin, le blanc est symbole de mort, de disparition, ou de renaissance, de retour. Or, Blue meurt en quelque sorte lorsqu'il quitte sa famille pour devenir le fantôme, le *ghost writer* de White : après cette sorte de renaissance, il glisse progressivement dans un autre monde dont on ne sait rien.

- Le mariage du blanc et du noir engendre le gris moyen (valeur du centre, là où se trouve *Ghosts*) symbolisant la valeur de l'homme. Blue, devenu Black et fantôme de White, a acquis une certaine valeur, puisqu'il a pris conscience de sa dimension imaginaire. Même si son identité reste fragmentée à la fin, le sujet a évolué dans sa quête identitaire.

Par conséquent, contrairement à l'auteur implicite de *City of Glass*, celui de *Ghosts* manifeste plus facilement sa conscience intuitive, sensitive, de la naissance d'un "Je" dans son Réel. C'est pourquoi son discours est caractérisé par un important apport de THIS, signant un mode de pensée non clôturant, ouvert sur quelque chose qui reste cependant voilé. En effet, son intrusion reste discrète car le taux de démonstratifs est globalement non significatif. De plus, il n'y a aucune prise en charge assertive de l'énoncé car le sujet parlant effectue très peu de repérages énonciatifs : le renvoi à la notion est la seule opération de détermination significative, les 2 autres étant en fort déficit. D'autres données fournies par l'analyse des mondes lexicaux par *Alceste* confirment la perte de la fonction du "moi, ici, maintenant" dans la classe 3 (incluant une partie de *City of Glass* et *Ghosts*).

Il n'en reste pas moins que le sujet acquiert une prise sur son monde propre par la répétition de mots, même si leur contenu reste mystérieux à ses yeux. Nous avons prouvé que *Ghosts* n'était absolument pas neutre dans la trilogie new-yorkaise. L'homogénéité de sa richesse lexicale, de la répartition des hapax entre les sous-parties, ont beau exprimer une absence de rebondissement dans la narration ; les taux résolument non significatifs de mots informatifs, les déficits de vocables, d'hapax, peuvent tout aussi bien lui refuser une place originale dans l'œuvre. Ces caractéristiques confèrent justement à ce volet une banalité significative où le vocabulaire est très peu varié : ainsi, la thématique est reproduite en boucle et les doubles n'en finissent plus de se multiplier pour se perdre dans une spirale infernale. Il en va de même pour la

structure même du discours du sujet parlant, puisqu'une absence de variété dans le vocabulaire induit des répétitions ; et l'excédent de noms propres à l'intérieur de ce volet suppose également qu'ils sont souvent répétés, comme si le sujet remettait sans cesse la question du nom, donc de la formation du Symbolique, en avant. C'est donc justement cette absence de caractéristiques propres à *Ghosts* qui fait son originalité dans la trilogie. On pourrait dire que cette absence, ce vide, lui donne en fait une "personnalité", faute de fournir une identité à son sujet.

L'homogénéité du volet, qui induit les répétitions des contenus de pensée, et le décrochage de l'énonciateur des repères spatio-temporels (ici et maintenant) sont les 2 pré-requis à toute quête identitaire. Premièrement, pour se mettre à l'écriture (donc espérer accéder à sa dimension symbolique) le sujet doit sans cesse expérimenter les répétitions de son langage, trébucher, redire le déjà-dit ou le déjà-perçu afin de se structurer lors d'une phase ultérieure dans un mouvement qui obéit à une loi, une règle constante. Or, la stabilité du vocabulaire de *Ghosts*, qui fige le volet dans une espèce de néant, préfigure la possibilité pour le sujet d'aboutir à une défragmentation permanente de son identité par le dégagement d'une structure dans la trame des répétitions de son langage. Deuxièmement, le sujet parlant ne peut écrire que si les conditions de son isolement sont remplies ; et nous savons que la haute fréquence du lexème *room* confirme que toute latitude a été donnée à l'auteur implicite pour s'exprimer librement, puisque l'auteur est seul face à son moi.

Les répétitions sont le symbole de la conscience du sujet de la multiplication d'un même, son soi-même. Il croit avoir saisi l'objet – Blue croit avoir saisi Black – son autre, mais ce n'est que l'illusion de son Imaginaire. Le sujet voit son autre mais il reste prisonnier de son image. Blue ne saisit pas la voix de l'Autre (White) et finit par tuer son autre pour se libérer. Ce choix n'est pas le bon car, en détruisant son Imaginaire, il dénoue le nœud Borroméen de son identité encore en gestation et du même coup annihile toute chance d'accéder au Symbolique.

Dans la quête identitaire en GhostsQ4, le "Je" (dont l'écart réduit est nettement moins déficitaire) trouve cependant un "Tu" (l'écart réduit de + 3,9 devient significativement excédentaire), mais il reste voilé. En effet, si l'on considère la structure globale du volet, exempte de divisions en chapitres, on peut dire qu'elle fait du

volet un noyau compact, opaque. Ceci renforce l'idée que le sujet est pour l'instant englué dans un Imaginaire impénétrable. Mais le stade du miroir est en préparation, car il voit son autre et le reconnaît comme son double. L'ouverture signifiée par la forte présence de THIS, conjuguée aux nombreuses occurrences de *begin* (90) disséminées dans tout le volet, laissent augurer un changement, une évolution. Nous ouvrons ici une parenthèse sur le taux fortement excédentaire du lemme *begin* et de ses formes fléchies dans la trilogie : l'écart réduit est de + 3,9 alors que le lemme est en déficit significatif dans les 2 autres volets (– 2,5 dans *City of Glass* et - 6,5 dans *The Locked Room*). De toute évidence, le sujet parlant va subir un bouleversement : la richesse lexicale augmente.

L'auteur implicite est parvenu à un degré de conscience qui pourrait enfin l'autoriser à se construire par l'écriture, après s'être affranchi de la contrainte de l'autre. Enfermé dans la chambre, le sujet a pu jouir de la solitude nécessaire à la liberté de l'écrivain, ainsi que se décrit Paul Auster lui-même : *"The door is locked [...] that offers me absolute freedom."* [440] *The door is locked* et le sujet peut à présent pénétrer dans *The Locked Room.*

1.3 L'édifice identitaire en construction

Le dernier volet marque la fin des dédoublements à l'infini des personnages : on remonte la structure d'un cran, puisque le narrateur est aussi le héros ; ainsi, la dimension symbolique de l'auteur réel n'est pas dédoublée. Pourtant, le sujet doit à nouveau se livrer à une lutte pour se débarrasser de son autre aliénant, Fanshawe. Mais ici, il a conscience de sa dépendance à l'image idéalisée de son moi et saura utiliser la voix des Autres, multiples, pour commencer à constituer son être Symbolique.

En effet, il sort partiellement de la captation imaginaire lors de sa rencontre avec la mère de Fanshawe, ce qui rend possible le passage au Symbolique. De plus, les

[440] The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition: interview avec Mark Irwin "Why Write ?" London: Faber and Faber, 1997, p. 328.

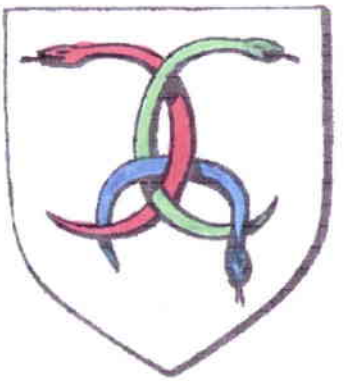
référents propres à (Auster) et à ((Auster)) dans le volet montrent que le sujet a reconstruit une famille (que Quinn et Blue avaient perdue), donc qu'il s'est réinscrit dans le monde réel : le narrateur (Auster) a bien évolué par rapport au personnage ((Auster)), puisqu'il tisse des liens familiaux avec son entourage ancré dans la réalité. Sa fonction n'est plus uniquement l'écriture mais son double rôle de mari et de père. Or, la structure symbolique passe par le discours du père en tant qu'Autre, ce qu'il dépasse presque en devenant lui-même père.

Le "Je" apparaît très nettement auprès d'un "Tu" (leurs écarts réduits, en excédents significatifs sont respectivement de + 28,8 et + 6,7) dont il s'est d'abord séparé en RoomP5 : le "Tu" est revenu mais le "Je" est devenu un autre que le moi du sujet. Il commence à accéder à une conscience réflexive en utilisant les signifiants (le narrateur écrit) que son Autre (Fanshawe) lui a fournit dans ses manuscrits. Mais le sujet détruit ces écrits qu'il ne comprend pas, qu'il ne reconnaît pas comme étant une émanation de son inconscient ; par conséquent, aucun "Il" ne se forme. Dans *The Locked Room*, le sujet expérimente le stade du miroir et prend conscience que l'image de son autre est dangereuse si elle n'est pas identifiée comme illusoire. Le sujet en reste séparé par une porte, se pose en "Je" parlant, en auteur implicite qui est impliqué dans l'acte énonciatif : les démonstratifs sont en excédent dans son discours ; les opérations de détermination de fléchage, d'extraction et de parcours témoignent de son intrusion dans l'énonciation. L'ancrage référentiel (quantitatif) est essentiel pour l'auteur implicite qui exprime clairement sa subjectivité dans le dernier volet. La structuration de l'inconscient du sujet parlant est ici le garant de la construction identitaire de l'auteur implicite qui prend la responsabilité de la narration.

C'est pourquoi on constate une disparition a priori insolite du nom propre (puisqu'il est la trace du Symbolique) au profit de la pronomination. Mais *I* est le narrateur abrégé, l'auteur implicite abrégé… Paul Auster abrégé. Par conséquent, on a bien inscription implicite du nom de l'auteur réel qui s'est débarrassé de ses "oripeaux", certes utiles à sa quête identitaire, mais reconnus comme illusoires et aliénants. Il peut à présent parler de "Je" comme d'un autre sans avoir recours à des doubles artificiels, fictionnels.

Même si le nœud Borroméen de l'identité ternaire reste ouvert, les excédents de THAT viennent tout de même poser un mode de pensée clôturant de la part du sujet

parlant. Il s'agit, non pas d'une clôture de la quête identitaire, puisqu'elle n'est que partiellement résolue, mais d'un retour anaphorique sur les 2 précédents volets. Pourquoi y a-t-il nécessité de ce retour ? Pour commencer à nouer le nœud Borroméen de l'identité, car une simple résolution dans *The Locked Room* ne saurait à elle seule construire la totalité de l'identité du sujet. Les 3 dimensions doivent rester présentes simultanément, sinon le nœud se défait et disparaît. Ainsi, il faut garder présent à l'esprit l'anneau que symbolise *City of Glass* et qui correspond au registre du Réel ; celui de *Ghosts* correspond au registre de l'Imaginaire ; celui de *The Locked Room* au registre du Symbolique, mais en gestation : nous sommes ici dans le stade du miroir, celui du passage de l'Imaginaire au Symbolique. On peut emprunter à Bernard Auriol [441] l'illustration du nœud Borroméen non accompli pour représenter celui de la trilogie new-yorkaise, soit un entrelacement serpentin qui, pour le rejoindre, devrait se fermer triplement :



Le narrateur s'approprie enfin "l'auteur-ité" de toute la trilogie, qui lui a échappée jusque là. Il y ajoute la paternité, qui va de pair, ainsi que nous l'avons établi dans l'étude *Alceste* : la classe 1 de *The Locked Room* renferme à la fois des u.c.e. dont les lexèmes dénotent une stabilisation de l'acte d'écriture (par la mention des produits finis de cet acte) et des u.c.e. qui dénotent les notions de liens familiaux et affectifs, en connexion avec le monde réel. La famille permet d'accéder à la paternité – à

---

[441] Auriol, Bernard. Inconscient / Organisation sociale / Collectif : Contribution à l'étymologie du Nœud Borroméen en rapport avec notre sujet. 15 avril 2004 <http://auriol.free.fr/psychanalyse/noeudbo.htm> *"Sur le tableau du Musée du Pays de Galles où figurent les armoiries des 15 tribus du Nord, on peut lire à côté de l'écusson des 3 serpents noués entre eux : 'Ednowain the son of Bradwen of him defended the men of Penearth'."* (ajouts des 3 couleurs de base par moi)

l'inscription du sujet dans la chaîne des générations – de la même façon que l'écriture permet de toucher à l'essence de son "auteur-ité" – à son inscription dans la chaîne des signifiants – c'est-à-dire globalement à l'autorité du sujet parlant sur sa dimension symbolique. Il s'inscrit donc de deux manières dans le monde réel.

La défragmentation identitaire de l'auteur au fil de la trilogie new-yorkaise est donc indéniable et se fait dans un mouvement de verticalité dont *Ghosts* est le pivot. L'union des 3 cercles du Réel, de l'Imaginaire et du Symbolique ne peut se faire que dans un double mouvement de divisions et d'unifications, car ils doivent à la fois constituer un tout identitaire et conserver leurs traits distinctifs. Si le mouvement vertical de la trilogie établit leur existence et leur division, la consolidation de ce début de structuration identitaire se fait en revanche dans un mouvement horizontal, qui en quelque sorte fige les schémas de l'inconscient du sujet : il garantit leur unification. Le lecteur peut s'y référer de façon fiable pour percer le mystère de l'identité de l'auteur responsable de la narration. En effet, l'inconscient de l'auteur Paul Auster se révèle être d'une redoutable stabilité, tant sa structuration est aboutie.

CHAPITRE 2

L'IMPÉNÉTRABILITÉ DE LA STRUCTURE HORIZONTALE : LE GARANT DE LA STABILITÉ IDENTITAIRE

Les analyses pratiquées sur le vocabulaire de la trilogie ont montré que les volets étaient liés les uns aux autres dans une structure horizontale. Cette interdépendance des volets est établie par les contenus lexicaux du sujet parlant selon une stratégie triple de l'inconscient.

Tout d'abord, le locuteur fait de *Ghosts* l'axe de symétrie autour duquel s'articulent les 2 autres volets. Il construit une structure en chiasme qui distribue symétriquement 3 valeurs A, B, C de part et d'autre du pivot (voir schéma dans la Partie 3, Chapitre 2, § 2.2.1, p. 297) : ces valeurs sont celles des nombres d'occurrences des parties P et Q des volets et celles de leurs richesses lexicales. Il réfléchit également deux séries inversées thématiquement et quantitativement, en ce qui concerne leurs taux d'hapax et leurs nombres de vocables ; enfin, l'analyse *Alceste* de la classe 3 a permis de dégager dans *Ghosts* une structure schizomorphe caractérisée par la pensée par antithèse : le sujet, obsédé par la symétrie, oppose des contenus de pensée antithétiques, symboles de son attitude conflictuelle entre lui-même et le monde. On constate aussi que le sujet parlant opère un rapprochement entre la quête identitaire de *City of Glass* et celle de *The Locked Room*, en inversant son éloignement de *City of Glass*.

Le rôle joué par le pivot *Ghosts* est primordial car, qu'il s'agisse de symétrie ou d'inversion, il garantit à l'ensemble de la trilogie un degré de cohésion indispensable à la formation du nœud identitaire. L'enchâssement des volets qu'il crée les rend donc indissociables, mais aussi impénétrables, c'est-à-dire non interprétables individuellement. En effet, il faut avoir lu la partie "quête identitaire" de *The Locked Room* pour comprendre qu'un seul narrateur a raconté les 3 histoires. Plus

généralement, c'est la 2ème moitié de l'œuvre, à droite de l'axe de symétrie, qui permet de décoder la 1 ère. Mais la structure profonde du langage, même si elle est fondée sur l'inconscient de l'auteur, et ne peut que s'adresser à l'inconscient du lecteur (puisqu'elle n'est pas vraiment perceptible lors d'une lecture linéaire), garantit de possibles retours en arrière entre le 3ème et le 1er volet ; ainsi, c'est la trilogie dans sa globalité qui devient pénétrable, interprétable.

Le sujet parlant s'assure de la solidité de la structure qu'il élabore. La répartition des hapax est anormale (par rapport à une norme extérieure à l'œuvre) car d'une très grande régularité, malgré les différences de tailles entre les volets ; les référents des hautes fréquences les plus caractéristiques sont les mêmes. On aboutit donc à un degré de stabilité élevé entre les volets. Mais l'inconscient du sujet parlant va au-delà de ces premiers éléments réguliers pour consolider la structure globale : les données quantitatives que nous avons imputées en première instance à des "hasards" sont les traces indubitables d'un travail mental du sujet visant à stabiliser sa construction identitaire. Ainsi, on découvre que :

- Il y a le même nombre d'hapax dans CityQ2 (564) et GhostsP3 (562), dans la 1ère moitié de *City of Glass* (837) et la 2ème de *The Locked Room* (837), dans l'ensemble de *City of Glass* (2 799) et de *The Locked Room* (2 793) ;

- La trilogie compte autant de THIS (702) que de THAT (701) ;

- La distance lexicale entre *City of Glass* et *Ghosts* (+ 689) augmente dans les mêmes proportions qu'elle diminue entre les 2 volets *City of Glass* et *The Locked Room* (– 688) ;

- Le personnage ((Auster)) et le narrateur (Auster) sont repérés par exactement le même nombre de référents (22), qu'il s'agisse des lexèmes (7) ou des modificateurs (15).

Nous ne sommes pas ici en présence de hasards, mais bien d'une structuration extrêmement élaborée de l'inconscient du sujet parlant. Il n'est plus question de croire à une intention consciente du sujet de mettre en forme ses contenus de pensée, puisque

les données quantitatives concernent aussi bien les mots pleins que les mots outils ; or, on ne peut consciemment répartir strictement le même nombre de démonstratifs ou de modificateurs. Il y a au niveau de l'inconscient une volonté inébranlable de construire un édifice solide et cohérent, grâce à une organisation extrêmement complexe, non linéaire, des signifiants du langage. Cette structuration est non linéaire, en ce sens qu'on ne distingue pas de début et de fin : il y a d'innombrables retours en arrière, symétriques ou inverses, des projections vers l'avant aussi, le tout s'inscrivant dans des mouvements de circulation incessants entre le "Je", "Tu", "Il" des volets. Cette circulation est d'autant plus libre entre les volets qu'aucun n'a de suprématie sur l'autre : la structure horizontale les met sur un même niveau, afin que les cercles du Réel, de l'Imaginaire et du Symbolique se constituent en une triple alliance indivisible, unitaire.

La structure horizontale garantit donc l'unification des 3 registres par la présence d'unités permanentes localisées dans les 3 volets. Ces unités se trouvent dans la structure profonde du langage, mais elles sont en quelque sorte reproduites dans les 3 histoires qui présentent 3 fois le même schéma narratif : chaque volet se divise en 2/3 d'enquête policière et 1/3 de quête identitaire. Par ces répétitions, le sujet se constitue aussi bien au niveau supérieur de la thématique qu'à son niveau inférieur, notamment celui des mots informatifs : en effet, leurs taux diminuent de façon significative entre le 1er et le 3ème volet, alors que les taux de mots outils augmentent ; ceci montre que le sujet parlant passe de répétitions systématiques de ses contenus de pensée non hiérarchisés dans *City of Glass*, à des répétitions plus organisées dans *Ghosts*, pour aboutir à une conscience réflexive sur ces répétitions dans *The Locked Room*, où les excédents de mots outils signalent une hiérarchisation, donc la conscience de règles structurant ces répétitions. Les cercles du nœud Borroméen ont toutefois le même poids dans l'identité du sujet, alors que leur contenu est différent.

En effet, l'analyse des contenus de pensée réalisée avec *Alceste* a mis en évidence de façon précise les contenus de pensée propres au sujet parlant, l'établissant dans sa division entre le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Nous ne revenons pas ici sur l'étude détaillée de la Partie 4, mais insistons sur le fait que l'analyse s'est révélée essentielle pour montrer qu'un *"géométrisme morbide"* se dégageait de la trilogie (Partie 4, Chapitre 2, § 2.2.2) : le sujet y est obsédé par la symétrie, la logique ; la chronologie laisse place à l'espace, envisagé dans sa totalité, c'est-à-dire aussi bien sur

un plan horizontal que vertical. Cette troisième structure schizomorphe a pu être dégagée de la classe 3, associant *City of Glass* et *Ghosts*. Or, de nombreuses autres données convergent vers le rapprochement de CityQ2 et GhostsP3, au point que l'axe de symétrie horizontale situé au centre de la trilogie (entre GhostsP3 et GhostsQ4) pour certaines caractéristiques, est déplacé vers la gauche entre CityP2 et GhostsP3 lorsque l'on considère la répartition des déictiques de personne, symboles de la circulation entre "Je", "Tu" et "Il". Puis, l'étude *Alceste* a mis en évidence une stabilisation spatiale de l'écriture dans la classe 1 de *The Locked Room*, signe que l'auteur est parvenu à poser son autorité, son "auteur-ité".

Nous pouvons finalement mettre en doute l'affirmation de Paul Auster selon laquelle la manipulation des éléments qui lui viennent de son inconscient est consciente :

> Les éléments (le matériel profond du livre) que j'utilise sont inconscients. Seule la façon dont je les mets en forme est consciente. [442]

L'hypothèse qui consiste à penser qu'une mise en forme quasiment mathématique aussi profonde des contenus de pensée peut se construire au niveau conscient est invalidée. Plus que jamais pourtant, Paul Auster a raison d'insister sur le fait que l'histoire ne se situe pas au niveau des mots, mais au niveau de la lutte du sujet parlant qui vise, au travers de leurs répétitions et des opérations énonciatives les hiérarchisant, à se séparer de l'autre, de son moi pour accéder à l'Autre, son autre moi.

Il ressort également de ces analyses que le décodage du travail inconscient de l'écrivain est difficile pour le lecteur sans une démarche statistique quantitative. Cependant, quelques points de réflexion supplémentaires sur les rares éléments livrés "généreusement" par l'auteur implicite à la conscience directe du lecteur sont dignes d'intérêt. Il s'agit de la notion même de trilogie, c'est-à-dire de l'unité par 3.

---

[442] Cortanze, Gérard de et Guy Seligman. Paul Auster Confidential. Portrait télévisé sur ARTE, Paris. 27 Oct. 1998.

CHAPITRE 3

LES CONDITIONS DE L'UNITÉ PAR 3

Le nombre 3 est symbole d'unité, mais aussi de finition, de tout [443], donc d'unité absolue. La topologie Borroméenne de la trilogie new-yorkaise, qui reproduit l'unité par 3, représente la défragmentation identitaire du sujet parlant.

3.1 Le "tout" de la trilogie new-yorkaise

Il y a finition [444] dans le sens où 3 est le symbole d'une synthèse qui vient en conclusion d'une thèse et de son antithèse. La trilogie ne présente pas à proprement parler de synthèse, puisque les 3 volets ne se constituent pas linéairement en début et fin d'une quête, puisqu'ils contribuent chacun à la construction de l'édifice identitaire. Il n'y a donc pas de supériorité hiérarchique de l'un sur les autres, qui en serait la synthèse. Cependant, on a pu clairement distinguer des éléments antithétiques, notamment entre *City of Glass* et *The Locked Room*, en images inversées, ainsi qu'à l'intérieur de *Ghosts*. La synthèse se situerait alors, non pas précisément dans l'un des 3 volets, mais peut-être au niveau d'une superstructure englobant le tout, c'est-à-dire au niveau du nœud Borroméen.

Il y a aussi finition dans une acception ésotérique du 3 comme symbole d'un accomplissement : après le 1 (symbole de la création) et le 2 (symbole de la bipolarité) vient le 3 comme symbole de l'achèvement de la création. On peut en effet parler dans

---

[443] Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles. Paris: Laffont, (1969) 1982.

[444] L'analyse de la symbolique du nombre 3 se base sur les principes de :
Villemin, Gérard. Nombres : Curiosités–Théorie–Usage. 20 mai 2005
<http://www.perso.wanadoo.fr/yoda.guillaume/Culture/Trois.htm>

la trilogie new-yorkaise de la création, de la naissance d'un auteur implicite dans *City of Glass*, de sa bipolarité lors de son emprisonnement face à son image dans *Ghosts* et d'un début d'achèvement de la construction identitaire d'un auteur dans *The Locked Room*.

Enfin, une trilogie permet de définir un centre dans l'évolution de la création, c'est-à-dire un présent situé entre le passé et le futur. *City of Glass* occuperait la place du passé de l'auteur, dans lequel Quinn, (Auster) et ((Auster)), ses doubles, expérimentent ses propres difficultés à écrire en prose, pendant toute la période précédant la mort de son père. *Ghosts* (écrit au présent simple) se situerait dans un présent insaisissable, tout comme l'est la signification du langage qui n'amène pas une "présence" réelle, tant elle est fluctuante. *The Locked Room*, dont le héros part dans une nouvelle direction, représenterait un avenir incertain.

Si l'on représente la trilogie en fonction des nombres de trinités qu'elle renferme (symbolisées par "3P", pour les 3 personnes incluses), on obtient le schéma suivant :

	City of Glass	Ghosts	The Locked Room	
	3 x 3P	2 x 3P	3 x 3P	
total :	9P	6P	9P	= 24P

Ghosts, au centre, constitue bien un axe de symétrie de 6 personnes entre le 1er et le 3ème volet, contenant chacun 9 personnes. Selon la symbolique des nombres de Chevalier et Gheerbrant [445], le 9 est lié au 3 : il est aussi symbole de la création et représente, en tant que carré du 3, l'universalité, l'infini. Symboliquement donc, les 9 personnes des 1er et 3ème volets tendraient à construire une structure identitaire universelle, applicable à tout être humain. De plus, le 6 (nombres de personnes dans *Ghosts*) et le 9 représentent traditionnellement une spirale, que l'on retrouve dans la verticalité du mouvement qui suit une pente descendante en *Ghosts*. Enfin, le

[445] Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Op. Cit.*

dictionnaire des symboles indique que le neuf *"annonce à la fois une fin et un recommencement, c'est-à-dire une transposition sur un autre plan. Il ouvre la phase des transmutations, la fin d'un cycle."* Toute l'étude de la trilogie new-yorkaise montre que le nombre 9 attribué à *The Locked Room* dénote en effet la fin d'un cycle de quête, et laisse supposer que le héros est prêt à recommencer une nouvelle vie sur des bases tout autres.

En détaillant le contenu des trinités, on peut reformuler la symétrie du schéma global [446] :

City of Glass		Ghosts		The Locked Room	
[(1 x 3P) + (2 x 3P)]		+[(1 x 3P) +	(1 x 3P)]	+ [(2 x 3P)	+ (1 x 3P)]
Auster	Quinn	Auster	Blue	Auster	Fanshawe
Auster	Quinn	Auster	Blue	Auster	Fanshawe
(Auster)	Work	(Auster)	Black	(Auster)	– mère
((Auster))	Wilson	lecteur	White	= ((Auster))	- Sophie
				(((Auster)))	– Ben
	Stillman				(Auster)
	Stillman père				Stillman
	Stillman fils				Quinn
	Stillman Virginia				Fanshawe

[446] Les noms des personnages en couleurs correspondent aux personnages (têtes de trinités) qui se fragmentent dans les trinités en 3P (composées de 3 personnes). Les noms en caractères noirs sont les 3 personnes qui composent les trinités. Ainsi, *City of Glass* compte (1x3P) = 1 trinité de 3P (3 personnes), soit la trinité Auster composée de Auster, (Auster) et ((Auster)) ; le volet compte aussi 2 trinités de 3P, soit la trinité Quinn (composée de Quinn, Work et Wilson) et la trinité Stillman (composée de Stillman père, fils et Virginia).

La répartition des trinités est donc :

3P x (1 + 2) + 3P x (1 + 1) + 3P x (2 + 1)

= 3P x [(1 + 2) + (1 + 1) + (2 + 1)]

A B A'

axe de symétrie

= 3P x [(1 + 2 + 1) + (1 + 2 + 1)]

On constate que les trinités A et A' sont inversées : dans *City of Glass*, il n'y a qu'une trinité "Auster", alors qu'elle est double dans *The Locked Room*. L'auteur réel se dévoile donc de plus en plus clairement par ses dédoublements en "Auster", alors qu'il multipliait les masques sous des personnages aux noms différents dans les 2 premiers volets. L'émergence de l'auteur implicite (Auster) est confirmée. Le schéma montre également que *Ghosts* constitue l'axe de symétrie entre 2 séries (1 + 2 + 1).

L'ensemble des trinités compte 24 personnes, ce qui, en regard des analyses précédentes, ne saurait être considéré comme un hasard. En effet, le nombre 24 est le symbole du rythme circadien d'un jour et d'une nuit, soit 24 heures. Il correspond donc au rythme biologique normal d'un être humain, d'un individu inscrit dans le monde réel, et qui, jour après jour, ne cesse de revivre ce cycle. On pourrait dire que ces 24 personnes ponctuent les 24 heures de la vie quotidienne d'un homme quelconque, vivant au même rythme que n'importe lequel de ses congénères, bref, d'un sujet dont la structure identitaire est constituée, ou en voie de l'être, puisqu'il s'est inscrit dans une réalité objective, et somme toute banale. Le rythme circadien s'applique au schéma global de la trilogie et dénote un mouvement elliptique de 3 anneaux qui se font écho, mais dont on ne peut sortir. Ils n'apportent pas de solution définitive sur l'essence même de l'identité, bien que le sujet essaie inlassablement de recommencer la même quête de signification, en changeant quelques éléments. Il ne peut sortir du cercle vicieux de l'existence car l'exploration sémantique est sans fin.

L'unité par 3 ne cesse de se signaler dans toute la trilogie new-yorkaise, comme pour venir confirmer la cohérence de la structure. Ainsi, le sujet parlant met en scène 3 femmes symbolisant le désir de sexuation du héros, et 3 femmes représentant ses liens

familiaux. Parmi elles, Virginia Stillman incarne un désir de pureté de par son prénom évoquant la virginité ; en revanche, la mère de Fanshawe assouvit le désir Œdipien du narrateur. Les femmes de Quinn et de Blue évoquent des liens familiaux brisés par la mort ou par la séparation ; en revanche, Sophie Fanshawe vient renouer ces liens puisque le narrateur l'épouse (signalons que Sophie est aussi le prénom de la fille de l'auteur réel Auster, qui lui a permis de retrouver une paternité perdue par rapport à son fils, qu'il ne voyait plus beaucoup après son divorce).

On est donc en présence d'un total de 6 femmes. Faut-il y voir une coïncidence si le nombre 6 est considéré comme un nombre parfait, parce qu'il est égal à la somme de ses diviseurs (soit 1 + 2 + 3) ? Prétendre que Paul Auster a souhaité attribuer la qualité de perfection à la femme serait certainement pure conjecture ; néanmoins, il a clairement déclaré dans *The Invention of Solitude* que la vérité sort de la bouche de la femme, lui conférant donc une qualité distinctive de l'homme :

> For it is his belief that if there is a voice of truth – assuming there is such a thing as truth, and assuming this truth can speak – it comes from the mouth of a woman. [447]

Ajoutons que ces 6 femmes sont réparties à raison de 2 par volet, et que le nombre 2 symbolise précisément la féminité. [448]

Certes, pousser à outrance la quantification d'une œuvre littéraire peut finir par devenir suspect et pourrait être considéré comme réducteur. Nous pensons au contraire que cette analyse basée uniquement sur les nombres permet de révéler la structure extrêmement élaborée qui est sous-jacente à l'histoire, et que c'est rendre justice à la logique extraordinaire que l'auteur met en place. De plus, ainsi que Bernard Auriol le souligne, *"l'unité a pour condition des données quantitatives. "* [449] La quête identitaire du sujet passe donc par une structuration objective, travail de l'inconscient de l'auteur, qui est au-delà de la littérarité de l'œuvre. Paul Auster semble très conscient qu'un travail s'effectue en arrière-plan de la préoccupation purement artistique de l'auteur :

---

[447] *The Invention of Solitude*, p. 123.

[448] Villemin, Gérard. Nombres : Curiosités–Théorie–Usage. 20 mai 2005 <http://www.perso.wanadoo.fr/yoda.guillaume/Culture/Trois.htm>.

[449] Auriol, Bernard. Inconscient / Organisation sociale / Collectif : Contribution à l'étymologie du Nœud Borroméen en rapport avec notre sujet. 15 avril 2004 <http://auriol.free.fr/psychanalyse/noeudbo.htm>

> When you look back on the works that have moved you, you find that they have always been written out of some necessity. There's something calling out to you, some human call, that makes you want to listen to the work. In the end, it probably has very little to do with literature. [450]

Nous nous permettrons donc d'insister sur la question de l'unité par 3 dans la trilogie new-yorkaise par l'évocation des 3 cahiers que les héros de chaque volet remplissent de leurs signifiants. Quinn choisit un cahier rouge, qui se dédouble avec celui de son Autre (Stillman) ; mais le héros ne l'identifie pas comme étant le même. Blue écrit une copie du cahier de Black, rempli à l'encre rouge ; lorsqu'il se rend compte de la similitude des 2 ouvrages, il admet ne faire qu'un avec son autre (*"Black was right, he says to himself. I knew it all by heart."* [451]) Fanshawe est le seul à posséder un cahier rouge (mais il y écrit à l'encre noire, sorte de dédoublement implicite au niveau de l'écriture, et inversion avec *Ghosts* ?) ; le narrateur reconnaît cette fois l'écriture comme étant celle de son autre, donc la sienne (*"All the words were familiar to me [...]"* [452]) ; toutefois, contrairement à Blue, il ne se laisse pas absorber par l'histoire qui se délite à mesure qu'il la lit, et il s'en affranchit en jetant le manuscrit. Alors que la fin de l'écriture sur les cahiers dans les 2 premiers volets signait la fin de l'existence même du sujet englué dans son Imaginaire, il y survit dans le dernier en s'en distinguant.

Le décodage des règles de répétitions dans le discours du sujet parlant a permis d'entrevoir la structure de l'inconscient de l'auteur de la trilogie new-yorkaise. Il n'est en rien question de prétendre qu'il a résolu le problème de l'essence même de son identité, ou de l'identité en général, qui dédouble l'écrivain en auteur implicite prenant la responsabilité de la narration. Nous avons cependant pu établir que les contenus de pensée de l'auteur étaient inscrits dans une structure complexe et stable. La *"grammaire"* qui les régit mène à la *"grammaire"* de l'identité de l'auteur, voire à celle de l'existence universelle, comme le soutient Paul Auster :

---

[450] Mallia, Joseph. "Interview with Joseph Mallia." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997, p. 283.

[451] *Ghosts*, p. 195.

[452] *The Locked Room*, p. 313.

The grammar of existence includes all the figures of language itself. [453]

Au-delà de la trilogie new-yorkaise, il se pourrait que l'on puisse retrouver le même usage de cette grammaire, qui garantirait au niveau de l'œuvre tout entière de Paul Auster, une nouvelle unité par 3.

3.2 Le "tout" de l'œuvre austérienne

Paul Auster reprend la question de la quête identitaire dans les romans qui suivent *The New York Trilogy*, mais c'est de loin *Oracle Night* qui semble apporter une pièce essentielle au puzzle de son œuvre, tant ce roman apparaît comme une répétition de la trilogie.

Sidney Orr, le héros, est très proche du narrateur de *The Locked Room*, avec lequel il partage de nombreuses caractéristiques. Pour commencer, il est lui-même le narrateur d'*Oracle Night*, et peut être assimilé à l'auteur implicite de Paul Auster, sa dimension symbolique. Son meilleur ami, écrivain, constitue un modèle pour lui qui ne parvient pas à se remettre à l'écriture. Cet ami, son moi idéal, semble être son autre et se nomme John Trause : or, Trause est l'anagramme de Auster. Est-on en présence de la trinité "Auster / Orr / Trause" (en d'autres termes "Auster *or* Trause"), en tant que nœud identitaire du "Réel / Symbolique / Imaginaire" ?

Le couple Orr (Sidney et Grace) est en crise : Sidney soupçonne sa femme de l'avoir trompé avec Trause et d'être enceinte de lui. Orr expérimente donc la perte de son couple et la crainte de ne pas construire sa paternité. Il voit en Trause son autre en tant que modèle paternel, mais au niveau de l'Imaginaire : en effet, Trause est assez âgé pour être son père, et incarne bien cette figure paternelle par sa présence dans le couple ; Orr, dont la femme est amoureuse des 2 hommes à la fois, ne parvient pas à se séparer de l'image idéalisée de son moi. Il n'entend pas la voix de l'Autre en Trause, un pseudo-père qui tente de 2 manières de lui donner accès à son être Symbolique : en tant que père symbolique d'une part, mais aussi en tant qu'écrivain célèbre, reconnu comme

[453] *The Invention of Solitude, Op. cit.*, p. 161.

inscrit dans la chaîne des signifiants, qui pourrait par son écriture inciter Orr à entrer dans le monde réel. C'est ce qu'il essaie de faire en suggérant à Orr de publier sous son nom le manuscrit qu'il a rédigé plusieurs années auparavant. Mais il lui tend ici le piège de la captation imaginaire en proposant à Orr de simplement recopier son langage et de n'incarner que son double, son *ghost writer*. Trause est un nouveau Stillman père, un nouveau Fanshawe, en quelque sorte.

Toutefois, Orr ne s'y laisse pas prendre ; il perd le manuscrit et par là même, il accepte de perdre l'image aliénante de son moi. Dans sa lutte pour constituer sa dimension symbolique, Orr écrit dans un cahier bleu. Il saisit alors le pouvoir de l'écriture car il se rend compte que les mots pré-existent dans l'inconscient de l'écrivain :

> The words came quickly, smoothly, without seeming to demand much effort. I found that surprising, but as long as I kept my hand moving from left to right, the next word always seemed to be there, waiting to come out of the pen. [454]

C'est ici que Orr va plus loin que le narrateur de *The Locked Room* : il analyse plus profondément le lien qui unit l'écriture et la réalité, la fiction, l'imagination et la vérité. En effet, il soupçonne ce lien d'être un lien de cause à effet : la fiction pourrait changer une réalité pré-existante, voire générer une réalité ex-nihilo. Trause défend cette thèse :

> Lost in the throes of grief, he persuaded himself that the words he'd written about an imaginary drowning had caused a real drowning [...] Words could alter reality [...] [455]

Pourtant, Orr rejette cette hypothèse dans un premier temps, prétendant que si l'on peut établir une connexion entre la fiction et la réalité, il ne s'agit que d'une coïncidence. Il n'entend pas la voix de l'Autre immédiatement. Mais il finit par jeter son cahier bleu, parce qu'il se rend compte qu'il a peut-être créé lui-même la réalité désastreuse dans laquelle il se retrouve, en ayant imaginé avant qu'elle ne se produire l'histoire dans son cahier. Deux heures après qu'il l'ait jeté, Trause meurt : son autre a disparu et Orr s'inscrit dans le monde réel en reprenant sa vie familiale.

---

[454] *Oracle Night* p. 15.

[455] *Ibid.*, p. 220.

Les similitudes avec *The New York Trilogy* sont nombreuses, tant la démarche de quête identitaire semble reproduite, mais pour être menée encore plus loin cette fois. Une analyse statistique détaillée permettrait de confirmer ces premières conclusions. Mais en surface notamment, *Oracle Night* présente l'aspect d'une trilogie par ses similitudes structurelle : l'œuvre, tout aussi labyrinthique que la trilogie new-yorkaise, imbrique 3 narrations que le lecteur doit suivre de front, puisque les passages de l'une à l'autre sont incessants. On retrouve des emprunts autobiographiques, littéraires, intra ou extradiégétiques.

L'œuvre de fiction de Paul Auster apparaît plus que jamais comme un immense puzzle, où chaque roman apporte une pierre à l'édifice de la construction identitaire. Dans la chronologie même de leur écriture, on peut déceler des stratégies de répétitions qui révèlent que Paul Auster ne cesse de reposer les mêmes questions. Ainsi, rappelons que *Ghosts* fut écrit à partir d'une pièce de théâtre datant de 1976 ; *City of Glass* est rédigé en 1980, puis *The Locked Room*, qui, au départ, faisait partie de *City of Glass*. Or, Paul Auster explique que la genèse de *Brooklyn Follies* (son dernier roman, dont le héros s'appelle "bizarrement" Nathan **Glass**) remonte à 1993 ; il l'interrompt pendant 5 ans, au bout desquels il commence à écrire *Oracle Night* ; mais il s'arrête après 20 pages, insatisfait de son travail, et se plonge dans *The Book of Illusions*, qu'il termine ; il reprend dans l'ordre chronologique inverse de leur genèse l'écriture de *Oracle Night*, puis celle de *Brooklyn Follies*, paru en septembre 2005 en français. Il finit ici par ce qu'il se plaît à appeler une *"comédie"*, le plus optimiste de ses romans :

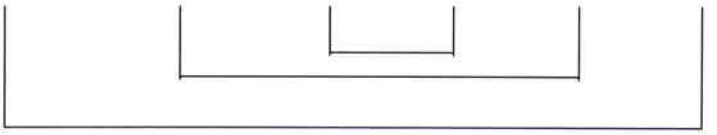
> Par comédie, j'entends que la plupart de mes personnages sont mieux lotis à la fin du roman qu'au début. [456]

On pourrait extrapoler en formulant l'hypothèse que la "trilogie" *Brooklyn Follies* (BF) / *The Book of Illusions* (BI) / *Oracle Night* (ON) pourrait être la réécriture de la trilogie new-yorkaise. D'un point de vue chronologique en tout cas, on obtiendrait :

---

[456] Jacob, Didier. "Un dialogue exclusif : Auster et Rushdie, Rencontre au sommet." Le Nouvel Observateur 1er -7 septembre 2005 : p. 84.

BF (début) / ON (début) / BI (début) / BI (fin) / ON (fin) / BF (fin)



qui n'est pas sans rappeler le shéma :

CityP1 / CityQ2 / GhostsP3 / Ghosts Q4/ RoomP5 / RoomQ6

Si l'on devait enfin évaluer les volets de la trilogie en termes d'optimisme ou de pessimisme, il conviendrait de dire que *Ghosts* est de loin le plus pessimiste, précipitant le sujet dans un vide profond ; de même, *The Book of Illusions*, au centre de la nouvelle "trilogie", est un livre extrêmement sombre, où le héros David Zimmer (déjà personnage de *Moon Palace*), après avoir perdu sa femme et son fils dans un accident d'avion, est anéanti ; jusqu'au jour où une inconnue lui impose un très long voyage qui le mène au cœur des œuvres d'Hector Mann, un acteur en fin de vie qui souhaite lui léguer un étrange héritage : ses films muets inédits. Le héros plonge cependant progressivement dans un néant vertigineux, où surviennent plusieurs morts violentes.

En outre, dans la mesure où le héros de *Oracle Night* va plus loin que le narrateur de *The Locked Room*, il se pourrait qu'une étude détaillée montre que les autres œuvres de Paul Auster sont venues borroméenniser le nœud resté ouvert dans la trilogie new-yorkaise.

CONCLUSION

L'analyse de *The New York Trilogy* devait nous permettre de répondre à la question de l'homogénéité d'une œuvre tripartite qui s'exposait comme la simple répétition d'une même histoire. Il s'agissait de déterminer si l'on pouvait au contraire déceler une évolution entre les volets ; dans l'affirmative, si cette évolution était linéaire, c'est-à-dire si elle traduisait une progression régulière entre le 1er et le 3ème volet, de façon à résoudre l'énigme de l'écriture et de l'identité. Notre quête avait pour objet la découverte du responsable de l'écriture, de l'auteur implicite qui se cache derrière Paul Auster, lequel se démultiplie pour brouiller les pistes, mais aussi et surtout pour mettre en évidence le rôle de son inconscient. La réponse est que la trilogie new-yorkaise n'est ni une œuvre homogène, ni une œuvre hétérogène, mais une œuvre unitaire : on y trouve bien 3 fois la même histoire en surface, mais cette trinité réalise l'unité par 3 au-delà de cette surface.

Nous reprenons ici les conditions de l'unité par 3, telles qu'elles sont définies par Bernard Auriol :

> Pour qu'un ensemble d'êtres soient considérés comme formant un seul, il faut que leur comportement manifeste une certaine **unité**, qu'ils aient une **frontière** qui les maintient ensemble et que leurs **interactions** aboutissent à un **effet commun** [...] Par ailleurs, cette unité sera d'autant plus manifeste qu'une certaine **stabilité** sera manifestée par l'ensemble. [457]

La trilogie new-yorkaise répond à tous ces critères. Tout d'abord, les volets manifestent un **comportement unitaire** de par leurs nombreuses similitudes. Au niveau de la structure de surface, c'est-à-dire de l'histoire, le même cheminement est expérimenté par le sujet : on passe dans chaque volet d'une enquête policière à une quête identitaire et leur pondération y est équivalente ; dans la structure profonde (qui touche l'inconscient de l'auteur), de multiples similitudes quantitatives et qualitatives ont pu être mises en évidence également.

Deuxièmement, on peut dire que de la structure horizontale se dégage bien une **frontière** qui les maintient ensemble, ainsi que toute une série d'**interactions** garantissant leur interdépendance. Les interactions entre volets constituent un véritable

---

[457] Auriol, Bernard. Inconscient / Organisation sociale / Collectif : Contribution à l'étymologie du Nœud Borroméen en rapport avec notre sujet. 15 avril 2004 <http://auriol.free.fr/psychanalyse/noeudbo.htm> (souligné par moi).

labyrinthe sur 2 niveaux : d'une part, celui des innombrables références intradiégétiques, des imbrications d'identités et d'éléments biographiques ; d'autre part, celui de l'enchevêtrement horizontal des volets qui se reflètent ou s'inversent dans les structures profondes en miroir – articulées par un pivot central – qui organisent les parties du discours. Ces "fuites" de mots, de personnages, de faits, entre les volets rendent leurs frontières individuelles perméables et par là même les rend indispensables l'un à l'autre. Il ne saurait être question de supprimer l'un d'entre eux, au risque de provoquer la destruction du tout, c'est-à-dire de rendre impossible toute compréhension de ce qui s'y joue, autrement dit la construction de l'identité du sujet. En effet, l'irruption de Quinn dans *The Locked Room* n'aurait aucun impact sur la résolution de la quête identitaire s'il n'était pas "né" dans *City of Glass* ; la résurgence de son Autre, Stillman, non plus. De même, l'apparition tardive et impromptue du narrateur à la fin de *City of Glass* n'a de sens que dans la mesure où l'on suit son développement dans *The Locked Room*. Enfin, supprimer *Ghosts* reviendrait à supprimer le noyau indispensable reflétant sa couleur dans l'ensemble de l'œuvre. La frontière qui les maintient ensemble émane de leur imbrication en poupées russes, où *Ghosts* les entraînent dans une spirale inextricable : la structure verticale les enferment dans un labyrinthe dont il est impossible de sortir, parce qu'elle est caractérisée par un mouvement elliptique incessant d'avant en arrière et inversement.

Troisièmement, **l'effet commun** produit est celui du nœud Borroméen qui est presque formé à la fin. Même si la structure en boucle peut donner en première instance l'impression qu'il n'y a pas de résolution, le mouvement elliptique qui s'élabore est précisément la réponse à la question identitaire : la réponse sur l'essence de l'identité est qu'il n'y a pas de réponse définitive, car si la structure de l'identité s'établit une fois pour toutes en 3 brins, leur contenu est constamment en mouvement. Ce n'est donc que le mouvement vers la structuration trinitaire qui est repérable et analysable au travers des répétitions du langage du sujet parlant, et qui le définit.

On aboutit alors à une certaine **stabilité** de l'ensemble, puisque l'on a vu que l'inconscient de l'auteur, qui se manifeste dans le haut niveau de structuration de son discours, renferme des données langagières constantes dans toute la trilogie. Il s'ensuit une certaine impénétrabilité des volets pris individuellement, mais aussi globalement : ce nécessaire hermétisme, qui paradoxalement se superpose à leur relative perméabilité, les protège contre toute menace de morcellement et rend leur unité stable.

Le but de l'écriture de Paul Auster dans la trilogie était de parvenir à découvrir, non pas l'essence de l'identité, mais sa structure. En combinant une série d'enquêtes policières et une série de quêtes identitaires, il met en scène la déconstruction du langage, et donc du moi, pour ensuite donner l'espoir qu'une reconstruction du moi, c'est-à-dire la construction d'un autre moi, est possible par le biais de l'écriture. Ainsi, l'enquête du détective – rôle que se partagent les personnages, le narrateur et le lecteur – sur le crime est en fait l'enquête de l'auteur réel sur le coupable de l'écriture, c'est-à-dire l'auteur implicite, son inconscient. L'acte criminel est celui de l'écriture en tant que recherche d'un langage transparent qui pourrait dire le Réel : la faute consiste à croire que l'on peut créer un langage qui permette la représentation du Réel, qui donne au Réel une présence. Or, la trilogie new-yorkaise invalide cette hypothèse et montre que le langage ne permet pas de figer la signification, mais seulement de faire apparaître la structure ternaire de l'identité de l'écrivain, et plus généralement de tout homme. Ainsi, l'écriture n'est plus présentée comme un crime dans le dernier volet, où le responsable de cet acte est sauvé de la mort. En effet, l'écriture y est vue comme le moyen de réaliser une quête identitaire ne visant qu'à construire le sujet, sans en décrypter l'essence.

Par conséquent, l'auteur subit, par le biais de son narrateur, différents processus inconscients qui ont pour but la formation de sa conscience. Dans *City of Glass*, le sujet expérimente un Réel traumatique, dans lequel il perd tous ses repères : il se crée par conséquent un vide qui permet de faire émerger un désir, celui d'obtenir un objet symbolique, un "même" qui lui renvoie une image idéale de son moi. Cette recherche de satisfaction narcissique se fait par le biais de l'écriture, mais le signifiant troue le Réel qu'il ne peut dire, et il reste le manque originel. Dans *Ghosts*, le sujet essaie de trouver cet autre à son image pour pallier ce vide dans une dimension imaginaire. Mais l'identification à l'autre, son même, l'entraîne dans une spirale infernale de dédoublement, et l'empêche de sortir de l'Imaginaire. Dans *The Locked Room*, le sujet voit enfin surgir un objet symbolique à son image, son moi idéal, mais réussit à s'en détacher suffisamment pour voir, à travers cette image, poindre son autre moi, son Autre, sa dimension symbolique.

L'auteur est donc parvenu à une forme d'accomplissement, en construisant l'édifice de son "Je" et de son "moi" d'une part, en établissant un lien entre l'identité et l'écriture d'autre part. Il définit le rôle de l'écriture, qui est de permettre la formation, mais non la définition de la nature de l'identité, laquelle reste fluctuante. On aboutit

alors à une sorte d'identification de l'écriture en général, en tant que révélateur du niveau de structuration de l'identité de l'auteur. L'étude des traces laissées par les mots du texte confère des caractéristiques propres à l'écriture de l'auteur ; en ceci, elle donne un aperçu du statut particulier de son inconscient, de la même façon que des empreintes digitales identifient un individu de façon unique. L'écriture de/sur l'identité mène donc à l'identité de l'écriture.

Le schéma structurel de la trilogie new-yorkaise est celui d'un emboîtement de poupées russes. Avec cet objet, il faut ouvrir la première poupée pour accéder à la seconde, et ouvrir la seconde pour voir la troisième. De même, dans la trilogie, on pourrait envisager de lire la quête identitaire de *The Locked Room* directement après l'enquête policière de *City of Glass* : en effet, ne retrouvons nous pas dans RoomQ6 le fameux Stillman, celui-là même qui vient de disparaître définitivement de CityP1 (*"Stillman was gone now"* [458]) ? Il faudrait ensuite associer la lecture de la quête identitaire de *City of Glass* à celle de l'enquête policière de *The Locked Room* : Quinn, le double de l'auteur qui s'évanouit on ne sait où, prend une nouvelle identité, celle de Fanshawe, mais semble n'avoir jamais disparu ; en effet, le narrateur qui a perdu sa trace à la fin de CityQ2 le retrouve dans RoomP5, ainsi que le montrent les 2 phrases suivantes (respectivement la dernière de CityQ2 et la 1 ère de RoomP5) dont on pourrait imaginer qu'elles se suivent directement : *"And wherever he [Quinn] may have disappeared to, I wish him luck."* [459] et *"It seems to me now that Fanshawe was always there."* [460] Pour finir, on lirait successivement la partie "enquête policière" et la partie "quête identitaire" de *Ghosts*, noyau central compact.

Mais cette lecture qui se moquerait en quelque sorte des histoires de surface serait déroutante pour qui s'y risquerait pour tenter de sonder la structure profonde de la trilogie. C'est une des raisons pour lesquelles il nous avait semblé indispensable d'avoir recours à d'autres méthodes d'investigation que celle de l'analyse littéraire pour sonder l'œuvre.

---

[458] *City of Glass*, p. 91.

[459] *City of Glass*, p. 132.

[460] *The Locked Room*, p. 199.

Les 3 histoires des volets constituent la structure de surface de la trilogie ; telles des "indices", elles permettent d'établir des liens de surface entre personnages et événements, imbriqués dans des narrations divisées en enquête policière et en quête identitaire, elles-mêmes articulées autour de phases de rupture semblables par leurs caractéristiques. Mais ce niveau n'est que la partie émergée de l'iceberg. Les choix des contenus de lexis et les opérations de hiérarchisation via les opérations énonciatives se situent à la base de la construction identitaire de l'auteur, c'est-à-dire au niveau de son inconscient. C'est là que se joue la formation du "Je" du sujet parlant, que s'effectue la *"lutte"* à laquelle Paul Auster fait référence, celle de l'auteur implicite pour s'inscrire dans la chaîne des signifiants. L'histoire est la manifestation des procédés conscients de l'auteur réel : il appose son nom propre sur la couverture, mais ce nom n'est que le masque de l'auteur implicite et des procédés inconscients qu'il met en œuvre. L'histoire est le double opaque, le masque qui cache l'inconscient et qu'il faut pouvoir soulever, dépasser.

C'est pourquoi il faut faire appel à l'effort mathématique pour comprendre la structure sous-jacente. La quantification du corpus permet d'objectiver les intuitions de surface dans un premier temps, de mettre en évidence d'autres aspects ensuite. Ainsi, l'utilisation de logiciels pour effectuer le relevé automatique des parties du discours garantit un recensement impartial et exhaustif des choix de l'auteur. Malgré les imperfections de cette informatisation, nous avons montré que des logiciels, tels *Alceste* en particulier, sont les seuls accès possibles à ce que Gilbert Durand identifie comme le *"niveau symbolique – ou mieux archétypal – fondé sur l'isomorphisme des symboles au sein de constellations structurales."* [461] Il fait référence aux *"paquets de significations"* [462] que renferme le texte, des associations de mots du discours que seule une analyse systématique du texte découpé en unités régulières, au-delà de la phrase, peut faire ressortir. Or, l'analyse associant *Alceste* et *Hyperbase* a donné des résultats pour le moins surprenants sur le degré de logique avec lequel Paul Auster a organisé tous les lexèmes de son discours, afin de constituer ce que Gilbert Durand appelle des *"essaims d'images"*, et dont il dit à juste titre qu'ils sont *"chargés d'une signification*

---

[461] Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. 11ème éd. Paris: Dunod, 1992, p. 412.

[462] *Ibid.*

affective beaucoup plus qu'intellectuelle." [463] En effet, les résultats que nous avons obtenus ont dévoilé un inconscient extrêmement élaboré, régi par une logique implacable et des parallélismes mathématiques qui pouvaient faire penser à une forme d'écriture presque calculée de la part d'un auteur réel préméditant littéralement ses effets. Mais de telles similarités quantitatives, tant au niveau des mots informatifs que peut-être encore plus significativement au niveau des mots outils, ne peuvent être le fait du conscient, mais d'une volonté inconsciente extrêmement forte de traduire des émotions. Nous sommes persuadée que Paul Auster est en quelque sorte l'instrument de Paul (Auster), et que son inconscient le manipule bien plus qu'il ne consent à l'admettre : c'est en cela que le postmodernisme de Paul Auster fait plutôt appel à l'émotion qu'à l'intellect.

Il ne s'agit en rien de promouvoir l'analyse quantitative et statistique comme l'unique technique d'approche du texte, au détriment de l'analyse littéraire. Elle permet seulement de dégager de nouvelles pistes autrement insondables, mais l'interprétation littéraire et plus intuitive vient la compléter. En fait, la méthode idéale est celle d'un va-et-vient entre les 2 techniques d'investigations, l'une se mettant au service de l'autre et inversement. L'analyse statistique offre surtout l'avantage de prendre en considération simultanément l'intégralité de l'œuvre littéraire. L'analyse littéraire, plus subjective, et l'analyse linguistique, plus objective, doivent donc être complémentaires, et non exclusives l'une de l'autre, tout comme l'analyse psychanalytique, qui vient leur apporter l'éclairage final indispensable au décryptage des résultats quantitatifs obtenus. Les 3 analyses sont donc interdépendantes et forment un tout indissociable.

Alors que nous avons pu dégager l'importance du rôle de l'inconscient de Paul Auster, que penser du fait qu'il nie le caractère autobiographique de *The New York Trilogy* ? Ces 2 constatations ne sont en fait pas contradictoires. En effet, nous pensons qu'effectivement, Paul Auster n'a pas écrit une autobiographie de Paul Auster, auteur réel. C'est le narrateur qui emprunte les éléments biographiques de Paul Auster, et c'est donc l'auteur implicite (Auster) qui écrit, non pas son autobiographie, mais la biographie de la construction identitaire d'Auster.

---

[463] *Ibid.*

Cette construction se déroule en 3 étapes non chronologiques, qui sont autant de trébuchements de la conscience de l'auteur. Mais en répétant l'écriture 3 fois de suite, l'auteur tend aussi à repousser l'échéance de la mort de l'auteur. En effet, Quinn meurt au moment où son cahier est rempli et qu'il ne peut plus écrire ; Blue prend le relai et disparaît quand il s'aperçoit que tout ce qu'il écrit l'a déjà été ; d'où la ré-écriture dans le dernier volet qui ressuscite Quinn, et ne tranche pas sur la question de la survie du narrateur. La crainte de la disparition de l'auteur avec l'arrêt de son acte d'écriture est récurrente chez Paul Auster, qui laisse bien la recherche identitaire en suspens à la fin de la trilogie. Mais au-delà de la trilogie new-yorkaise, on retrouve cette obsession de la fin de l'écriture comme menace de la fin de l'écrivain dans toute son œuvre. La reprise de la quête identitaire se fait dans les romans qu'il écrira juste après, tel *Moon Palace*. Mais il faudra attendre *Oracle Night*, en 2004, pour prendre la mesure du temps selon Paul Auster. En effet, il nous semble que c'est l'œuvre qui reprend de la façon la plus évidente la quête identitaire non achevée de la trilogie, tout en atteignant un degré de résolution plus élevé. Au-delà, ses trébuchements semblent se reproduire à l'échelle de son œuvre tout entière, tant l'écriture presque simultanée de ses 3 derniers romans révèle le même enchevêtrement de pensées. L'étude contrastive d'*Oracle Night* et de *The New York Trilogy*, tout comme celle qui tenterait d'inscrire *Oracle Night*, *The Book of Illusions* et *Brooklyn Follies* dans une nouvelle "trilogie", serait certainement riche d'enseignements sur la poursuite de la construction du puzzle de son œuvre par un Paul Auster en perpétuel questionnement.

Il s'avère que le voyage initiatique entrepris par tous les protagonistes de Paul Auster – des sujets aspirant à atteindre un objet – aboutit toujours à la déconstruction du genre auquel l'auteur emprunte des schémas, et à l'échec du héros, qui "rate" l'objet. Cette déconstruction dite postmoderne sur laquelle s'appuie Paul Auster, est cependant dépassée par l'auteur. Celui-ci envisage au fil de ses œuvres – et contrairement à d'autres modèles d'auteurs postmodernes – une possibilité de résolution dans la quête de ses héros. L'usage que Paul Auster fait du postmodernisme et du genre du roman policier, qu'il a déconstruits dans la trilogie new-yorkaise, lui est propre.

D'une manière générale, si le lecteur de Paul Auster a quelquefois (ou souvent) l'impression que l'auteur se joue de lui en lui fournissant des pistes d'interprétation évidentes, au travers des dédoublements et des références diverses, intra et extradiégétiques, il ne se rend sûrement pas compte qu'il livre aussi la partie immergée

de l'iceberg, son monde intérieur. S'il manipule consciemment le lecteur, Paul Auster est lui aussi manipulé par son inconscient qui, dans sa lutte pour construire une dimension symbolique, emprunte les pistes souterraines de l'écriture.

Plus spécifiquement, on peut affirmer que *The New York Trilogy* s'expose comme une métaphore de la quête d'identité, emboîtant les volets dans une mise en abyme de mise en abyme. Le référent de la quête identitaire est le sujet dans sa structure ternaire. Ce référent est modélisé par la structure de la trilogie qui imite la quête elle-même. Le référent n'étant pas directement observable dans cette réalité, l'auteur avait besoin de mettre en scène cette quête dans une trilogie, parce que le monde du sujet est différent d'un référent réel. Le voyage sémantique entrepris par l'auteur implicite (Auster), responsable de l'acte d'écriture, est sans fin car il autorise une libre circulation entre les différents degrés de conscience de l'auteur Auster. Ce dernier entreprend dans la trilogie new-yorkaise un voyage initiatique dans un récit qui est lui-même initiatique dans son essence. L'auteur y construit son monde propre et parvient à rétablir un certain ordre dans le chaos intérieur de son identité. Par le biais de l'énonciation, il met en scène le sujet parlant. En lui empruntant sa voix, soumise aux forces de l'inconscient, il peut se livrer à la lutte menant à un début de structuration identitaire. L'auteur y découvre, après une longue période de doute, l'auteur-ité de son inconscient, donc l'autorité de son autre moi, son Autre, sur l'écriture, tandis que le lecteur trouve dans cette œuvre originale une toute nouvelle définition de l'auster-ité.

BIBLIOGRAPHIE

I – PAUL AUSTER

A. LES ŒUVRES DE PAUL AUSTER

1. La poésie

Unearth: Poems, 1970-72. Weston, Connecticut: Living Hand 3, 1974.

Wall Writing: Poems, 1971-75. Berkeley: The Figures, 1976.

Effigies. Paris: Orange Export Ltd., 1977.

Fragments from Cold. Brewster, New York: Parenthèse, 1977.

Facing the Music. Barrytown, New York: Station Hill, 1980.

Disappearances: Selected Poems. New York: The Overlook Press, 1988.

Ground Work: Selected Poems and Essays, 1970-1979. London: Faber and Faber, 1990 (London: Faber and Faber, 1991).

Autobiography of the Eye. Portland, Oregon: The Beaverdam Press, 1993.

Collected Poems. Woodstock New York: Overlook Press, 2004.

2. Les essais, écrits autobiographiques et recueils

White Spaces. Barrytown, New York: Station Hill, 1980.

The Invention of Solitude. San Francisco: Sun and Moon Press, 1982. (New York: Avon Books, 1985; New York: Penguin Books, 1988; London: Faber and Faber, 1988.)

The Art of Hunger and other Essays. London: The Menard Press, 1982.

[--- . 2ème édition: inclut des interviews. San Francisco: Sun and Moon, 1992.
--- . 3ème édition: inclut "The Death of Sir Walter Raleigh" et "The Red Notebook". Hardmondsworth: Penguin, 1993.
--- . 4ème édition: inclut "A Prayer for Salman Rushdie" ; une préface à "Chronicle of the Guayaki Indians" ; une interview avec Mark Irwin "Why Write ?" ; "The Red Notebook". London: Faber and Faber, 1997.]

Ground Work : Selected Poems and Essays, 1970-1979. London: Faber and Faber, 1990.

The Red Notebook (True Stories, Prefaces and Interviews). London: Faber and Faber, 1995.

"Why Write ?" The New Yorker 71 (25 Decembre 1995): 42 et (1er Janvier 1996): 87-89.

Hand to mouth : a Chronicle of Early Failures. New York: Henry Holt, 1997.

[--- . inclut 3 pièces de théâtre: "Laurel and Hardy go to Heaven" ; "Blackouts" ; "Hide and Seek"
--- . inclut "Action Baseball" et "Squeeze play", by "Paul Benjamin".]

Constat d'accident et autres textes. Trad. Christine Le Boeuf. Arles: Actes Sud, 2003. Trad. de Accident Report, 1999.

I Thought my Father was God and other True Tales from NPR's National Story Project. New York: Henry Holt, 2001.

The Story of my Typewriter. New York, Distributed Art Publishers, 2002.

Collected Prose. London: Faber and Faber, 2004.

3. Les traductions

A Little Anthology of Surrealist Poems. New York: Siamese Banana Press, 1972 (traductions de Breton, Eluard, Char, Péret, Tzara, Artaud, Soupault, Desnos, Aragon, Arp).

Fits and Starts : Selected Poems of Jacques Dupin. Weston, Connecticut: Living Hand 2, Juin 1974.

Saul Friedlander, Mahmoud Hussein. Arabs and Israelis : A Dialogue. Traduit par Paul Auster et Lydia Davis. New York: Holmes and Meier Publishers, 1975.

The Uninhabited : Selected Poems of André du Bouchet. New York: Living Hand 7, 1976.

Alain Bouc. Mao Tse-tung : A Guide to His Thoughts. Traduit par Paul Auster et Lydia Davis. New York: St. Martin's Press, 1977.

Jean Chesneaux. China from the 1991 Revolution to Liberation. Traduit par Paul Auster et Lydia Davis, chapitres 1 à 3 traduits par Anne Destenay. New York: Pantheon Books, 1977.

Jean Chesneaux. China, the People's Republic, 1949-1976. Traduit par Paul Auster et Lydia Davis. New York: Pantheon Bokks, 1979.

Jean-Paul Sartre. Life/Situations : Essays : Written and Spoken. Traduit par Paul Auster et Lydia Davis. New York: Pantheon Books, 1997.

Georges Simenon. African Trio : Talatala, Tropic Moon, Aboard the Aquitaine. Traduit par Stuart Gilbert, Paul Auster et Lydia Davis. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

Pierre Clastres. Chronicle of the Guayaki Indians. Traduit par Paul Auster et Lydia Davis. New York: Urizen Books, 1981.

The Random House Book of Twentieth Century French Poetry. Éd. Paul Auster. Traduit par Paul Auster. New York: Random House, 1982.

The Notebooks of Joseph Joubert : A Selection. Édition, Préface et Traduction par Paul Auster. San Francisco: North Point Press, 1983.

Philippe Petit. On the High Wire. New York: Random House, 1985.

Maurice Blanchot. Vicious Circles : Two Fictions & "After the Fact". Barrytown, New York: Station Hill Press, 1985.

Jean Miro : Selected Writings and Interviews. Éd. Margit Rowel, traduit par Paul Auster (en français) et Patricia Mathews (en espagnol et catalan). Boston: G.K. Hall and Co., 1986.

Selected Poems of René Char. Éd. Mary Ann Caws et Tina Jolas. Traduction par Paul Auster de 5 poèmes de Char. New York: New Directions, 1992.

Selected Poems of Jacques Dupin. Sélectionnés par Paul Auster, traduits par Paul Auster, Stephen Romer et David Shapiro. Winston-Salem, North Carolina: Wake Forest University Press, 1992.

Translations. (Joseph Joubert, Stéphane Mallarmé, André du Bouchet, Philippe Petit). New York: Marsilio, 1997.

4. Les pièces de théâtre

Laurel and Hardy Go to Heaven. In Hand to Mouth. New York: Henry Holt and Co., 1997. 129-166.

Blackouts. In Hand to Mouth. New York: Henry Holt and Co., 1997. 167-188.

Hide and Seek. In Hand to Mouth. New York: Henry Holt and Co., 1997. 189-208.

5. Les romans et nouvelles

Squeeze Play. (publié sous le pseudo : Paul Benjamin) Alpha Omega Books, 1982.

The New York Trilogy. London: Faber and Faber, 1987 (New York: Penguin Books, 1990).

---. [City of Glass. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1985 (New York: Penguin Books, 1987)

Ghosts. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986 (New York: Penguin Books, 1987)

The Locked Room. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986 (New York: Penguin Books, 1988)]

In the Country of Last Things. New York: Viking, 1987 (New York: Penguin Books, 1988).

Moon Palace. New York: Viking Penguin, 1989 (New York: Penguin Books, 1990).

The Music of Chance. New York: Viking, 1990 (London: Faber and Faber, 1991).

Leviathan. New York: Viking, 1992 (London: Faber and Faber, 1992).

Auggie Wren's Christmas Story. New York Times 140. (25 décembre 1990) Birmingham, United-Kingdom: The Delos Press, 1992 (New York: William Drenttel New York, 1992).

Mr. Vertigo. New York: Viking, 1994 (London: Faber and Faber, 1994).

City of Glass. A graphic mystery. Adaptation par Paul Karasik et David Mazzucchelli. New York: Avon Books, 1994.

Timbuktu. London: Faber and Faber, 1999.

The Book of Illusions. London: Faber and Faber, 2002.

Oracle Night. New York: Henry Holt, 2004.

Brooklyn Follies. London: Faber and Faber, 2006.

6. Les scénarios de films

Brooklyn Boogie. New York: Hyperion, 1995.

Smoke & Blue in the Face. New York: Hyperion, 1995.

Lulu on the Bridge. New York: Henry Holt, 1998.

7. Les principales interviews de Paul Auster

Argand, Catherine. "Rencontre avec Paul Auster." Lire.fr. Mai 2002. Juin 2003 <http://www. lire.fr>.

Begley, Adam. "Case of the Brooklyn Symbolist." The New York Times Magazine 30 août 1992: 52-54.

Cortanze, Gérard de. "Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde." Magazine Littéraire décembre 1995: 18-26.

Cortanze, Gérard de et Guy Seligman. Paul Auster Confidential. Portrait télévisé sur ARTE, Paris. 27 Oct. 1998.

Irwin, Mark. "Interview with Mark Irwin." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997.

Jacob, Didier. "Un dialogue exclusif: Auster et Rushdie, Rencontre au sommet." Le Nouvel Observateur 1er -7 septembre 2005: 82-85.

McCaffery, Larry et Sinda Gregory. "Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997.

Mallia, Joseph. "Interview with Joseph Mallia." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997.

Pivot, Bernard. Interview télévisée dans Double Je sur France2, Paris. 2 juin 2002.

Poivre d'Arvor, Patrick. Interview télévisée dans Vol de nuit sur TF1, Paris. 1er mai 2003.

Rodefer, Stephen. "Translation." The Art of Hunger and other Essays. 4ème édition. London: Faber and Faber, 1997.

B. ŒUVRES ET ARTICLES SUR PAUL AUSTER

1. Biographies et bibliographies

Cortanze, Gérard de. "Chronologie." Magazine Littéraire 338, 1995: 27-30.

Drenttel, William (ed). Paul Auster : A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994. New York: William Drenttel New York, 1994.

Kreutzer, Kenneth. "Paul Auster: A Brief Biography." 27 nov. 1997 <http://ms.aol.com/knkreutzer/auster/austbiog.htm>.

2. Articles et ouvrages

Alford, Steven E. "Mirrors of Madness: Paul Auster's *The New York Trilogy*." Critique: Studies in Contemporary Fiction. 37.1 (automne 1995): 17-33.

--- . "Spaced-Out: Signification and Space in Paul Auster's *The New York Trilogy*." Contemporary Literature. 36.4. Madison, WI: Board of Regents of the University of Wisconsin System, hiver 1995: 613-632.

Argand, Catherine. "Rencontre avec Paul Auster." Lire.fr. Mai 2002. Juin 2003 <http://www. lire.fr>.

Barone, Dennis, ed. Beyond the Red Notebook, Essays on Paul Auster. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

Barone, Dennis. Introduction. "Paul Auster and the Postmodern American Novel." Beyond the Red Notebook, Essays on Paul Auster. Éd. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 1-26.

Begley, Adam. "Case of the Brooklyn Symbolist." New York Times. 30 août 1992. 5 août 2001 <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-92mag.html>.

Bernstein, Stephen. "Auster's Sublime Closure." Beyond the Red Notebook, Essays on Paul Auster. Éd. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 88-06.

Birat, Kathie. "Le langage de l'argent: la métaphore comme monnaie d'échange dans *La Musique du hasard*." L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles. Éd. Annick Duperray. Arles: Actes Sud, 1995. 199-212.

--- . "Pockets of Life: Rediscovering America in Paul Auster's *Moon Palace*." Lecture d'une œuvre, Moon Palace de Paul Auster. Coor. par François Gallix. Paris: Éd. du Temps, 1996. 131-145.

Bruckner, Pascal. "Paul Auster, or The Heir Intestate." Beyond the Red Notebook, Essays on Paul Auster. Éd. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 27-33.

Busnel, François. "Le livre des fantômes." Lire.fr. Avril 2004. 2 avril 2004 <http://www. lire.fr>.

Caldwell, Roy C. "*New York Trilogy:* réflexions postmodernes." L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles. Éd. Annick Duperray. Arles: Actes Sud, 1995. 77-85.

Caleffi, Nicole. "Paul Auster's Urban Nothingness." Stillman's Maze. 8 mai 2001 <http://www.bluecricket.com/auster/articles/nothing.html>.

Caré, Antoine. "Le traducteur et ses doubles." Magazine Littéraire décembre 1995: 35-37.

Chambon, Sophie. "L'invention de l'écriture et la fabrication du roman." L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles. Éd. Annick Duperray. Arles: Actes Sud, 1995. 51-57.

Chard-Hutchinson, Martine. *Moon Palace* de Paul Auster, ou la stratégie de l'écart. Paris: Messene, 1996.

Chareyre-Méjan, Alain et Guillaume Pigeard de Guerbert. "Ce que Paul Auster n'a jamais dit: uen logique du quelconque." L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles. Éd. Annick Duperray. Arles: Actes Sud, 1995. 176-183.

Chénetier, Marc. Paul Auster as the Wizard of Odds: Moon Palace. Paris: Didier Érudition – CNED, 1996.

--- . "Paul Auster's Pseudonymous World." Beyond the Red Notebook, Essays on Paul Auster. Éd. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 34-70.

Cochoy, Nathalie. "Prête-moi ta plume: la face cachée de New York dans la *Trilogie* et dans *Moon Palace*." L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles. Éd. Annick Duperray. Arles: Actes Sud, 1995. 228-241.

Colin, Chris. "My Lunch with Paul Auster." Salon.com. 23 juillet 1999. 11 février 2004 <http://www.salon.com/people/lunch/1999/07/03/auster>.

Cortanze, Gérard de. "Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde." Magazine Littéraire décembre 1995: 18-26.

---. Paul Auster's New York. Paris: Le livre de Poche, 2004.

---. "Les romans en dix mots-clés." Magazine Littéraire décembre 1995: 43-48.

Dawson, Nicholas. "An Examination of the Identity of Author and Character and Their Relationship Within the Narrative Structure of Paul Auster's New York Trilogy." Stillman's Maze. Mai 1999 <http://www. bluecricket.com/auster/articles/dawson.html>.

Delvaille, Bernard. "Une poésie du froid." Magazine Littéraire décembre 1995:31-32.

Duperray, Annick (ed.). L'œuvre de Paul Auster: Approches et lectures plurielles. Arles: Actes Sud/Université de Provence, 1995.

Duperray, Annick. Paul Auster: les ambiguités de la négation. Coll. Voix américaines. Paris: Belin, 2003.

Freeman, Hadley. "American Dreams." The Guardian. 26 octobre 2002. 11 février 2004 <http://www. books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,819191,00.html> .

Gallix, François (coord.). Lecture d'une œuvre: Moon Palace de Paul Auster. Paris: Éd. du Temps, 1996.

Gavillon, François. Paul Auster: Gravité et légèreté de l'écriture. Collection Interférences. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000.

Gervais, Bertrand. "Au pays des tout derniers mots: une Cité de verre aux limites du langage." L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles. Éd. Annick Duperray. Arles: Actes Sud, 1995. 86-101.

Goldstein, Rebecca. "The Man Shadowing Black Is Blue." New York Times. 29 Juin 1986. Mai 1999 <http://www. nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-ghosts.html>.

Grandjeat, Yves-Charles. "Le hasard et la nécessité dans l'œuvre de Paul Auster." L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles. Éd. Annick Duperray. Arles: Actes Sud, 1995. 153-163.

Greenland, Colin. "The novelist vanishes." Times Literary Supplement (11 décembre 1987): 1375.

Handler, Nina. Drawn into the Circle of its Repetitions: Paul Auster's New York Trilogy. San Bernardino, Californie: Borgo Press, 1996.

Hardy, Mireille. "Le blanchiment des repères dans la *Trilogie new-yorkaise*." L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles. Éd. Annick Duperray. Arles: Actes Sud, 1995. 114-127.

Holzapfel, Anne M.. The New York Trilogy: Whodunit ?: Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.

Lavender, William. "The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's *City of Glass*." Contemporary Literature. 34.2. Madison, WI: Board of Regents of the University of Wisconsin System, été 1993: 219-239.

Max, D.T. "The Professor of Despair." New York Times. 1er septembre 2002. Juin 2003 <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-city.html>.

Marling, William. "Le *Fanshawe* d'Hawthorne: la filiation avouée d'Auster." L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles. Éd. Annick Duperray. Arles: Actes Sud, 1995. 128-139.

Mellier, Denis. "Tuyauteries et théories à la noix: métafiction et signification dans *Cité de verre*." L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles. Éd. Annick Duperray. Arles: Actes Sud, 1995. 102-113.

Morrison, Blake. "Things that go bump in the light." The Guardian. 7 février 2004. 2 mars 2004 <http://www. books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/story/0,6121,1142671,00.html>.

Nealon, Jeffrey T. "Work of the Detective, Work of the Writer: Paul Auster's *City of Glass*." Modern Fiction Studies 42.1. John Hopkins University Press, printemps 1996: 91-110.

Nikolic, Dragana. "Paul Auster's Postmodernist Fiction: Deconstructing Aristotle's 'Poetics'." Stillman's Maze. 8 mai 2001 <http://www.bluecricket.com/auster/articles/aristotle.html>.

O'Hagan, Sean. "Abstract expressionist." The Observer. 8 Février 2004. 11 février 2004 <http://www.books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,1142856,00.html>.

Olson, Toby. "Metaphysical Mystery Tour." New York Times. 3 Novembre 1985. Mai 1999 <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-city.html>.

Pace, Chris. "Escaping from the Locked Room: Overthrowing the Tyranny of Artifice in Paul Auster's New York Trilogy." Stillman's Maze. Mai 1999 <http://www.bluecricket.com/auster/articles/thesis.html>

Peer, Conrad. "Blasts from the Past." The Observer. 8 Février 2004. 2 mars 2004 <http://www. books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,6121,1143205,00.html>.

Pesso-Miquel, Catherine. Toiles trouées et déserts lunaires dans Moon Palace de Paul Auster. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

Pétillon, Pierre-Yves. "Autobiographie d'un autre." Magazine Littéraire décembre 1995: 41-43.

Potts, Robert. "The Gospel according to Paul." The Observer 16 novembre 2003. 10 décembre 2003

<http://www.books.guardian.co.uk/reviews/recommended/referenceandlanguages/0,6121,108,00.html>.

Raynal, Patrick. "Sous le signe du polar." Magazine Littéraire décembre 1995: 38-39.

Rowen, Norma. "The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam : Paul Auster's *City of Glass*." Critique: Studies in Contemporary Fiction 32.4 (été 1991): 224-234.

Russel, Alison. "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction." Critique: Studies in Contemporary Fiction 31 (hiver 1990): 71-84.

Schiff, Stephen. "Inward Gaze of a Private Eye." New York Times 4 Janvier 1987. Mai 1999 <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-locked.html>.

Shiloh, Ilana. Paul Auster and Postmodern Quest: On the Road to Nowhere. Coll. Modern American Literature 35. New York: Peter Lang, 2002.

Sorapure, Madeleine. "The Detective and the Author." Beyond the Red Notebook, Essays on Paul Auster. Éd. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 71-87.

Springer, Carsten. A Paul Auster Sourcebook. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.

---. Crises: The Works of Paul Auster. Frankfurt, New York: Peter Lang, 2001.

Tomoyuki, Iino. "Affaire classée: la naissance d'un romancier dans la *Trilogie new-yorkaise*." L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles. Éd. Annick Duperray. Arles: Actes Sud, 1995. 140-149.

Vallas Letreulle, Sophie. "La critique comme quête." Magazine Littéraire décembre 1995:33-35.

---. "La voix de l'impossible sujet dans l'œuvre de Paul Auster." Thèse de doctorat études nord-américaines. U. de Tours, 1996.

--- . "*The Voice of a Woman Speaking*: voix et présences féminines dans les romans de Paul Auster." L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles. Éd. Annick Duperray. Arles: Actes Sud, 1995. 164-175.

Verdun, Jean-Michel. "L'héritage mythologique et littéraire américain dans l'œuvre de Paul Auster." Thèse de doctorat études anglophones. U. de Grenoble 3, 2001.

3. Sites sur Paul Auster

L'autre Monde de Paul Auster. 28 juillet 2003 <http://www.austerworld.Free.Fr/cadres2.htm>.

Paul Auster (The Definite Website). 15 juin 2000
<http://www.paulauster.co.uk/body.htm>.

Stillman's Maze. Mai 1999 <http://www.bluecricket.com/auster/auster.html>.

II – BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

A. NARRATOLOGIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

Badonnel, P. et C. Maisonnat. La nouvelle anglo-saxonne. Paris: Hachette Supérieur, 1998.

Bachelard, Gaston. L'eau et les rêves. Paris: Librairie José Corti, 1942.

Baldick, Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford: Oxford University Press, (1990) 1996.

Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1953.

---. Le plaisir du texte. Paris: Seuil, 1973.

Bitoun, Lazare et Claude Grimal. Le roman américain après 1945. Paris: Nathan, 2000.

Boileau, Pierre. Le roman policier. Paris: P.U.F., 1994.

Bradbury, Malcolm. The Modern American Novel. Oxford: Oxford University Press, (1983) 1992.

Chénetier, Marc. Au-delà du soupçon: la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours. Paris: Seuil, 1989.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles. Paris: Laffont, (1969) 1982.

Deleuze, Gilles. Critique et Clinique. Paris: Éd. de Minuit, 1983.

--- . Différence et répétition. Paris: P.U.F., 1968.

Derrida, Jacques. La Voix et le Phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl. Paris: P.U.F., 1967.

---. L'écriture et la différence. Coll. Tel quel. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

---. Psyché. Paris: Éd. Gallilée, 1998.

Dufour, Dany-Robert. Les mystères de la trinité. Paris: Gallimard, 1990.

Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. 11ème éd. Paris: Dunod, 1992.

Ecco, Umberto. Les limites de l'interprétation. Paris: Grasset et Fasquelle, 1992.

Evrard, Franck. Lire le roman policier. Paris: Dunod, 1996.

Franckel, J.-Jacques et D. Lebaud. Les figures du sujet. Coll. H.D.L.. Gap: Ophrys, 1990.
Greimas, A.J. Sémantique structurale. Paris: Larousse, 1966.

Grellet, Françoise. A Handbook of Literary Terms: Introduction au vocabulaire littéraire anglais. Paris: Hachette Livre, 1996.

Genette, Gérard. Figures I. Paris: Seuil Points, 1966.

---. Figures II. Paris: Seuil Points, 1969.

---. Figures III. Paris: Seuil Points, 1972.

Gouvard, Jean-Michel. La pragmatique, Outils pour l'analyse littéraire. Coll. Cursus, série "Lettres". Paris: Armand Colin, 1998.

Huhn, Peter. "The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction." Modern Fiction Studies 33. John Hopkins University Press, 1987: 451-456.

Lerat, Christian et Yves-Charles Grandjeat, dirs. Figures du double dans la littérature américaine. Centre cultures et littératures de l'Amérique du Nord. Annales du CRAA n° 21. Talence : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1996.

Lodge, David. The Art of Fiction. London: Penguin Books, 1992.

Sukenick, Ronald. The Death of the Novel and Other Stories. New York: Dial Press, 1969.

Reuter, Yves. Introduction à l'analyse du roman. Paris: Dunod, 1996.

---. L'analyse du récit. Paris: Dunod, 1997.

---. Le roman policier et ses personnages. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1989.

Rimmon-Kenan, Shlomith. Narrative fiction: Contemporary Poetics. London: Routledge, 1996.

Todorov, Tzvetan. Littérature et réalité. Paris: Seuil, 1971.

---. Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1971.

B. LINGUISTIQUE

Adam, Jean-Michel. Les textes, types et prototypes: récit, description, argumentation, explication et dialogue. 4ème éd. Paris: Nathan, 2001.

--- . Linguistique textuelle, Des genres de discours aux textes. Paris: Nathan, 1999.

Adamczewski, Henri et Claude Delmas. Grammaire linguistique de l'anglais. 5ème éd. Paris: Armand Colin, 1998.

Albrespit, Jean. "La quantification du continu : (dét) N1 of N2." Détermination nominale et individuation. Actes du colloque national de linguistique anglaise 16. Nice: Cycnos, 1999, pp. 39-56.

Apotheloz, D. Rôle et fonctionnement de l'anaphore dans la dynamique textuelle. Genève: Droz, 1995.

Ballard, Michel. Le nom propre en traduction. Paris: Ophrys, 2001.

Benninger, Céline. "De la quantité aux substantifs quantificateurs." Thèse de doctorat en linguistique. U. de Strasbourg 2, 1997.

Benveniste, Émile. "L'appareil formel de l'énonciation." Langages, 217. Paris: 1970.

---. Problèmes de linguistique générale I. Paris: Gallimard, 1976 (1966).

Bouscaren, Janine, Jean Chuquet et Laurent Danon-Boileau (collaboration). Grammaire et textes anglais: guide pour l'analyse linguistique. Gap: Ophrys, 1987.

Bouscaren, Janine. Linguistique anglaise, Initiation à une grammaire de l'énonciation. Paris: Ophrys, 1991.

Bouscaren, J. (coll. dirigée par). La composante qualitative: déterminants et anaphoriques. Cahiers de Recherche T.7. Gap: Ophrys, 1997.

Charreyre, Claude. "Nombre et groupe nominal: modes d'appréhension de l'objet et repérages." Bulletin de l'A.F.L.A. 7-8 (juin-septembre 1980): 1-13.

Corblin, Francis. Indéfini, défini et démonstratif: construction linguistique de la référence. Genève: Droz, 1987.

Cotte, Pierre. Grammaire linguistique. Paris: Didier Érudition-CNED, 1997.

--- . L'explication grammaticale de textes anglais. Paris: P.U.F., 1996.

---. Lettre à l'auteur. 15 octobre 2000.

--- . "Le nom, l'indéfini et le défini." Les articles. Actes du Colloque SESYLIA. Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 13 janvier 2001.

Cotte, Pierre, André Joly, Dairine O'Kelly, Éric Gilbert, Claude M.C. Delmas, Geneviève Girard et Jacqueline Guéron. Les théories de la grammaire anglaise en France. Paris: Hachette Supérieur, 1993.

Culioli, Antoine. Notes sur 'détermination' et 'quantification': définition des opérations d'extraction et de fléchage. Projet interdisciplinaire de traitement formel et automatique des langues et du langage (Pitfall), 4, Paris VII, D.R.L. et Rapport de l'ERA 642 du CNRS, 1975b, 1977, pp.1-14.

---. Pour une linguistique de l'énonciation: opérations et représentations. Coll. HDL, Tome 1. Gap: Ophrys, 1990.

--- . Pour une linguistique de l'énonciation: opérations et représentations. Coll. HDL, Tome 2. Gap: Ophrys, 1992.

---. "Stabilité et déformabilité en linguistique." Études de Lettres, Langage et Connaissances, Université de Lausanne (1986): 3-10.

---. "Transcription du Séminaire de DEA". Paris VII: D.R.L., 1983-84.

---. Variations sur la linguistique: Entretiens avec Frédéric Fau. Paris: Klincksieck, 2002.

Danon-Boileau, Laurent. Énonciation et référence. Coll. HDL. Gap: Ophrys, 1987.

Danon-Boileau, Laurent et de COLAS, M. "This, That et les adjectifs" Cahiers de Recherche, tome 4. Paris: Ophrys, 1989.

Delmas, Claude. "L'article comme sténogramme prépositionnel." Les articles. Actes du Colloque SESYLIA. Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 13 janvier 2001.

Deschamps, A. et J. Guillemin- Flescher (dir.) Les opérations de détermination. Actes du colloque de linguistique, 27-28 mars 1998. Université de Paris 7. Coll. H.D.L. Paris: Ophrys, 1999.

Dessaux, A-M. "Déterminants nominaux et paraphrases prépositionnelles: problèmes de description syntaxique et sémantique du lexique." Langue Française 30 (1976): 44-62.

Ducrot, Oswald. Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique. Paris: Hermann, 1972.

El Kaladi, Ahmed. "Le pronom *it* et le cumul des fonctions." Éds Leeman, Danielle, Annie Boone et alii. Du percevoir au dire. Paris: L'Harmattan, 1998. 183-203.

Gary-Prieur, M-Noëlle. Syntaxe et sémantique des noms propres. Paris: Larousse, 1991.

Gaudy, Isabelle. "Vers une nouvelle répartition de la détermination ?" Les articles. Actes du Colloque SESYLIA. Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 13 janvier 2001.

Groussier, Marie-Line. "Qu'est-ce qu'un article ?" Les articles. Actes du Colloque SESYLIA. Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 13 janvier 2001.

Guillaume, Gustave. Le problème de l'article et sa solution dans la langue française. 2ème éd. Paris: Librairie A. Nizet, 1919.

Joly, André. Essais de systématique énonciative. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1987.

Joly, André et O'Kelly, Dairine. Grammaire systématique de l'anglais. Coll. Nathan Université. Paris: Nathan, 1990.

Jonasson, Kerstin. Le nom propre, Constructions et interprétations. Louvain-la-Neuve: Duculot, 1994.

Karolak, S. L'article et la valeur du syntagme nominal. Paris: PUF, 1989.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. La connotation. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1977.

---. L'énonciation, De la subjectivité dans le langage. Coll. U, "Linguistique" (sous la dir. de G. Bergounioux, J.-C. Chevalier et S. Delesalle). 4ème éd. Paris: Armand Colin, 2002.

Kleiber, Georges. "Anaphores et pronoms." Déterminants: syntaxe et sémantique. Actes du colloque international de linguistique, 6-8 décembre 1984. U. de Metz. Paris: Klincksieck: 1986.

---. Article défini, théorie de la localisation et présupposition existentielle. Langue Française 57 (1983): 87-105.

--- . Déictiques, embrayeurs, token-reflexives, symboles indexicaux, etc.: comment les définir ? L'information grammaticale, 30 (1986): 3-22.

--- . L'anaphore associative. Linguistique nouvelle, Paris: P.U.F., 2001.

---. Nominales. Essais de sémantique référentielle. Paris: Armand Colin, 1994.

---. Problèmes de références: descriptions définies et noms propres. Recherches Linguistiques (Vol. 6), Paris: Klincksieck, 1981.

Kleiber, Georges, Brenda Laca et Liliane Tasmowski, dirs. Typologie des groupes nominaux. Coll. Langue et discours. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Lancri, A. "L'ordre des quantifieurs flottants." L'ordre des mots. Domaine anglais, Travaux LXXVI, Université de Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1993.121-140.

Lapaire, Jean-Rémy. "Du notionnel lexical au métaopérationnel modal (étude des opérateurs zéro, a, th-e -is -at -en -ere en anglais)." Thèse de doctorat en linguistique. U. de Paris 3, 1987.

Lapaire, Jean-Rémy et Wilfrid Rotgé. Linguistique et grammaire de l'anglais. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991.

Leeman, Danielle, Annie Boone (eds) et alii. Du percevoir au dire. Paris: L'Harmattan, 1998.

Lemelin, Jean-Marc. "Pour une théorie radicale du nom propre : Analyse des noms propres des *Contes* de Jacques Ferron." Sociétés savantes, Association canadienne de sémiotique. Terre-neuve: Université Memorial Saint-Jean (1997). 06 avril 2003 <http://www. ucs.mun.ca/~lemelin/ferroncontes.html>.

Lyons, Christopher. Definiteness. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Maingueneau, Dominique. Éléments de linguistique pour le texte littéraire. 3ème éd. Paris: Dunod, 1993.

Martin, Robert. "Sur la distinction du *signifié* et du *concept*." Éds Leeman, Danielle, Annie Boone et alii. Du percevoir au dire. Paris: L'Harmattan, 1998. 37-53.

Mazodier, Catherine. "Détermination nominale et opérations de structuration de l'énoncé: le cas du pluriel en zéro-S en anglais contemporain." Thèse de doctorat en linguistique. U. de Paris 3, 1992.

---. "Va voir ailleurs si j'y suis." Travaux linguistiques du Cerlico, Absence de marques et représentation de l'absence. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, Colloque de juin1995: 97-110.

Merle, J-Marie (Coord.). Le sujet. Actes – augmentés de quelques articles – du colloque *Le sujet*, Aix-en-Provence 27-28 sept. 2001. Paris: Ophrys, 2003.

Milner, J.C. L'interprètation des génitifs. Langues et langages, Problèmes de raisonnement en linguistique. Paris: P.U.F., 1995.

Morel, M-A. et L. Danon-Boileau (dir.) La Deixis. Actes du colloque en Sorbonne, 8-9 juin 1990. Coll. Linguistique nouvelle. Paris: P.U.F., 1992.

Mühlhäusler, Peter et R.Harre. Pronouns and People: The Linguistic Construction of Social and Personal Identity. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

Noailly, M. (éd). Nom propre et nomination. Actes du colloque de Brest, 21-24 avril 1994. Paris: Klincksieck, 1995.

Nolke, Henning. Le regard du locuteur. Paris: Kimé, 1993.

O'Kelly, Dairine. "Ellipse, substitution et référence : À propos de la détermination nominale en anglais." Éds Leeman, Danielle, Annie Boone et alii. Du percevoir au dire. Paris: L'Harmattan, 1998. 165-181.

Peirce, Charles S. Écrits sur le signe. Trad. de G. Deledalle. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

Peeters, Jean. "Réflexions sur l'opposition nom propre/nom commun à travers le cas des appellatifs" L'ouvert et le précis. C.I.E.R.E.C. Travaux 104. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 2001.

Pottier, Bernard. Représentations mentales et catégorisations linguistiques. Paris: Peeters, 2000.

--- . "Tout n'est que chrono-logie." Leeman, Danielle, Annie Boone et alii. Du percevoir au dire. Paris: L'Harmattan, 1998. 55-60.

Putseys, Y. "A Modular Approach to the Grammar of some Quantifiers Determiners." I.T.L. Review of Applied Linguistics 95-96 (1992): 167-185.

Quirk, Randolph, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech and Jan Svartvik. A Comprehensive Grammar of the English Language. London: Longman, 1985.

Rastier, François. Sémantique interprétative. Paris: P.U.F., 1987.

Rastier, François (dir.). L'analyse thématique des données textuelles, L'exemple des sentiments. Coll. "Études de sémantique lexicale." C.N.R.S. Pub. Eveline Martin. Paris: Didier érudition, 1995.

Rey-Debove, Josette. La linguistique du signe, Une approche sémiotique du langage. Coll. U, série "Linguistique" (sous la dir. de G. Bergounioux, J.-C. Chevalier et S. Delesalle). Paris: Armand Colin, 1998.

Rivara, René. Les noms propres et la référence. Sigma n°3 CELAM U.P. Valéry, Montpellier (1978): 19-59.

---. Pragmatique et énonciation. Coll. Études linguistiques (Recueil d'articles). Aix-en-Provence: Université de Provence, 2004.

Schnedecker, C. "Référence et discours: chaînes de référence et redénomination." Thèse de doctorat en linguistique. Université de Strasbourg 2: 1992.

Souesme, J-Claude (Coord.). Détermination nominale et individuation. Actes du colloque national de linguistique anglaise, Nice 16-27 mars 1999, Vol. 16, Université de Nice: Sophia-Antipolis, 1999.

---. Grammaire anglaise en contexte. Paris: Ophrys, 1992.

Thiessen, Anne. Le choix du nom en discours. Genève-Paris: Droz, 1997.

Tyvaert, J.-Emmanuel. "Essai d'analyse logique des déterminants." Thèse de doctorat 3ème cycle. U. de Metz, 1984.

Wiederspiel, B. "Descriptions démonstratives anaphoriques: interprétations et stratégies référentielles." Doctorat. Université de Strabourg 2: 1994.

Zribi-Hertz, A. L'anaphore et les pronoms: une introduction à la syntaxe générative. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

C. LINGUISTIQUE ET PSYCHANALYSE

Anzieu, D. (dir.). Psychanalyse et langage: Du corps à la parole. Paris: Dunod, 1977.

Arrivé, Michel. Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient, *Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Coll. Linguistique Nouvelle. Paris: P.U.F., 1994.

Assoun, Paul-Laurent. Littérature et psychanalyse. Coll. Thèmes et Études. Paris: Ellipses, 1996.

Auriol, Bernard. Inconscient / Organisation sociale / Collectif: Contribution à l'étymologie du Nœud Borroméen en rapport avec notre sujet. 15 avril 2004 <http://auriol.free.fr/psychanalyse/noeudbo.htm>

Coirier, Pierre, Daniel Gaonac'h et Jean-Michel Passerault. Psycholinguistique textuelle, Approche cognitive de la compréhension et de la production des textes. Paris: Armand Colin, 1996.

Danon-Boileau, Laurent. Le sujet de l'énonciation: psychanalyse et linguistique. Coll. H.D.L. Paris: Ophrys, 1987.

Descombes, Vincent. L'inconscient malgré lui. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

Fainsilber, Liliane. "Le nœud Borroméen." Le goût de la psychanalyse. 1er mars 2004 <http://www.perso.wanadoo.fr/liliane.fainsilber/pages/borromeen.html>.

Goldschmit, Marc. Jacques Derrida, une introduction. Coll. Agora (dirigée par François Laurent). Paris: Pocket, département d'Univers Poche, 2003.

Lacan, Jacques. Les écrits. Paris: Seuil, 1966.

---. Le Séminaire, Livre XI (Les quatre concepts de la psychanalyse). Paris: Seuil (Points), 1973.

---. Le Séminaire, Livre XX (Encore). Paris: Seuil (Points), 1975.

Pigeon, Martin. "Le nœud de l'amour." Psychasoc, Institut Européen de Psychanalyse et du TravailSocial. 1er Mars2004 <http://www.geocities.com/b1pnow84karim/clef/cahiers0/Lenoeuddelamour.htm>.

Simonelli, Thierry. Lacan, la théorie: Essai de critique intérieure. Paris: Les Éditions du Cerf, 2000.

Villemin, Gérard. Nombres : Curiosités – Théorie – Usage. 20 mai 2005 <http://www.perso.wanadoo.fr/yoda.guillaume/Culture/Trois.htm>.

D. LINGUISTIQUE STATISTIQUE

Bernard, Michel. Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur. Coll. Écritures électroniques. Paris: P.U.F., 1999.

Beaudouin, Valérie. "Statistique textuelle: une approche empirique du sens à base d'analyse distributionnelle." Revue texto (2000). 16 Juillet 2003 <http://www.revue-texto.net/Inedits/Beaudouin_Statistiques.html>.

Benzécri, J.-P. et F. Benzécri. Pratique de l'analyse des données : linguistique et lexicologie. Paris: Dunod, 1980.

Benzécri, J.-P. et coll. L'analyse des données. La taxinomie. Vol. 1. 3ème éd. Paris: Dunod, 1979.

---. L'analyse des données L'analyse des correspondances. Vol. 2. 3ème ed. Paris: Dunod, 1979.

Bouroche, J.-M. et G. Saporta. L'analyse des données. Coll. Que sais-je ? Paris: PUF, 1980.

Burner, Sylviane. "Étude du processus de rupture de communication dans les délires psychotiques." Thèse de doctorat d'État. U. de Paris VII, 1987.

Cibois, Philippe. L'analyse factorielle. Coll. Que sais-je ? Paris: PUF, 1983.

David, Jean et Robert Martin, (éd.). Études de linguistique statistique. Coll. Recherches linguistiques. Éd. Metz: Centre d'analyse syntaxique de l'Université de Metz. Paris: Klincksieck, 1977.

Dister, Anne. "Réflexions sur l'homographie et la désambiguïsation des formes les plus fréquentes." Actes du colloque JADT 2000, 5èmes Journées Internationales d'Analyse Statistique des Données Textuelles. Lexicometrica 3 (2001-02). 15 mars 2003 <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt2000/tocJADT2000.htm>.

Fenelon, J-P. Qu'est-ce que l'analyse des données. Lefonen, 1981.

Fuchs, C. (éd.). Linguistique et traitements automatiques des langues. Paris: Hachette, 1993.

Fortier, Paul. "Categories, Theory, and Words in Literary Texts". Research in Humanities Computing 5. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Habert, Benoît, Adeline Nazarenko et André Salem. Les linguistiques de corpus. Paris: Armand Colin, 1997.

Jambu, M. Exploration informatique et statistique des données. Paris: Dunod, 1989.

Lahlou, Saadi. "Vers une théorie de l'interprétation en analyse des données textuelles." Actes du colloque JADT 1995, 3èmes Journées Internationales d'Analyse Statistique des Données Textuelles. Éds. S. Bolasco, L. Lebart, A. Salem. Rome: CISU, 1995. 221-228. 14 juillet 2003 <http://www.image.cict.fr/pub1.htm>.

Lebart, Ludovic, A. Morineau et J-P Fenelon. Traitement des données statistiques. Paris: Dunod, 1979.

Lebart, Ludovic, A. Morineau et M. Piron. Statistique exploratoire multidimensionnelle. Paris: Dunod, 1995.

Lebart, Ludovic, A. Morineau et N. Tabard. Techniques de la description statistique. Paris: Dunod, 1977.

Lebart, Ludovic et André Salem. Statistique textuelle. Paris: Dunod, 1994.

Luong, Xuan. "Méthodes d'analyse arborée. Algorithmes. Applications." Thèse de Doctorat. U. de Paris 5, 1988.

Marchand, Pascal. L'analyse du discours assistée par ordinateur. Paris: Armand Colin, 1998.

Massonie, Jean-Philippe. Analyse informatisée des textes. GIS 036 Vol.4. Paris: Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1990.
---. Pratique de l'analyse des correspondances. GIS 036 Vol. 5. Paris: Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1990.

Muller, Charles (dir.). Computers in literary & linguistic research. Méthodes quantitatives et informatiques dans l'étude des textes. Colloque international CNRS: Université de Nice, 5-8 juin 1985. Genève-Paris: Slatkine-Champion, 1986.

Muller, Charles. Initiation aux méthodes de la statistique linguistique. Paris: Champion, 1992 (1973).

--- . Principes et méthodes de statistique lexicale. Paris: Champion, 1992 (1977).

Pottier, Bernard. Théorie et analyse en linguistique. Paris: Hachette, 1992.

Reinert, Max. "Les 'mondes lexicaux' et leur 'logique' à travers l'analyse statistique de divers corpus." Lexicometrica 0 (1997). 20 février 2004 <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/article/numero0/MRMondLex.html>.

---. "Mondes lexicaux et topoi dans l'approche *ALCESTE*." Mots chiffrés et déchiffrés: Mélanges offerts à Étienne Brunet. Textes rassemblés par Sylvie Mellet et Marcel Vuillaume. Paris: H. Champion, 1998.

---. "Quel objet pour une analyse statistique du discours ? Quelques réflexions à propos de la réponse Alceste." Actes du colloque JADT 1998, 4èmes Journées Internationales d'Analyse Statistique des Données Textuelles. Éds Sylvie Mellet.Université de Nice: Jadt 1998. Lexicometrica 1 (1999). 20 février 2004 <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt1998/reinert.htm>.

---. "Le rôle de la répétition dans la représentation du sens et son approche statistique par la méthode '*ALCESTE*.'" Semiotica 147 – 1/4 (2003): 389-420.

---. "La tresse du sens et la méthode 'Alceste'. Application aux 'Rêveries du promeneur solitaire.'" Actes du colloque JADT 2000, 5èmes Journées Internationales d'Analyse Statistique des Données Textuelles. Lexicometrica 3 (2001-02). 20 février 2004 <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt2000/tocJADT2000.htm>.

Reuchlin, M. Méthodes d'analyse factorielles à l'usage des psychologues. Paris: P.U.F., 1964.

Thoiron, Philippe. Dynamisme du texte et stylostatistique. Élaboration des index et de la concordance pour « Alice's Adventures in Wonderland »: Problèmes, méthodes, Analyse statistique de quelques données. Genève: Slatkine, 1980.

Project Gutenberg Official Home Site. <http://www.promo.net/pg/>.

E. LOGICIELS ET DICTIONNAIRES DE FRÉQUENCES

ALCESTE (Analyse des Lexèmes Cooccurrents dans un Ensemble de Segments de Textes). Version 4.5. 07 juin 2000. Créé par Max Reinert. Université de Saint-Quentin-en-Yvelines: C.N.R.S.

Brown Corpus. Dictionnaire de Fréquences, Icame.

CLAWS (the Constituent Likelihood Automatic Word-tagging System) : part-of-speech tagger for English. Lancaster University: UCREL (University Centre for Computer Corpus Research on Language). 15 août 2003 <http://www. comp.lancs.ac.uk/computing/research/ucrel/claws>.

---. CLAWS7 Tagset : liste des encodages Claws. Lancaster University. 20 sept. 2003 <http://www. com.lancs.ac.uk/ucrel/claws7tags.html>.

HYPERBASE. Version 5.4. Octobre 2001. Créé par Étienne Brunet. Université de Nice: C.N.R.S.

Brunet, Étienne. Hyperbase, Manuel de référence. C.N.R.S., I.N.A.L.F., 1999.

Omnipage Limited, Scansoft Inc., 1996.

Index des notions, des auteurs, des personnages et des œuvres (de Paul Auster) cités

A

abyme, 9, 52, 66, 81, 109, 297, 500
actant, 87, 110, 382, 396, 425
acte d'écriture, 24, 26, 36, 49, 64, 73, 77, 81, 100, 101, 102, 110, 118, 135, 171, 201, 304, 305, 306, 307, 331, 356, 359, 369, 372, 399, 472, 499, 500
adjectif, 15, 123, 135, 136, 138, 147, 178, 180, 196, 197, 209, 215, 216, 233, 327, 328, 338, 339, 355, 361, 367, 381, 398, 450, 451, 452, 453, 517
adjuvant, 87
adverbe, 138, 146, 179, 195, 196, 215, 216, 233, 323, 381, 450
AFC (Analyse Factorielle des Correspondances), 11, 190, 194
Albrespit, Jean, 145, 148, 516
Alceste, 121, 134, 135, 178, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 322, 341, 342, 345, 355, 367, 466, 468, 472, 475, 477, 497, 524
Alford, Steven, 74, 508
analyse
  factorielle, 11, 190, 191, 192, 193, 194, 206, 218, 285, 286, 288, 290, 325, 332, 335, 523, 524
  statistique, 11, 181, 190, 198, 207, 336, 487, 498, 524
anaphore, 398, 399, 435, 438, 440, 446, 472, 516, 518, 521
ancrage référentiel, 151, 162, 397, 445, 446, 456, 457, 466, 471
anthroponyme, 14, 159, 163, 196, 381, 387, 388, 392, 395, 396, 400, 401, 404, 411, 413
Arrivé, Michel, 163, 166, 521
article, 11, 40, 123, 131, 135, 137, 140, 141, 143, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 162, 179, 184, 195, 196, 197, 198, 215, 225, 235, 238, 305, 372, 385, 396, 397, 398, 399, 427, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 455, 509, 510, 511, 517, 518, 519, 521, 524
  défini, 159, 184, 398, 399, 427, 442, 443, 446
  indéfini, 150, 445
article zéro, 11, 140, 143, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 160, 162, 179, 196, 197, 215, 225, 235, 238, 239, 385, 386, 396, 397, 440, 441, 443, 445, 455
Auriol, Bernard, 472, 483, 493, 521
Auster, 1, 5, 16, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 93, 94, 96, 97, 100, 101, 102, 105, 107, 110, 111, 112, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 129, 133, 135, 136, 137, 138, 144, 161, 162, 164, 167, 170, 171, 175, 182, 184, 198, 200, 201, 204, 230, 257, 259, 316, 325, 328, 330, 337, 338, 356, 358, 362, 363, 369, 373, 374, 381, 397, 405, 407, 408, 417, 420, 421, 422, 426, 437, 465, 467, 470, 471, 473, 476, 478, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 493, 495, 497, 498, 499, 500, 504, 505, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 527
auteur, 16, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 35, 36, 40, 50, 51, 52, 54, 56, 60, 61, 64, 67, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 85, 86, 88, 94, 100, 104, 105, 107, 108, 110, 112, 117, 118, 119, 120, 123, 135, 152, 156, 159, 161, 162, 170, 171, 175, 184, 199, 206, 215, 217, 226, 228, 235, 238, 254, 256, 257, 298, 305, 312, 316, 345, 358, 360, 372, 373, 381, 383, 396, 416, 422, 426, 432, 437, 440, 465, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 476, 478, 480, 482, 483, 484, 485, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 517
  implicite, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 81, 94, 107, 112, 170, 171, 426, 440, 465, 468, 469, 470, 471, 478, 480, 482, 484, 485, 493, 495, 497, 498, 500

réel, 72, 73, 74, 75, 81, 94, 107, 112, 156, 162, 170, 171, 316, 381, 426, 465, 467, 470, 471, 482, 483, 495, 497, 498
auteur-ité, 104, 105, 119, 171, 372, 373, 422, 472, 478, 500
autobiographie, 27, 28, 35, 40, 53, 54, 55, 56, 417, 426, 487, 498, 503
autonomie, 11, 13, 167, 312, 313, 325, 393, 412, 425, 431, 438, 444
autorité, 54, 99, 104, 106, 372, 373, 473, 478, 500
autor-ité, 105, 373
autre, 10, 11, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 35, 36, 41, 44, 45, 46, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 84, 85, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 109, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 132, 136, 137, 139, 140, 142, 147, 149, 150, 151, 152, 156, 160, 161, 162, 164, 166, 170, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 187, 191, 197, 199, 200, 202, 203, 207, 214, 217, 218, 231, 232, 233, 235, 237, 248, 253, 257, 258, 259, 261, 263, 265, 267, 269, 271, 274, 278, 281, 283, 285, 289, 290, 292, 294, 298, 299, 300, 301, 303, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 321, 322, 323, 326, 327, 328, 331, 334, 337, 344, 345, 346, 347, 349, 354, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 367, 369, 370, 372, 373, 374, 382, 387, 388, 393, 394, 395, 397, 400, 401, 403, 405, 408, 409, 410, 411, 412, 414, 415, 416, 417, 421, 422, 423, 427, 431, 432, 433, 434, 435, 438, 439, 444, 445, 448, 449, 450, 454, 455, 456, 463, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 475, 477, 478, 479, 481, 484, 485, 486, 487, 488, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 504, 511, 512
Autre, 10, 45, 67, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 104, 107, 108, 111, 112, 113, 115, 204, 314, 365, 374, 409, 415, 416, 433, 434, 463, 465, 466, 467, 469, 470, 471, 478, 484, 485, 486, 494, 495, 500
axe factoriel, 191

B

Bachelard, Gaston, 362, 365, 514
Badonnel, Patrick et C. Maisonnat, 89, 90, 92, 104, 170, 203, 381, 514
Baldick, Chris, 50, 514
Begley, Adam, 37, 507, 508
Benninger, Céline, 144, 146, 147, 516
Benveniste, Émile, 167, 382, 426, 516
Bernard, Michel, 180, 472, 483, 493, 507, 510, 520, 521, 522, 524
biographie, 23, 35, 37, 53, 54, 66, 73, 74, 79, 89, 112, 114, 118, 162, 230, 305, 306, 381, 414, 416, 494, 498
Birat, Kathie, 3, 61, 62, 65, 508
Bitoun, Lazare et Claude Grimal, 50, 514
Black, 55, 76, 77, 78, 106, 107, 108, 109, 110, 140, 141, 155, 156, 196, 231, 307, 323, 330, 337, 338, 362, 397, 400, 409, 410, 467, 468, 469, 481, 484, 510
blanc, 97, 155, 156, 174, 203, 233, 467, 468
bleu, 53, 63, 69, 155, 156, 467, 486
Blue, 10, 54, 55, 69, 76, 77, 78, 88, 90, 91, 93, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 116, 117, 140, 141, 155, 156, 180, 196, 231, 264, 297, 307, 308, 323, 330, 331, 337, 338, 339, 362, 366, 381, 397, 400, 409, 410, 411, 426, 432, 463, 467, 468, 469, 471, 481, 483, 484, 499, 507, 510
Borroméen, 89, 90, 93, 96, 99, 110, 312, 315, 316, 463, 469, 471, 472, 477, 479, 483, 488, 493, 494, 521, 522
Bouscaren, J. et J. Chuquet, 131, 142, 150, 516
Bradbury, Malcolm, 51, 514
Brooklyn Follies, 25, 487, 499, 506
Brunet, Étienne, 3, 12, 176, 178, 198, 207, 211, 322, 524, 525
Burner, Sylviane, 3, 215, 441, 523

C

captation imaginaire, 416, 432, 470, 486
chambre, 46, 58, 59, 72, 76, 82, 108, 114, 306, 330, 331, 364, 398, 399, 400, 470
champ lexical, 203, 321
chaos, 22, 35, 58, 61, 65, 69, 71, 82, 87, 88, 89, 95, 103, 164, 312, 316, 446, 449, 466, 500
charge assertive, 446, 448, 450, 457, 468
Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, 69, 70, 97, 155, 382, 418, 425, 427, 467, 479, 480, 514, 518, 520
chiasme, 298, 394, 475

chute, 55, 82, 99, 102, 109, 116, 297, 355, 359, 397, 420, 465
circulaire, 28, 88, 89, 100, 110, 119, 200, 286, 288, 316, 363
circulation, 121, 202, 477, 478, 500
City of Glass, 9, 13, 14, 21, 22, 24, 28, 54, 64, 67, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 93, 94, 97, 101, 103, 105, 109, 110, 111, 120, 133, 139, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 151, 158, 161, 164, 165, 166, 179, 184, 185, 217, 226, 227, 230, 231, 232, 235, 236, 238, 240, 242, 243, 245, 247, 248, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 266, 267, 268, 269, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 308, 309, 311, 312, 315, 322, 323, 325, 326, 334, 336, 337, 338, 339, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 355, 359, 360, 362, 364, 366, 370, 374, 381, 385, 389, 390, 393, 394, 397, 398, 399, 400, 402, 404, 405, 407, 408, 417, 419, 420, 422, 429, 432, 433, 434, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 448, 451, 452, 453, 454, 455, 457, 464, 465, 466, 468, 470, 472, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 487, 494, 495, 496, 506, 511, 512
classe, 14, 36, 87, 132, 135, 140, 141, 142, 143, 145, 149, 151, 158, 159, 162, 195, 198, 205, 206, 259, 321, 322, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 397, 425, 466, 468, 472, 475, 478
classificateur, 139, 144, 148, 149, 152, 153, 447, 448
Claws, 390, 525
clôture, clôturant, 105, 316, 399, 416, 435, 439, 440, 468, 471
coefficient de corrélation, 214, 395, 409, 412
coïncidence, 21, 60, 437, 463, 483, 486
collocation, 174, 175
concordance, 133, 173, 175, 197, 201, 207, 209, 327, 330, 335, 447, 525
connaissance, 157, 196, 330, 331, 332, 333, 370
connotation, 132, 133, 203, 214, 321, 328, 381, 396, 419, 518
conscience, 23, 26, 29, 35, 43, 50, 61, 82, 86, 91, 96, 108, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 169, 170, 171, 202, 203, 204, 258, 315, 330, 331, 359, 361, 362, 363, 365, 366, 370, 371, 372, 373, 374, 400, 432, 434, 438, 463, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 477, 478, 495, 499, 500
  (degré de), 82, 118, 119, 121, 315, 331, 400, 463, 470, 500
  intuitive, 28, 181, 202, 214, 220, 361, 369, 432, 468, 498
  réflexive, 91, 108, 204, 365, 371, 373, 374, 471, 477
  sensitive, 74, 202, 361, 468
construction, 10, 15, 24, 27, 36, 48, 58, 60, 61, 70, 92, 93, 106, 113, 118, 123, 132, 135, 139, 147, 151, 191, 192, 215, 241, 336, 358, 370, 398, 404, 410, 422, 426, 457, 465, 467, 470, 471, 476, 479, 480, 487, 494, 495, 497, 498, 499, 516
  identitaire, 10, 48, 58, 60, 106, 118, 336, 404, 410, 426, 465, 471, 476, 480, 487, 494, 497, 498
contenu de pensée, 122, 123, 132, 135, 168, 170, 171, 199, 203, 215, 298, 309, 312, 316, 340, 381, 469, 475, 476, 477, 478, 484
Cortanze, Gérard de, 26, 35, 36, 48, 59, 68, 82, 84, 171, 437, 478, 507, 508, 509
Cotte, Pierre, 3, 142, 143, 150, 152, 156, 157, 451, 516, 517
couleur, 55, 69, 70, 76, 106, 155, 156, 196, 361, 367, 411, 452, 467, 472, 481, 494
Culioli, Antoine, 122, 131, 132, 142, 143, 144, 168, 169, 517

D

Danon-Boileau, Laurent, 122, 129, 131, 167, 168, 169, 383, 516, 517, 520, 521
décodage, 88, 132, 133, 425, 478, 484
déconstruction, 9, 25, 29, 52, 55, 62, 85, 86, 87, 91, 93, 102, 103, 106, 112, 118, 259, 297, 312, 316, 495, 499
dédoublement, 64, 74, 118, 328, 484, 495
déficit, 210, 212, 227, 228, 229, 232, 243, 245, 247, 248, 250, 251, 253, 254, 256, 261, 262, 264, 265, 267, 269, 271, 286, 289, 297, 299, 301, 302, 307, 309, 314, 315, 316, 322, 324, 325, 333, 336, 368, 374, 385, 392, 393, 394, 401, 403, 404,

405, 408, 409, 412, 416, 417, 419, 429, 431, 433, 436, 438, 439, 442, 443, 445, 452, 453, 455, 466, 468, 470
défragmentation, 61, 83, 92, 316, 469, 473, 479
déictique, 15, 179, 382, 418, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 466, 478, 518
Delmas, Claude, 131, 142, 143, 440, 516, 517
dendrogramme, 206, 343
dénotation, 132, 133, 203, 381, 396, 397, 398, 399, 425
Derrida, Jacques, 102, 103, 115, 118, 398, 514, 522
désambiguïsation, 129, 131, 136, 173, 174, 178, 180, 197, 225, 226, 402, 523
désir, 10, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 101, 108, 113, 170, 331, 358, 403, 414, 415, 465, 466, 482, 495
Dessaux, A-M., 146, 517
destinataire, 87, 91, 96, 97, 113, 167, 168, 426, 427
destinateur, 87, 96, 106, 108, 426, 427
détective, 21, 24, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 87, 88, 89, 91, 94, 95, 96, 100, 103, 106, 107, 110, 112, 133, 158, 161, 180, 230, 231, 262, 265, 292, 301, 303, 308, 353, 362, 421, 422, 495
déterminant, 123, 135, 146, 149, 150, 156, 158, 159, 162, 180, 206, 516, 521
différance, 103, 398
dimension, 59, 85, 86, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 105, 108, 114, 117, 132, 156, 191, 192, 298, 342, 358, 359, 363, 365, 366, 367, 370, 372, 381, 394, 401, 403, 409, 415, 416, 422, 423, 431, 432, 434, 446, 463, 465, 466, 468, 469, 470, 473, 485, 486, 495, 500
  maternelle, 416
  paternelle, 422
discours, 11, 70, 74, 78, 86, 90, 92, 93, 98, 104, 115, 121, 132, 133, 148, 158, 159, 163, 166, 170, 171, 173, 181, 200, 204, 206, 225, 312, 322, 325, 337, 370, 381, 382, 417, 426, 433, 445, 446, 450, 457, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 471, 484, 494, 497, 516, 519, 521, 524
distance lexicale, 12, 13, 178, 217, 218, 273, 277, 284, 285, 294, 299, 300, 306, 307, 309, 453, 476
distribution hypergéométrique, 183
domaine notionnel, 10, 131, 132, 139, 151, 155, 449
double, 21, 30, 47, 49, 66, 69, 76, 77, 80, 93, 94, 97, 98, 100, 103, 104, 106, 109, 122, 142, 159, 161, 195, 226, 230, 231, 300, 301, 309, 312, 323, 326, 330, 337, 338, 339, 357, 397, 398, 400, 403, 412, 414, 416, 422, 426, 432, 440, 445, 452, 465, 467, 468, 470, 471, 473, 480, 482, 486, 496, 497, 509, 515
Drenttel, William, 63, 506, 508
Durand, Gilbert, 365, 366, 368, 497, 514

E

écart absolu, 184, 188, 245
écart réduit, 11, 182, 183, 188, 189, 190, 210, 213, 217, 226, 242, 243, 244, 245, 247, 260, 261, 266, 267, 268, 269, 271, 299, 302, 324, 333, 388, 389, 393, 394, 404, 405, 417, 420, 429, 430, 433, 438, 440, 442, 443, 445, 452, 454, 456, 466, 469, 471
écriture, 1, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 35, 36, 40, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 93, 96, 100, 101, 102, 104, 107, 108, 110, 114, 118, 119, 120, 121, 123, 129, 133, 135, 144, 152, 155, 171, 175, 182, 184, 200, 201, 205, 215, 238, 256, 304, 305, 306, 307, 308, 331, 356, 359, 369, 372, 373, 399, 437, 463, 465, 469, 470, 471, 473, 478, 484, 485, 486, 487, 493, 495, 498, 499, 500, 509, 510, 514
écrivain, 9, 24, 30, 35, 36, 39, 40, 44, 45, 46, 49, 51, 54, 56, 57, 58, 59, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 89, 91, 94, 96, 100, 102, 105, 106, 107, 110, 112, 114, 133, 161, 162, 201, 214, 292, 304, 338, 356, 357, 359, 360, 372, 409, 422, 463, 470, 478, 484, 485, 486, 495, 499
enchâssement, 292, 431, 475
enchevêtrement, 37, 52, 464, 494, 499
encodage, 10, 132, 144, 149, 151, 152, 153, 154, 174, 178, 179, 180, 181, 194, 195, 196, 216, 225, 233, 425, 435, 525
énoncé, 85, 86, 103, 120, 121, 122, 123, 129, 131, 133, 134, 136, 141, 143, 150, 151,

157, 160, 167, 168, 169, 170, 177, 181, 198, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 215, 241, 316, 322, 336, 349, 366, 371, 374, 382, 394, 425, 440, 446, 466, 468, 519
énonciateur, 86, 122, 123, 131, 133, 134, 137, 141, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 158, 161, 162, 163, 166, 168, 177, 202, 215, 240, 361, 366, 374, 383, 396, 397, 398, 399, 426, 427, 430, 435, 438, 440, 445, 446, 447, 450, 455, 456, 457, 466, 469
énonciation, 11, 85, 120, 121, 122, 123, 131, 132, 134, 136, 139, 142, 143, 148, 159, 160, 162, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 194, 201, 202, 204, 321, 367, 382, 383, 418, 425, 427, 438, 440, 446, 450, 455, 457, 466, 471, 500, 516, 517, 518, 521
enquête policière, 21, 86, 87, 88, 91, 96, 100, 101, 106, 110, 112, 119, 133, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 248, 253, 262, 265, 267, 277, 278, 280, 283, 286, 291, 292, 296, 299, 301, 302, 309, 314, 316, 327, 337, 360, 388, 393, 404, 407, 408, 410, 414, 432, 439, 440, 444, 452, 453, 477, 493, 496, 497
espace topologique, 132
essence, 30, 101, 102, 357, 360, 371, 375, 473, 482, 484, 494, 495, 500
évolution, 13, 22, 24, 66, 106, 120, 250, 251, 283, 285, 290, 305, 309, 313, 314, 316, 333, 395, 404, 417, 431, 432, 439, 457, 470, 480, 493
excédent, 210, 212, 213, 227, 229, 243, 253, 255, 261, 262, 264, 265, 267, 270, 289, 303, 307, 309, 312, 313, 314, 323, 324, 328, 330, 331, 333, 368, 374, 385, 392, 393, 394, 401, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 419, 429, 431, 433, 436, 439, 442, 443, 448, 452, 453, 454, 455, 457, 469, 471, 477
existence, 30, 50, 55, 57, 60, 65, 71, 81, 92, 93, 101, 102, 104, 110, 131, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 157, 160, 201, 297, 305, 315, 322, 323, 358, 359, 365, 382, 400, 403, 435, 438, 440, 463, 473, 482, 484, 485
extension, 24, 26, 102, 139, 233
extensité, 139
extraction, 10, 140, 141, 142, 145, 398, 454, 456, 457, 471, 517
extradiégétique, 76, 87, 381, 382, 487, 499

F

Fanshawe, 55, 69, 79, 80, 81, 89, 91, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 193, 194, 230, 231, 265, 305, 306, 307, 314, 315, 323, 326, 327, 338, 357, 360, 398, 403, 412, 414, 415, 416, 417, 426, 432, 463, 470, 471, 481, 483, 484, 486, 496, 511
fantôme, 21, 36, 55, 59, 82, 95, 106, 110, 156, 230, 397, 398, 409, 420, 467, 468, 509
fiction, 23, 24, 25, 27, 35, 36, 40, 49, 52, 53, 54, 60, 62, 68, 78, 82, 83, 106, 118, 140, 161, 175, 239, 240, 258, 306, 416, 471, 486, 487, 514, 515
fléchage, 10, 140, 141, 398, 456, 457, 471, 517
fragmentation, 23, 27, 43, 58, 60, 71, 76, 88, 91, 95, 96, 102, 108, 116, 161, 201, 328, 370, 398, 423, 432, 440, 467, 468
fréquence, 13, 149, 152, 174, 176, 177, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 196, 198, 206, 207, 208, 217, 233, 234, 239, 245, 257, 265, 270, 271, 273, 293, 294, 321, 322, 323, 324, 325, 331, 332, 336, 437, 469, 476
  calculée, 183
  observée, 183, 184, 188, 245
  théorique, 131, 182, 183, 184, 185, 188, 217, 245

G

genre policier, 9, 22, 86
Ghosts, 9, 13, 14, 15, 21, 28, 55, 64, 67, 74, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 106, 107, 109, 110, 120, 140, 141, 148, 155, 156, 182, 185, 196, 209, 210, 211, 212, 213, 217, 226, 228, 231, 232, 235, 236, 238, 240, 242, 243, 245, 248, 250, 251, 252, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 307, 308, 309, 311, 312, 315, 323, 326, 328, 330, 331, 333, 336, 337, 338, 339, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 360, 362, 367, 368, 370, 374, 385, 386, 389, 390, 393, 394, 397, 400, 402, 404, 408, 409, 410, 411, 417, 419, 420, 429, 431, 432, 433, 434, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 448, 449, 451,

452, 453, 454, 455, 457, 464, 465, 467, 468, 469, 472, 473, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 487, 488, 494, 495, 496, 506
Goldschmit, Marc, 118, 522
grammaire de l'existence, 57, 60
Greimas, A.J., 87, 515
Groussier, Marie-Line, 150, 518

H

Hand to Mouth, 36, 505, 506
hapax, 13, 14, 174, 185, 186, 206, 215, 217, 226, 227, 228, 229, 232, 245, 247, 250, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 292, 294, 298, 299, 302, 310, 311, 315, 321, 322, 336, 338, 339, 437, 466, 468, 475, 476
hasard, 21, 30, 48, 49, 60, 61, 103, 182, 185, 186, 188, 189, 191, 213, 236, 243, 268, 269, 281, 282, 324, 339, 344, 345, 358, 385, 388, 389, 404, 420, 429, 437, 442, 443, 463, 476, 482, 508, 510
haute fréquence, 13, 174, 207, 270, 271, 294, 321, 322, 323, 325, 331, 332, 336, 469, 476
héros, 24, 25, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 74, 76, 80, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 100, 117, 231, 292, 297, 305, 307, 308, 312, 314, 315, 323, 325, 331, 337, 338, 339, 401, 409, 417, 419, 432, 463, 470, 480, 481, 482, 484, 485, 487, 488, 499
hétérodiégétique, 72
Holzapfel, Anne, 85, 88, 510
homodiégétique, 72, 74, 79, 402
homogénéité, 28, 51, 66, 121, 192, 228, 233, 248, 252, 255, 260, 263, 267, 269, 270, 336, 382, 393, 404, 409, 412, 436, 445, 450, 468, 469, 493
homographe, 174, 177, 178, 179, 180, 196, 197, 225
horizontalité, 291, 292, 298, 300, 301, 310, 312, 316, 368, 394, 397, 431, 464, 473, 475, 477, 478, 494
Hyperbase, 176, 178, 180, 183, 194, 195, 196, 197, 198, 207, 211, 214, 215, 217, 218, 225, 228, 233, 234, 238, 243, 244, 257, 266, 270, 285, 323, 326, 400, 497, 525
hypothèse nulle, 182, 188, 189

I

Idéal du moi, 92
identification, 24, 51, 54, 64, 72, 73, 74, 76, 92, 96, 99, 105, 111, 112, 113, 115, 122, 132, 142, 158, 159, 225, 257, 286, 305, 325, 328, 357, 362, 381, 382, 394, 396, 401, 414, 416, 417, 419, 422, 423, 426, 495, 496
identité, 1, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 76, 77, 79, 83, 84, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 123, 133, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 166, 175, 201, 202, 203, 206, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 248, 251, 264, 265, 267, 269, 305, 306, 314, 316, 322, 323, 326, 327, 328, 337, 338, 339, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 365, 367, 371, 372, 373, 375, 381, 382, 383, 394, 395, 396, 397, 399, 404, 407, 411, 415, 416, 419, 420, 422, 423, 426, 432, 438, 440, 446, 453, 457, 463, 464, 467, 468, 469, 471, 473, 477, 482, 484, 493, 494, 495, 496, 500
illusion, 21, 43, 52, 78, 95, 100, 108, 203, 357, 358, 362, 365, 463, 469
image, 13, 40, 42, 43, 76, 89, 90, 92, 93, 96, 98, 99, 100, 101, 108, 112, 116, 157, 164, 299, 300, 301, 310, 312, 315, 331, 333, 357, 361, 362, 363, 364, 365, 369, 370, 374, 393, 397, 400, 403, 404, 407, 409, 414, 416, 443, 445, 463, 467, 469, 470, 471, 479, 480, 485, 486, 495, 497, 523
Imaginaire, 27, 35, 53, 75, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 102, 106, 108, 113, 116, 203, 204, 205, 362, 365, 369, 370, 371, 375, 410, 414, 415, 416, 432, 434, 463, 468, 469, 470, 472, 473, 477, 484, 485, 495, 497, 514
imbrication, 29, 56, 75, 162, 292, 310, 316, 494, 497
impénétrabilité, 117, 470, 475, 494
inconscient, 11, 26, 28, 29, 41, 57, 92, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 104, 107, 112, 113, 118, 163, 166, 167, 170, 339, 383, 437, 439, 457, 463, 465, 471, 473, 475, 476, 478, 483, 484, 486, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 521, 522

informatisation, 11, 129, 176, 220, 497
insertion, 383, 438
intension, 131, 132, 146, 396, 398
interdépendance, 28, 119, 206, 255, 257, 267, 271, 292, 293, 309, 311, 312, 339, 395, 431, 464, 475, 493
intradiégétique, 87, 402
intrusion, 123, 151, 440, 445, 446, 456, 466, 468, 471
inverse, 10, 24, 35, 76, 102, 112, 145, 146, 178, 179, 198, 248, 253, 266, 280, 289, 298, 299, 309, 315, 374, 393, 395, 399, 404, 407, 408, 431, 432, 439, 443, 444, 445, 457, 487
isolement, 41, 46, 58, 59, 305, 306, 308, 331, 469
isotopie, 29, 203, 321, 334, 338, 363, 396, 397, 398, 399

J

Joly, André, 137, 142, 143, 517, 518
Jonasson, Kirsten, 157

K

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 133, 382, 418, 425, 427, 518
khi^2
χ^2, 185, 186, 206, 236, 238, 243, 269, 343, 344, 345, 349, 351, 353, 355, 367, 368, 370, 374, 389
Kleiber, Georges, 159, 518, 519

L

Labbé, Dominique, 217
labyrinthe, 30, 52, 66, 83, 87, 89, 109, 119, 175, 316, 487, 494
Lacan, Jacques, 89, 92, 108, 120, 163, 164, 166, 167, 169, 170, 199, 372, 414, 415, 521, 522
langage, 11, 21, 24, 28, 36, 50, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 65, 75, 80, 87, 90, 92, 93, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 114, 115, 116, 118, 120, 163, 166, 167, 169, 170, 200, 201, 304, 305, 306, 308, 316, 356, 357, 358, 359, 360, 369, 370, 372, 381, 382, 395, 396, 418, 425, 426, 427, 463, 464, 466, 469, 476, 477, 480, 486, 494, 495, 508, 510, 517, 518, 520, 521
langue, 133, 148, 150, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 173, 180, 182, 185, 321, 381, 382, 395, 399, 425, 518
Lebart Ludovic et André Salem, 190, 198, 523
lecteur, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 35, 36, 50, 52, 54, 56, 60, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 85, 86, 87, 88, 89, 100, 105, 106, 110, 111, 133, 161, 175, 220, 292, 297, 304, 312, 316, 339, 381, 396, 399, 416, 463, 473, 476, 478, 481, 487, 495, 499, 500
Lemelin, J-Marc, 395, 396, 403, 406, 519
lemmatisation, 177, 178, 197, 199, 334, 342, 351
lemme, 177, 178, 198, 323, 470
lexème, 120, 122, 123, 133, 170, 176, 179, 181, 195, 198, 215, 216, 238, 240, 256, 257, 262, 265, 273, 316, 321, 322, 324, 325, 328, 330, 331, 334, 337, 338, 339, 341, 342, 370, 387, 388, 396, 397, 398, 399, 469, 472, 476, 497
lexis, 122, 123, 129, 132, 134, 135, 168, 171, 194, 215, 381, 382, 497
liberté, 59, 60, 92, 186, 206, 269, 344, 345, 356, 363, 365, 367, 389, 470
linéarité, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 52, 66, 109, 119, 120, 175, 190, 206, 220, 290, 293, 294, 309, 476, 477, 493
linguistique, 1, 10, 12, 29, 30, 85, 113, 119, 122, 129, 131, 133, 135, 144, 145, 150, 156, 157, 163, 164, 167, 169, 170, 171, 173, 178, 181, 189, 194, 220, 312, 321, 366, 382, 383, 418, 426, 427, 440, 451, 498, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524
linguistique quantitative, 29, 30, 129, 171, 220, 321
locuteur, 86, 131, 132, 133, 134, 167, 168, 169, 170, 321, 322, 332, 336, 339, 382, 425, 426, 439, 445, 448, 450, 466, 475, 520
logique, 25, 28, 60, 65, 93, 204, 236, 309, 310, 359, 368, 477, 483, 497, 509, 521, 524
logocentrisme, 102, 114, 118, 163, 357
loi normale, 182, 183, 189, 210, 213
Luong, Xuan, 218, 273, 524
lutte, 61, 70, 86, 104, 105, 167, 201, 204, 331, 357, 371, 372, 403, 435, 464, 465, 467, 470, 478, 486, 497, 500

M

Maingueneau, Dominique, 167, 427, 519
Mallia, Joseph, 23, 35, 54, 119, 484, 507
manque, 43, 98, 99, 105, 108, 109, 110, 192, 203, 358, 359, 421, 466, 495
Martin, Robert, 165, 505, 519, 520, 522, 523
masque, 42, 76, 362, 422, 497
Massonie, J-Philippe, 190, 524
Mazodier, Catherine, 150, 162, 519
McCaffery, Larry et Sinda Gregory, 36, 40, 47, 57, 66, 67, 325, 356, 373, 374, 507
métafiction, 28, 52, 83, 87, 511
métalangue, 28
miroir, 15, 23, 24, 66, 90, 92, 93, 98, 108, 109, 110, 116, 155, 299, 300, 301, 312, 362, 363, 365, 374, 397, 400, 403, 414, 416, 432, 463, 467, 470, 471, 472, 494
(stade du), 108, 362, 403, 414, 463, 470, 471, 472
mise en abyme, 66, 109, 297, 500
modèle, 13, 24, 60, 61, 79, 81, 87, 92, 96, 99, 112, 113, 121, 131, 157, 158, 181, 182, 184, 190, 207, 210, 217, 243, 269, 310, 485, 499
actantiel, 87
binomial, 13, 243
modernisme, 50
modificateur, 10, 11, 123, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 147, 149, 151, 152, 154, 160, 163, 168, 169, 170, 175, 178, 179, 180, 225, 226, 323, 328, 383, 421, 435, 450, 454, 476, 477
modification, 15, 29, 135, 146, 177, 441, 446, 447, 450, 453, 454
moi, 23, 26, 29, 36, 45, 46, 49, 54, 55, 61, 62, 74, 82, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 109, 112, 118, 166, 170, 304, 305, 306, 307, 308, 314, 338, 357, 359, 362, 365, 366, 370, 373, 374, 403, 414, 415, 425, 432, 463, 465, 466, 468, 469, 470, 471, 472, 478, 485, 486, 493, 495, 500, 509
moi idéal, 94, 357, 414, 415, 485, 495
monde, 5, 21, 24, 26, 27, 30, 35, 36, 48, 50, 52, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 65, 66, 77, 81, 87, 88, 89, 93, 94, 95, 102, 103, 106, 148, 150, 155, 156, 164, 165, 200, 201, 202, 204, 205, 316, 336, 339, 356, 357, 358, 359, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 382, 395, 396, 405, 411, 463, 466, 467, 468, 471, 472, 475, 482, 486, 500, 507, 509
monde lexical, 200, 201, 336, 339, 358, 363
propre, 66, 200, 202, 365, 366, 468, 500
réel, 24, 27, 35, 50, 52, 55, 61, 62, 65, 81, 88, 93, 204, 358, 359, 364, 365, 366, 367, 372, 373, 463, 466, 467, 471, 472, 482, 486
Moon Palace, 22, 40, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 83, 488, 499, 506, 508, 509, 510, 511
mort, 40, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 65, 66, 69, 70, 79, 80, 82, 86, 95, 97, 99, 100, 108, 116, 117, 156, 231, 303, 373, 397, 400, 468, 480, 483, 495, 499
(de l'auteur), 373, 499
mot, 13, 21, 25, 35, 55, 56, 57, 59, 70, 77, 80, 101, 103, 105, 110, 115, 121, 129, 135, 164, 166, 170, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 190, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 214, 215, 216, 217, 230, 233, 240, 241, 242, 243, 257, 270, 271, 294, 296, 297, 298, 309, 322, 323, 332, 338, 339, 341, 342, 344, 352, 353, 354, 355, 358, 362, 363, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 385, 386, 387, 388, 395, 423, 425, 434, 463, 468, 477, 478, 486, 494, 496, 497, 509, 510, 519
informatif, 13, 129, 174, 178, 181, 195, 196, 197, 215, 216, 233, 240, 241, 242, 243, 270, 271, 294, 296, 309, 322, 323, 385, 387, 388, 395, 468, 477, 498
outil, 13, 129, 170, 174, 179, 195, 196, 199, 215, 216, 240, 241, 242, 270, 294, 296, 309, 323, 341, 352, 354, 367, 369, 385, 423, 477, 498
Muller, Charles, 182, 189, 217, 253, 254, 259, 260, 524
mystère, 26, 36, 40, 42, 49, 72, 76, 82, 91, 104, 105, 312, 358, 473

N

naissance, 9, 40, 41, 48, 49, 89, 112, 202, 301, 304, 305, 373, 397, 432, 468, 480, 512
narrateur, 14, 24, 35, 36, 53, 54, 55, 64, 66, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 89, 93, 94, 95, 100, 105, 107, 110,

111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 161, 162, 166, 175, 193, 226, 230, 231, 265, 297, 301, 306, 314, 315, 323, 326, 337, 338, 339, 357, 360, 374, 397, 398, 401, 402, 403, 404, 412, 414, 415, 416, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 426, 432, 463, 465, 467, 470, 471, 472, 475, 476, 483, 484, 485, 486, 488, 494, 495, 496, 498, 499
nœud (voir Borroméen), 89, 90, 96, 100, 110, 117, 219, 274, 275, 276, 279, 285, 286, 288, 290, 291, 301, 307, 312, 315, 316, 429, 463, 465, 467, 469, 471, 475, 477, 479, 485, 488, 494, 522
noir, 109, 156, 467, 468
nom, 10, 11, 14, 15, 53, 55, 69, 71, 73, 76, 90, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 106, 111, 123, 129, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 168, 169, 175, 177, 178, 179, 180, 196, 197, 215, 216, 225, 226, 230, 233, 241, 297, 323, 324, 325, 326, 328, 338, 339, 355, 361, 362, 367, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 425, 427, 441, 444, 445, 446, 451, 452, 467, 469, 471, 481, 482, 486, 497, 516, 517, 518, 519, 520, 521
commun, 11, 55, 138, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 177, 180, 196, 197, 226, 233, 241, 324, 381, 382, 387, 389, 391, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 403, 411, 418, 421, 422, 423, 520
propre, 11, 14, 90, 92, 95, 96, 98, 106, 123, 138, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 180, 196, 197, 225, 233, 241, 323, 325, 367, 381, 382, 387, 388, 389, 392, 393, 394, 395, 396, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 417, 418, 419, 423, 425, 444, 452, 467, 469, 471, 497, 516, 518, 519, 520
non-clôture, non-clôturant, 435, 439
notion, 23, 25, 35, 49, 52, 61, 90, 106, 118, 120, 121, 122, 131, 132, 133, 135, 136, 139, 140, 141, 143, 145, 150, 151, 154, 156, 157, 158, 160, 162, 165, 177, 197, 199, 200, 203, 214, 327, 331, 334, 336, 337, 338, 355, 356, 357, 361, 368, 369, 370, 371, 374, 381, 396, 397, 398, 440, 445, 446, 448, 454, 455, 456, 457, 466, 467, 468, 478
noyau, 10, 135, 136, 139, 146, 147, 149, 151, 179, 238, 312, 397, 398, 399, 431, 470, 494, 496

O

objet, 23, 27, 44, 66, 69, 86, 87, 89, 91, 96, 99, 102, 106, 108, 109, 120, 121, 133, 134, 140, 144, 163, 167, 169, 178, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 216, 230, 258, 304, 325, 361, 362, 373, 383, 466, 469, 493, 495, 496, 499, 516, 524
occurrence, 12, 132, 133, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 149, 150, 151, 153, 159, 163, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 195, 196, 199, 207, 209, 210, 215, 216, 217, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 245, 247, 248, 250, 258, 259, 260, 261, 266, 267, 269, 270, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 293, 299, 302, 310, 321, 323, 328, 330, 333, 335, 337, 338, 341, 355, 385, 386, 387, 388, 393, 397, 400, 402, 420, 422, 437, 438, 439, 441, 443, 447, 448, 450, 451, 455, 456, 466, 470, 475
Œdipe, 414, 415, 417, 433, 483
O'Hagan, Sean, 70, 511
O'Kelly, Dairine, 137, 142, 143, 517, 518, 520
opposant, 87, 149, 444
Oracle Night, 9, 52, 53, 68, 69, 70, 485, 486, 487, 488, 499, 506
ordre, 25, 28, 58, 61, 63, 72, 88, 89, 118, 131, 146, 167, 171, 192, 195, 206, 259, 294, 309, 312, 316, 321, 351, 353, 371, 372, 419, 487, 500, 519
originel, 102, 304, 356, 357, 495

P

parcours, 10, 22, 26, 27, 59, 92, 122, 131, 140, 141, 142, 143, 274, 454, 457, 471
paternité, 48, 99, 104, 105, 106, 117, 305, 472, 483, 485
patern-ité, 105, 373
patronyme, 55, 394, 399, 400, 402, 411, 419
Peeters, Jean, 155, 160, 520

Peirce, Charles S., 199, 203, 520
perte, 23, 27, 47, 48, 53, 58, 61, 80, 82, 99, 177, 297, 331, 356, 357, 359, 366, 440, 457, 468, 485
pivot, 179, 238, 298, 299, 301, 312, 393, 426, 431, 473, 475, 494
pondération, 10, 139, 140, 143, 144, 148, 149, 151, 152, 153, 309, 437, 447, 450, 451, 457, 493
postmodernisme, 49, 50, 51, 62, 498, 499
postmodificateur, 135, 138, 146, 147
poupées (russes), 293, 301, 310, 316, 394, 431, 464, 494, 496
prémodificateur, 15, 135, 138, 144, 146, 149, 195, 215, 327, 397, 447, 450, 453, 454, 457
  formel, 195, 215, 454, 457
  matériel, 15, 447, 450, 453, 457
prénomination, 406, 407
présence, 3, 11, 29, 60, 102, 113, 115, 118, 121, 129, 144, 145, 146, 149, 150, 154, 175, 176, 177, 183, 189, 190, 192, 205, 206, 210, 214, 217, 233, 304, 314, 315, 322, 323, 327, 348, 355, 360, 362, 370, 382, 387, 392, 398, 399, 402, 403, 405, 407, 408, 409, 412, 414, 417, 419, 420, 432, 434, 435, 437, 438, 443, 452, 470, 476, 477, 480, 483, 485, 495
proforme, 10, 15, 135, 137, 138, 175, 179, 180, 215, 323, 383, 394, 421, 435, 454
pronom personnel, 180, 226, 297, 323, 326, 394, 402, 403, 404, 413, 418, 422, 423, 427, 430
pronominalisation, 403, 454
pronomination, 403, 417, 419, 422, 452, 471

Q

qualification, 10, 29, 132, 136, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 153, 155, 156, 161, 162, 316, 396, 397, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 457, 463, 466, 516
quantification, 10, 14, 29, 30, 129, 132, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 153, 162, 171, 173, 176, 197, 220, 236, 257, 270, 291, 292, 293, 316, 321, 333, 336, 341, 387, 395, 399, 423, 445, 446, 448, 450, 451, 454, 456, 457, 463, 471, 478, 483, 497, 498, 516, 517
quantifieur, 138, 139, 140, 144, 149, 152, 153, 195, 447, 448, 450, 454, 519
  complexe, 140, 144, 152, 153, 447, 448, 450
quête identitaire, 15, 24, 37, 48, 59, 65, 66, 82, 89, 93, 96, 100, 101, 102, 106, 108, 109, 110, 116, 117, 118, 119, 123, 133, 230, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 248, 251, 263, 264, 265, 267, 269, 277, 279, 280, 283, 286, 291, 292, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 306, 309, 313, 315, 316, 325, 336, 338, 339, 356, 358, 359, 360, 370, 381, 388, 393, 394, 399, 401, 403, 404, 405, 407, 408, 410, 412, 416, 417, 423, 427, 432, 439, 440, 445, 452, 453, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 471, 472, 475, 477, 483, 485, 487, 493, 494, 495, 496, 497, 499, 500
Quinn, 10, 24, 27, 28, 54, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 133, 158, 161, 162, 230, 262, 265, 303, 304, 305, 306, 308, 323, 337, 338, 339, 353, 354, 359, 360, 362, 364, 366, 371, 381, 400, 405, 407, 408, 422, 426, 432, 463, 465, 471, 480, 481, 483, 484, 494, 496, 499
Quirk, Randolph, 150, 154, 158, 520

R

Raynal, Patrick, 86, 512
réalité, 21, 23, 24, 25, 30, 35, 51, 53, 56, 57, 61, 68, 69, 76, 80, 88, 90, 118, 131, 135, 163, 166, 201, 204, 305, 306, 314, 338, 339, 359, 365, 366, 369, 397, 417, 432, 466, 467, 471, 482, 486, 500, 515
reconstruction, 10, 24, 25, 27, 29, 55, 60, 61, 70, 89, 106, 108, 157, 328, 331, 495
réel, 24, 27, 35, 42, 50, 52, 53, 55, 61, 62, 65, 72, 73, 74, 75, 78, 81, 88, 93, 94, 107, 112, 118, 131, 156, 161, 162, 163, 164, 166, 170, 171, 175, 192, 204, 226, 245, 257, 294, 314, 316, 330, 338, 358, 359, 364, 365, 366, 367, 372, 373, 381, 397, 422, 426, 432, 434, 440, 463, 465, 466, 467, 470, 471, 473, 482, 483, 486, 495, 497, 498, 500

Réel, 15, 89, 90, 93, 95, 100, 108, 122, 203, 204, 205, 307, 358, 359, 360, 375, 465, 466, 468, 472, 473, 477, 485, 495
référence, 61, 75, 92, 118, 119, 121, 122, 123, 129, 136, 137, 143, 157, 158, 159, 161, 162, 168, 173, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 198, 199, 201, 211, 217, 293, 312, 357, 358, 374, 382, 399, 405, 418, 494, 497, 499, 516, 517, 519, 520, 521, 525
référenciation, 123, 136, 164, 180, 226, 382, 419, 423, 457
référent, 14, 61, 131, 132, 133, 147, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 166, 178, 226, 381, 396, 399, 418, 419, 420, 421, 422, 425, 440, 451, 471, 476, 500
Reinert, Max, 3, 12, 120, 121, 122, 134, 170, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 322, 372, 524, 525
renaissance, 9, 49, 97, 100, 106, 156, 338, 468
renomination, 407
renvoi, 10, 140, 143, 151, 155, 156, 160, 299, 448, 455, 457, 466, 468
  à la classe, 143, 151
  à la notion, 140, 143, 156, 160, 448, 455, 456, 457, 466, 468
répétition, 25, 66, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 217, 248, 257, 339, 359, 360, 362, 363, 369, 372, 463, 468, 469, 477, 478, 484, 485, 487, 493, 494, 514, 524
réseau isotopique, 29, 203, 321, 334, 338, 396, 397
résolution, 21, 25, 28, 37, 55, 68, 84, 86, 88, 121, 123, 152, 169, 251, 286, 288, 301, 311, 314, 315, 334, 370, 374, 399, 433, 439, 440, 446, 472, 494, 499
richesse, 12, 13, 178, 214, 215, 217, 226, 232, 238, 240, 243, 244, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 262, 265, 286, 288, 289, 292, 294, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 310, 312, 313, 315, 316, 394, 406, 429, 466, 467, 468, 470
  informative, 12, 13, 214, 215, 238, 240, 254
  lexicale, 13, 178, 214, 217, 238, 243, 244, 248, 250, 251, 253, 255, 256, 262, 265, 286, 288, 289, 292, 294, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 310, 312, 313, 315, 316, 394, 406, 429, 466, 467, 468, 470
roman policier, 55, 64, 67, 71, 72, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 106, 112, 118, 259, 499, 514, 515
rouge, 69, 72, 76, 77, 80, 96, 100, 101, 102, 105, 114, 193, 274, 304, 465, 484
rupture, 50, 145, 151, 166, 204, 215, 226, 229, 231, 232, 252, 253, 255, 262, 264, 265, 286, 290, 293, 298, 303, 306, 312, 314, 360, 398, 406, 410, 411, 413, 414, 439, 441, 497, 523
Russel, Alison, 76, 102, 512

S

schizomorphe, 366, 367, 368, 369, 466, 475, 478
sémantique, 133, 144, 145, 146, 153, 154, 155, 160, 161, 163, 169, 177, 178, 180, 181, 194, 195, 197, 203, 233, 257, 261, 265, 271, 316, 321, 322, 323, 336, 423, 482, 500, 517, 518, 520
seuil de significativité, 182, 183, 189, 192, 328
Shiloh, Ilana, 22, 26, 66, 85, 87, 89, 95, 512
signe, 11, 29, 60, 67, 86, 88, 102, 103, 104, 115, 163, 164, 165, 168, 174, 176, 196, 198, 199, 200, 203, 206, 212, 241, 312, 313, 316, 351, 355, 363, 371, 374, 401, 403, 417, 433, 440, 442, 463, 466, 478, 512, 514, 520
signifiant, 52, 90, 92, 98, 101, 102, 103, 104, 107, 115, 132, 133, 164, 165, 166, 169, 177, 180, 199, 200, 201, 203, 204, 321, 325, 340, 357, 369, 370, 371, 372, 373, 381, 397, 401, 415, 422, 464, 471, 473, 477, 484, 486, 495, 497
significatif, 98, 150, 152, 163, 177, 182, 186, 187, 189, 206, 210, 213, 227, 228, 229, 230, 232, 236, 243, 245, 247, 248, 250, 253, 255, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 269, 271, 286, 289, 294, 297, 302, 309, 312, 316, 323, 328, 330, 331, 333, 335, 336, 344, 350, 351, 364, 367, 368, 370, 372, 385, 389, 392, 393, 394, 395, 401, 404, 405, 407, 409, 410, 412, 417, 419, 420, 429, 431, 436, 439, 442, 443, 444, 445, 448, 452, 457, 466, 468, 470, 471
signification, 21, 102, 103, 104, 115, 129, 132, 150, 151, 157, 160, 164, 166, 188,

199, 200, 201, 204, 357, 358, 359, 361, 373, 381, 397, 408, 480, 482, 495, 497, 511
signifié, 52, 102, 103, 107, 115, 133, 164, 165, 166, 169, 177, 180, 202, 203, 321, 325, 357, 372, 396, 397, 399, 425, 467, 519
Simonelli, Thierry, 415, 522
solitude, 35, 42, 46, 49, 59, 64, 81, 86, 304, 306, 331, 354, 356, 470
spirale, 69, 109, 118, 468, 480, 494, 495
Springer, Carsten, 60, 512
stabilité, 60, 61, 95, 103, 115, 145, 147, 159, 161, 164, 165, 196, 200, 204, 205, 243, 248, 259, 263, 266, 267, 269, 302, 313, 336, 342, 343, 357, 372, 464, 469, 473, 476, 484, 493, 494
Stillman, 40, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 81, 91, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 111, 112, 113, 115, 138, 161, 164, 165, 166, 180, 230, 231, 262, 303, 304, 305, 323, 337, 338, 362, 400, 405, 407, 481, 483, 484, 486, 494, 496, 509, 510, 511, 513
structuration, 13, 24, 26, 28, 99, 108, 150, 166, 190, 204, 228, 293, 308, 309, 312, 314, 315, 316, 325, 327, 340, 360, 363, 371, 381, 394, 399, 423, 426, 437, 457, 463, 466, 471, 473, 476, 483, 494, 496, 500, 519
structure, 13, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 61, 62, 86, 88, 89, 100, 101, 106, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 129, 133, 145, 146, 153, 166, 170, 171, 173, 175, 177, 181, 182, 190, 194, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 206, 211, 232, 233, 234, 236, 245, 248, 268, 286, 291, 292, 293, 294, 296, 298, 299, 301, 302, 303, 307, 310, 311, 312, 315, 316, 333, 359, 366, 367, 368, 369, 372, 375, 382, 383, 388, 389, 393, 395, 397, 399, 426, 429, 430, 431, 432, 440, 463, 464, 465, 466, 469, 470, 471, 475, 476, 477, 478, 480, 482, 483, 484, 493, 494, 495, 496, 497, 500
de surface, 493, 497
horizontale, 292, 298, 312, 394, 397, 431, 475, 477, 493
profonde, 28, 29, 86, 129, 175, 181, 426, 464, 476, 477, 493, 496
verticale, 397, 494
subjectivité, 15, 123, 148, 169, 361, 367, 374, 381, 382, 418, 425, 426, 427, 439, 446, 447, 457, 471, 518
sujet, 10, 11, 15, 23, 55, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 99, 101, 106, 109, 111, 117, 120, 121, 134, 135, 150, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 180, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 309, 315, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 336, 337, 338, 339, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 381, 382, 383, 394, 395, 399, 400, 401, 403, 404, 407, 412, 414, 415, 416, 417, 418, 420, 423, 426, 432, 433, 434, 435, 438, 439, 440, 445, 446, 447, 449, 450, 453, 454, 456, 457, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 475, 476, 477, 478, 479, 482, 483, 484, 488, 493, 494, 495, 497, 500, 512, 515, 519, 521
sujet parlant, 86, 89, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 339, 382, 383, 399, 426, 432, 435, 438, 440, 445, 450, 453, 457, 463, 464, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 475, 476, 477, 478, 479, 482, 484, 494, 497, 500
Sujet, 120, 121, 122, 134
Sukenick, Ronald, 51, 515
symbole, 11, 35, 57, 62, 69, 70, 87, 88, 97, 99, 117, 155, 156, 174, 183, 184, 188, 204, 257, 325, 360, 369, 440, 467, 468, 469, 475, 478, 479, 480, 482, 497, 514, 518
Symbolique, 85, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 105, 108, 114, 117, 142, 169, 170, 204, 205, 304, 359, 360, 362, 363, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 381, 401, 403, 409, 411, 414, 415, 416, 422, 423, 432, 433, 463, 465, 466, 467, 469, 470, 471, 472, 473, 477, 479, 480, 485, 486, 495, 497, 500
symétrie, 235, 281, 298, 299, 301, 303, 334, 339, 368, 369, 397, 398, 475, 477, 480, 481, 482
syntagme, 10, 15, 29, 123, 129, 135, 136, 139, 144, 145, 146, 147, 149, 160, 168, 169, 170, 177, 178, 179, 180, 181, 381, 382, 383, 387, 396, 397, 398, 399, 426, 447, 449, 451, 518
binominal, 10, 15, 144, 145, 147, 396, 447, 449

binominal quantificateur, 10, 144, 145, 147, 149
nominal, 10, 29, 129, 135, 136, 139, 144, 146, 149, 160, 168, 169, 170, 177, 178, 179, 180, 181, 381, 382, 383, 387, 397, 398, 399, 426, 451, 518
prépositionnel inverse, 10, 138, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 447, 448, 449, 450

T

tagger, 12, 179, 181, 194, 195, 196, 451, 525
ternaire, 101, 117, 205, 206, 312, 316, 352, 371, 373, 375, 471, 495, 500
test de Pearson, 11, 184, 214
The Art of Hunger, 23, 35, 36, 47, 54, 57, 59, 64, 66, 67, 105, 119, 201, 325, 356, 363, 364, 373, 470, 484, 503, 507
The Book of Illusions, 487, 488, 499, 506
The Invention of Solitude, 22, 27, 40, 41, 47, 48, 54, 56, 57, 58, 60, 67, 68, 82, 91, 200, 201, 325, 331, 356, 370, 483, 485, 503
The Locked Room, 9, 13, 14, 21, 28, 55, 64, 66, 69, 70, 74, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 104, 111, 116, 118, 119, 121, 137, 140, 141, 151, 161, 166, 185, 193, 201, 208, 209, 218, 219, 226, 229, 230, 231, 232, 235, 238, 240, 242, 243, 245, 248, 250, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 266, 267, 268, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 307, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 322, 323, 325, 326, 328, 334, 336, 337, 338, 339, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 355, 357, 360, 370, 374, 385, 386, 389, 390, 392, 393, 395, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 408, 412, 413, 414, 415, 417, 419, 420, 429, 431, 432, 433, 434, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 444, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 463, 470, 471, 472, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 494, 495, 496, 506
The New York Trilogy, 1, 9, 21, 22, 23, 25, 27, 29, 64, 66, 67, 69, 70, 74, 76, 81, 82, 85, 102, 118, 120, 155, 158, 161, 162, 171, 173, 182, 187, 190, 240, 242, 258, 265, 266, 274, 276, 277, 278, 279, 381, 386, 399, 420, 426, 427, 463, 485, 487, 493, 498, 499, 500, 506, 508, 510, 512
The Red Notebook, 63, 105, 162, 504
Thiessen, Anne, 325, 521
topoï, 322
toponyme, 158, 159, 163, 387, 388, 396, 399
traces, 41, 79, 150, 168, 169, 298, 322, 339, 383, 416, 423, 431, 448, 449, 451, 476, 496
transparence, 97, 102, 103, 104, 107, 108, 110, 120, 204, 312, 338, 356, 357, 359, 397, 398, 399, 400, 495
triade, 398
trilogie, 9, 12, 13, 14, 16, 22, 27, 30, 53, 54, 64, 67, 69, 70, 71, 74, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 100, 102, 105, 111, 119, 121, 123, 129, 131, 134, 135, 137, 153, 156, 161, 162, 163, 167, 169, 170, 177, 181, 182, 184, 185, 186, 191, 198, 200, 211, 218, 226, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 265, 266, 267, 269, 270, 273, 275, 279, 280, 281, 285, 288, 291, 292, 293, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 322, 323, 324, 325, 327, 329, 331, 332, 333, 335, 336, 338, 339, 347, 349, 381, 382, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 397, 399, 400, 402, 404, 411, 417, 418, 419, 420, 426, 427, 428, 429, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 447, 451, 452, 455, 457, 463, 466, 467, 469, 470, 472, 473, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 487, 488, 493, 494, 495, 496, 497, 499, 500
trilogie new-yorkaise, 13, 14, 16, 22, 30, 53, 54, 64, 67, 70, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 100, 102, 119, 121, 123, 131, 134, 135, 137, 161, 162, 163, 167, 169, 170, 181, 182, 184, 186, 191, 198, 200, 211, 218, 232, 233, 234, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 256, 257, 258, 261, 266, 269, 271, 273, 275, 279, 291, 293, 296, 300, 302, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 322, 324, 329, 333, 335, 340, 347, 349, 387, 389, 390, 391, 392, 394, 397, 400, 402, 417, 426, 428, 434, 435, 436, 437, 439, 441, 447, 457, 463, 467, 468, 472, 473,

479, 480, 481, 482, 484, 485, 487, 488, 493, 495, 496, 499, 500
trinité, 9, 74, 75, 78, 80, 81, 83, 89, 93, 96, 98, 99, 100, 101, 107, 110, 111, 113, 117, 121, 202, 405, 463, 465, 480, 481, 482, 485, 493, 494, 514

U

unitaire, 66, 477, 493
unité de contexte élémentaire
u.c.e., 198, 205, 206, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 472
unité par 3, 478, 479, 482, 484, 485, 493

V

verbe, 104, 122, 123, 131, 136, 154, 168, 196, 215, 216, 332, 334, 335, 351, 356, 361, 363, 370, 371, 387
verticalité, 291, 292, 293, 296, 301, 310, 316, 325, 368, 394, 397, 431, 464, 465, 473, 478, 480, 494
vide, 43, 58, 65, 81, 82, 89, 99, 106, 107, 109, 112, 150, 156, 292, 297, 304, 316, 331, 358, 397, 420, 432, 446, 465, 466, 467, 469, 488, 495

W

White, 55, 67, 76, 77, 78, 91, 97, 106, 107, 108, 110, 140, 155, 156, 180, 308, 337, 400, 409, 410, 467, 468, 469, 481, 503
Wilson, 71, 75, 78, 94, 95, 96, 101, 160, 161, 162, 338, 405, 481
Work, 71, 75, 91, 94, 95, 96, 101, 161, 180, 405, 481, 503, 504, 511

Le voyage que le sujet austérien entreprend dans *The New York Trilogy* a toutes les apparences d'une enquête policière. Multipliées par 3 dans les volets de l'œuvre, les histoires des héros Quinn (dans *City of Glass*), Blue (dans *Ghosts*) et un mystérieux narrateur homodiégétique (dans *The Locked Room*) s'enchevêtrent, se répètent et se complètent. Elles proposent en fait au lecteur, en parallèle de ce qui n'est qu'une déconstruction du roman policier, une triple quête identitaire. Á la recherche de leur moi, les héros aux identités fragmentées s'y dédoublent à l'infini en personnages miroirs. Au travers de l'expérience d'un vide intérieur qui les plonge dans un monde en chaos, le récit raconte leur lutte pour construire leur identité grâce au langage. Ce récit n'est autre que le voyage initiatique de celui qu'ils représentent : l'auteur implicite qui, par son acte d'écriture, tente de construire la dimension symbolique de l'auteur réel. Ainsi, le sujet parlant responsable de l'énonciation accomplit un voyage sémantique au travers de récits en abyme, et chaque volet amène un élément supplémentaire dans le monde propre que se compose l'auteur. Ce monde est labyrinthique, et il faut se situer au-delà de l'histoire de surface pour étudier l'écriture de Paul Auster. Or, pour parvenir à approcher cette part d'inconscient qui domine l'écrivain, et tenter de découvrir si son œuvre tripartite renferme des volets homogènes ou en évolution, dissociés ou interdépendants, l'analyse quantitative et statistique du corpus constitue un outil performant. Prenant en compte simultanément l'intégralité de l'œuvre, l'analyse linguistique a permis d'en dégager la structure profonde qui relie des volets indissociables les uns des autres, dans une dimension à la fois verticale et horizontale. L'analyse a mis en évidence l'importance de l'organisation du discours pour l'inscription du sujet dans la chaîne des signifiants. Grâce à l'analyse *Alceste*, on procède au décryptage des choix de contenus de pensée révélés par les lexèmes co-occurrents. Dans un deuxième temps, grâce à l'outil *Hyperbase*, on étudie la hiérarchisation de ces contenus au niveau des opérations énonciatives effectuées. Le tout fournit une image globale de la structure Borroméenne de la trilogie new-yorkaise et fait ressortir un degré d'organisation du langage extrêmement élevé. L'auteur-ité de Paul Auster sur son écriture est en marche et *The New York Trilogy* constitue une première pierre à l'édifice d'un écrivain en mal de structuration identitaire. Son œuvre, qu'il considère comme à jamais inachevée, ne cesse aujourd'hui encore de tisser la toile de ses questionnements ontologiques sur la *"grammaire de l'existence"*.

Auster's subject in *The New York Trilogy* embarks upon a journey which at first sight displays all the typical features of the detective investigation. The 3 sections of the work present 3 heroes (Quinn in *City of Glass*, Blue in *Ghosts* and a mysterious "I" narrator in *The Locked Room*) whose stories interfere, reflect and complete each other. Beyond the deconstruction of the detective fiction they actually offer, these stories deal with a triad of quests for identity. Indeed, in their quests for their ego, the heroes experience the fragmentation of their identities and are constantly twinned with mirror characters. Through the experience of an inner void, they find themselves imprisoned in a chaotic world, and we are told the story of their struggle to form their inner selves thanks to the use of language. Actually, the reader is invited to follow the initiation journey of the person they mirror, i.e. the implied author, whose writing helps to form the symbolic dimension of the real author. Thus, the speaker who is in charge of the enunciation sets out on a semantic journey through a series of 3 stories *en abyme*, each of them bringing a new element into the author's personal world. This labyrinthine world, created by Paul Auster's writing, cannot be deciphered if you remain at the surface level of the mystery. A quantitative and statistical analysis of the corpus has proved useful to have a glimpse into the unconscious part influencing the writer's self, in order to find out if the 3 sections of the trilogy simply repeat each other or convey an idea of progression, and if they are to be seen as separate or interrelated. The linguistic analysis has given an overall view of the work and has led to its deep structure, in which 3 closely connected sections play an essential role in the building of both a vertical and a horizontal structure. It shows how important discourse organisation is for the subject to find a position in the chain of signifiers. The *Alceste* software analysis allows one to decipher the speaker's thought contents revealed by the networks of lexical items. The hierarchy of such contents is then studied in the statistics established with the *Hyperbase* software in terms of enunciative operations. The overall image of the trilogy is that of a Borromean knot, emphasizing the highly elaborate structure of its language. Paul Auster's has managed to establish a kind of "author-ity" over his discourse and *The New York Trilogy* is the first step toward the identity formation of a writer. Throughout his work, which he considers will always be in the making, Paul Auster is still spinning the web of his ontological questioning about the *"grammar of existence."*