

République Algérienne Démocratique Et Populaire
Ministère De L'enseignement Supérieur Et De La Recherche Scientifique
Université Mohammed Seddik Ben Yahia –Jijel-
Faculté Des Lettres Et Langues
Département De Langue Et De Littérature Française

N° d'ordre :

N° de série :



Mémoire en vue de l'obtention du diplôme de master
Option : Littérature et civilisation
Intitulé

L'imaginaire ludique dans
***L'anomalie* de Hervé LE**
TELLIER

Membres du Jury :

Présidente : Mme BOUABSA Fouzia

Examineur : Mme ABDELAZIZ Radhia

Encadrant : M. ABDOU Mohamed Chemseddine

Réalisé par :

ABADA Amel

Année universitaire : 2022/2023

Remerciements

Au terme de ce voyage intellectuel, nous souhaitons exprimer notre gratitude à Dieu le tout puissant de nous avoir accordé la force, le courage et la patience d'achever ce modeste travail de recherche.

Nous tenons à remercier chaleureusement notre directeur de recherche, M. ABDOU Mohamed Chemseddine, pour sa guidance, son expertise et son soutien constant tout au long de ce parcours. Ses précieux conseils et ses suggestions pertinentes ont grandement enrichi ce mémoire de fin d'étude. Nous sommes extrêmement reconnaissants d'avoir eu l'opportunité de travailler sous sa direction.

Nous exprimons nos vifs remerciements aux membres du jury pour leur présence et l'honneur qu'ils nous font en acceptant d'évaluer ce travail.

Enfin, tous nos remerciements vont à tous les enseignants et enseignantes qui ont contribué à notre formation universitaire durant ces cinq dernières années.

Dédicace

Au nom d'Allah le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux

Je dédie mon travail à :

*À MES CHERS PARENTS : **Badreddine** et **Radia**.*

Aucune dédicace ne saurait être assez éloquente pour exprimer la profondeur des sentiments d'affection, d'estime et de respect que je vous porte, pour l'amour dont vous me portez, l'éducation et le bien-être que vous m'assurez, pour votre soutien, vos sacrifices et vos prières indéfectibles et sans limites qui ne cessent de me donner avec amour le nécessaire pour que je puisse arriver à ce que je suis aujourd'hui. Je vous suis profondément reconnaissante d'avoir semé en moi les graines de l'amour pour la littérature. Ce travail n'aurait jamais pu voir le jour sans vos encouragements. Que dieu vous protège et que la réussite soit toujours à ma portée pour que je puisse vous combler de bonheur.

*À mes sœurs de cœur, mes meilleures amies et mes confidentes : **Romi** et **Nina**.*

Votre présence réconfortante, votre soutien inconditionnel et vos précieux conseils m'ont donné le courage de poursuivre mes rêves. Je vous suis infiniment reconnaissante pour votre soutien indéfectible. Merci pour toutes vos qualités qui seraient très longues à énumérer, ma vie ne serait pas aussi magique sans votre présence. Je vous souhaite plein de succès, de joie, et de bonheur, que dieu vous garde et illumine vos chemins.

À mes chers ami(e)s, et aux personnes qui me sont chères

SOMMAIRE

Introduction générale	8
Chapitre I : L'état de l'art	12
Chapitre II : Exploration de la polygraphie scripturale et de son intergénéricité	25
I. Définition et origines de la polygraphie	25
II. La place de la polygraphie dans la littérature contemporaine	26
III. les types de polygraphie	28
IV. La polygraphie et la généricité	34
Chapitre III : Profilage des personnages	53
I. L'approche sémiologique de Philippe Hamon.....	54
II. Le cas de L'anomalie.....	58
II.1. Les protagonistes.....	58
II.2. Les personnages secondaires.....	79
Chapitre IV : Décryptage narratif	83
I. La narratologie.....	83
I.1.1.1. L'intrigue de L'anomalie.....	87
I.2. Le monde narratif.....	90
I.3. Les niveaux.....	94
Chapitre V : Scrutin des traits stylistiques	104
I. La stylistique, un bref aperçu	104
II. Les figures de style	107
III. Les registres littéraires	112
IV. Les jeux d'écriture	119
V. Les chiffres	121
VI. Les digressions	121
Chapitre VI : Pérégrination des échos réceptifs	128
I. Les théories de la réception et de la lecture	128
I.1. Les principes fondamentaux de la théorie de la réception.....	132
Conclusion générale	149
Annexes	
Références bibliographiques	
Table des matières	
Résumé	

Introduction générale

« Créer, c'est vivre deux fois ».

Albert Camus.

« Écrire est un jeu qui se joue à deux entre l'écrivain et le lecteur »

George Perec, 1978.

Dans le halo des songes tissés, la littérature s'élève, porteuse de mondes parallèles, où les mots dansent et s'unissent en ribambelles. La plume sur la page, trace des chemins, crée des mondes imaginaires et des destins. Elle est l'instrument du pouvoir créateur de l'homme, qui lui permet de transcender la réalité et l'espace-temps. En littérature, les frontières entre les différentes disciplines n'existent plus. Tous les domaines s'entrelacent au sein de l'œuvre littéraire, en une danse gracieuse, offrant richesses et diversités. Suscitant questionnements, réflexions et curiosité.

L'écriture complice d'innovation, donne la possibilité à la littérature de tracer des ponts entre les différents savoirs.

La littérature en tant qu'expression artistique, puise sa force dans l'écriture, qui se nourrit elle-même des disciplines qui l'entourent. Cette interconnexion entre ces trois éléments offre une richesse féconde ainsi qu'une profondeur inégalée à la création littéraire. Où celle-ci fait naître un imaginaire ludique, lieu sacré entre l'écrivain et le lecteur, tout en lui offrant des perspectives nouvelles et stimulantes.

À première vue la littérature peut sembler être une discipline indépendante, voire immaculée, mais en réalité, elle est étroitement liée et mêlée à d'autres domaines de la connaissance, ce qui en fait un domaine interdisciplinaire par excellence. Elle est influencée et influençable par de nombreuses autres disciplines. De ce fait, elle peut être envisagée en relation avec l'histoire par exemple, l'historien considère cette dernière comme une source, les études littéraires, s'efforcent à leur manière de situer les œuvres littéraires dans leur contexte historique. Pour citer un autre exemple d'interdisciplinarité, la littérature et la philosophie ont donné naissance à la fiction métaphysique, dans laquelle des concepts philosophiques sont abordés à travers la réflexion des personnages fictifs, *le Monde de Sophie* (1991), roman de Jostein Gaarder en est un exemple évident. Où l'auteur aborde des thèmes en relation avec la philosophie comme : le questionnement intérieur et spirituel, le thème de la liberté, l'éthique, la religion... etc.

Un autre exemple de cette fécondité : La sociologie et la littérature, ont donné naissance à la Sociologie de la littérature¹ qui se donne pour objet d'étudier le fait littéraire comme fait social.

La littérature est également envisagée en relation avec la Médecine, un fait étonnant mais pas impossible, puisque cette relation a donné naissance à La médecine narrative² qui consiste en : «une approche de soins de santé centrée sur le patient. [...] son objectif est de (re)mettre le récit du patient et son écoute attentive au cœur de l'acte médical et d'établir une relation de qualité, marquée par l'empathie [...]».³

Mais ce n'est pas tout. La littérature peut être également envisagée avec, l'architecture la technologie ou encore les mathématiques...etc.

Penchons-nous sur le cas de la relation entre la littérature et les mathématiques, qui peut sembler surprenante, voire même contradictoire, étant donné que ces deux domaines de connaissance sont souvent considérés comme étant aux antipodes l'une de l'autre. L'un est considéré comme un domaine créatif tandis que l'autre est considéré comme un domaine rationnel, effectivement, les mathématiques sont souvent considérées comme étant le domaine de la logique et de la raison, tandis que la littérature est associée à l'expression de l'émotion et de l'expérience humaine. Cependant, malgré cette large différence qui les sépare, il existe bel et bien des liens qui les mettent au service de l'un et de l'autre. L'un des points communs entre la littérature et les mathématiques est leur utilisation respective de la structure et de la forme, en effet ils partagent tous deux une passion pour la structure, la logique et les schémas. Les deux domaines sont soumis à des règles formelles strictes, qui doivent être respectées pour que les résultats soient cohérents et significatifs. Dans la littérature, cela peut prendre la forme d'une structure narrative rigoureuse, tandis que dans les mathématiques, cela peut prendre la forme de la résolution de problèmes en utilisant des formules et des équations.

¹<https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-sociologie-de-la-litterature/> consulté le 10/03/2023.

²Terme inventé par Rita Charon dans l'ouvrage *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness* (2006),

³Rossi, S. (2019). *Médecine narrative*. Dans : Christine Delory-Momberger éd., *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*. Toulouse: Érès.

URL : <https://www.cairn.info/vocabulaire-des-histoires-de-vie-et-de-la-recherche--9782749265018-page-236.htm> consulté le 10/03/2023.

Afin de mieux illustrer cette symbiose, nous devons impérativement citer *L'Oulipo* : l'Ouvroir de Littérature Potentielle fondé en France, en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau, entre autres. L'ouliipo est constitué aussi bien par des écrivains et des poètes que par des mathématiciens, et ils se donnent pour but d'explorer le rôle des contraintes en littérature et de découvrir de nouvelles potentialités du langage afin de moderniser l'expression à travers des jeux d'écriture. Cet « Ouvroir » a inspiré bien d'autres, dont *l'Oupeinpo* (Ouvroir de Peinture Potentielle), *l'Oucuipo* (Ouvroir de Cuisine Potentielle), ou encore *l'Oulipopo* (Ouvroir de Littérature Policière Potentielle).⁴

L'ouliipo n'est ni une école, ni un mouvement littéraire à proprement dit, mais plutôt un lieu de recherche et d'expérimentation formelle, ses membres se sont intéressés à l'utilisation des mathématiques pour générer des contraintes littéraires. À titre d'exemple ils ont créé des formes littéraires de poésie qui se basent sur des algorithmes mathématiques, tels que les lipogrammes, qui éliminent certaines lettres de l'alphabet citons comme exemple *la disparition* de George Perec⁵, ou les «S+7», qui remplacent chaque substantif d'un texte par le septième suivant dans le dictionnaire. Les oulipiens ont également expérimenté des structures littéraires régulières et symétriques, telle que les palindromes ou les acrostiches. Ces structures rappellent celles de la géométrie et de l'algèbre, où la symétrie et la régularité sont souvent recherchées.

Par leurs recherches sur les potentialités littéraires, les auteurs oulipiens sont très souvent associés au jeu, et surtout au jeu formel, ils n'hésitent pas à casser les codes en formant une rupture significative dans tous les niveaux, ils s'octroient tous les droits dans leur intention de produire des œuvres atypiques. «Le jeu oulipien entretient quant à lui un rapport ambigu à la tradition. Il ne prétend ni la suivre ni la contrer mais plutôt renouveler les principes formels de la création»⁶. Cependant, l'écriture ludique ne se limite pas à l'ouliipo. De nombreux écrivains ont exploré cette pratique avant et après l'ouvroir, notamment les surréalistes et les auteurs du fantastique.

⁴Perec, G. (1969). *la disparition*. Gallimard. P: 328.

⁵Silva Ochoa, H. (2003). *Surréalisme VS. Oulipisme: deux poétiques du jeu incompatibles?*. Anuario de LetrasModernas. Volumen 11, México 2002-2003 Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México 2003.

⁶*Ibid.*

«Écrire est un jeu qui se joue à deux entre l'écrivain et le lecteur»,⁷ en effet, l'écriture est un processus interactif et dynamique qui nécessite la participation active des deux parties. L'écrivain crée une œuvre littéraire, mais cette œuvre existe pleinement que lorsqu'elle est lue et interprétée par le lecteur. En ce sens, Perec veut dire que l'acte d'écrire peut-être considéré comme un jeu, car il implique une interaction réciproque entre l'écrivain et le lecteur.

L'écrivain peut créer des personnages, des situations et des thèmes, mais ce sont les lecteurs qui donnent vie à ces éléments à travers leur propre interprétation. En outre, chaque lecteur est unique et apporte sa propre expérience et sa propre compréhension à la lecture. Ainsi l'écriture est un jeu qui se déroule entre l'écrivain et le lecteur, où l'un crée l'œuvre et l'autre la complète avec l'acte de lecture et de l'interprétation.

L'écriture ludique est par conséquent une pratique littéraire qui implique l'utilisation de «la ludicité», c'est-à-dire l'esprit de jeu, dans la création d'œuvres littéraires. Cette approche de l'écriture est caractérisée par l'exploration créative, l'imagination et la spontanéité, et peut être utilisée pour une grande variété d'œuvres littéraires, allant de la poésie aux romans en passant par les nouvelles et les essais, nous allons en parler avec davantage de détails dans le premier chapitre dédié à l'état de l'art.

C'est dans cette même optique que l'écrivain français Hervé Le Tellier, travaille ses textes, en effet, en parcourant minutieusement ses romans, l'attention est attirée par un certain nombre d'éléments qui affectent à sa création romanesque une posture qui paraît ludique. Ceci est peut-être dû au fait qu'il soit membre de l'Oulipo, il en est d'ailleurs le président depuis 2019. Il est né en France en 1954, et est considéré comme l'un des auteurs les plus importants de la littérature française contemporaine. Après des études en mathématiques et en linguistique, il est devenu journaliste et écrivain, il a publié de nombreux livres, notamment des romans et des nouvelles. Ses œuvres abordent souvent des thèmes tels que la vie quotidienne, les relations humaines et les questions existentielles. Il est également connu pour son utilisation inventive de la langue française, qui est souvent considérée comme une marque de fabrique de son style.

⁷Perec, G. (1978). «*La Vie règle du jeu*», entretien avec Alain Hervé, dans *le sauvage*.P. 17.

Il a écrit et publié des romans, des nouvelles, des recueils poétiques et des pièces de théâtre, parmi lesquels on peut citer *la disparition de Perek*⁸(1997), *Assez parlé d'amour* (2009)⁹, *Moi et François Mitterand*¹⁰ (2016), *Toutes les familles heureuses* (2017)¹¹ et enfin *L'anomalie*¹² paru le 20 août 2020 dans un contexte de pandémie mondiale, publié chez les éditions Gallimard en collection blanche, et lauréat du Prix Goncourt 2020.

Dans l'ensemble de ses œuvres il y a un en particulier qui a suscité notre attention et a attisé notre curiosité, en effet, il s'agit de *L'anomalie*, c'est celle qui lui a valu le prix prestigieux de l'académie Goncourt, ce roman ne fait pas exception à la règle, puisque l'auteur nous entraîne dans un univers énigmatique où les frontières entre la réalité et l'imaginaire sont floues.

L'histoire se déroule le 10 mars 2021. Les 243 passagers d'un vol au départ de Paris, marqué par de violentes turbulences, atterrissent à New York. Parmi eux une panoplie de personnages : Blake, tueur à gages ; Lucie une monteuse de cinéma, André, un architecte sexagénaire qui a honte de son âge, Slimboy la pop star nigériane, Joanna Wasserman une brillante avocate afro-américaine, Sophia une petite fille portant un lourd secret, David Markle pilote du fameux avion en question ou encore Victor Miesel, écrivain sans succès, qui se donne la mort après avoir écrit en quelque jours un livre aussitôt propulsé en tête de ventes et qui porte le titre de *l'Anomalie*...etc. Trois mois plus tard, contre toute logique, un avion en tous points identique, avec à bord le même équipage et les mêmes passagers, surgit dans le ciel au-dessus de New York. S'ensuivra une crise politique, médiatique et scientifique sans précédent, au cœur de laquelle chacun de ces personnages ou presque se retrouvera face à une autre version de lui-même, le roman nous transporte dans la peau des onze protagonistes, d'abord avant le vol, puis après l'atterrissage, l'auteur nous offre plusieurs tranches de vies et de variantes. Ce qui est sûr, c'est que personne ne réagit de la même façon et que le monde est face à une incompréhension totale.

On a choisi ce roman car c'est avant tout un roman interdisciplinaire où l'auteur met la science au service de la littérature, en laissant parler la langue elle-même.

⁸ Le Tellier, H. (1997). *La disparition de Perek*. Editions Gallimard.

⁹ Le Tellier, H. (2009). *Assez parlé d'amour*. Gallimard.

¹⁰ Le Tellier, H (2016) *Moi et François Mitterand*. Gallimard.

¹¹ Le Tellier, H (2017) *Toutes les familles heureuses*. Gallimard.

¹² Le Tellier, H (2020) *l'anomalie*. Gallimard.

Ce livre est décrit par l'auteur comme un «roman de roman».¹³ *L'anomalie* nous a intrigués par la diversité de ses personnages, qui semble permettre à l'auteur de mener à bien ce jeu d'écriture établi entre lui et le lecteur. C'est un roman oulipien par excellence. Et c'est justement cette dénaturalisation de l'écriture qui nous a fait choisir *L'anomalie* comme corpus d'étude.

D'autant plus, après avoir effectué quelques recherches sur le sujet, il s'est avéré que peu d'études ont été réalisées sur ce roman, ce qui nous a donné davantage l'envie et l'ambition de nous lancer dans cette recherche en particulier. En même temps, après avoir visionné l'interview accordé par Hervé Le Tellier à l'émission télévisée *France culture*,¹⁴ notre avidité d'étudier cette œuvre n'a fait que s'agrandir.

« Aucune œuvre littéraire ne naît ex-nihilo. Son auteur, certainement, l'inscrit dans une perspective bien définie qui répond à une problématique quelconque. »,¹⁵ Sur ce point, au fur et à mesure de notre travail de recherche on va essayer de répondre à notre problématique principale qui est la suivante :

- De quelle manière se manifeste l'imaginaire ludique chez l'auteur de *L'anomalie*?

Afin d'y répondre nous avancerons les hypothèses suivantes :

- *L'anomalie* est un roman inclassable, ceci représente un instrument de jeu et l'empreinte oulipienne par excellence.
- L'auteur opte pour une large palette de protagonistes afin d'élargir le champ des possibles, et d'embrouiller le lecteur.
- L'imaginaire ludique se manifeste par le jeu au niveau diégétique et narratif.
- Le Tellier se sert du support stylistique comme instrument ludique.
- Pour l'existence d'un éventuel imaginaire ludique, la réception doit répondre présente face aux défis mis en place par l'auteur.

¹³L'invité. (2020, 14 décembre). Hervé LE TELLIER (Prix Goncourt 2020) : « Le monde est une anomalie » [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CioSh7mqR0s> consulté le 15/10/2022

¹⁴France Culture. (2021, 3 avril). Goncourt : l'anomalie littéraire. Avec Hervé Le Tellier [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DVLN5b1T5yo> consulté le 20/09/2022

¹⁵Kobenan, Y. (2020). *Quand l'écriture romanesque devient jeu chez Mamadou Mahmoud N'dongo*. *Paradigmes*, 3(7), 185-194.

Afin de mener à bien notre recherche et répondre aux questions posées dans la problématique, nous avons envisagé notre étude au croisement des approches et des théories suivantes : La Polygraphie ; qui nous permettra de repérer et de tracer les différents genres qui se manifestent au sein de notre corpus. L'approche sémiologique établie par Philippe Hamon, qui va nous aider à analyser d'une façon profonde et méthodique les protagonistes de notre corpus. Par la suite nous ferons appel à la Narratologie selon G. Genette, cette approche théorique va nous permettre d'analyser la structure narrative du roman, la diégèse et l'enchevêtrement des actions. Dans un autre temps nous ferons appel à la Stylistique de Spitzer, qui va nous aider à étudier l'attitude ludique et le caractère oulipien de l'écriture et à analyser les figures de styles et la pluralité des registres présents dans le roman. Enfin nous nous servirons de certaines notions qui relèvent des théories de la réception, ce qui va nous aider à étudier la dimension ludique de notre corpus sur les réceptacles à savoir : les lecteurs.

Pour mener à bien notre recherche, nous avons tracé un plan de travail, qui se divisera en VI chapitres à savoir :

Un premier chapitre dédié à L'état de l'art, dans lequel on va consacrer une brève présentation de l'oulipe, son esthétique et ses différentes méthodes d'écriture, pour nous imprégner du sujet. Nous verrons par la suite les différents travaux déjà réalisés en relation avec notre sujet de recherche, qui s'articule sur l'écriture ludique et enfin nous nous pencherons sur les différentes notions de : l'attitude ludique et de la polygraphie.

Un deuxième chapitre qui va porter le titre de : Exploration de la polygraphie scripturale et de son intergénéricité, dans lequel on va étudier la polygraphie au sein de notre corpus. On va également situer chaque personnage dans une catégorie générique spécifique.

Un troisième chapitre, qui va s'intituler : Profilage des personnages, dans lequel on va se consacrer sur une étude approfondie des personnages et ainsi, voir leurs différents rôles au sein de l'intrigue.

Un quatrième chapitre, qui va être dénommé : Décryptage narratif, dans lequel on va décortiquer la structure narrative, l'enchevêtrement des actions et l'agencement temporel du récit.

Un cinquième chapitre, qui va s'intituler : Scrutin des traits stylistiques, dans lequel on va procéder à une analyse stylistique afin de mieux déceler les différentes formes et styles qui se manifestent à l'intérieur de notre corpus.

Un sixième et dernier chapitre qu'on définira : Pérégrination des échos réceptifs, dans lequel on va analyser la réception des lecteurs.

Chapitre I

L'état de l'art

L'écriture ludique a fait l'objet de quelques travaux, suscitant divers questionnements et nourrissant de nombreuses hypothèses, c'est un domaine de recherche relativement récent qui s'intéresse à la manière dont la lecture peut se transformer en un jeu entre l'écrivain et le lecteur.

Dans le but de mener à bien notre travail de recherche, nous avons effectué plusieurs lectures qui nous ont aidés à mettre en place une assise pour les axes majeurs de la recherche. Il s'agit principalement d'une documentation s'articulant autour des concepts de l'écriture ludique, la poétique du jeu, ainsi que sur le groupe littéraire de : l'Oulipo.

Comme on l'a susmentionné, il y a peu de travaux académiques et d'ouvrages qui ont traité des thématiques de l'attitude ludique et de l'écriture ludique dans l'œuvre romanesque d'un Oulipien et plus précisément celle de Hervé Le Tellier. Mais un nombre considérable de chercheurs et de théoriciens ont essayé de traiter et d'étudier la notion du *jeu* en littérature. Nous allons donc faire un bref survol des différents travaux effectués autour de cette thématique.

L'écriture ludique a des origines multiples et anciennes, elle a été explorée par des écrivains de toutes les époques, le plus ancien qu'on puisse citer qui a fait appel à cette écriture est Lewis Carroll : auteur d'*Alice au pays des merveilles*¹⁶, où il utilise l'absurde et les jeux de langages pour créer un univers fantaisiste et ludique. Cependant, l'une des sources les plus marquantes de l'écriture ludique moderne est le groupe littéraire de l'Oulipo, dont on reparlera plus tard. Cette écriture ne se limite pas à l'Oulipo. De nombreux écrivains ont exploré cette pratique avant et après le mouvement, notamment les surréalistes et les auteurs de littérature fantastique.

Pour commencer, le terme « écriture ludique » a été utilisé pour la première fois en 1947, par l'écrivain et le poète français Raymond Queneau dans son livre : *Exercices de style*¹⁷, dans ce livre, Queneau raconte la même histoire sous 99 formes différentes, démontrant ainsi la diversité des styles d'écriture et la possibilité de jouer avec les mots et les structures grammaticales pour créer de nouveaux effets. Cette approche ludique de l'écriture a influencé de nombreux écrivains et artistes depuis lors.

¹⁶Carroll.L (1865). *Alice's Adventures in Wonderland TR : Alice au pays des merveilles*. Bué.H, Macmillan and Co.

¹⁷ Queneau, R. (1947). *Exercice de Style*. Gallimard.

Par la suite, treize ans plus tard, lui et François le Lionnais, un mathématicien français, s'associent et fondent ensemble l'Ouvroir de Littérature Potentielle dit : l'Oulipo. Ils ont rassemblé un groupe d'écrivains, de poètes et de mathématiciens qui ont commencé à explorer les possibilités de la contrainte littéraire et de la créativité algorithmique. Les oulipiens aiment à se présenter eux même comme «des rats qui ont à construire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir».¹⁸

C'est donc Le Lionnais et Queneau qui ont effectué le travail initial sur l'Oulipo et ont posé les jalons de ce groupe littéraire expérimental et ludique, qui a continué à inspirer les écrivains du monde entier. D'autres membres fondateurs de l'Oulipo incluent Georges Perec, Italo Calvino et Harry Matthews.

Les membres de l'Oulipo se sont intéressés à l'utilisation des mathématiques pour générer des contraintes littéraires, ils ont ainsi créé des formes de poésie et de récits qui se basent sur des algorithmes mathématiques, tels que les lipogrammes, les palindromes, ou les acrostiches.

Les oulipiens ont contribué à la reconnaissance de la relation entre la littérature et les mathématiques, montrant comment ces deux disciplines peuvent se nourrir l'une l'autre pour créer des formes d'expressions novatrices et ludique par excellence.

Revenons désormais à la notion de : «poétique du jeu», qui est un sujet de recherche relativement récent, qui explore les relations entre le jeu et la littérature. Le livre de Queneau : *Exercices de style* (1947) est un exemple précoce de la poétique du jeu, car il présente la même histoire racontée dans différents styles comme on l'a susmentionné, démontrant ainsi la capacité de la littérature à jouer avec les formes et les structures.

On a remarqué que jusqu'à peu de temps, rares sont les critiques littéraires qui se sont intéressé au jeu comme fait littéraire, Cet état de faits permet à Michel Picard d'affirmer, avec raison, que : ¹⁹ «le jeu est le refoulé des études littéraires».²⁰

¹⁸ Bénabou, M. (2000). *Quarante siècles d'Oulipo*. Raison présente, 134(1), 71-90.

URL : https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2000_num_134_1_3611 consulté le 02/02/2023.

¹⁹ Silva, H. (1996). *Jeu et littérature. Les niveaux et les paradigmes à l'oeuvre* (Doctoral dissertation), Tesis DESS. Universidad de París XIII.

²⁰ Picard, M. (1984). *La lecture comme jeu*. P 11

Parmi les précurseurs qui ont fait une étude sur le jeu, on peut citer Johan Huizinga, un historien néerlandais, spécialiste de l'histoire culturelle, c'est lui qui a introduit les termes de « *Homo ludens* » et de « *artifex ludens* » dans son essai *homo ludens*²¹ dont on reviendra plus tard, il est l'un des premiers qui s'est intéressé à la fonction sociale du jeu. Il a publié ensuite *jeu et réalité*²², un livre qui est considéré comme un classique de l'étude du jeu, il explore la nature du jeu, sa signification culturelle et son rôle dans la société.

Parmi les premiers critiques qui se sont intéressés au jeu dans la littérature, il y a Michel Picard, professeur, écrivain et critique littéraire. Dans son essai intitulé : *la lecture comme jeu*²³, il explore l'idée que la lecture peut être une activité ludique et plaisante, plutôt qu'un simple moyen d'acquérir des connaissances. Il affirme que la lecture peut être vue comme un jeu dans lequel le lecteur doit s'engager activement pour tirer le maximum de plaisir et de bénéfice. Picard soutient que la lecture peut être considérée comme un jeu parce qu'elle implique des règles, des enjeux et une certaine compétition, pour lui, elle peut être un jeu avec certains niveaux de difficulté. Dans l'ensemble, l'essai de Michel Picard, défend l'idée que la lecture peut être stimulante, traitant par homéopathie le danger et offrant la découverte de l'altérité, pour lui la lecture constitue une paradoxale épreuve de la réalité ludique.

Revenons désormais à la notion d'attitude ludique :

Le premier qui a utilisé le terme d' « attitude ludique », fut le philosophe Jacques Henriot dans son ouvrage intitulé : *le jeu*²⁴, qui la définit comme « la forme de pensée, l'attitude mentale, la conscience singulière qui découvre dans ce matériel et cette structure des occasions ou des moyens de jouer ». ²⁵ Pour Henriot, le jeu existe au-delà des conditions matérielles qui préexistent à sa réalisation. Selon lui la volonté fait le jeu et il y a jeu dès lors qu'il y a intention.

Ces différents ouvrages et travaux, ont posé les bases pour les études futures de la poétique du jeu, qui continuent d'explorer les relations entre la littérature et le jeu avec de nouveaux moyens.

²¹Huizinga, J. *homo ludens*, 1938.

²²Huizinga, J. *Jeu et réalité*, 1978.

²³ Op.cit Picard, M.

²⁴Henriot, J. (1990). *Sous couleur de jouer*. La métaphore ludique, p. 300. C. Duflo, dans *Jouer et philosopher*.

²⁵*Ibid.*

Comme on l'a mentionné plus haut, dans le cadre de notre recherche, nous avons effectué, une documentation plus au moins approfondie, englobant toutes les notions dont nous aurions besoin afin de mener à bien notre analyse, et la notion de Polygraphie nous a paru primordiale.

La polygraphie a connu une vaste (re)conceptualisation autour des années 1970-1980, elle a longtemps connu une connotation péjorative. En effet, elle a été longtemps considérée comme révolue, appartenant aux textes de l'antiquité et du Moyen Âge. Pourtant, elle connaît dernièrement une revalorisation significative dans le roman contemporain.

Pour une définition : «la polygraphie est l'art d'écrire beaucoup, sans être spécialiste, sur des sujets variés et parfois dans une perspective didactique».²⁶

Pour une deuxième définition : «se disait autrefois de l'art d'écrire de plusieurs manières secrètes, qui, pour être déchiffrés, supposent la connaissance d'une clef».²⁷

Donc, le polygraphe est un auteur qui traite de multiples sujets, à travers des formes et des genres variés. Il y a deux sortes de polygraphies : une polygraphie dite externe, lorsque l'auteur s'adonne à plusieurs genres dans des textes séparés formant un ensemble hétéroclite, et une polygraphie interne lorsqu'un texte renferme plusieurs genres à la fois et se caractérise par son hybridité.²⁸

Selon, Nardout Lafarge et J-P Dufiet cité par Caroline Anthérieu-Yagbasan dans l'article : *La polygraphie tracer et dépasser des limites génériques*²⁹

«Les écrivains n'ont pas cessé d'être polygraphes, tandis que la notion s'enrichissait même d'une nouvelle acception avec les œuvres et installations contemporaines, qui cherchent régulièrement à faire intervenir plusieurs arts ou modalités artistiques».³⁰

On comprend donc, que la polygraphie a continué d'exister dans les œuvres contemporaines comme le confirme une fois encore Caroline Anthérieu-Yagbasan :

²⁶<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/polygraphie> consulté le 07/03/2023.

²⁷ Littré (1872-1877) URL : <http://www.littre.org>

- Version électronique créée par François Gannaz licence Creative Commons Attribution

²⁸<http://eriac.univ-rouen.fr/la-polygraphie-comme-norme/> consulté le 07/03/2023.

²⁹Anthérieu-Yagbasan, C. (2016). *La polygraphie: tracer et dépasser des limites génériques*; sur Jean-Paul Dufiet et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Polygraphies, Les frontières du littéraire. Acta fabula: Revue des parutions pour les études littéraires*.

³⁰*Ibid.*

«La polygraphie, entendue comme fait de passer d'un support à l'autre, est régulièrement présente dans les arts contemporains». ³¹

Elle ajoute que :

Il semble évident que l'idée même de polygraphie, au cœur d'un certain nombre de pratiques contemporaines, s'avère une piste critique plus que féconde car elle renvoie de manière ultime, non pas à l'essence de l'art, mais peut-être bien à celle de la création artistique. ³²

Donc à travers ces citations, on suppose que cette notion de polygraphie pourrait bien servir à étudier les œuvres contemporaines, ceux-ci n'ont pas cessé de se réinventer au fil des années, dans le but de transgresser les principes formels de la création, en cherchant à renouveler le texte littéraire.

Pour terminer ce bref aperçu, nous allons à présent, présenter les travaux qui ont traité des notions et des concepts en relation avec notre thème de recherche, et qui ont servi de référence pour notre étude.

Le premier article auquel nous nous référons est : «*L'écriture ludique de Mario Levrero*», ³³écrit par Fatiha Idmhand et publié dans les archives ouvertes *Hal Science* en 2014, cet article propose d'analyser les contours de l'écriture ludique de Levrero et la pensée du jeu qui est mise en œuvre dans ses récits, à travers l'interprétation du pacte de lecture mis en place et d'analyser l'attitude ludique qu'il a adoptée, son objectif est d'interpréter les mécanismes du romancier et la façon dont ils sont mis en œuvre par l'écriture.

L'auteure de cet article, dans un premier temps, commence par une brève représentation de l'écrivain Mario Levrero, avant d'aborder le style de son écriture, qu'elle décrit « *d'extrêmement ludique* », elle se donne pour objectif d'en comprendre les règles à travers l'interprétation du pacte de lecture mis en place.

³¹*Ibid.*

³²*Ibid.*

³³Idmhand, F. (2014). *L'écriture ludique de Mario Levrero.*, p. 193-206.

Elle emprunte la notion d' « attitude ludique » aux travaux de Haydée Silva Ochoa, sur *les poétiques du jeu*³⁴, dont nous en parlerons un peu plus tard et que nous empruntons également. Idmhand propose donc dans cet article d'interpréter l'attitude ludique de Levrero à partir de deux types de textes : ses journaux intimes qui forment une trilogie et les chroniques qu'ils ont publiées dans une revue.

Par la suite, elle expose comment le romancier a mis en place un pacte de lecture qui n'est pas vraiment là, en annonçant dans la préface qu'il s'agit d'une supercherie digne des surréalistes, dont le prologue sert de règle de jeu. Elle démontre la volonté de jouer de l'auteur, qui piège les lecteurs dans une sorte d'addiction, elle atteste également que l'auteur joue avec la patience et la résistance du lecteur d'aller jusqu'au bout.

Elle énonce que le lecteur est souvent pris à témoin, invité à partager les réflexions de l'auteur. Elle affirme qu'à travers cette interprétation, l'auteur fait de l'écriture un support ludique. Pour ensuite déclarer que : « le matériel linguistique, les lettres, l'écriture, servent à la pratique d'un jeu digne de l'oulipisme : la contrainte posée est scripturale, l'amélioration de l'écriture et de la forme des lettres, le défi est relevé ».³⁵ Elle ajoute par la suite: «l'écriture devient un artifex ludens, un support ludique comme un autre dont le dessin est l'amusement».³⁶

Elle énonce ensuite que l'objet textuel se prête donc aussi bien à dire le jeu, qu'à être jeu lui-même, renforçant le pouvoir ludique de cette écriture.³⁷ Subséquemment, Idmhand démontre qu'à l'instar des oulipiens, Levrero s'amuse avec le matériel linguistique, et que apparemment c'est son support ludique préféré. Pour ensuite expliquer encore une fois que la méthode de l'auteur est typiquement oulipienne, même s'il ne fait pas parti de l'Oulipo. (C'est ce qui a d'ailleurs attiré notre attention dans cet article, vu notre thème de recherche).

³⁴Silva, H. (1999). *Poétiques du jeu. La métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle* (Doctoral dissertation, thèse de doctorat, Université Paris III).

³⁵ Op.cit., p. 07

³⁶Op.cit., p.08

³⁷*ibid.*

L'auteure termine par une conclusion, qui démontre que c'est en fin de compte l'ambition et la volonté de se recréer, qui pousse les écrivains à jouer avec les lecteurs à travers l'acte de l'écriture, car «lorsque le jeu ; c'est-à-dire l'écriture, est normé et marqué par des règles, l'envie d'écrire et de s'amuser cesse aussitôt». ³⁸

Ensuite, en ce qui concerne les recherches qui traitent de la notion d'«attitude ludique» et de «Poétique du jeu» dans le domaine de la littérature, nous avons consulté la thèse de doctorat de Haydée Silva Ochoa, intitulée : *poétique du jeu : la métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraire française du XX siècle*.³⁹ Cette thèse dresse un bilan métathéorique des usages de la notion de jeu dans la théorie et la critique littéraire française du XX^e siècle. Dans la première partie, la chercheuse offre un panorama critique de l'évolution de la pensée de jeu, en occident en particulier, depuis l'antiquité jusqu'au tournant de l'idéalisme allemand. Ensuite elle présente les notions de jeu mise en place en science humaine, en psychologie et en psychanalyse au XX^e siècle, elle clôt ce panorama par une discussion sur les liens entre le jeu et la philosophie, au XX^e siècle toujours.

La deuxième partie, inclut une réflexion sur le statut métaphorique de la notion de jeu. Quant à la troisième partie, celle qui nous intéresse spécifiquement, elle y présente des poétiques du jeu particulièrement significatives, en fonction de chacun des niveaux : livres interactifs, jeux sur les mots pour le matériel sémiotique (Barthes), métafiction et Nouveau Roman, Oulipo et contrainte (pour la structure), dialogisme et carnavalesque Bakhtiniens, théorie de la parodie et de l'intertextualité pour le contexte ; esthétique de l'ironie (Hamon), surréalisme et poétique de la lecture, et enfin l'attitude ludique (Michel Picard).

Parmi les concepts analysés et présentés de façon extrêmement précise par Silva dans son étude sur les poétiques du jeu, celui d'attitude ludique, nous a semblé fonctionner à merveille dans le cadre de notre recherche. D'après elle :

Là où le support n'est pas ludique par convention ; là où le contexte ne fournit aucune piste solide, elle (l'attitude ludique) permet de conserver comme postulats la cohérence et la complexité du jeu [...]. ⁴⁰

³⁸ Op.cit., p 16

³⁹ Op.cit., Silva. H

⁴⁰ Op.cit., p.319.320

Ce travail nous a été d'une grande utilité, il nous a permis d'avoir une idée claire et concise sur le concept et la notion de l'attitude ludique, nous nous sommes également inspirés de la notion de *artifex ludens*,⁴¹et de *auctor ludens*⁴²pour agrandir notre documentation.

On a consulté une autre thèse de doctorat qui nous a semblé d'une grande aide, pour la rédaction de ce travail de recherche, qui porte le titre de : *Configurations oulipiennes du ludique : le discours de la contrainte dans "Cent mille milliards de poèmes" de Raymond Queneau et "Le château des destins croisés" d'Italo Calvino*,⁴³ rédigée par Caroline Lebrec.

Dans cette thèse, la chercheuse a introduit sa problématique en se demandant toutefois, pourquoi les textes oulipiens occupent une place de choix dans les ateliers d'écriture. Elle interroge comment et pourquoi les textes des auteurs oulipiens, et notamment ceux des origines, s'inscrivent dans une conception interactive de la littérature et ce avant que celle-ci soit théorisée par la cybernétique. En prenant comme corpus, *cent mille milliards de poèmes*⁴⁴de Raymond Queneau et *le château des destins croisés*⁴⁵d'Italo Calvino.

En démontrant comment Raymond Queneau métatextualise le potentiel reconfigurateur du Sonnet sur le mode de l'interaction physique du lecteur avec le texte, la même chose pour *le château des destins croisés* d'Italo Calvino, qui lui, métatextualise le potentiel interprétatif du lecteur sur le mode de l'embranchement.

À travers cette thèse, la chercheuse plaide que malgré les accusations portées sur les oulipiens de négliger le rôle du lecteur au profit de la valorisation des jeux d'écriture, en démontrant que les premiers textes oulipiens font totalement le contraire.

Lebrec à travers cette étude, montre que l'intégration explicite par le discours de la contrainte exige une interaction qui sert une cause plus vaste de lisibilité en fonction des règles génériques et spécifiques à la poésie et à la fiction.

Son but est de revaloriser la double particularité du texte oulipien à contraintes, à savoir «ses propriétés interactives et l'appui singulier qu'il prend sur la potentialité des formes

⁴¹Huizinga, J. (1938). *homo ludens*.

⁴² « C'est l'auteur qui construit le cadre de jeu et en impose les règles ». Op.cit., Silva.H., p. 351

⁴³Lebrec, C. (2012). *Configurations oulipiennes du ludique: le discours de la contrainte dans "Cent mille milliards de poèmes" de Raymond Queneau et "Le château des destins croisés" d'Italo Calvino* (Doctoral dissertation).

⁴⁴ Raymond, Q. (1961). *Cent mille milliards de poèmes*. Gallimard, Paris.

⁴⁵ Calvino, I. (2015). *Le château des destins croisés*. Gallimard, Paris.

littéraires»,⁴⁶ et montrer comment «le contrat de réciprocité»⁴⁷ entre auteurs et lecteurs émerge de la littérature elle-même.

La thèse, examine également comment les contraintes et le jeu sont utilisés dans la littérature contemporaine, en particulier dans la littérature interactive et numérique.

La chercheuse conclut sur le point que, le système potentiel oulipien construit sur des savoirs et des techniques empruntés notamment aux sciences humaines et aux sciences exactes, ne l'empêche pas de s'ancrer dans le littéraire : «tout en se payant le luxe d'être transposable à d'autres domaines. Ne serait-ce d'ailleurs pas la réelle liberté permise par l'utilisation des contraintes ? ».⁴⁸

Cette thèse nous a été d'une grande aide, afin de mieux nous familiariser avec l'écriture dites « oulipienne ».

Silva Ochoa Haydée, à travers son article *Surréalisme VS. Oulipisme : deux poétiques du jeu incompatibles ?*⁴⁹, a voulu interroger la question même de la notion de jeu en tant qu'outil de la théorie et de la critique littéraire.

Dans la première partie, elle a commencé par définir brièvement l'oulipisme, le surréalisme et la poétique du jeu. Par la suite et toujours dans la première partie de son article, elle a émis des potentiels réponses à ces questions, en bâtissons entre eux une sorte d'opposition dynamique. Tout en définissant l'outil conceptuel qui fonde cette comparaison à savoir : la poétique du jeu.

Tandis que dans la deuxième partie, elle a approfondi son analyse, pour une meilleure compréhension de la nature, la portée et les usages de cet outil.

En guise de conclusion, Silva Ochoa, a repris l'opposition initiale, en démontrant comment la résoudre, elle termine sa comparaison sur ces propos : «Bref, *l'homo ludens* des surréalistes est confronté à *l'artifex ludens* des oulipiens ; à l'attitude ludique des premiers s'oppose l'intérêt porté aux structures métaludiques par les seconds».⁵⁰

⁴⁶Op.cit., Lebrech, C., p 03.

⁴⁷*Ibid.*

⁴⁸Op.cit., p 272

⁴⁹Op.cit., Silva Ochoa, H.

⁵⁰Op.cit., p 16

Nous avons également consulté un article qui s'intitule : *La polygraphie : tracer et dépasser des limites génériques ; sur Jean-Paul Dufiet et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), Polygraphies, Les frontières du littéraire.*⁵¹ Cet article constitue un compte rendu de l'ouvrage : *Polygraphies. Les Frontières du littéraire.*⁵²

L'auteure de l'article, commence par une définition préalable des deux modalités de la polygraphie :

La polygraphie externe, qui se déploie à l'intérieur de l'œuvre d'un même auteur (soit le fait pour un auteur de s'essayer à différents genres littéraires), et la polygraphie interne, jouant à l'intérieur d'une même œuvre – jusqu'à remettre en question le concept même d'œuvre en son sens clos et délimité, point sur lequel insistent plusieurs des articles.⁵³

Ensuite, elle revient sur le décalage de la théorie et de la pratique textuelle en déclarant que :

Les écrivains n'ont cessé d'être polygraphes, tandis que la notion s'enrichissait même d'une nouvelle acception avec les œuvres et installations contemporaines, qui cherchent régulièrement à faire intervenir plusieurs arts ou modalités artistiques.⁵⁴

Après cela, elle affirme que la polygraphie a besoin de la notion du genre littéraire, puisqu'elle contribue au même temps à transformer et remodeler, qu'elle soit interne ou externe. Elle ne peut pas faire l'impasse sur l'interrogation des frontières génériques, elle constitue entre autres une sorte de jeu entre l'écrivain et le lecteur.

L'auteur, certifie que «la question du genre n'est plus alors qu'une question d'exploration des possibilités différentes et d'auto-réécriture».⁵⁵

Plus tard, elle parle de la polygraphie comme illustration de l'indicible, en démontrant que les auteurs parfois usent de la polygraphie interne et externe pour construire une œuvre interrogeant directement le lecteur.

⁵¹Op.cit., Anthérieu-Yagbasan, C.

URL : <http://www.fabula.org/acta/document9751.php> consulté le 07/03/2023

⁵²Dufiet, J.P. et Nardout-Lafarge, E. (2015). *Polygraphies. Les Frontières du littéraire*, Paris, Classiques Garnier.

⁵³Op.cit., Anthérieu-Yagbasan, C., p 02

⁵⁴Op.cit., p 03

⁵⁵*Ibid.*

Après cette transition, elle aborde le sujet de la polygraphie et des lecteurs, en affirmant que le fait de pouvoir écrire sur différents supports, implique de nouvelles expériences de lecture. Elle déclare que l'intérêt de l'ouvrage réside dans cette proposition ouverte sur la création artistique contemporaine. Elle examine ensuite la question du support et les arts contemporains brièvement.

Pour conclure sur la note que les thématiques qu'elle a choisi d'évoquer ont pour objectif d'ouvrir de nombreuses pistes de recherche : «Tant que la pratique artistique et littéraire restera une tentative de définir de nouvelles limites tout en les transgressant».⁵⁶

Afin de clore ce tour d'horizon, on peut constater que tout ce qui touche à l'écriture ludique est très vaste. Ces lectures spécifiques nous ont été d'une grande aide afin de mieux délimiter notre champ d'étude. Ils nous ont permis d'avoir une idée globale sur l'écriture ludique, l'attitude ludique, la poétique du jeu et la polygraphie, notions sur lesquelles s'articule notre travail de recherche.

En conclusion, nous sommes arrivés à établir les critères de ce qui pourrait constituer selon nous, un imaginaire ludique :

- L'écriture polygraphique et l'intergénéricité.
- Une multiplicité de protagonistes et de personnages secondaires.
- Une intrigue complexe et une narration labyrinthique.
- Un jeu d'écriture au niveau stylistique, la présence de digressions et des jeux d'écriture.
- Le pacte de lecture, qui stipule que pour la manifestation d'un imaginaire ludique, les lecteurs doivent impérativement entrer en jeu avec l'auteur.

Dans les chapitres qui suit, nous allons essayer d'appliquer cet ensemble de critères sur notre corpus, afin de démontrer ou non la présence d'un imaginaire ludique, met en scène par l'auteur de *L'anomalie*.

⁵⁶Op.cit., p 05

Chapitre II

Exploration de la polygraphie scripturale et de son intergénéricité

Préalablement, dans le premier chapitre intitulé L'état de l'art, qui englobe toutes les notions qui nous ont semblées primordiales. Nous sommes arrivés à déterminer de façon hypothétique quelques critères qui peuvent constituer selon nous, une écriture ludique et parmi ceux-ci figure l'écriture polygraphique et l'intergénéricité.

En effet, avoir recours au concept de polygraphie nous a semblé nécessaire pour mener à bien notre analyse.

Avant d'aborder le sujet de la polygraphie en tant que notion littéraire, nous allons d'abord définir cette notion et voir son étymologie.

I Définition et origines de la polygraphie

Selon le Trésor de la Langue Française : « la polygraphie est l'art d'écrire beaucoup, sans être spécialiste, sur des sujets variés et parfois dans une perspective didactique ». ⁵⁷

L'étymologie du terme polygraphie remonte à la Grèce Antique, effectivement comme le démontre Le Trésor de la langue Française : « Du grec ancien πολυγραφία, polugraphia dérivé de πολυγράφος, polugraphos (polygraphe) ». ⁵⁸

Quant à l'ouvrage collectif : *Polygraphie. Les Frontières du littéraire*, ⁵⁹ il définit la polygraphie comme suit :

La polygraphie se définit donc aussi comme un lieu d'écriture dans lequel se déconstruisent, se reconstruisent et s'engendrent des genres littéraires. À travers son rapport direct avec l'intergénéricité, la polygraphie affecte la nature et l'usage du littéraire.

On constate donc que cette notion est relativement ancienne, car l'écriture polygraphique remonte bien à l'antiquité et devient plus répandue au XII et XIII^e siècles, comme le démontrent les auteurs dans l'avant-propos de l'ouvrage « *Polygraphies. Les Frontières du littéraire* ».

⁵⁷<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/polygraphie> consulté le 07/03/2023.

⁵⁸<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/polygraphie> consulté le 15/03/2023.

⁵⁹Dufiet, J.P. et Nardout-Lafarge, E. (2015). *Polygraphies. Les Frontières du littéraire*, Paris, Classiques Garnier.

C'est pour cela qu'elle est souvent considérée comme étant révolue et obsolète. Cela est certainement dû au fait que le mot est sorti du langage commun, il est d'ailleurs absent d'un dictionnaire de langue comme *Le Petit Robert*⁶⁰. Par conséquent on vient à questionner sa place dans la littérature contemporaine.

II La place de la polygraphie dans la littérature contemporaine

Nardout Lafarge et J-P Dufiet affirme que «La plupart des écrivains sont des polygraphes».⁶¹ Par conséquent, pourquoi cette notion est sortie de l'usage de la langue et de la critique littéraire contemporaine ?

A ce propos ils déclarent :

La polygraphie apparaît donc au Moyen Âge comme un point de vue partagé et répété, à la jonction de l'écriture et de la lecture, où agissent la réunion, la contamination et la contiguïté des textes [...] C'est au XIXe siècle que l'acception péjorative du terme se cristallise et devient dominante, puis exclusive. Associé à la figure de l'écrivain journaliste qui accompagne le développement de la presse du XIXe au XXe siècle, le terme polygraphe prend, dans le corpus littéraire français du moins, un sens qui l'oppose à celui d'écrivain.⁶²

Donc, on constate que la notion de polygraphie a pris un tournant péjoratif, le terme a pris un chemin qui l'oppose à la figure d'écrivain. Le terme de polygraphe n'est donc plus utilisé pour qualifier un écrivain qui s'essaie à plusieurs genres, arts, ou disciplines.

Cette vision a continué de dominer, jusqu'à l'époque contemporaine, malgré que cette notion s'enrichit d'une nouvelle acception avec le développement de la technologie et des arts, J-P Dufiet et E Nardout-Lafarge explique que :

⁶⁰Op.cit., Dufiet, J.P. et Nardout-Lafarge, E., P.10.

URL version électronique : <https://classiques-garnier.com/export/html/polygraphies-les-frontieres-du-litteraire-avant-propos.html?displaymode=full#footnote-564> consulté le 20/04/2023.

⁶¹Anthérieu-Yagbasan, C. (2016). La polygraphie: tracer et dépasser des limites génériques; sur Jean-Paul Dufiet et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), Polygraphies, Les frontières du littéraire. *Acta fabula: Revue des parutions pour les études littéraires.*, URL : <http://www.fabula.org/acta/document9751.php> , consulté le 15/03 2023.

⁶²Op.cit., P04

Le substantif «polygraphe» continue donc d'ouvrir, en 2001, une série négative placée sous le signe de l'excès (de textes, de genres pratiqués, de procédés stylistiques), de la nature intéressée de la démarche (opposée à la sincérité d'une vocation littéraire) et finalement du défaut d'habitus, en substance ici de la mauvaise lecture d'une conjoncture. Signe de la persistance du cadre d'analyse mis en place au XIX^e siècle et de la hiérarchie des contenus et des formes littéraires qu'il a imposée, la polygraphie incarne le mauvais usage de l'«éclatement» des genres, en quelque sorte son volet négatif.⁶³

Donc, les œuvres polygraphes restent accusées d'excès, à cause d'un système d'analyse qui est très ancien. Cependant on remarque qu'aujourd'hui, avec le développement technologique et intellectuel, les œuvres semblent plus aptes d'être considérées sous le point de vue de la polygraphie. Car contrairement à jadis, les auteurs contemporains semblent être plus libres, ils donnent l'impression de vouloir se réinventer de plus en plus. Parce qu'on assiste à des transgressions d'ordre générique et formels, comme le confirme les auteurs de l'ouvrage cité auparavant :

À la faveur d'une «déspécification» générique et d'une réélaboration générique des pratiques d'écriture, la polygraphie, toujours soupçonnée d'excès, de dispersion et d'impureté esthétique, paraît cependant aujourd'hui plus digne d'appartenir à la littérature en ce qu'elle recoupe des notions d'hétérogénéité et d'hybridation qui font partie de l'horizon d'attente contemporain.⁶⁴

Ils ajoutent que :

Néanmoins, et nous revenons ici sur le décalage entre la théorie et la pratique textuelle, les écrivains n'ont cessé d'être polygraphes, tandis que la notion s'enrichissait même d'une nouvelle acception avec les œuvres et installations contemporaines, qui cherchent régulièrement à faire intervenir plusieurs arts ou modalités artistiques.⁶⁵

⁶³*Ibid.*, 9

⁶⁴*Ibid.*

⁶⁵*Ibid.*, P20.

Pour finir, la polygraphie réinvestit d'une manière contemporaine les notions d'œuvres littéraires et d'œuvre d'arts, elle efface les frontières entre les créations afin de leur permettre une riche fécondité.

III Les types de polygraphie

Dans la préface de l'ouvrage susmentionné, les deux auteurs constatent qu'il existe deux types (modalités) de polygraphie :

Selon la première caractérisation, les écrivains pratiquent plusieurs genres littéraires et/ou artistiques dans le même texte ; on parlera alors de *polygraphie interne*. Selon la deuxième caractérisation, que l'on dénommera *polygraphie externe*, l'auteur s'adonne à plusieurs genres littéraires séparément, que ce soit successivement ou de manière contemporaine.⁶⁶

Donc, le double régime de la polygraphie se présente comme suit :

III.1 Une polygraphie externe : lorsque les écrivains s'adonnent à plusieurs genres littéraires ou artistiques séparément, c'est-à-dire dans d'autres productions.

III.2 Une polygraphie interne : lorsque les écrivains pratiquent plusieurs genres littéraires ou artistiques au sein d'un même texte.

Dans le cas de notre corpus d'étude : *L'anomalie*, la polygraphie est interne, puisque l'auteur varie les styles d'écriture, il fait appel à plusieurs disciplines à la fois dans une seule et même œuvre, il convoque des formules mathématiques, des articles de presses, il vient même à écrire une chanson en anglais ainsi que sa traduction en français, c'est un roman où l'interdisciplinarité est mise à l'honneur.

Nous allons énumérer quelques exemples qui démontrent la présence d'une polygraphie interne :

⁶⁶*Ibid.*, p09.

III.2.1 Les interviews

Quand l'intrigue est bien mise en place par l'auteur, dans la deuxième partie du roman intitulé : *La vie est un songe, dit-on*, au deuxième chapitre intitulé : *Sept interviews*, les personnages se retrouvent coincés dans un hangar, puis interrogés par un groupe de psychologues du groupe PsyOp.

Ce chapitre est une transcription détaillée des interviews de sept personnages. Comme on peut le constater dans cet exemple qui contient une partie de l'interview de David Markle :

CONFIDENTIALITÉ : Secret-défense / PROTOCOLE : no 42

ENTRETIEN EFFECTUÉ PAR : Off. Charles Woodworth,
PsyOp., SOC

DATE : 2021/06/25 / HEURE : 00:12 AM / LIEU : McGuire
Airbase, US Army

NOM : Markle / PRÉNOMS : David Bernard / CODE : June

DATE DE NAISSANCE : 12/01/1973 (48 ans) / NATIONALITÉ :
USA

POSTE ÉQUIPAGE : Commandant de bord / SIÈGE : CP 1

Off. CW : Jour 2, minuit douze. Bonjour, commandant Markle, je suis l'officier Charles Woodworth, Special Operation Command, US Army. Vous êtes David Bernard Markle, vous êtes né le 12 janvier 1973, à Chicago, dans l'Illinois. Avec votre autorisation, toute notre conversation est enregistrée et suivie par la NSA.

DBM : D'accord. Je suis né à Peoria, pas à Chicago.

Off. CW : Merci pour cette correction. Vous avez commencé votre carrière chez Delta Airways, en 1997. Vous êtes entré chez Air France en mars 2003. Vous avez passé trois ans en court-courrier sur Airbus A319 / 320 / 321, puis en long-courrier sur A330 / 340 et désormais vous êtes sur Boeing B787. Exact ?

DBM : Oui.

Off. CW : Commandant Markle, pouvons-nous revenir sur le dernier vol, décrire le cumulonimbus et revenir sur les turbulences, s'il vous plaît ?

DBM : Vers 16 h 20 environ heure de New York, au sud de la Nouvelle-Écosse, [...] ⁶⁷

On peut voir que ce type de transcription n'est pas commun dans les romans, les interviews contiennent les dates et l'heure exacte. Ainsi qu'un bon nombre de détails, qui donne une dimension réelle à l'histoire.

On peut voir également que le type de discours employé est direct, le registre utilisé est courant, les temps employés sont propres au discours direct à savoir : le présent, l'imparfait et le passé composé. La parole est rapportée telle quelle et la ponctuation est appropriée à ce type de discours.

III.2.2 Les formules mathématiques

$$f_{sim} = (f_p f_i N_i) / ((f_p f_i N_i) + 1)^{12}$$

Comme on peut le voir, l'auteur fait également appel à des formules mathématiques. Cette formule est apparue dans le chapitre intitulé : *Descartes 2.0*, elle est écrite par un logicien afin d'expliquer au président des Etats Unis, la grande théorie de la simulation.

III.2.3 Les chansons en anglais

L'auteur de *L'anomalie* pousse le jeu jusqu'à aller écrire des chansons en anglais, à travers le personnage de Slimboy, la pop star Nigériane.

Comme on peut le voir dans cet exemple :

[...]Il a malgré tout récupéré sa Taylor douze cordes, restée dans le coffre en cabine, et il joue, il compose une chanson au rythme doux.

I remember your eyes of yesterday

The way you smiled in a dazzling way

La guitare rend un son riche et rond, la voix est rauque et chaude.

Un garçon mince, le nom d'artiste qu'il s'est donné lui sied bien. Il sourit à Victor :

⁶⁷ Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard, Paris. P 147.

- Ça fait longtemps que je n'ai pas chanté acoustique, sans effets.

Il plaque un accord et reprend :

But beautiful men in uniform forbid you...Et il reprend, presque à voix basse :

*The way to the light way to the light way to the light.*⁶⁸

Dans la troisième partie, au troisième chapitre intitulé *Table 14*, comme on a pu le constater Slimboy compose une chanson en compagnie de Victor Miesel pendant qu'ils étaient retenu dans le hangar, afin de passer le temps.

L'auteur utilise le jargon de la musique, et décrit les intonations du chanteur dans un langage très imagé qui paraît propre à la musique.

III.2.4 Les lettres

Dans la troisième partie du roman intitulé *la chanson du néant*, l'auteur convoque l'écriture épistolaire, il nous présente une lettre qui se mêle subtilement au texte en tant qu'élément narratif.

Comme on peut le voir :

Aby, Joanna,

Vous trouverez dans cette enveloppe une lettre pour toi, Joanna, et je sais que tu la liras à Aby, puisque c'est ce que je ferais, moi. Et une pour toi et toi seul, Aby.

Comme toi, Aby, comme toi, Joanna, comme tant d'autres embarqués sur cet avion, j'ai cherché des réponses, des indices seulement, dans L'Anomalie, ce livre étrange qu'a écrit l'écrivain français à bord. Je n'ai rien trouvé, sinon ceci : «On doit tuer le passé pour le rendre encore possible».

Nous aussi, nous avons voulu que le passé ressuscite, et nous avons rejoint la nature bienveillante, gagné ce chalet du Vermon.

[...] Ce que nous y avons vécu toi et moi, Aby, était si fort que nous avons voulu que ce souvenir nous soutienne et nous dicte à tous les trois une voie à suivre.

*J'ai fui.*⁶⁹[...]

⁶⁸*Ibid.*, P174.

⁶⁹*Ibid.*, P307/308.

Ça nous a permis d'en savoir plus sur la décision de Joanna après la rencontre de son double. Dans cette lettre Joanna retranscrit ses sentiments face à cet évènement qui a chamboulé sa vie. On retrouve les caractéristiques de l'écriture épistolaire, dans la forme ainsi que dans le contenu.

III.2.5 Les courriels

En variant le style, Hervé Le Tellier écrit même des courriels, tout en respectant leur forme.

Comme on peut l'observer ci-dessous :

De : andre.vannier@vannier&edelman.com

À : andre.j.vannier@gmail.com

Le : 1er juillet 2021, 09:43

Objet : Rupture

Cher André (comment t'appeler autrement ?),

Je t'écris de la Drôme, je vais y rester un temps et tu peux rester à Paris chez moi, chez toi, le temps qu'il faudra. Tu trouveras ci-joint la totalité des mails échangés avec Lucie depuis notre rentrée de New York. À leur lecture, tu comprendras. J'ai beaucoup écrit, elle a peu répondu. Tu liras des «Je ne veux pas te poursuivre, insister en vain» mensongers, puisque j'ai écrit encore et encore, pour rien. Et ce dernier mail, interminable – merde, sois court –, ce mail qui se clôt par cette formule prétentieuse : «faire, avec toi, le plus long des chemins possibles». [...]

Je ne suis pas ton ennemi, ni ton rival, même pas un allié. Mais j'ai mon passé dans ma boîte aux lettres, et si tu ne veux pas que ce soit ton futur, agis.

À bientôt.

André⁷⁰

Ici, André contacte son double, pour l'informer de sa décision de quitter Paris pendant un moment. Il le met également au courant de sa rupture avec Lucie sa compagne. Ce courriel

⁷⁰*Ibid.*, P314.

est très utile puisqu'il nous informe sur la décision d'André. La langue utilisée est simple, le registre est familier, l'auteur respecte également les critères de la rédaction d'un e-mail comme on peut le constater.

III.2.6 Le calligramme

Le roman s'achève sur une page en forme de calligramme, les dernières lignes du texte se dissout et emporte avec elle l'auteur, les lettres disparaissent de la page alors que la largeur diminue jusqu'à ne plus comporter qu'une seule lettre. Ce calligramme semble former un sablier, l'auteur a donc choisi de laisser le lecteur libre d'interpréter la fin. Comme on peut le souligner :

et la tasse à café rouge de mar e I y da la m n de ctor ¹⁵
Mi el et l d ant n ir su la gue d'An
Va so ire de me ce ut
p à pe s'e e
vr a f e
ê t r e
u l c é
r a t i
o « n s
e t
s a
b l e

f

i

n

A travers cette analyse des différentes formes extra-romanesques présentes au sein du roman, on confirme de manière définitive la présence d'une polygraphie interne dans notre corpus.

IV La polygraphie et la généricité

Qu'elle soit interne ou externe, la polygraphie semble indissociable de la question du genre littéraire et textuel. Considéré selon l'approche de Jean-Marie Schaeffer, comme : « l'un des signes qu'un texte met en place ». ⁷¹

La pratique polygraphique produit à l'évidence un renouveau des genres littéraires et de leurs paramètres définitionnels.

Plus encore, elle met également en jeu la portée des genres dans la totalité du champ littéraire, leurs conditions d'existence (symbolique, éditoriale, etc.), et même leur rapport singulier ou unique à une œuvre ou à un texte. ⁷²

À travers cette citation on comprend l'impact que la pratique polygraphique a sur les genres littéraires et leur définition. Effectivement, en jouant avec les frontières et les conventions des genres, les écrivains polygraphes remettent en question les paramètres définitionnels traditionnels et créent des nouveaux modèles pour ces genres.

Cela implique que la pratique polygraphique a un effet de renouveau sur les genres littéraires, en les transformant et en les remodelant. Cette transformation ne se limite pas aux seuls aspects formels du genre, mais affecte également les conditions d'existence de ces genres dans le champ littéraire. Notamment leur portée symbolique et éditoriale. De plus en usant de cette pratique, les écrivains polygraphes créent des œuvres qui ne se limitent pas à un seul genre et qui peuvent être comprises de différentes manières en fonction de leur contexte littéraire.

L'intergénéricité de la polygraphie semble appartenir aux différentes stratégies d'écriture mises en place par les écrivains qui ont pour but le renouvellement, la transgression et la redéfinition des genres et de l'écriture :

Les stratégies polygraphiques de "déspécification", en particulier les plus contemporaines, inaugurent aussi très souvent des mouvements de transformation et de redéfinition génériques qui affectent un ou plusieurs genres (autobiographie-autofiction, essai-fiction, etc.). Au centre des stratégies polygraphiques, s'élabore

⁷¹Gosselin-Noat *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Les Presses de la Sorbonne Nouvelle. P12.

⁷² Op.cit., p.18

une reconfiguration des paramètres génériques, une redistribution des différenciations entre les genres, ainsi qu'une reconstruction de la relation du genre avec son lecteur. En ce sens, on peut tout à fait parler des effets méta-génériques de la polygraphie et de sa capacité à proposer une réorientation des intentions pragmatiques des genres.⁷³

Ainsi, il en résulte de la pratique polygraphique une nouvelle forme d'écriture sur un nouveau fond. Une écriture qui se dérobe à toutes les règles. De cette manière nous rencontrons dans une seule et même production littéraire un pêle-mêle de genres, juxtaposés de façon qu'ils forment une seule et même fresque hybride : «L'écrivain-polygraphe refuse de se laisser enfermer dans un canon, et se sert des différentes possibilités de chaque genre pour créer un texte qui s'enrichit en se multipliant».⁷⁴

À travers la lecture de *L'anomalie*, nous constatons que l'auteur a organisé son œuvre de sorte que chaque personnage incarne un genre littéraire. Les chapitres (chacun étant dédié à un personnage) fonctionnent comme des vignettes de genres littéraires.

Nous allons donc analyser cette intergénéricité, afin de découvrir comment l'auteur fait de *L'anomalie* un roman aux genres multiples.

Afin de comprendre sa démarche ludique, nous allons commencer par présenter le classement générique de quelques personnages (dans notre corpus à chaque personnage est dédié un chapitre et par conséquent chaque personnage représente un genre, mais il est à signaler que certains genres sont plus présents que d'autres), nous allons donc voir cela.

IV.1 Le roman noir

Le roman noir est aujourd'hui considéré comme un sous-genre de l'ensemble policier, au même titre que le roman d'énigme et le roman à suspense. Tous trois se caractérisent par une histoire fondée sur une transgression criminelle, un meurtre le plus souvent ; et l'intrigue des romans noirs contemporains est fréquemment fondée sur un crime ou un délit, ayant un rapport avec l'expression d'un trouble, social le plus souvent. Le genre noir est donc le genre

⁷³*Ibid.*, p.13

⁷⁴Op.cit., Anthérieu-Yagbasan, C

privilegié de l'expression de la critique sociale, et est considéré comme étant, par essence, une littérature du réel, voire une littérature de la dénonciation [...].⁷⁵

Le roman noir, comme l'illustre cette citation, est l'un des sous-genres du roman policier, ce sont deux genres littéraires différents, bien qu'ils partagent certaines similarités.

Son histoire est assez complexe. Il prend ses origines dans le roman policier et devient par la suite l'un de ses sous-genres comme on l'a déjà mentionné en haut. Gilles Menegaldo⁷⁶ explique dans son article publié dans *L' Encyclopædia Universalis* que : «Ce courant littéraire baptisé «roman noir», «roman terrifiant» ou «roman gothique» naît durant la période néoclassique et se développe à l'époque romantique, dans le contexte de la Révolution française».⁷⁷

Le roman noir est reconnaissable principalement par le fait qu'il met en avant le crime plus que l'enquête, il est plus introspectif et explore les ténèbres de l'âme humaine. À contrario du roman policier qui lui se concentre sur la résolution du crime ainsi que sur le personnage du détective, comme c'est souvent le cas avec les romans du célèbre romancier britannique Arthur Conan Doyle où il met souvent en scène le célèbre détective Sherlock Holmes.

Malgré son histoire assez complexe, le roman noir a pris ses racines dans le roman gothique, bien que les deux soient associés au suspense et à l'obscurité, aujourd'hui ce sont deux genres distincts. Car si le roman gothique puise dans des éléments surnaturels on peut citer comme exemple : *La forêt* d'Ann Radcliffe⁷⁸ (la grande figure du roman gothique⁷⁹), il ne se préoccupe pas de la réalité des faits. Alors que le roman noir, se base sur des faits réels et n'exploite en aucun cas le surnaturel, parce que : « les auteurs de roman noir

⁷⁵Belhadjin, A. (2016). Le roman noir, le discontinu et la lecture noire. *Manières de noir: la fiction policière contemporaine*.

URL : <https://books.openedition.org/pur/38780> consulté le 27/04/2023.

⁷⁶ Professeur émérite à l'université de Poitiers

⁷⁷<https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-et-cinema-gothique/>. Consulté le 30/04/2023.

⁷⁸*La Forêt* ou *l'Abbaye de Saint-Clair* également connu comme *Les Mystères de la forêt* ou *L'Idylle de la forêt* est un roman gothique d'Ann Radcliffe publié en 1791 et traduit en français par François Soulès en 1830.

⁷⁹<https://culturelivresque.fr/definition-roman-noir/#:~:text=Le%20roman%20noir%20fait%20partie,en%20avant%20d'une%20enqu%C3%AAtte>. Consulté le 30/04/2023.

travaillent avec des documents, des témoignages, et s'inspirent évidemment des faits divers». ⁸⁰

Alors que le roman gothique comme l'affirme Anissa Belhadjin⁸¹ : «le néo-polar, mettent bien au contraire l'énigme au second plan, au profit d'une réflexion sur les origines même du crime, qu'ils placent fermement dans un contexte social et politique». ⁸²

Parmi les précurseurs du roman noir, on peut citer les deux romanciers américains, Dashiell Hammett⁸³ qui a écrit *Le Faucon de Malte* (1930) ainsi que Raymond Chandler⁸⁴ avec son œuvre *Le grand sommeil* (1939).

- **Les caractéristiques du roman noir**

Les scènes sont souvent décrites de manière réaliste, brute et parfois crue. Comme on l'a déjà susmentionné, car les auteurs du roman noir s'inspirent principalement de la réalité et des faits divers.

Les auteurs mettent l'accent sur les détails visuels et sensoriels pour créer une atmosphère sombre et oppressante. Les descriptions peuvent être très précises en effet, les scènes de violence, de crime ou de suspense sont souvent dépeintes de manière intense, avec une intention particulière portée aux émotions et aux sensations physiques des personnages : «Finalement, dans les romans noirs, les passages de meurtres sont décrits de façon crue, avec beaucoup de violence». ⁸⁵

L'utilisation d'un langage simple mais très imagée est très courante pour renforcer l'impact émotionnel des scènes décrites.

⁸⁰Levet, N. (2022). *Roman noir et fiction*, ActaFabula.

URL : <https://www.fabula.org/colloques/document7729.php> consulté le 28/04/2023.

⁸¹BELHADJIN Anissa, Maître de conférences à l'Université de Cergy-Pontoise IUFM

⁸²Belhadjin, A. (2016). Le roman noir, le discontinu et la lecture noire. *Manières de noir: la fiction policière contemporaine*.

URL : <https://books.openedition.org/pur/38780> consulté le 28/04/2023.

⁸³HAMMETT Dashiell, né le 27 mai 1894 à Baltimore, mort le 10 janvier 1961 à New York, est un écrivain et scénariste américain, considéré comme le fondateur du roman noir. Sa contribution à la littérature américaine est d'une importance capitale.

⁸⁴CHANDLER Raymond, né le 23 juillet 1888 à Chicago et mort le 26 mars 1959, est un écrivain américain, auteur des romans policiers. Son influence sur le roman noir, est aujourd'hui incontestable.

⁸⁵<https://leromannoir.wordpress.com/caracteristiques-du-roman-noir/> consulté le 05/05/2023.

Quant aux personnages du roman noir, ils sont souvent dépeint comme étant corrompue, cruels ou extrêmement malfaisants : « Dans tout roman noir qui se respecte, le héros du récit, qu'il soit du côté des gentils ou des méchants, abrite toujours une part d'ombre en lui ». ⁸⁶

L'empreinte du roman noir semble être la violence dans tous les cas, son intrigue est fondée sur un délit ayant une relation avec la question sociale, comme l'explique Anissa Belhadjin dans son article : « Le genre noir est donc le genre privilégié de l'expression de la critique sociale, et est considéré comme étant, par essence, une littérature du réel, voire une littérature de la dénonciation ». ⁸⁷

Dans la première partie de notre corpus, intitulée *Aussi noir que le ciel*, chaque chapitre est dédié à la présentation d'un personnage (Nous approfondirons leurs histoires respectives dans le troisième chapitre intitulé *profilage des personnages*). Certains personnages semblent représentés un genre littéraire. C'est ce que nous allons voir à présent.

Dans un premier temps, et parmi une galerie de personnages, l'auteur nous introduit Blake, un personnage qui selon nous incarne le stéréotype d'un personnage issu d'un roman noir.

Dans les chapitres qui sont dédiés à ce personnage, on retrouve des éléments qu'on peut associer au roman noir, et notamment la syntaxe. L'incipit « Tuer quelqu'un, ça compte pour rien » ⁸⁸ avec l'absence de « ne », renvoie au registre familier, à la langue orale, très présente dans ce type de romans.

Blake est dès le début présenté comme étant un tueur à gages : « Blake fait sa vie de la mort des autres ». Mais cela semble tout à fait anodin pour lui, car selon le narrateur :

Si l'on veut discuter éthique, il est prêt à répondre statistiques.
Parce que- et Blake s'excuse- lorsqu'un ministre de la santé coupe dans le budget, qu'il supprime ici un scanner, là un médecin, là encore un service de réanimation, il se doute bien qu'il raccourcit

⁸⁶*Ibid.*

⁸⁷Belhadjin, A. (2016). Le roman noir, le discontinu et la lecture noire. *Manières de noir: la fiction policière contemporaine*.

URL : <https://books.openedition.org/pur/38780> consulté le 28/04/2023.

⁸⁸Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard, Paris.

de pas mal l'existence de milliers d'inconnus. Responsable, pas coupable, air connu. Blake c'est le contraire. Et de toute façon, il n'a pas à se justifier, il s'en fout.⁸⁹

On constate donc que Blake, semble le personnage typique d'un roman noir, un meurtrier froid et sans conscience qui est prêt à ôter des vies, et d'en faire son métier.

On remarque également derrière le propos du narrateur que la vision du monde de Blake est clairement une sorte de critique sociétale, en critiquant directement les décisions des hauts placés. Et comme le dit le narrateur, Blake ne se soucie de personne d'autre que lui-même, cela peut représenter également son côté obscur, et relève sûrement d'un trouble psychologique.

Les actes de violence sont omniprésents dans les chapitres dédiés à Blake. Le narrateur nous peint avec exactitudes plusieurs scènes où le tueur à gages commet des crimes avec sang-froid. Nous pouvons citer comme exemple :

[...] mais avant qu'il ait le temps de dire un mot, le carton vide tombe, et Blake écrase sur sa poitrine l'embout de deux matraques électrique. Ken tombe à genoux sous la décharge, [...] il traîne jusqu'à la salle de bain un Ken qui bave en gémissant, envoie une nouvelle décharge pour faire bonne mesure, et d'un mouvement unique, d'une violence ahurissante, -un geste qu'il a répété dix fois avec des noix de coco-, il saisit la tête de Ken entre ses mains, la soulève en la maintenant par les tempes, la repousse de toutes ses forces : le crane se fracasse contre l'arête du bac, un losange de carrelage se brise sous le choc. Le sang se répand aussitôt, écarlate et visqueux comme un vernis à ongles, avec sa bonne odeur de rouille chaude, la bouche reste ouverte, stupide, les yeux fixent grands ouverts, le plafond.⁹⁰

Comme on peut le constater, les scènes sont décrites d'une manière extrêmement précise, la description est imagée afin de mettre l'accent sur les détails visuels et sensoriels, et rendre la scène plus réaliste. On remarque également l'usage de la comparaison, ainsi que l'emploi d'un vocabulaire simple.

⁸⁹Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard, Paris. P13.

⁹⁰*Ibid.*, P18.

On peut dire que Blake a des pensées noires puisqu'il tue sans scrupule, c'est son métier après tout. Cela fait de lui un personnage typique de roman noir, puisque en tant que personnage, il remplit toutes les caractéristiques d'un roman noir.

Effectivement, les chapitres dédiés à Blake relèvent bel et bien de la catégorie générique du roman noir.

IV.2 Le roman de formation

Le roman de formation, appelé également roman d'apprentissage ou roman d'éducation, et connu sous le terme de Bildungsroman (en allemand), il est né en Allemagne au XVIII^{ème} siècle,⁹¹ c'est un genre littéraire qui raconte l'histoire de la croissance et de la maturation d'un personnage, souvent jeune et naïf, qui tente de trouver sa place dans la société. Claude Burgelin⁹² explique que :

On a employé l'expression roman d'éducation (Bildungsroman), en référence à un archétype du genre, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meistre*, de Goethe, pour désigner tous les récits qui décrivent les péripéties que connaît un héros dans son apprentissage du monde et qui montrent les leçons qui en sont tirées.⁹³

En d'autres termes, il s'agit d'un type de roman qui se concentre sur le développement moral, psychologique, et intellectuel du personnage principal, souvent depuis son enfance ou son adolescence jusqu'à l'âge adulte.

Parmi les précurseurs du roman de formation, on peut citer : Goethe avec *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meistere* en Allemagne c'est lui qui est considéré comme le père de du roman de formation ou d'apprentissage, en France, on peut citer : Stendhal avec *Le Rouge et Le noir*, Gustave Flaubert avec *L'éducation sentimentale* ou encore *Illusions perdues* de Balzac...etc.

⁹¹Montandon, A. (2019). Roman de formation. Dans : Christine Delory-Momberger éd., *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*. Toulouse: Érès. [en ligne], <https://doi.org/10.3917/eres.delor.2019.01.0150>

⁹²Claude BURGELIN., Professeur de littérature française à l'université de Lyon-II-Louis-Lumière

⁹³Burgelin, C. Roman d'éducation ou roman d'apprentissage, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 mai 2023. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-d-education-roman-d-apprentissage/> consulté le 10/05/2023.

- **Les caractéristiques du roman de formation**

Le roman de formation a tendance à mettre en évidence les étapes clés du développement du personnage principal (qui est souvent un enfant ou un adolescent inexpérimenté), en explorant ses expériences, ses interactions avec les autres personnages et ses réflexions intérieures. Le protagoniste évolue souvent grâce à des épreuves, des défis et des apprentissages.

Susan Suleiman, citée dans la thèse de F. Sevet⁹⁴ (2009), démontre que :

Syntagmatiquement, on peut définir une histoire d'apprentissage (de Bildung) par deux transformations parallèles affectant le Sujet : d'une part, la transformation ignorance (de soi) / connaissance (de soi) ; d'autre part, la transformation passivité/ action.⁹⁵

Le genre est caractérisé par des thèmes tels que l'éducation, la découverte de soi, la quête de sens et la transformation personnelle.

En effet, Alain Montandon⁹⁶ explique que :

[...] le héros du Bildungsroman transforme, par l'analyse de l'expérience, le mouvement de sa vie en une dynamique organisatrice, plasticienne et universalisante. Différent du simple roman biographique, le Bildungsroman s'intéresse d'abord à la vie intérieure, au caractère de son héros en élaborant une psychologie du développement. Cette forme d'éducation, donnée par la vie, est conforme à la nature et émancipe l'individu des liens traditionnels (sociaux, religieux, etc.)⁹⁷

Il est à signaler que le roman de formation est très similaire au roman d'initiation, cependant, il existe bien une nuance entre eux.

⁹⁴ Frédérique Sevet, mémoire de recherche attribué par l'université de Kausas en vue de l'obtention de diplôme de doctorat en philosophie, 2009.

⁹⁵*Ibid.*,

⁹⁶ Professeur émérite en littérature générale et comparée. Université Clermont Auvergne. Membre honoraire de l'Institut universitaire de France.

⁹⁷Delory-Momberger, C. (2019). Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique. (pp. 150-153). Toulouse: Érès. [en ligne], URL : <https://doi.org/10.3917/eres.delor.2019.01.0150> consulté le 10/05/2023.

Vierne fait également la différence entre le roman de formation et le roman initiatique ; pour elle, L'éducation sentimentale est un roman de formation parce que le héros, Frédéric Moreau, subit une série d'épreuves par lesquels il atteint l'âge d'homme, mais ces épreuves ne lui apportent aucune révélation et celui-ci ne change pas radicalement⁹⁸.

Par conséquent, il est à noter que ses deux termes sont utilisés de manière interchangeable, certains romans peuvent présenter des caractéristiques des deux genres.

Pour revenir à l'objet de notre analyse, dans le cas de *L'anomalie*, le personnage de Sophia Kleffman, une enfant de sept ans, semble représenter l'archétype du protagoniste d'un roman de formation.

Dans les chapitres dédiés à son personnage, le registre de la langue change de manière qu'il soit plus simple, direct et proche de celui d'un enfant. Comme on peut le constater quand le narrateur parle de Betty, la grenouille de Sophia : «Betty la grenouille, c'est Liam qui la trouve dans la cuisine, un samedi après-midi, derrière un radiateur près de l'évier, totalement desséchée». P 57. On a l'impression que c'est une petite fille qui raconte. Les phrases sont courtes avec un vocabulaire simple, et une description détaillée. Comme on peut le voir à travers cet exemple :

Trois semaines plus tôt, Betty s'est échappée du vivarium où elle devait s'ennuyer ferme, malgré les jolies mousses humides et les plantes vertes luisantes et les cailloux rond et gris que Sophia avait choisis, et aussi la demi-coque de noix de coco qui fait piscine, et surtout les mouches noires bien vivantes qu'elle lui donnait à manger le soir en rentrant de l'école.⁹⁹

Mais, l'auteur semble mettre à-côté les caractéristiques du roman de formation, en écrivant son histoire il ne se soumet pas totalement aux critères du genre représenté par son personnage, gardant toujours une distance avec les genres qu'il imite (nous en reviendrons sur ce détail dans la conclusion de ce chapitre). Afin de se concentrer sur un détail très important dans l'histoire de Sophia : le terrible secret qu'elle porte. En effet ce secret est

⁹⁸ Op. Cit. Frédérique Sevet.

⁹⁹Op.cit. Le Tellier. H P 57.

révélé dans la troisième partie du livre, lors de sa confrontation avec son double : elle est victime d'inceste. Et le coupable est son père.

Ce détail marque le tournant dans la vie de la petite fille Sophia, car une fois le secret révélé, son père sera arrêté et elle commencera une nouvelle vie avec sa mère et son frère Liam. Cette fin semble correspondre aux caractéristiques du roman de formation, puisque non seulement la petite fille est délivrée d'un lourd secret mais c'est justement ce secret qui va lui permettre de grandir et de s'initier à la vie (malgré son bas âge).

À l'instar des romans de formation qui mettent souvent en lumières les défauts de la société, l'auteur à travers l'histoire de Sophia, aborde un sujet très tabou : l'inceste, il dresse par conséquent une critique sociétale sur l'irresponsabilité de certains parents.

IV.3 Le roman sentimental

Le roman sentimental connu également sous les appellations de *roman d'amour*, roman à l'eau de rose ou encore *roman de gare*. Ellen Constans explique dans son article intitulé : *Roman sentimental, roman d'amour. Amour... toujours* :

Les dénominations du genre sont diverses : *roman sentimental*, *roman d'amour*, *roman rose* (ou à l'eau de rose), *roman bleu*, *roman de gare*.

Diversité intéressante : si les deux premières réfèrent à une thématique générique, les trois autres impliquent une appréciation critique.¹⁰⁰

D'un point de vue paradoxal, c'est un genre qui est beaucoup critiqué par la critique littéraire, mais très apprécié par un large lectorat.

Il est considéré parmi les genres littéraires les plus anciens, il est apparu au XVIII^e siècle.

Les précurseurs du roman sentimental sont nombreux. Parmi eux on peut citer¹⁰¹ : *Pamela* ou *La vertu récompensé* de Samuel Richardson publié en 1740, qui est considéré comme l'un des best Sellers de l'époque. Jane Austen en Angleterre également avec *Orgueil et Préjugés*, paru en 1813.

¹⁰⁰Constans, E. (2009). Roman sentimental, roman d'amour : Amour... toujours. *Belphégor*. [En ligne], URL : https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47773/08_02_consta_sentim_fr_cont.pdf consulté le 14/05/2023.

¹⁰¹<https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-sentimental/> Consulté le 15 mai 2023

Le genre se développe dans le dernier quart du XIX^e siècle, Isabelle Antonutti¹⁰² explique que : «Le roman sentimental se développe dans le dernier quart du XIX^e siècle, lorsque l'Église s'alarme du goût du peuple alphabétisé pour la lecture de romans. Elle choisit alors de l'encadrer».¹⁰³

Cependant, le roman d'amour a connu un large développement après la Première guerre mondiale,¹⁰⁴ avec ses principaux éditeurs : Joeseph Ferenczi, Jules Tallandier et Jules Rouff. Qui le propulse en produisant de multiples collections de petits romans.¹⁰⁵

Aujourd'hui le roman d'amour est considéré comme le genre le plus lu et le plus apprécié dans la littérature de masse, il a subi quelques changements entre temps mais ses caractéristiques principales restent les mêmes.

- **Les caractéristiques du roman sentimental**

Le roman sentimental, met en avant les concepts émotionnels et intellectuels du sentiment et du sentimentalisme ainsi que de la sensibilité. En effet, ce genre se focalise sur les émotions et les relations amoureuses entre les personnages. Les intrigues amoureuses sont au centre des histoires d'amour. Ce genre a un schéma très codifié comme l'explique Ellen Constans :

Le récit rapporte une seule histoire d'amour entre deux protagonistes ; un couple est prééminent à travers tout le tissu textuel de l'ouverture au dénouement, même si, en cours de route, on rencontre des itinéraires amoureux secondaires, antérieurs à la fable actuelle ou concomitants. Les deux partenaires du couple central doivent donc être rendus visibles comme tels dès le début : la focalisation s'opèrera pour l'essentiel sur ces personnages et sur leur aventure commune ; le dénouement les réunira pour le triomphe de l'amour.¹⁰⁶

Comme on peut le voir, le roman sentimental met toujours en avant deux protagonistes, autour desquels l'intrigue se déroule. L'amour et la quête du bonheur sont comme thème central.

¹⁰² Isabelle ANTONUTTI : docteure en histoire culturelle, conservatrice en bibliothèque, responsable de formations et enseignante au Pôle Métiers du livre de l'université Paris-ouest-Nanterre-La Défense.

¹⁰³ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-sentimental/> Consulté le 15 mai 2023

¹⁰⁴ *Ibid.*,

¹⁰⁵ *Ibid.*,

¹⁰⁶ Op.cit., Ellen Constans. P03.

Par contre, ce genre semble avoir évolué, il cherche à élargir ses horizons en touchant à de nombreux thèmes, et en mixant plusieurs genres. Effectivement selon Ellen Constans toujours :

Parmi les évolutions il faut aussi noter une augmentation très nette des mixages génériques (sensibles dans d'autres genres) : l'histoire amoureuse intègre fort bien des éléments du roman policier, du thriller, du roman d'aventures exotiques. En fait, ce n'est pas tout à fait nouveau ; les romans de Delly en proposent des exemples nombreux et c'est peut-être une des raisons de leur succès prolongé. Les séries historiques, blouses-blanches et plus récemment une série policière jaune d'Harlequin reposent sur ces mêmes mixages.¹⁰⁷

Afin de revenir à notre objet d'étude, dans le cas de notre corpus, les chapitres dédiés à l'histoire d'Adrian et de Meredith semblent représentés le genre du roman sentimental par excellence. L'auteur commence d'abord par nous présenter Adrian Miller un génie probabiliste, qui semble épris de sa collègue Meredith Harper, le lecteur le sait dès le début puisque l'auteur nous transcrit ses sentiments dans les premières pages du chapitre comme on peut le voir :

[...], le probabiliste Adrian Miller se rend bien compte qu'il regarde sa collègue Meredith Harper avec un sourire crispé, qui alterne avec un air de sentimentalité idiote. La première fois qu'Adrian avait vu Meredith, il l'avait trouvée franchement laide. Une telle impression est passagère, les meilleurs auteurs le lui auraient confirmé. Deux mois avaient passé depuis l'arrivée de la topologiste britannique, et désormais Meredith, avec ses jambes trop longues et ses cheveux bruns trop sages, son nez trop longs et ses yeux trop noirs, Meredith l'a toujours distante l'attire de façon déraisonnable.¹⁰⁸

Ou encore : «Meredith est sa première émotion amoureuse depuis fort longtemps, il se dit même avec une certaine emphase : depuis toujours». P98.

¹⁰⁷ *Ibid.*, P09.

¹⁰⁸ *Op.cit.* P 97.

On constate que l'auteur fait appel à une écriture imagée, il fait usage de l'imparfait, afin de dresser des portraits descriptifs des personnages. Il transcrit également leurs émotions de manière détaillée :

Il la regarde avec un enchantement vermillon dans le cœur. Il aime décidément tout chez elle, ses joues roses lorsqu'elle s'emporte, cette perle de sueur sur le bout du nez et sa façon de porter ample ses chemises sur un corps d'une extrême minceur.¹⁰⁹

On constate cependant que les échanges qui ont lieu entre Adrian et Meredith prennent une tournure assez comique, et gênante parfois voici un exemple :

- J'ai bu dit-il d'emblée.
- Je confirme, répond Meredith, qui a effectivement trouvé sa démarche bien peu assurée.
- Et je pue la bière, pardon.
- Je ne saurais trop vous dire, Adrian, car moi aussi.
Elle exhibe la bouteille vide qu'elle tient à la main, se penche dans un geste délicieusement imprécis et lui souffle au nez une haleine tiède parfumée de houblon.
- Respirez Adrian, c'est le parfum de la contrariété et de l'ennui.¹¹⁰P98.

L'auteur donne l'impression qu'il joue sur la manière dont les deux personnages vont se rapprocher. Il semble même parfois se moquer d'eux, sa manière de les décrire avec dérision est remplie de sous-entendus.

Par exemple : «Meredith lui a dit un jour, pas méchamment, qu'il avait "un physique à la Ryan Gosling, dans une version dégradée et un peu chauve"-, mais là, il ressemble seulement à type bourré» [...].¹¹¹

On remarque également que ces deux personnages incarnent le stéréotype du «génie». En effet tous deux sont issus du domaine des mathématiques, ils sont professeur dans la prestigieuse université américaine Princeton, l'un est probabiliste et l'autre topologiste. Sans oublier qu'ils ont été sollicités par le Pentagone pour étudier un phénomène étrange :

¹⁰⁹*Ibid.*, P199/200.

¹¹⁰*Ibid.*, P98.

¹¹¹*Ibid.*, P97.

celui du dédoublement de l'avion Paris-New York 006. De cette manière ils sont décrits comme intelligents, au physiques peu attrayant avec une personnalité singulière.

C'est ce qui signifie qu'ils ont des traits en commun, l'une des caractéristiques typiques d'un roman d'amour.

Pour conclure, les chapitres dédiés à Adrian et à Meredith semble porter toutes les caractéristiques du roman sentimental, leurs sentiments sont mis en avant, ils vivent des émotions intenses ensemble ainsi que des retournements de situation digne d'un film. Comme le déclare Meredith quand Adrian la fait entrer dans la salle d'observation de pilotage: «Oh, Adrian, j'adore souffle-t-elle, on est dans Docteur *Folamour*». ¹¹² Sans oublier la fin heureuse de leur histoire, qui est digne d'un roman d'amour.

IV.4 Le roman philosophique

«Le roman, a priori, vise la "satisfaction" esthétique alors que le texte philosophique s'adresse au jugement logique [...] Le discours philosophique semble s'opposer à la structure romanesque, à la poésie et à la fiction en générale. [...] la dimension idéative de la philosophie-comme le rappelait Paul Ricœur s'accommodant difficilement du style narratif». ¹¹³

A première vue la métaphysique semble très détachée de la littérature et surtout de la fiction et de la narration, en effet puisque la philosophie prône la recherche de la vérité.

Cependant, malgré la contradiction qui les sépare, ces deux disciplines paraissent complémentaires d'une manière ou d'une autre. La fiction peut être le support dont la philosophie a besoin afin de matérialiser ses questionnements.

La fiction métaphysique est un genre croissant, mais peu connu, d'histoires qui explorent ou sont basées sur une certaine forme de philosophie ou de système de pensée. Une telle fiction comprend certains aspects des aspects intérieurs, incorporels, surnaturels, spirituels, archétypaux ou transcendants de l'expérience humaine et peut mettre l'accent sur le mouvement d'un individu vers la réalisation de soi. Les lecteurs peuvent avoir un aperçu ou être stimulés à réfléchir sur des choses telles que la nature de

¹¹²*Ibid.*, P144.

¹¹³<https://www.nonfiction.fr/article-6719-le-roman-philosophique-existe-t-il.htm> consulté le 14/05/2023.

l'existence, l'esprit, l'âme, la psyché, la psychologie, le voyage spirituel et ainsi de suite.¹¹⁴

A travers le roman, la philosophie, en faisant usage de la métaphysique pousse l'être à s'interroger sur plusieurs aspects, notamment sur la nature fondamentale de la réalité, sur l'essence même de l'existence. Elle nourrit le côté spirituel et se nourrit elle-même de réflexions.

Le roman philosophique se caractérise par ces questionnements métaphysiques d'ordre spirituel, surnaturel, ou autre. Il propose des réflexions sur des thèmes tels que la nature de l'existence, la morale, la vérité la morale, la connaissance, la spiritualité...etc.

Les personnages du roman philosophique sont souvent engagés dans des discussions et des débats philosophiques, parfois d'ordre religieux, permettant ainsi à l'auteur de présenter différents points de vue et de confronter des idées contradictoires.

Comme c'est le cas dans notre corpus d'étude, les échanges qui ont eu lieu entre les chercheurs et les philosophes qui tentent de comprendre la nature du phénomène de dédoublement, prennent la forme d'un dialogue philosophique comme on peut le voir dans le chapitre intitulé *E PUR, SI MUOVE* :

La cheffe des Opérations psychologiques est inquiète. La route droite déteste le nid de poule et l'obscur voue de la haine à l'inexpliqué. L'immobilité de la Loi vient se cogner avec obstination à la valse du cosmos et à l'avancée des savoirs. Où dénicher dans la Torah, le Nouveau testament, le Coran, ou dans d'autres textes révélés la moindre phrase, sourate ambiguë ou verset ténébreux, qui prédise ou justifie que surgisse dans l'azur un avion en tout point identique à un autre, posé trois mois plus tôt ?

115

Dans cet extrait, l'auteur explique la situation délicate dont le gouvernement et le groupe de chercheurs font face, cette anomalie qui va susciter un grand débat entre les hommes religieux. Et en effet c'est ce qui va se passer ensuite comme on peut le constater quand Jamy Pudolowski (officier senior du Special Operation Command de l'US Army) expose la situation délicate du dédoublement de l'avion : «La salle s'agite. Les

¹¹⁴<https://www.tahlianewland.com/what-is-metaphysical-fiction/> consulté le 15/05/2023.

¹¹⁵Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard. Paris.

mots de blasphème, d'abjection, sont prononcés, ainsi que d'autres, plus scatologiques que théologiques». ¹¹⁶

- Qui est à l'origine de cette ignominie ? Résume le baptiste.

- Nous ne savons pas dit, Jamy Pudlowski. Nous ne vous demandons pas un avis éthique. Mais ces êtres existent.

[...] Les mots ne manquent pas à Pudlowski, son hésitation rhétorique veut inciter au débat : la confusion s'installe, et le salafiste prend est le premier à se pencher vers son micro.

- Allah a donné à l'homme et aux animaux le don de la procréation, et Allah a donné à l'homme la raison, qui lui permet d'inventer des objets [...]

Après un long débat et une querelle entre les hommes de religion, Pudlowski reprend ses questions :

- C'est donc une créature de Dieu, ou un être qui ressent la présence du Bouddha. Voilà un point d'acquis. J'ai une autre demande, sur un concept : l'âme.

- L'âmerépète le sunnite.

- Oui. Je ne saurais la définir, mais c'est un principe essentiel, n'est-ce pas ? [...]¹¹⁷

Comme on peut le constater, à travers cet extrait, l'auteur questionne la notion de l'âme et fait appel à plusieurs religions pour étudier le cas de l'anomalie : le dédoublement de l'avion.

Ce phénomène justement a des conséquences comme on a pu le voir, à plusieurs niveaux : sur le plan individuel, il change la vie de chacun des personnages ; sur le plan religieux, il aboutit à la croyance que l'apocalypse est arrivée ; sur le plan philosophique à l'instar de nombreux romans de science-fiction, il suscite des questions métaphysiques vertigineuses. Les questions sur la nature de la réalité y sont nombreuses, et aucune réponse ne semble vraiment définitive. Comme le dit Jamy dans le chapitre intitulé : *The people has the right to know*, partie III : «Aucun problème ne résiste à une absence de solution». P214.

¹¹⁶*Ibid.*, P182.

¹¹⁷*Ibid.*, P 182.

Il est à noter qu'un paradigme est présent dans notre corpus, en philosophie des sciences, un paradigme désigne un ensemble de convictions partagées par la communauté scientifique mondiale à une époque donnée.¹¹⁸

Kuhn déclare dans son essai que : « un paradigme naît d'une découverte scientifique universellement reconnue qui, pour un temps fournit à la communauté de chercheurs des problèmes types et des solutions », ¹¹⁹ on peut citer par exemple le géocentrisme ou l'héliocentrisme. La révolution copernicienne, qui du XVI^e au XVIII^e siècle déplace le centre de l'univers et change de paradigme.

Pour revenir à notre corpus, le roman illustre cette conception épistémologique. Le phénomène de l'anomalie (la duplication de l'avion et des passagers) n'est visiblement compréhensible par aucun des esprits convoqués, scientifiques, religieux, ou philosophes. Pour le comprendre il faudra peut-être changer de paradigme. La réaction du président des Donald Trump à la fin du roman il ordonne de détruire le troisième avion (un nouveau clone de l'avion), représente la difficulté de l'esprit humain d'intégrer ce qui le dépasse.

Dans le chapitre consacré aux hypothèses émises par les grands professeurs aboutit à une dizaine d'hypothèse, celle qui semble pour les scientifiques la plus plausible est celle de : la simulation. Cette hypothèse a été élaborée par le philosophe Nick Bostrom.

Pour conclure, on peut dire que ce chapitre respecte toutes les caractéristiques du roman philosophique.

IV.5 La science- fiction

La science-fiction est un genre narratif, qui se concrétise sous des formes diverses (en littérature, en cinéma, ou encore en BD) et qui cherche à décrire un état futur du monde, en s'appuyant notamment sur la science actuelle, tout en anticipant ses progrès à venir et leurs conséquences sur l'humanité.¹²⁰

La science-fiction est un genre littéraire qui explore des concepts et des idées scientifiques avancées, souvent situés dans le futur ou des mondes alternatifs. Il mélange

¹¹⁸<https://journals.openedition.org/elh/1492> consulté le 14/05/2023.

¹¹⁹Kuhn, T. S., & Meyer, L. (1983). La structure des révolutions scientifiques (Vol. 2). Paris: Flammarion.

¹²⁰<https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/lettres/bibliotheque/qu-est-ce-que-la-science-fiction--725946.kjsp> consulté le 15/05/2023.

généralement des éléments de science, de technologie, d'aventure et de spéculation sur l'avenir de l'humanité.

Dans le cas de notre objet d'étude, la science-fiction semble le genre qui chapeaute tout le roman, même si tous les environnements et les lieux sont réalistes.

Mais l'anomalie qui se produit relève principalement de la science-fiction, puisque les chances qu'un avion se dédouble sont improbables.

On peut également considérer *L'anomalie* comme un roman de légère anticipation. Puisque les événements se passent en 2021 et le roman est paru en août 2020.

Conclusion partielle

Ainsi, comme nous avons pu le constater l'auteur de *L'anomalie*, écrivain membre de l'Oulipo¹²¹ rappelle le, semble respecter l'un des critères de l'imaginaire ludique que nous avons préétablis, à savoir l'écriture polygraphique, en effet.

On a par ailleurs constaté la présence d'une polygraphie interne qui s'articule donc à l'intérieur de l'œuvre. L'auteur varie les styles dans une sorte de transgression innovante, comme on a pu le voir. Le schéma est clair : dans la première partie, à chaque personnage ou presque est dédié un chapitre, qui représente un genre littéraire spécifique. Le pastiche n'est jamais développé jusqu'au bout, l'auteur semble toujours garder une distance avec les genres qu'il imite, les ruptures narratives et stylistiques semblent fluides ce qui rend aisé le passage d'un chapitre à un autre.

En somme, *L'anomalie* reste un roman inclassable, qui défie les genres romanesques en les multipliant, dans un tressage habile où les vies s'entrecroisent sans trop se mêler.

¹²¹L'Ouvroire de littérature potentielle : un groupe de chercheurs en littérature potentielle expérimentale, (littérature à contraintes) composé de mathématiciens et d'écrivains. Fondé en 1960.

Chapitre III

Profilage des personnages

Dans ce troisième chapitre, nous allons procéder à une analyse méthodique et profonde des personnages du corpus. Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur la méthode d'analyse sémiotique élaborée par Philippe Hamon, afin de pouvoir analyser le roman et déchiffrer la trame narrative menée par les personnages et orchestré par l'auteur. Ainsi que leurs réactions et interactions et voir par la suite comment cela affecte la narration et toute l'intrigue.

Nous avons opté pour la méthode de Philippe Hamon, car elle tient compte d'une description méticuleuse du personnage, nécessaire dans une approche analytique. De plus, notre corpus tient compte d'un grand nombre de personnages éclectiques.

Le personnage est considéré comme le noyau de toute fiction. L'histoire se déroule autour de celui-ci et «Il n'y a pas de récit sans personnages».¹²²

Philippe Hamon définit le personnage comme suit:

Le personnage est une unité diffuse de signification, construite progressivement par le récit, support des conversations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait.¹²³

Les personnages sont les acteurs principaux de l'histoire. Ils permettent aux lecteurs de s'identifier, de s'émouvoir et de s'investir émotionnellement dans un récit.

Sans oublier qu'ils sont les moteurs de l'intrigue. Leurs traits de caractères, leurs actions, leurs choix et leurs décisions façonnent le déroulement de l'histoire. De même, leurs conflits internes et leurs relations avec les autres personnages créent une dynamique qui donne vie à l'histoire.

C'est pourquoi toute analyse de roman ne saurait se passer d'une analyse des personnages. Ceux-ci entretiennent une relation étroite avec les actions, ils les réalisent ou les subissent, ils les relient en leur offrant un sens.

Le personnage représente qu'une simple création de l'auteur, le fruit de son imagination. C'est un «être de papier» comme le dénomme Paul Valéry. Pourtant au cœur de l'univers romanesque dans l'écrin des mots, les personnages s'animent, donnant vie à

¹²²Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications, P08.

¹²³Hamon, P. (1983). Le personnel du roman, Genève, Droz., p. 220

l'histoire. Leur vraisemblance repose sur les différents procédés mis en place par l'auteur, tel que le nom, l'apparence physique, l'identité morale, la culture, le statut social...etc.

Ces éléments renforcent leur crédibilité et leur authenticité, permettant aux lecteurs de s'identifier à eux. Ainsi leur présence offre à l'histoire un souffle de vie, une âme qui respire, alors leur existence de papier devient réalité.

A cet égard, le personnage peut remplir différentes fonctions dans une œuvre littéraire, qu'il soit le protagoniste c'est-à-dire, celui qui porte le poids de l'intrigue, ses actions et ses décisions sont cruciales. Ou bien qu'il soit un personnage secondaire, qui n'est pas au centre de l'œuvre, il est tout aussi important que le personnage principal, car il contribue à l'avancement de l'histoire et à la construction de l'univers narratif.

Le personnage est donc le résultat de la combinaison entre les attributs que lui donnent le romancier et les actions qu'il fait au fil de l'histoire.

Contrairement à Vladimir Propp, qui a étudié le personnage seulement en fonction de ses actions, Philippe Hamon donne de l'importance à d'autres aspects de cette création littéraire.¹²⁴ En prolongeant les recherches de Greimas, Hamon a proposé dans son ouvrage *Pour un statut sémiologique du personnage*¹²⁵ une théorie sur l'étude des personnages, dans laquelle il a élaboré une grille d'étude qui comprend les trois axes d'analyse à savoir : l'être, le faire et l'importance hiérarchique.

I L'approche sémiologique de Philippe Hamon

I.1 L'être

«L'être du personnage est la somme de ses propriétés à savoir : son portrait physique et les diverses qualités que lui prête le romancier».¹²⁶

De ce fait, l'essence/ l'être du personnage réside dans les différentes caractéristiques attribuées par l'auteur, car elles contribuent à la construction de l'identité du personnage.

¹²⁴<https://123dok.net/article/grille-analyse-philippe-hamon-lecture-s%C3%A9miotique-personnages.q2n3enoe> Consulté le 10/05/2023.

¹²⁵Hamon, P. (1977). Pour un statut sémiologique du personnage, in *poétique du récit*, Edition Seuil, France.Pp. 86-110.

<http://www.persee.fr/> Consulté le 10/05/2023.

¹²⁶Hamon, P. (1977). Pour un statut sémiologique du personnage, in *poétique du récit*, Edition Seuil, France, p115.180.

I.1.1 Le nom

«Etudier un personnage c'est pouvoir le nommer [...] Lire, c'est pouvoir fixer son attention et sa mémoire sur des points stables du texte, les noms propres». ¹²⁷

Le nom offre au personnage une dimension réelle surtout s'il est constitué d'un prénom et d'un patronyme, il lui procure une identité en tant qu'individu appartenant à une société. C'est un composant indispensable de l'être.

Le nom peut renvoyer à plusieurs choses qui permettent de catégoriser le personnage, il renvoie à une aire géographique ou culturelle, il renvoie à un genre, il différencie des groupes de personnages au cœur du même roman.

I.1.2 La dénomination

Il s'agit du surnom donné par l'auteur au personnage, il renvoie parfois à une qualité ou au contraire à un défaut. Vincent Jouve explique que :

L'être du personnage peut aussi être analysé à travers les dénominations dont il est l'objet. Appeler un personnage «Fabrice delDongo», «notre héros» ou ce «jeune homme» n'induit pas le même rapport affectif. ¹²⁸

I.1.3 Le portrait

Il s'agit de l'ensemble des marques que le romancier utilise pour donner une image concrète du personnage. En décrivant son corps, sa biographie, son habit, et sa psychologie.

Selon Vincent Jouve :

Selon nous, le portrait du personnage tel qu'il est progressivement construit dans la lecture est tributaire de la compétence du destinataire dans deux registres fondamentaux l'extratextuels et l'inertiels. ¹²⁹

I.1.4 Le corps

C'est tout ce qui est relatif au portrait physique. Le personnage peut être décrit par rapport à sa beauté, sa laideur ou son handicap.

¹²⁷Hamon, P. (1983). *Le personnel du roman*, Genève, Droz., p.220.

¹²⁸Jouve, V. (2006). *La poétique du roman* (2. éd. rev). Colin., p.58.

¹²⁹Jouve, V. (1998). *L'effet-personnage dans le roman*. Presses universitaires de France, P37.

Le portrait physique contribue à l'évolution du personnage, surtout dans les genres codifiés, il a souvent une fonction explicative, évaluative ou symbolique. A titre d'exemple, dans les contes de fées, la sorcière est toujours représentée comme laide, contrairement à la princesse qui est toujours décrite par sa beauté.

I.1.5. L'habit

Il s'agit de tout ce qui touche au style vestimentaire du personnage, (le paraître). L'habit peut renseigner sur son appartenance culturelle, sa situation financière, ou encore sa classe sociale. L'habillement peut également aider à décoder la personnalité d'une manière ou d'une autre.

I.1.6 La psychologie

L'aspect psychologique informe sur la façon de penser du personnage, il permet de répondre à certaines questions que le lecteur peut se poser. Cet aspect est primordial dans une analyse des personnages. C'est ce qui crée le lien affectif entre les personnages et le lecteur.

I.1.7 La biographie

La biographie a le rôle d'informer sur le passé du personnage, ainsi que sur la nature de ses liens familiaux, sociales...etc. Ce qui permet de mieux étudier son comportement.

Le portrait biographique renferme parfois une part d'implicite, l'auteur omet quelques détails afin de stimuler la curiosité du lecteur.

I.2 Le faire

Le faire englobe l'ensemble des actions menées par le personnage, ces actions participent à la cohésion du récit et constituent la base de toute intrigue. Et comme le dit Michel Erman : «Tout comme il ne saurait exister de roman sans actions, il ne peut y avoir d'action sans personnage».¹³⁰

Le personnage donc passe de l'être au faire. Selon Hamon, le faire du personnage est lié de façon étroite à son être. Son analyse s'établit à partir des données prouvées par Greimas. Il divise donc les rôles du personnage en deux catégories à savoir :

I.2.1 Le rôle thématique

C'est l'ensemble des rôles incarnés par les personnages qui symbolisent un ou plusieurs thèmes présents dans le roman. Dans ce cas le personnage est porteur de sens.

¹³⁰Erman, M. (2006). *Poétique du personnage de roman*. Ellipses., p10.

Ces thèmes peuvent représenter la catégorisation psychologique, sociale ou culturelle dans laquelle le personnage sera classé : le sexe du personnage, sa profession, sa nationalité, son appartenance culturelle...etc. Ceci est indispensable à la compréhension du roman.

I.2.2 Le rôle actanciel

Dans l'analyse sémiotique du personnage effectuée par Greimas, le personnage est un «actant».

Le personnage est donc constitué aussi bien par son «être» que par son «faire», le rôle actanciel constitue donc l'ensemble des actions qu'il réalise, et qui assure la cohésion et le bon fonctionnement du récit et qui font vivre l'histoire.

Vincent Jouve explique que :

Si le rôle actanciel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie aux combinaisons entre rôles actanciel et rôles thématiques.¹³¹

I.3 La hiérarchisation des personnages

I.3.1 La qualification différentielle

Elle porte sur l'être du personnage. Les personnages sont différenciés par leur nom, leur description, la quantité d'informations donnée sur eux...etc.

De plus, le personnage peut avoir des traits distinctifs, par exemple un handicap, une cicatrice...etc. Sa description physique, sociale et psychologique ainsi que ses relations familiales ou amicales peuvent aider à les cerner.

I.3.2 La fonctionnalité différentielle

Elle porte sur le faire des personnages, donc sur les différents rôles des personnages dans l'intrigue.

I.3.3 La distribution différentielle

Elle désigne la fréquence et la quantité d'apparition des personnages et leurs interventions, c'est-à-dire combien de fois le personnage apparaît dans les lieux stratégiques du récit.

¹³¹Jouve, V. (1997). La poétique du récit. Ed, Armand Colin., p.53.

I.3.4 L'autonomie différentielle

Elle rassemble également le faire et l'être, elle représente la liberté d'apparaître seul d'un personnage, grâce à son pouvoir dans l'action ou à son rôle dans l'intrigue.

I.3.5 La prédésignation conventuelle

Elle combine le faire et l'être d'un genre en particulier. Des marques explicites d'un certain genre seront attribuées au personnage.

I.4 Le commentaire explicite du narrateur

C'est le commentaire du narrateur sur le personnage. Par exemple : Ce charmant jeune homme, la petite fille...etc.

Cependant, ces critères mentionnés peuvent apparaître brouillés dans les romans contemporains où l'auteur veut transgresser le modèle romanesque classique.

II. Le cas de *L'anomalie*

II.1 Les protagonistes

- Blake

Blake est le premier de la galerie des personnages dépeints dans le livre. C'est également le seul qui mènera une trajectoire directe, sans interagir avec les autres personnages, l'auteur donc offre à son personnage une autonomie différentielle, puisqu'il mène un chemin différent et loin des autres protagonistes, il n'interagit pas avec eux. Donc son pouvoir dans l'action et son rôle lui permettent d'apparaître seul et de mener un chemin en ligne droite, comme une balle atteignant sa cible. Ce qui représente également un clin d'œil au genre qu'il représente. Donc l'auteur lui a attribué une pré-désignation conventuelle.

«Blake» est d'ailleurs un nom d'emprunt temporaire, qu'il a inventé pour son travail comme tueur à gages, il lui permet de cacher sa véritable identité :

C'est cette nuit-là que Blake invente Blake. Pour William Blake, qu'il a lu après avoir vu *Dragon rouge*, le film avec Anthony Hopkins, et pare qu'il a aimé un poème : «Et je bondis dans ce monde dangereux : impuissant, nu et criard/ Comme un démon

caché dans un nuage». Et puis Blake, black et lake, noir et lac, ça calque.¹³²

Les vrais nom et prénom de Blake sont inconnus, en effet l'auteur semble laisser une part de mystère en ce qui concerne le personnage de Blake : «Blake a vingt ans, et sous son nom très français, Lipowski, Farsati, ou Martin, il est inscrit dans une école hôtelière d'une petite ville des Alpes».¹³³

En ce qui concerne le portrait de Blake, il est décrit par l'auteur comme un tueur à gages très agile, aux gestes techniques très affutés, assassinant froidement ses victimes: «Tuer, c'est aussi des compétences. Blake découvre qu'il a tout ce qu'il faut le jour où son oncle Charles l'emmène chasser. Trois coups, trois lièvres, une espèce de don».¹³⁴

Comme on le constate, en guise de biographie l'auteur nous apprend que depuis son enfance il ne ressent rien. Il semble avoir eu très tôt des dispositions exceptionnelles pour ce métier. Il est devenu tueur à gages par hasard, un soir dans un bar, un homme lui demande s'il accepterait de tuer quelqu'un pour de l'argent :

C'est par hasard, un soir dans un bar, qu'un homme ivre lui demande s'il accepterait de tuer quelqu'un pour de l'argent. Blake lui répond qu'il connaît quelqu'un qui le ferait. S'engage alors pour lui une construction d'une seconde identité, toujours changeante, celle du tueur à gages [...]

C'est cette nuit-là que Blake invente Blake.¹³⁵

Ce n'est pas une personne aimable non plus comme le dit l'auteur : «ç'aurait pu être l'élève le plus brillant de l'école, mais vraiment merde Lipowski (ou Farsati ou Martin), si seulement vous étiez un peu aimable avec la clientèle, [...]».¹³⁶

En ce qui concerne son portrait moral, le narrateur le décrit également comme un homme très méticuleux, prudent et imaginatif : «c'est sa première fois et Blake compose.

¹³²Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard, Paris.. P16.

¹³³*Ibid.*, P 15.

¹³⁴*Ibid.*, P14.

¹³⁵*Ibid.*, P15.

¹³⁶*Ibid.*, P15.

Il est déjà méticuleux, prudent et imaginatif, à l'extrême». ¹³⁷Il apprend vite. Il est doué dans toutes sortes de domaines et il adore cuisiner, comme le démontre l'auteur :

[...] il aurait pu faire n'importe quoi, il aimait l'électronique aussi, la programmation, il était doué en langues, tiens, l'anglais, lui avait suffi de trois mois de stage chez Lang's à Londres pour le parler quasiment sans accent. Mais ce que Blake préfère par-dessus tout, c'est la cuisine, [...] ¹³⁸

En parallèle à cette vie de tueur, il se fait appeler Jo, et dirige une entreprise de livraison de plats végétariens. Il est par ailleurs marié à Flora, avec qui il a deux enfants : « Sous le nom de Jo, il dirige d'assez loin une jolie entreprise parisienne de livraison à domicile des plats cuisinés végétariens, [...]. Sa collaboratrice Flora, qui est aussi sa femme, et leurs deux enfants se plaignent qu'il voyage trop souvent [...] ». ¹³⁹

La qualification différentielle attribué à Blake c'est le fait que son véritable nom reste inconnu, comme on l'a susmentionné, même dans sa deuxième vie en tant que Jo. L'auteur affirme à ce propos :

Dans le quartier, il est donc Jo, pour Jonathan, ou Joseph, ou Joshua. Même ses employés l'appellent Jo, et son nom n'apparaît nulle part, sauf sans doute dans le capital de la holding qui possède la société, inscrite au registre de commerce. Blake a toujours eu le culte du secret, ou disons du discret, et tout lui prouve aujourd'hui qu'i a raison. ¹⁴⁰

Après l'incident du vol Paris-New York, quand Blake June ¹⁴¹fut détenu dans le hangar avec les autres passagers, il réussit à s'enfuir à bord d'une voiture en trompant la vigilance de la sécurité. C'est son rôle actanciel.

Le temps est essentiel, Blake le sait. Quinze minutes dans le hangar suffissent pour qu'il exploite une faille dans le dispositif de sécurité,

¹³⁷*Ibid.*, P16.

¹³⁸*Ibid.* P 15.

¹³⁹*Ibid.* P20.

¹⁴⁰*Ibid.* P 23.

¹⁴¹ Remarque préliminaire : Les passagers du vol du 10 mars 2021 sont appelés par leur prénom suivi de March par exemple Blake March, et ceux du mois de Juin par leur prénom suivi de June. Leurs vies sont identiques, de leur naissance jusqu'en mars 2021. La divergence commence, après le vol de mars : les June n'ont donc pas connu ce qu'ont vécu les March entre mars et juin 2021.

s'échappe, sept minutes encore pour qu'il roule vers New York dans un vieux Pick-up Ford F, le véhicule le plus passe partout qui soit [...].¹⁴²

Blake semble être un personnage sorti d'un roman noir, comme on l'a déjà prouvé dans le chapitre précédent.

Étant un tueur à gages, les chapitres qui lui sont dédiés regorgent d'indices appartenant à ce genre, c'est un homme froid et pragmatique qui tue pour gagner sa vie. Les décors qui y sont décrits sont sinistres et les scènes de crimes sont décrites de façon très détaillée. Ce qui fait office de pré-désignation conventionnelle.

➤ **La réaction avec le double**

Comme on l'avait dit plus haut, l'histoire de Blake diffère de celle des autres personnages, en s'enfuyant du hangar, Blake June découvre stupéfait la date qui indique le 24 juin, en consultant les actualités il fait une autre découverte, quelqu'un a exécuté son contrat, il visite alors sa page Facebook, ensuite celle de sa femme et découvre avec surprise une photo de lui ou de quelqu'un qui lui ressemble en tout point, la photo date du 20 juin. Mais Blake étant pragmatique, il refuse de se laisser avoir par surprise, il décide donc de rentrer en France, et d'assassiner son double : Blake March.

Un pincement à la joue, Blake se réveille sur un fauteuil à l'acier froid, ligoté, bâillonné, nu. Un travail de professionnel [...] il reconnaît le décor, sobre, fonctionnel : il est chez lui, rue La Fayette. [...] il lui faut quelques secondes pour identifier l'homme en combinaison. Ses yeux s'écarquillent de stupéfaction. Stupéfaction est un mot faible.¹⁴³

Cet extrait, montre la réaction de Blake March, en voyant son double ligoté.

Les deux hommes se regardent longuement. Blake June observe son prisonnier. Trois jours qu'il réfléchit, raisonne sans trouver d'explication. Mais l'absurde n'interdit pas le sens pratique et il a tendu son piège. Il n'y avait pas d'autres voies.

¹⁴²*Op.cit.* P 145/146.

¹⁴³Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard, Paris. P217/ 218.

[...] Blake March soudain se débat, grogne, gémit, marmonne quelque chose sous le bandeau, mais Blake June ne détache pas le bâillon : d'une voix sourde, il parle à son oreille :

- Je ne vais pas faire de discours. Tu ne comprends pas ce qui se passe, et moi non plus. C'est sans importance. Je suis toi et tu es moi. Ça fait beaucoup, on ne peut pas être deux. Tu le comprends bien.¹⁴⁴

Comme on peut le constater à travers cet extrait, les deux Blake sont déconcertés. Leur psychologie est mise en évidence. La situation est anormale et très délicate, néanmoins Blake June a une longueur d'avance sur March, ce dernier se retrouve ligoté sans aucune raison par son double. Blake June récupère tous ces mots de passes en interrogeant Blake March, son pragmatisme le pousse à le tuer une fois tous ces comptes récupérés. Cette action met en valeur son rôle actanciel dans l'histoire.

Lorsque March voit que June se lève, il n'a pas besoin d'explication. Evidemment qu'il ferait la même chose. Il ferme les yeux, il veut que cela aille vite. June passe derrière lui, sans hâte, et lui injecte dans la nuque une dose de propofol, qui lui fait perdre conscience en quelques secondes. Pas de souffrance inutile, Blake ne se déteste pas à ce point. Une minute plus tard, une piqure de curare arrête le cœur de March. La mort et le sommeil sont des frères jumeaux, disait déjà Homère.¹⁴⁵

On constate donc, que le rôle thématique de Blake est démontré à travers sa réaction face à son double, qui fut pragmatique, il n'a pas l'intention de se faire piéger par cette anomalie, malgré que la compréhension de ce phénomène étrange lui échappe.

Il pense directement à agir, en tuant Blake March parce que selon lui, il ne peut y avoir deux comme lui. Cependant, Blake ne se déteste pas pour autant, il offre à son double une mort paisible avec le moins de souffrances possible. Pourtant en découpant son corps, il ressent une sorte de dégoût, sensation, qu'il ne ressent jamais en tuant ses autres victimes. D'un point de vue symbolique, on peut l'interpréter comme une sorte de dégoût envers soi-même envers ses actes affreux qu'il a commis. Blake March en voyant sa mort approchée, il ressent ce que ses victimes ressentent quand ils les exécutent cruellement. Il prend conscience que finalement il est son propre bourreau.

¹⁴⁴*Ibid.*, P 218.

¹⁴⁵*Ibid.*, P220.

- **Victør Miesel**

Victør Miesel est le second protagoniste dépeint parmi les nombreux personnages, son nom est composé deux prénoms : Victør, Serge et d'un patronyme : Miesel. Le ø dans son prénom représente le symbole du vide. Cette particularité n'apparaît qu'après son suicide dans un manuscrit qu'il envoie à son éditrice. C'est une sorte de dénomination et de qualification différentielle donné par l'auteur. «Elle s'aperçoit qu'il est signé de Victør Miesel avec un ø qui n'est que le symbole de l'ensemble vide. Une coquetterie tragique». ¹⁴⁶

Le portrait de Victør est décrit par l'auteur comme un homme de quarante-trois ans charmant, au visage doux, anguleux et au corps long et mince, ses cheveux sont drus, et il a un nez romain, sa peau mate le fait ressembler à Kafka, Cependant l'auteur ne décrit pas son style vestimentaire :

Victor Miesel ne manque pas de charme. Son visage longtemps anguleux s'est adouci avec les années, et ses cheveux drus, son nez romain, sa peau mate peuvent évoquer Kafka, un Kafka vigoureux qui serait parvenu à dépasser la quarantaine. Son grand corps est long, encore mince bien que la sédentarité inhérente à son métier l'ait quelque peu empâté. ¹⁴⁷

Miesel est un écrivain et un traducteur qui n'a jamais connu le succès de son vivant. Il a fini par accepter cette situation, se contentant d'écrire des ouvrages peu lus. Il vit des traductions de l'anglais, du russe, et du polonais. Sentimentalement, il multiplie les échecs. Il s'agit de sa biographie.

«Miesel tire ses revenus de traductions. De l'anglais, du russe et du polonais, langue que sa grand-mère lui parlait durant son enfance». ¹⁴⁸

«Miesel n'a pas d'enfant. Sentimentalement, il vole d'échec en échec avec un enthousiasme intact». ¹⁴⁹

En guise de qualification différentielle, Victor a une superstition, dans sa poche de pantalon, il s'y trouve toujours une brique de lego de couleur rouge, cela représente pour

¹⁴⁶*Ibid.*, P80/81.

¹⁴⁷Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard, Paris. P25.

¹⁴⁸*Ibid.*, P26.

¹⁴⁹*Ibid.*, P27.

lui un objet sentimental, car la brique de lego provient d'un château que lui et son père ont construit en étant petit.

En mars 2021, il est arrivé à New York pour recevoir un prix de traduction. C'est son rôle actanciel. Il prend le vol 006 qui affronte de violentes turbulences dû à une tempête. Après le vol Miesel est en état de choc. Ici l'auteur dépeint sa psychologie. Il ne sort pas de chambre d'hôtel pendant deux jours, ne mange pas et ne se douche pas. Le vol a laissé en lui des séquelles psychologiques irréparables. Comme on peut le constater à travers ces deux extraits :

Mais l'appareil tombe dans un nouveau trou d'air, et soudain, quelque chose se brise en Victor, il ferme les yeux et se laisse balloter en tous sens. [...]. La vie reprend autour de lui, des gens rient, pleurent, mais il contemple tout cela derrière une vitre trouble.¹⁵⁰

[...] lorsque le lendemain en fin d'après-midi, il y (l'homme du consulat) revient chercher Miesel, il comprend que le traducteur n'a pas quitté sa chambre de la journée, ni même mangé. Il doit insister pour qu'il se douche, s'habille.¹⁵¹

À son retour en France, toujours en état de choc, il se met à écrire son septième roman, qui porte le titre de *L'Anomalie*. (Dont le titre est une mise en abîme du roman de Hervé Le Tellier, on va aborder cet aspect dans le chapitre suivant). «Arrivé à Paris, il se met à écrire, comme sous la dictée, et la mécanique incontrôlable de cette écriture même le plonge dans un abîme d'angoisse. Ce livre aura pour titre *L'Anomalie*, et ce sera le septième de l'écrivain».¹⁵²

Le livre sera écrit en un mois et connaîtra un grand succès, pour des raisons exogènes au livre : l'auteur y annonce son suicide, qu'il exécutera après avoir envoyé le manuscrit à son éditrice, Clémence Balmer.

Ayant posé ces mots, envoyé le fichier à son éditrice, Victor Miesel, envahi par une angoisse intense sur laquelle il ne parvient pas à mettre un nom, enjambe le balcon, en tombe. Ou bien s'en

¹⁵⁰*Ibid.*, P29.

¹⁵¹*Ibid.*, P30.

¹⁵²*Ibid.*, P31.

jette. Il ne laisse aucune lettre, mais tout le texte le mène à ce geste ultime. «Je ne mets pas fin à mon existence, je donne vie à de l'immortalité». On est le 22 avril 2021, il est midi.¹⁵³

Après la publication précipitée de son roman, «à cause d'une évidence nécrophile»¹⁵⁴ comme le dit l'auteur, Victør Miesel devient célèbre dans toute la France, il connaît alors un succès tragique. À l'aube de ses cinquante-ans.

➤ Son double

Le personnage de Victør Miesel, est le seul parmi les autres protagonistes, qui ne rencontre pas son double, puisqu'il est mort. C'est sa fonctionnalité différentielle.

Victør June, paraît moins taciturne, et moins dépressif que son double March, (la psychologie du double) après l'interrogatoire dans le hangar de l'armée américaine, il est partagé entre colère et fou rire : «Rencontre du troisième type, vraiment? De retour de l'interview, Victor hésite entre colère et fou rire».¹⁵⁵

Dès son retour en France, nous rappelons qu'il était parti en Mars et est revenu en juin à cause du phénomène de la duplication de l'avion, il se rendra sur les lieux du suicide de son double, suivi d'une psychologue comme le protocole 42 l'impose. Où il essaiera de comprendre pourquoi son autre lui, son double s'est donné la mort. Puis il décidera d'assumer sa nouvelle identité comme le double de l'auteur de *l'Anomalie*. Ainsi il profitera de son succès. Succès qu'il a très longtemps convoité.

L'histoire de Victør Miesel, symbolise le thème de la renaissance, il s'agit ici de son rôle thématique. Victør March était un être tourmenté et seul, qui s'est suicidé après l'incident de l'avion. En se tuant, il n'a pas mis fin à son existence, comme il le dit dans son livre : «Je ne mets pas fin à mon existence, je donne vie à de l'immortalité».¹⁵⁶

Il écrit un roman où il raconte cet incident, et laisse par hasard son succès à son double, qui profite de cette notoriété, et tout cela grâce à cette anomalie qui a chamboulé toute son existence ainsi que celle du monde entier. Miesel s'est en quelques sortes tué pour mieux vivre. Tel un Phoenix qui renaît de ses cendres.

¹⁵³*Ibid.*, P32.

¹⁵⁴*Ibid.*, P82.

¹⁵⁵*Ibid.*, P171.

¹⁵⁶*Ibid.*, P32.

- **Lucie**

Son nom est composé d'un prénom Lucie et d'un patronyme : Bogaert, le prénom «Lucie vient du latin lux, lucis qui signifie lumière».¹⁵⁷ C'est un prénom féminin qui sied à la délicatesse du personnage.

En ce qui concerne son portrait physique, c'est une femme décrite comme petite et mince avec des formes de jeune fille, à la peau pâle, aux traits fins. Ces cheveux sont bruns et courts. Elle a trente-deux ans. Elle porte des grandes lunettes en écaille, qui selon l'auteur lui donne un air d'étudiante. Cependant, l'auteur ne décrit pas son style vestimentaire. Comme on peut le constater :

Le grand miroir sur la cheminée reflète l'image d'une femme petite et mince, aux formes de jeune fille, à la peau pâle, aux traits fins, aux cheveux bruns coupés court. Elle porte sur son fin nez grec de grandes lunettes en écaille, qui lui donnent un air d'étudiante.¹⁵⁸

Pour ce qui est du statut social, Lucie est française, elle vit à Paris où elle est monteuse au cinéma. Elle travaille avec des acteurs et des réalisateurs célèbres. Du point de vue psychologique et biographique, Elle est en couple avec un certain André dont elle n'est pas amoureuse. Elle appréciait le fait qu'il aimait. Elle se sentait admiré d'une certaine manière. «Elle avait tout de suite senti que dès qu'elle parlait, elle le captivait, et elle avait aimé qu'il soit son captif».¹⁵⁹

Toujours du point de vue psychologique et biographique, Lucie donne l'impression qu'elle méprise les relations amoureuses, elle refuse de s'attacher aux hommes. Elle profite seulement de leur réconfort. À cause d'un traumatisme qu'elle a développé après une douloureuse rupture. «Elle a aimé un autre homme, [...] qui l'a humiliée, maltraitée, disparaissait pour revenir et disparaître encore. Elle voudrait dire [...] qu'elle est lasse de ceux qui l'abordent en chasseurs [...] elle mérite mieux qu'une convoitise impulsive [...]».¹⁶⁰ Elle aimait seulement le fait de se sentir appréciée par André. Mais pas plus. Son véritable amour c'est Louis, son fils d'une dizaine d'années.

¹⁵⁷<https://www.labellucie.com/lucie-un-prenom-et-des-origines-diverses#:~:text=Le%20pr%C3%A9nom%20Lucie%20vient%20du,une%20jeune%20fille%20incarne%20Lucia> consulté le 15/05/2023.

¹⁵⁸*Ibid.*, P34.

¹⁵⁹*Ibid.*, P34.

¹⁶⁰*Ibid.*, P36.

Son rôle actanciel consiste à figurer dans les passagers du vol Paris-New York 006, comme tous les autres protagonistes. Elle embarque donc pour ce vol, en compagnie d'André, qui doit superviser un chantier. Où ils passent quinze jours. Après l'incident du vol, elle se détache de son amant et finit par rompre avec lui pour des raisons évidentes.

➤ **La réaction avec son double**

La rencontre entre Lucie March et Lucie June, fut délicate. En effet, les deux mamans sont très attachées à leur fils, mais désormais elles doivent partager sa garde.

L'auteur nous transcrit en détails l'état psychologique de Lucie June, elle ressent du dégoût et de la honte envers elle-même, elle se sent mise à nu, son jardin secret étant à découvert. Elle ressent également de la jalousie et de la colère contre son double, avec qui elle ne veut pas partager la garde de son fils. Elle déteste qu'on puisse lire en elle comme dans un livre ouvert. «Mais Louis n'est pas seul dans l'origine de cette fureur. Elle hait aussi chez l'autre ce tremblement du menton lorsque la rage l'envahit, cette infime torsion des commissures des lèvres, cette manière butée de contenir la déflagration sous le masque du détachement [...]».¹⁶¹

A la fin leur fils Louis, va conclure un marché avec ses deux mamans, une sorte de compromis. Chaque semaine il lancera un dé, pour déterminer avec laquelle de ses deux mamans il va passer la semaine.

Lucie June s'installe avec André June avec qui elle décide d'avoir un enfant. Quant à Lucie March, elle mène une vie de célibataire.

Dans le cadre de la distribution différentielle, nous constatons que Lucie figure au même rang des protagonistes, comme eux, elle subit l'anomalie. Elle est au centre du récit également.

Ici, le rôle thématique de Lucie, symbolise une confrontation avec soi, l'auteur nous tend un miroir, afin d'interroger notre moi le plus profond.

- **André Vannier**

Le personnage porte un nom complet, composé d'un prénom : André et d'un patronyme : Vannier. C'est le cinquième parmi les nombreux personnages décrit par l'auteur.

¹⁶¹*Ibid.*, P256.

Le prénom André est un prénom d'origine grecque. Dérivé de «Andros», qui veut dire «courageux» et «viril». ¹⁶²

En ce qui concerne son statut social, André est un grand architecte. Il possède un cabinet d'architecte avec son associé : Vannier & Eldman. Il est âgé de soixante-trois ans. Il n'est pas marié et il a une fille.

Quant à son portrait, il est décrit par Lucie comme étant grand, mince et qui a l'air âgé.

C'était donc lui, l'André Vannier de Vannier & Eldman, cet architecte dont on lui avait parlé. Un homme grand, mince, qui paraissait la cinquantaine mais qu'on pouvait imaginer plus âgé. Il avait des longues mains, des yeux à la fois tristes et gais, qui avait su garder l'impérissable de la jeunesse. ¹⁶³

Pour son portrait moral, l'auteur nous apprend qu'André se sent vieux et a honte de son âge. Il se qualifie de «vieux encore un peu consommable» « [...] malgré sa vieille peau et son vieux prénom qu'on ne donne plus à aucun enfant [...]». ¹⁶⁴

À propos de sa biographie, l'auteur nous apprend qu'il est amoureux de Lucie, (personnage qu'on a analysé auparavant) qui a l'âge de sa fille. «Oui, c'est peu dire que Lucie l'avait bouleversé. [...] la différence d'âge rendait tout invraisemblable. Jeanne sa fille, aura bientôt l'âge de Lucie». ¹⁶⁵

Mais l'affection qu'André ressent pour elle n'est pas réciproque puisqu'elle a rompu avec lui. Elle s'est mise à le mépriser, à l'image du mépris que lui-même éprouve pour son propre corps vieillissant. Il souffre beaucoup de cette asymétrie dans la relation.

Un peu avant sa rupture, André part en voyage avec Lucie, au bord du Paris-New York 006, qui subit des violentes turbulences.

Son rôle actanciel donc consiste à figurer parmi les passagers du vol 006. Il apparaît au même niveau et fréquence des autres protagonistes. Il est lié avec le personnage de Lucie.

¹⁶²<https://www.parents.fr/prenoms/andre-34917#:~:text=Andr%C3%A9%20est%20un%20pr%C3%A9nom%20d,dire%20%C2%AB%20courageux%2C%20viril%20%C2%BB> consulté le 15/05/2023.

¹⁶³Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard, Paris. P34.

¹⁶⁴*Ibid.*, P118.

¹⁶⁵*Ibid.*

➤ **La confrontation avec son double**

André March, observe son double, sa silhouette et il ressent de la honte en se voyant ainsi. Il se rend compte de sa vieillesse, son âge qui avance et qui ne recule pas. «Envoûté, effaré, il regarde cet autre André, ses rides, ses yeux gris comme un saphir laiteux, ses joues flétries où pointe une barbe blanche et ses cheveux épars. [...] c'est un vieil homme qu'il contemple. Un homme usé, sans charme, fatigué».¹⁶⁶

Cependant en voyant son double André June, qui est encore en couple avec Lucie, il ne ressent pas de jalousie mais tout simplement de la pitié.

La confrontation d'André June et d'André March, se passe bien, André March décide d'avertir son double de la rupture avec Lucie, pour tenter de sauver la relation de son double et de Lucie June. Les deux s'installeront ensemble finalement, et Lucie tombera enceinte d'André June. Leurs doubles ont eu une fin heureuse. Contrairement à eux.

Quant à André March, il s'installera à dix kilomètres de son double et se partageront leurs amis.

-Au fait, l'autre baraque, le vieux relais de poste de Montjoux, avec laquelle j'hésitais, elle est toujours à vendre, dit André March. Je vais l'acheter, qu'on fasse ou non passer cette idée de «catastrophe virtuelle». Nous aurons nos deux maisons, à dix kilomètres l'un de l'autre. Les amis qui venaient en vacances se partageront entre nous deux. On verra qui est le plus sympa.¹⁶⁷

On n'a pas relevé de distribution différentielle, en ce qui concerne le personnage d'André.

Son rôle thématique, consiste à aborder le thème de la vieillesse, en effet. La vieillesse est une réalité inéluctable dans la vie de tout être humain. Quels que soient son statut, social culturel ou financier. C'est une réalité universelle.

- **David**

Le personnage de David possède un nom complet, composé d'un prénom David, et d'un patronyme : Markle.

¹⁶⁶*Ibid.*, P 227.

¹⁶⁷*Ibid.*, P234.

En ce qui concerne son statut social, Il est de nationalité américaine, quant à sa profession, il est pilote de long-courrier depuis plus de vingt-ans. Son rôle actanciel consiste à être le commandant de bord du vol 006 Paris-New York. Son dernier vol avant la retraite. Il est décrit parmi les protagonistes et il apparaît à la même fréquence que ses derniers.

Du côté biographique, l'auteur nous apprend qu'il a quarante-huit ans, et qu'il est hospitalisé pour un cancer du pancréas en phase quatre. Son frère qui est également son médecin, Paul, l'accompagne de près. C'est d'ailleurs lui qui lui apprend la nouvelle. Aussitôt David, s'en veut d'avoir tardé à faire des examens, qui auraient peut-être pu lui permettre de se soigner à temps. Il est marié avec Jody, et il a deux enfants.

Aussitôt le traitement commencé David meurt emporté par sa maladie. «La mort a pris ses quartiers dans ses traits amaigris».¹⁶⁸

David semble être une personne calme et drôle, on peut le remarquer dans la façon avec laquelle il a géré les violentes turbulences au bord du vol 006 en s'adressant au passagers : « [...] Il rallume le micro et reprend pour la cabine, sur un ton joueur, dédramatisant. – *hello folks*, de nouveau le commandant Markle, je vous demande à nouveau de rester assis, de boucler vos ceintures [...]».¹⁶⁹

Dans le cadre d'une qualification différentielle, l'auteur donne les informations sur son portrait physique, par le biais du personnage de Victor Miesel, ce qui n'est pas le cas des autres protagonistes. Victor en observant les gens dans le hangar, son regard est attiré par le commandant Markle, car il ressemble à son père quand il était jeune. David est décrit comme un homme aux yeux gris, avec un nez aquilin, et des cheveux drus et gris. Il a le torse vigoureux. « [...] les mêmes yeux gris, le même nez aquilin, les mêmes golfs profonds sur les tempes, qui finiront par gagner leur bataille sur les cheveux drus et gris, le torse vigoureux».¹⁷⁰

David June, ne rencontre pas son double, puisqu'il est décédé. Cependant il assiste à ces funérailles. Ses retrouvailles avec sa femme étaient à la fois douloureuses et réconfortantes. Cependant il ne parvient pas à échapper à la mort une seconde fois, une mort provoquée

¹⁶⁸*Ibid.*, P47.

¹⁶⁹*Ibid.*, P51.

¹⁷⁰*Ibid.*, P173.

par le même cancer qui a tué son double. « [...] Jody Markle n'a plus de larmes, elle ferme les yeux. Elle perd David pour la deuxième fois». ¹⁷¹

La mort des deux David, fait office de qualification différentielle, à travers son faire, il est différent des autres protagonistes car il ne survit pas. Donc, l'anomalie ne l'a aidé en rien. Contrairement aux autres personnages principaux.

Le rôle thématique de David Markle, démontre qu'on n'échappe jamais à son destin.

- **Sophia Kleefman**

Le personnage de Sophia possède un nom complet, composé d'un prénom : Sophia et d'un patronyme : Kleefman.

En ce qui concerne son statut social, c'est une jeune fille de nationalité américaine, elle est âgée de sept ans. Du côté psychologique et biographique, elle est décrite comme étant une petite fille vive et très curieuse, à l'intelligence extraordinaire, ce qui fait la fierté de sa mère. «L'intelligence de Sophia est la fierté d'Avril, et pourtant elle s'en veut d'être jalouse de sa propre fille, de sa vivacité, de sa curiosité». ¹⁷² Elle vit avec ses parents et son frère Liam. Elle a une grenouille du nom de Betty. Son père un militaire, homme violent et autoritaire, revient de mission en Afghanistan. Cependant, on n'a pas pu relever de portrait physique.

Elle est partie avec ses parents à Paris, pour des vacances en famille, et figure donc parmi les passagers du fameux vol 006. Il s'agit du rôle actanciel qu'elle incarne.

La qualification différentielle attribuée à Sophia est le fait qu'elle porte un lourd secret qui sera révélé lors de sa confrontation avec son double : elle est abusée sexuellement par son père, qui sera par la suite condamné. Ce secret sera découvert par les psychologues qui l'interrogent. En rencontrant son double, les deux Sophia s'entendent comme des jumelles, elles parlent de plusieurs choses, elles abordent ensemble certains souvenirs, puis elles parlent d'un certain secret que leur père leur a ordonné de ne révéler à personne :

- à toi aussi, papa t'a fait jurer de ne pas dire quelque chose à personne, et surtout pas à maman ?

[...] le secret c'est Paris. Sophia n'a pas aimé. [...] chaque fois, son père l'a conduite dans la salle de bains, lui a demandé d'entrer

¹⁷¹*Ibid.*, P323.

¹⁷²*Ibid.*, P63.

dans l'eau chaude. Et Sophia n'aime pas être nue dans la baignoire avec son père nu lui aussi, il la savonne longtemps partout [...].¹⁷³

De ce fait, elle inspire au lecteur un sentiment de pitié et de dégoût envers son père. La distribution différentielle est absente dans le cas du personnage de Sophia. Elle apparaît à la même fréquence que les autres protagonistes.

Les doubles de la famille Kleefman acceptent de ne plus jamais tenter de se contacter, Sophia June s'installe avec sa mère et son frère près de Cleveland, et les March à Louisville. Quant aux deux pères ils seront arrêtés.

On a pu relever une pré-désignation conventionnelle, en effet. Les marques du roman de formation sont bien présentes dans les chapitres dédiés au personnage de Sophia. Néanmoins on a déjà abordé ces détails dans le chapitre précédent.

Le rôle thématique de Sophia consiste dans le fait que l'auteur aborde à travers ce personnage innocent, un sujet tabou : la pédophilie. À travers son histoire, il sensibilise les lecteurs d'une manière indirecte. Sophia symbolise l'innocence.

- **Joanna**

Pour le personnage de Joanna, l'auteur lui a attribué un nom complet également, composé de deux prénoms : Joanna Sarah et d'un patronyme : son nom de jeune fille est : Woods et elle porte également le nom de son époux : Wasserman.

En ce qui concerne son statut social, c'est une brillante avocate, elle est de nationalité américaine, et elle a trente-quatre ans. Elle est en marié à un illustrateur de presse. Aby. Le diminutif d'Abraham et il est juif.

Pour ce qui est de son portrait physique, elle est noire et elle est enceinte de quelques semaines. Cependant, l'auteur ne décrit pas son style vestimentaire.

En termes de biographie, elle est issue d'une famille modeste. En effet. Son père était électricien et sa mère couturière. « [...] une petite négresse surdouée de Houston, une boursière méritante de l'affirmative action, fille d'un électricien et d'une couturière [...] ». ¹⁷⁴ Elle travaille pour Denton&Lowell, un grand cabinet d'avocats, où elle est en charge d'un dossier pour le client Valdeo, une entreprise pharmaceutique. Joanna doit

¹⁷³*Ibid.*, P239.

¹⁷⁴*Ibid.*, P70.

défendre la firme contre des accusations concernant la mise en vente d'un pesticide, l'heptacloran, dont les tests n'ont pas été validés.

Elle a une sœur du nom d'Ellen, elle est malade, et pour survivre, elle doit subir une greffe de foie à plusieurs centaines de milliers de dollars. D'ailleurs c'est pour cette raison que Joanna accepte de travailler pour Denton&Lowell. Où elle est notamment *Partner*. Pour payer le traitement de sa sœur. Elle est aussi animée par un fort désir de revanche sur sa condition sociale d'origine.

Prior croit que c'est seulement pour Ellen que Joanna a accepté ce poste bien rémunéré chez Denton Lovell. Sans cette greffe de foie facturée cent mille dollars juste pour qu'elle survive quoi dix ans [...]. Le salaire a compté bien sûr, mais Joanna avait désiré cette position culminante, ce monticule d'argent du sommet duquel elle pouvait contempler l'étendue de sa revanche.¹⁷⁵

L'auteur décrit Joanna comme une personne qui a un fort caractère, et muni d'une grande intelligence. Elle est diplômée de Stanford une grande université américaine prestigieuse.

- [...] laisser moi deviner, monsieur Prior. Vous m'avez choisi parce que je suis sortie en tête de ma promotion à Stanford, peut-être parce que je suis noire, sûrement. Et aussi parce que je gagne tous mes procès contre les vieux Blancs avec qui vous avez fait Harvard.¹⁷⁶

L'auteur attribue une qualification différentielle à Joanna, elle incarne la lutte des opprimés, en tant que noire, en tant que femme originaire d'un milieu populaire. Elle est une exception dans un système tenu par des hommes, blancs et pour la plupart issus de la bourgeoisie. Pour réussir, elle est prête à tout. Le lecteur pourrait éprouver de la sympathie et de l'admiration pour le personnage de Joanna.

Joanna tombe enceinte après être rentrée de Paris, c'était d'ailleurs un voyage d'affaire. Son rôle actanciel est de figurer parmi les passagers du vol Paris-New York 006.

C'est Joanna March qui tombe enceinte.

¹⁷⁵*Ibid.*, P74/75.

¹⁷⁶*Ibid.*, P70.

Joanna figure également parmi les protagonistes de l'histoire, elle apparaît à la même fréquence des autres personnages principaux. Elle est au cœur du récit. Elle subit elle aussi l'anomalie.

➤ **La confrontation avec son double**

Joanna June a énormément souffert de cette anomalie, en voyant son double enceinte, elle décide de la laisser vivre paisiblement avec son mari Aby.

Malgré ce choix extrêmement douloureux pour elle, elle décide de s'éloigner, d'aller en Angleterre pour adopter une nouvelle identité et travailler pour le FBI. Elle devient alors : Joanna Ashbury.

C'était parmi les confrontations les plus douloureuses et bienveillantes à la fois. Elle envoie une lettre émouvante à son mari et à son double, en leur souhaitant une vie heureuse. *«Bien sûr nous nous reverrons. Nous nous croiserons un jour, en visitant Ellen. Je vous souhaite tout le bonheur possible»*.¹⁷⁷

Pour le rôle thématique de Joanna, elle incarne la lutte des femmes de couleurs issue d'un milieu modeste. Dans un monde dominé par les riches blancs. Comme on l'a susmentionné. L'auteur l'utilise pour évoquer le racisme. Un fléau qui range la société quotidiennement. De ce fait, il semble que Joanna symbolise le courage et l'ambition.

- **Slimboy**

Il porte le nom et prénom de : Femi Ahmed Kaduna, alias Slimboy (dénomination). En ce qui concerne son statut social c'est un jeune chanteur de vingt-cinq ans, de nationalité nigériane, qui ne connaissait, jusqu'à son titre de chanson *Yaba Grils*, qu'une notoriété locale. Mais entre mars et juin 2021, ses vidéos connaissent un succès international, et il dépasse le milliard de vues en quelques semaines.

[...] Ils ont tourné le clip dans les rues de Yaba, en deux jours, l'ont aussitôt mis en ligne et la chanson a fait le tour du monde.
[...] Slimboy a été la surprise du Coachella Festival, il a chanté aux côtés de Beyoncé, a fait un duo avec Eminem, il a été l'invité d'Oprah sur son show.¹⁷⁸

¹⁷⁷*Ibid.*, P309.

¹⁷⁸*Ibid.*, P90.

C'est dans l'avion, Paris-New York 006, après les violentes turbulences, qu'il écrit *Yaba Girls*, qui le propulse aussitôt dans la célébrité.

Femi Ahmed Kaduna, alias Slimboy, n'en revient toujours pas. Il y a trois mois, sa notoriété se limitait au Little Lagos qu'est Peckham, au sud de Londres, à la rigueur à Westchase en banlieue de Houston, et il avait beau reprendre à sa sauce des titres cultes de Fela Kuti, ni le concert de Paris, ni celui de New York dans la foulée n'avaient été de grands succès. [...].

C'est dans la dernière heure du vol Paris-New York, après avoir cru qu'il allait y laisser sa peau, que Slimboy a eu l'idée de *Yaba Girls*.¹⁷⁹

Son rôle actanciel consiste comme tous les autres protagonistes à figurer parmi les passagers du fameux vol 006.

Slimboy vit dans le Nigéria, un pays où l'homosexualité est condamnée par la loi, et où les crimes homophobes sont légion. Slimboy, porté par cette gloire soudaine, il assume de chanter une chanson en défense des homosexuels. Car l'artiste possède une double vie, il aime les hommes, même s'il apparaît en public avec Suomi, une star du cinéma nigérien avec qui il a conclu ce pacte de couverture. Comme on peut le constater à travers cet extrait :

[...] Pourtant si le chanteur s'écoutait, il raconterait le destin de Tom, son premier amour quand il avait quinze ans, Tom brûlé vif devant lui par la multitude déchainée, et sa propre fuite pieds nus dans la nuit, [...] et la détresse des gays du Nigeria et d'ailleurs en Afrique, qui ont fini par fuir, par s'exiler à jamais [...] avec Doctor Fake, il va chanter *True Men Tell The Truth*, mais quelle ironie, quel mensonge, quelle trahison même! Slimboy pour continuer à vivre à Lagos, il a dû s'inventer une autre existence, jusqu'à passer un pacte de connivence avec Suomi, la star montante de Nollywood [...].¹⁸⁰

¹⁷⁹*Ibid.*, P89.

¹⁸⁰*Ibid.*, P94.

Ici c'est son rôle thématique qui est mis à l'honneur. L'auteur utilise le personnage de Slimboy pour défendre la cause des homosexuels et leur condition surtout dans les pays africains.

➤ **La rencontre avec son double**

Lorsque les deux Slimboy se rencontrent, ils se comprennent aussitôt. Slimboy June adopte alors l'identité de son jumeau présumé de Slimboy March, car oui. Ces deux personnages vont faire croire au public qu'ils sont des jumeaux séparés à la naissance.

- [...]Attends ! Il suffit de dire que nous sommes jumeaux. Ce sera si simple. Après tout, nous sommes yorubas.
- [...]Nous pourrions faire des concerts, écrire des chansons. Des jumeaux... on va faire un tabac, sourit l'un deux. Slimboys c'est bien.¹⁸¹

Les deux «frères», créent alors un duo qui porte le nom de : Slimmen. Qui est le pluriel de Slimboy.

Cependant, il est à signaler que l'on n'a pas repéré d'indices sur le portrait physique du personnage, l'auteur ne décrit pas également son style vestimentaire.

Quant à la distribution différentielle, il est au même titre que les protagonistes. Il subit l'anomalie comme tous les autres personnages principaux. Et apparaît à la même fréquence qu'eux. Quant à la qualification différentielle, cette anomalie qui est survenue a changé sa vie pour le mieux. Ce qui n'est pas le cas des autres personnages. Néanmoins on n'a pas réussi à relever une pré-désignation conventionnelle.

- **Adrian Miller**

Son nom est composé d'un prénom : Adrian et d'un patronyme : Miller.

En ce qui concerne son statut social, c'est un grand professeur de mathématiques, il enseigne à la prestigieuse université de Princeton. Il est de nationalité américaine. Son âge n'est pas mentionné.

Quant à son portrait physique il est décrit par le personnage de Meredith, sa collègue : «Meredith lui a dit un jour, pas méchamment, qu'il avait ''un physique à la Ryan

¹⁸¹*Ibid.*, P244/245.

Gosling, dans une version dégradée et un peu chauve''». ¹⁸²Il a des yeux verts, avec des cheveux longs, et des petites lunettes d'acier. «Pour un probabiliste, c'est un rêveur, il a des yeux verts qui le feraient prendre pour un théoricien des nombres, même s'il porte les cheveux aussi longs qu'un théoricien des jeux, de petites lunettes d'acier trotskisantes de logicien [...]». ¹⁸³

Son style vestimentaire est décrit par l'auteur comme celui d'un homme qui ne se soucie pas de son apparence. Comme on peut le constater à travers cet extrait : «il porte des vieux T-shirts troués d'algébriste- celui qu'il arbore en cet instant est particulièrement avachi et ridicule».

Du côté de son portrait moral, il est décrit comme un probabiliste brillant, timide et très gentille. «Elle le devine brillant, mais timide». ¹⁸⁴

A propos de sa biographie, l'auteur nous apprend qu'il a passé la plus grande partie de sa vie à faire des probabilités, n'ayant ni femme ni enfants.

Le plus clair de la vie d'Adrian s'est passé à faire des probabilités [...]. Il n'a pas construit de famille, aucun enfant ne porte son nom, à moins de promouvoir au rang de progéniture un obscur théorème. Meredith est sa première émotion amoureuse depuis fort longtemps. ¹⁸⁵

Lorsqu'il revoit Meredith, c'est sa première émotion amoureuse depuis très longtemps, même s'il la trouvait laide pendant leurs études, qu'ils ont effectuées ensemble.

Après les attentats du 11 septembre 2001. Adrian a travaillé pour le Pentagone, afin d'améliorer la chaîne de décisions à prendre en situation de crise. (Statut social) Il élabore un protocole où doivent figurer toutes les situations possibles, même les plus incongrues. L'auteur donne l'exemple de la pièce de monnaie jetée pour illustrer son propos : il y a pile, il y a face, il y a aussi la maigre possibilité que la pièce resterait suspendue en l'air : le protocole 42 qu'Adrian a élaboré doit répondre à ce dernier cas. « [...] » et si nous

¹⁸²*Ibid.*, P97/98.

¹⁸³*Ibid.*, P 99

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵*Ibid.*, P98.

sommes confrontés à un cas n'obéissant à aucune situation étudiée ? '' Tina hausse les yeux au ciel : va pour l'hypothèse où la pièce lancée resterait suspendue en l'air». ¹⁸⁶

Il s'agit du rôle actanciel de ce dernier, qui est primordial pour le développement de l'intrigue. Car c'est justement le protocole 42 qui est activé suite au vol 006. Pour cette raison Adrian doit toujours porter sur lui un téléphone blindé auquel il doit pouvoir répondre à n'importe quelle heure. Un jour ce fameux téléphone sonne et il est convoqué par le Pentagone pour une opération d'urgence.

Adrian va donc assurer le bon déroulement du protocole 42 lui et plusieurs scientifiques qualifiés, ainsi il va essayer de comprendre cette anomalie, il suggère qu'on convoque également Meredith, car le gouvernement ne trouve aucune explication au phénomène du dédoublement de l'avion.

Cette situation délicate va le rapprocher de Meredith, par la suite ils deviendront en couple.

On a pu relever une distribution différentielle dans le rôle d'Adrian, en effet. Il n'interagit avec aucun des passagers du vol 006. Il est en quelques sortes dans les coulisses.

De plus, il semble que l'auteur a donné plus de détail à son personnage, toutes les grilles de son personnage sont complétées. Comme on a pu le voir.

Son élaboration du protocole 42, semble faire office d'une fonctionnalité différentielle, car le protocole représente une clé majeure dans le déroulement de l'intrigue.

Sans oublier qu'Adrian semble appartenir à une pré-désignation conventionnelle puisqu'il évoque le personnage typique d'un roman d'amour. Son histoire avec Meredith est un exemple concret. L'auteur lui attribue les caractéristiques stéréotypes du génie. A savoir, l'intelligence, sa timidité, sa vie amoureuse, le style vestimentaire farfelu...etc.

On constate qu'il apparaît au même rang des protagonistes et à la même fréquence. Mais il ne subit pas l'anomalie. On conclut donc qu'il fait partie des personnages principaux du roman.

Cependant, il est à signaler qu'on n'a pas pu relever une autonomie différentielle, ni de commentaire explicite de l'auteur.

¹⁸⁶*Ibid.*, P100.

II.2 Les personnages secondaires

- Meredith Harper

C'est la collègue de Adrian, son nom est composé d'un prénom : Meredith et d'un patronyme : Harper.

En ce qui concerne son statut social, elle est de nationalité britannique, «londonienne», elle est une grande topologiste et elle enseigne à l'université de Princeton tout comme Adrian. Son âge n'est pas mentionné par l'auteur.

Quant à son portrait, elle est décrite par Adrian comme ayant des grandes jambes «trop minces», avec des cheveux «bruns trop sages», un nez «trop long» et des yeux «trop noirs». Dans le physique de Meredith tout est «trop». C'est une femme qui a l'air distante et peu sociable.

La première fois qu'Adrian avait vu Meredith, il l'avait trouvé franchement laide. Une telle impression est passagère, les meilleurs auteurs le lui auraient confirmé. Deux mois avaient passé depuis l'arrivée de la topologiste britannique, et désormais Meredith, avec ses jambes trop minces et ses cheveux bruns trop sages, son nez trop long et ses yeux trop noirs, Meredith l'a toujours distante l'attire de façon déraisonnable.¹⁸⁷

Originaire de Londres, elle s'ennuie à Princeton, où elle n'aime ni ses étudiants ni ses collègues professeurs.

Car Meredith s'ennuie à Princeton. La londonienne n'aime pas cette ville de province [...], ce campus qui tente de ressembler à Poudlard avec ses donjons et ses beffrois moyenâgeux du dix-neuvième, elle ne s'habitue pas à ces étudiants qui se croient sortis tout droit de la cuisse de Jupiter [...] elle exècre ces enseignants qui la regardent de haut [...] Adrian n'est pas comme ça [...].¹⁸⁸

C'est une femme décrite comme laide, qui a un fort penchant pour l'alcool. Elle est par ailleurs attirée par Adrian, et c'est bien elle qui va, de manière un peu brutale le séduire.

¹⁸⁷*Ibid.*, P97.

¹⁸⁸*Ibid.*, P98/99.

Son rôle actanciel consiste à être la collègue d'Adrian, et son premier amour. Elle ne subit pas l'anomalie. Cependant, elle sera elle aussi appelé par le gouvernement afin de chercher des potentielles réponses au phénomène du vol 006. Où elle sera d'une grande utilité avec l'aide d'Adrian. Elle élaborera l'opération Hermès, nom de code donné par Meredith. L'opération qui consiste à détruire le troisième avion dédoublé, par un missile avant l'atterrissage. Son rôle est important au sein du développement de l'histoire de l'un des protagonistes de même qu'au sein de l'intrigue.

À la fin, elle se mettra en couple avec Adrian. Et à deux ils formeront un couple qui incarne le cliché visant généralement les mathématiciens : maladroits dans les relations affectives, tournés vers l'abstraction, et très peu soucieux de leur apparence. C'est ce qui constitue d'ailleurs la qualification différentielle commune à ces deux derniers, donné par l'auteur.

Meredith, mise à part Adrian, elle n'interagi avec aucun des autres protagonistes passagers du vol 006.

Les quantités de son apparition sont liées à ceux d'Adrian. Ce qui fait d'elle un personnage secondaire.

La pré-désignation conventuelle attribué par l'auteur est la même que celle d'Adrian, à deux ils forment des personnages typiques de roman d'amour. Vu leur histoire.

Conclusion partielle

Au terme de ce chapitre, nous avons pu constater que l'auteur a choisi de mettre en scène une galerie des personnages. Bien qu'on n'ait pas pu faire l'analyse de leur totalité, on s'est focalisé cependant sur les différents protagonistes. Qui compte le nombre de sept. Ainsi que sur un seul personnage secondaire, afin de voir la divergence.

À travers ce chapitre, on constate que, l'auteur de *L'anomalie* a multiplié les personnages. De ce fait, on vient affirmer une de nos hypothèses de départ, celle qui stipule que l'écrivain a fait appel à une panoplie de personnages afin d'élargir le champ des possibles. Pour cause, chaque personnage a une histoire particulière qui met en avant des thèmes universaux que l'auteur aborde à travers ses acteurs.

Par ailleurs, on remarque qu'au sein de notre corpus, les critères établis par la grille des personnages du théoricien Philippe Hamon, sont brouillés, à titre d'exemple, le

commentaire explicite du narrateur est absent dans la totalité des personnages. Cela est dû à la volonté de l'auteur de transgresser les principes formels de la création romanesque. Car- Rappelons-le encore une fois, Hervé Le Tellier fait partie de l'ouliipo.

Cette état de fait, remplit un autre critère de l'imaginaire ludique qu'on a préétabli dans le premier chapitre. Qui consiste à utiliser plusieurs protagonistes et un large choix de personnages au sein d'un seul et même roman.

Dans notre corpus, on compte le nombre de sept protagonistes et au total plus de onze personnages. Où leur éclectisme est mis à l'honneur. Quelques détails singuliers et anecdotes bien choisies permettent au lecteur de les différencier.

On a remarqué également que les personnages de *L'anomalie*, manquent de profondeur, cela peut s'expliquer par le fait que les protagonistes sont nombreux, leur nombre pose une certaine difficulté à l'auteur en ce qui est d'approfondir leur histoire.

Chapitre IV

Décryptage narratif

À la suite de l'analyse méthodique des personnages que nous avons réalisée dans le chapitre précédant, nous allons nous pencher à présent sur le décryptage narratif de notre corpus. Dans cette étude narratologique nous allons centrer notre étude sur le déroulement de l'intrigue et le mode narratif, à savoir : la vitesse narrative, l'instance narrative, la focalisation...etc.

On a décidé d'opter pour la narratologie dans le cadre de notre analyse sur l'imaginaire ludique du corpus, en raison de son lien étroit avec la structure narrative et les éléments constitutifs de la fiction. On va donc essayer d'affirmer ou de réfuter notre hypothèse de départ, qui stipule que pour créer un imaginaire ludique, l'auteur a incorporé des éléments de jeu au sein de son roman, il peut s'agir de l'utilisation des stratégies narratives ludiques, comme la mise en abyme, comme il peut s'agir de l'intégration d'énigmes, de puzzles ou des codes à résoudre pour comprendre l'histoire.

Pour ce faire, nous allons faire appel à de nombreux outils d'analyse qui relèvent de la narratologie, car celle-ci offre un cadre analytique solide pour examiner ces aspects.

I. La narratologie

La narratologie est la science de la narration, elle étudie les techniques et les structures narratives. En effet : «Narratologie, en théorie littéraire, [*Sic*] l'étude de la structure narrative. La narratologie examine ce que les récits ont en commun et ce qui les différencie les uns des autres».¹⁸⁹

Elle examine donc les différents éléments constitutifs d'une narration, tels que les événements, le temps, l'espace, la focalisation, la voix narrative, etc. La narratologie vise à analyser les mécanismes narratifs et les techniques utilisées pour narrer dans les œuvres littéraires, les films, les jeux vidéo et d'autres formes de médias narratifs.

Avant d'aller plus loin dans notre analyse, penchons-nous sur ses origines.

L'origine de la narratologie, provient du formalisme russe, de la sémiotique et du structuralisme français. Comme l'affirme cette citation :

¹⁸⁹ Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2008, August 5). Narratology. Encyclopedia Britannica. URL :<https://www.britannica.com/art/narratology> consulté le 28/05/2023.

La narratologie (terme proposé par Todorov 1969) prend ses racines dans le Formalisme russe et le New Criticism, voire chez Aristote, mais c'est avec le structuralisme français, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, qu'elle a connu son essor, c'est-à-dire au moment même où naissait la critique génétique moderne.¹⁹⁰

Cependant, c'est Gérard Genette qui est souvent considéré comme le père fondateur de la narratologie contemporaine. Son ouvrage *Figures III*¹⁹¹ a joué un rôle majeur dans le développement de celle-ci en introduisant des concepts clés tels que la voix narrative, la focalisation et le mode narratif.

Comme on peut le constater à travers cette citation :

Dans *Figures III* [...] (1972, Discours narratif) et *Nouveau Discours du récit* [...] (1983 ; Discours narratif revisité), Gérard Genette a codifié un système d'analyse qui examinait à la fois la narration réelle et l'acte de narration tels qu'ils existaient indépendamment de l'histoire ou du contenu.¹⁹²

Ainsi, d'autres théoriciens comme Roland Barthes, qui a apporté une contribution importante à la narratologie avec son essai *Introduction à l'analyse structurale des récits*.¹⁹³ Dans lequel il a examiné la façon dont les récits sont construits à travers l'analyse des codes narratifs et de leurs fonctions.

Au fil des décennies, la narratologie s'est étendue au-delà de la littérature pour inclure d'autres formes de médias narratifs, tels que le cinéma, la bande dessinée, les jeux vidéo etc.

Aujourd'hui, elle est une discipline interdisciplinaire qui continue d'évoluer. Elle reste un outil précieux pour l'analyse et la compréhension des récits dans une variété de domaines académiques et créatifs.

«Pour bien cerner l'apport de la narratologie, il importe de saisir la distinction entre trois entités fondamentales : l'histoire, le récit et la narration».¹⁹⁴

¹⁹⁰<http://www.item.ens.fr/dictionnaire/narratologie/> consulté le 28/05/2023.

¹⁹¹ Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris, Éd. Le Seuil, 286.

¹⁹²Op.cit. <https://www.britannica.com/art/narratology> consulté le 28/05/2023.

¹⁹³ Barthes, R. (1966). *Introduction à l'analyse structurale des récits*. *Communications*, 8(1), 1-27.

¹⁹⁴<http://www.signosemio.com/genette/narratologie> consulté le 28/05/2023.

En effet, Genette dans son ouvrage *Figure III*, a mis en place des points clés afin de bien définir les contours de la narratologie, qui sont : L'histoire, le récit et la narration.

➤ **L'histoire**

En narratologie, l'histoire se réfère à la séquence d'évènements ou d'actions qui se déroulent dans un récit. Celles –ci sont racontées par le narrateur (qui fait usage de la narration). « L'histoire est une fiction, une fable, présentée d'une certaine façon ». ¹⁹⁵

➤ **Le récit**

L'histoire est située dans le récit. Ce dernier est donc modelé par l'histoire racontée et par la narration. Le récit est donc le résultat de l'histoire et de la narration.

➤ **La narration**

La narration, représente l'acte de raconter. Cette dernière est celle qui produit le récit. Elle englobe les choix narratifs, les structures narratives, les techniques de narration et les éléments formels utilisés pour transmettre l'histoire au lecteur. «La narration est portée par le texte narratif, la présentation dans le discours de la fiction et de la manière de la conter». ¹⁹⁶

Cependant, il faut préciser que toute histoire et par conséquent ; tout récit, possède une intrigue ou plusieurs.

I.1 L'intrigue

C'est une «Succession de faits et d'actions qui forment la trame d'une pièce de théâtre, d'un roman, d'un film». ¹⁹⁷

L'intrigue désigne donc généralement le schéma narratif ou la trame d'une histoire, d'un roman, d'un film, d'une pièce de théâtre ou de tout autre récit. L'intrigue est toujours présente dans les récits. Cependant, un roman par exemple peut avoir plusieurs intrigues à la fois. Elles permettent de créer du suspense, de maintenir l'intérêt du lecteur, du spectateur ou de l'auditeur.

¹⁹⁵<https://journals.openedition.org/narratologie/11769> consulté le 29/05/2023.

¹⁹⁶Ibid.

¹⁹⁷<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/intrigue/43998> Consulté le 30/05/2023.

I.1.1 La structure narrative

La structure narrative est l'organisation et la séquence des événements dans une œuvre littéraire, théâtrale ou toute autre forme de récit. Elle permet de donner une cohérence et une logique à l'histoire, tout en guidant le lecteur ou le public.

Il existe différentes approches et modèles pour étudier la structure narrative. Cependant, nous avons choisi d'appliquer le schéma quinaire pour analyser la structure narrative de notre corpus, car ce schéma en particulier, offre une structure plus détaillée pour analyser et comprendre la progression narrative de l'histoire. Le schéma quinaire divise l'analyse de l'intrigue en cinq étapes clés. Ces étapes nous permettront de bien cerner la structure narrative de notre corpus, et de bien situer l'aspect ludique dans la narration.

Cependant, il convient de noter que tous les récits ne suivent pas nécessairement ce modèle à la lettre, et que les auteurs ont souvent la liberté de jouer avec la structure narrative pour créer des effets particuliers et transgresser les modèles narratifs classiques.

I.1.1.1 Le schéma quinaire

C'est un modèle narratif utilisé notamment en narratologie pour analyser la structure des récits. Le schéma quinaire divise l'histoire en cinq parties distinctes :

- **Situation initiale** : Cette première partie établit le contexte et présente les personnages principaux. Elle expose le monde dans lequel se déroule l'histoire. C'est le point de départ du récit, où l'on apprend généralement les informations nécessaires pour comprendre l'histoire.
- **Élément perturbateur** : Cette partie introduit un événement, un problème ou un conflit qui perturbe l'équilibre initial de la situation. Cela peut-être un incident, une décision importante ou une action qui crée une tension et lance l'action principale de l'histoire. L'élément perturbateur met en mouvement l'intrigue et suscite l'intérêt du lecteur.
- **Péripéties (actions)** : Les péripéties représentent une série d'événements, de rebondissements et de complications qui se déroulent au cours de l'histoire. C'est la partie la plus longue et la plus développée du récit, où les personnages sont confrontés à des obstacles, des défis et des situations changeantes. Les péripéties contribuent à créer du suspense, à maintenir l'intérêt du public et à faire évoluer l'intrigue.
- **La résolution** : c'est la résolution du conflit par le(s) protagoniste(s), qui trouve(ent) enfin une solution au problème créé par l'élément perturbateur.

- **Situation finale / dénouement** : Le dénouement est la partie finale de l'histoire, où les conflits sont résolus et les questions soulevées au cours du récit trouvent une réponse. C'est la conclusion de l'histoire, où l'équilibre est enfin établi.
Il est à noter que le dénouement peut également servir à donner une réflexion ou une morale à l'histoire, comme dans les fables par exemple.

I.1.1.1.1 L'intrigue de *L'anomalie*

Avant d'appliquer le schéma quinaire sur notre corpus, il est utile de donner quelques précisions sur la construction de l'œuvre. Le roman est composé de trois parties chacune divisée en treize, neuf et treize chapitres respectivement.

- **La situation initiale** : Dans la première partie du livre, chaque chapitre est dédié à la présentation d'un personnage. Donc l'auteur commence d'abord par introduire et dépeindre les protagonistes de l'histoire. Comme on peut le voir à travers cet extrait : «Victor ne manque pas de charme. Son visage longtemps anguleux s'est adouci avec les années, et ses cheveux drus, son nez romain, sa peau mate peuvent évoquer Kafka, un Kafka vigoureux [...]».¹⁹⁸
- **L'élément perturbateur** : Dans notre corpus, l'élément perturbateur réside dans le fait que tous les protagonistes (ou presque) ont emprunté le vol Air France 006 du 10 mars 2021. Caractérisé par de fortes turbulences. Comme on peut le voir dans cet extrait : «L'avion connaît dix interminables minutes secondes de chute libre avant de pénétrer dans le cumulonimbus au pire endroit, [...] le cockpit s'allume, car c'est la nuit, une nuit noire de suie, et un fracas épouvantable [...]».¹⁹⁹
- **Péripiéties** : Dans la deuxième partie du roman, l'auteur a mis en place un bon nombre de péripiéties avec beaucoup de rebondissements et de complications qui laissent planer un grand suspense tout au long de l'intrigue.

Péripiétie 01 : L'interpellation des passagers (March²⁰⁰) par le FBI.

Péripiétie 02 : La détention des passagers (June) par les forces de l'armée dans le Hangar de l'Armée américaine. Et leur interrogatoire par des psychologues.

Péripiétie 03 : L'évasion de Blake, du hangar.

¹⁹⁸Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard, Paris.. P 26.

¹⁹⁹*Ibid.*, P 52.

²⁰⁰Remarque : Les passagers du vol du 10 mars 2021 sont appelés par leur prénom suivi de March par exemple Blake March, et ceux du mois de Juin par leur prénom suivi de June. Leurs vies sont identiques, de leur naissance jusqu'en mars 2021. La divergence commence, après le vol de mars : les June n'ont donc pas connu ce qu'ont vécu les March entre mars et juin 2021.

Péripétie 04 : La survenue de l'anomalie qui est la duplication de l'avion 006 et des passagers, un phénomène incompréhensible pour les scientifiques, et la poignée de haut gradés et de fonctionnaire de haut rang, comme le président. Ceci conduit à l'application du protocole 42, un protocole jamais encore activé, réservé aux situations d'urgences aériennes qui n'ont aucune explication rationnelle.

Péripétie 05 : la communication vidéo qui a eu lieu entre le président des états unis, et le président chinois, qui révèle que la Chine a également était confrontée à un phénomène identique : un avion chinois s'est dédoublé quelques mois auparavant, mais l'affaire a été étouffée.

Péripétie 06 : La rencontre des doubles. Après la convocation des passagers March par le FBI, chacun des protagonistes va rencontrer son double, en tous points identique, à une différence près : les cent-six jours qui séparent l'atterrissage des deux vols 006. Pendant ces jours, il s'est passé pour certains des événements importants : à titre d'exemple, Victor Miesel March s'est suicidé après avoir écrit un livre, David Markle s'est fait diagnostiquer un cancer...etc.

- **La résolution :** Après les nombreuses péripéties qui ont eu lieu au centre de l'histoire, l'auteur met en place des solutions afin de contrer les problèmes liés à l'élément perturbateur à savoir : l'anomalie.

Les chercheurs scientifiques retiennent une seule hypothèse, qui leur semble plausible pour expliquer cette anomalie. C'est celle de la grande simulation «l'hypothèse Bostrom» qui est retenue.

L'armée et le FBI ordonnent l'opération Hermès : toutes les traces du vol 10 mars 2021. Seront effacées. Ils offrent également une nouvelle identité aux passagers, qui veulent changer d'identité et rester anonymes.

Les doubles conviennent des marchés entre eux, il y a ceux qui veulent vivre ensemble comme le chanteur Slimboy qui forme un duo avec son double, et ceux qui veulent ne plus jamais croiser les chemins des uns et des autres comme Joanna, qui décide de changer d'identité et de pays.

- **La situation finale :** À la fin de l'histoire, quelques jours après la rencontre des doubles entre eux, l'affaire est désormais connue du grand public. Révélée dans la presse, c'est une décision prise par le gouvernement. Quelques mois plus tard, un avion est repéré au-dessus de l'Atlantique, avec la même identification (Air France 006), piloté par le même commandant de bord, et avec les mêmes passagers. Le

président des États-Unis décide de le détruire en le faisant exploser en plein vol par un missile.

Au même moment, simultanément, l'auteur nous dépeint des fragments de vie des protagonistes, après la tempête qui a chamboulé leur vie. À titre d'exemple, il nous montre Adrian et Meredith qui sont désormais ensemble, Victor Miesel qui partage un café avec son amante Anne Vasseur, les protagonistes semblent vivre une fin heureuse mais tout d'un coup :

« [...] Et le temps s'étire, s'étire avant l'explosion. Il est difficile de décrire ce qui se passe, aucun mot n'existe tout à fait dans la langue pour définir cette vibration lente du monde, cette pulsation infinitésimale, partout sur la terre [...]». ²⁰¹

Après cette longue phrase, les lettres, en nombres décroissant disparaissent de la page tandis que la largeur des lignes diminue jusqu'à ne plus comporter un seul caractère. Ainsi, formant un calligramme en forme de sablier. L'auteur, semble laisser la fin ouverte, une fin qui sème le doute et l'incompréhension. Ce calligramme final, comporte le secret du dénouement de notre corpus.

Pour finir, on peut constater que la structure narrative de notre corpus paraît au premier abord relativement simple. En effet, car les différentes intrigues sont reliées et déterminées par un seul et même événement : le dédoublement de l'avion. Cependant, on a noté l'existence de six différentes péripéties, ce qui permet d'observer une certaine complexité au sein de l'histoire. Et c'est justement cette complexité qui a permis à l'auteur de créer une tension croissante tout au long du récit. Et malgré que l'histoire mène une trajectoire directe, l'auteur, maître du jeu, laisse planer le mystère de la fin, de cette manière il clôt son expérience ludique, en laissant place à l'interprétation et à la spéculation.

En appliquant le schéma quinaire, on a pu voir et étudier les différentes étapes de l'intrigue à travers ces cinq clés, cela nous a permis une analyse bien structurée, de l'aspect ludique de la narration.

Pour revenir, à la narratologie, Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque déclarent que:

L'étude du discours du récit vise à dégager les principes communs de composition des textes, principes qui tendent à l'universalité. On tente ainsi de voir les relations possibles entre les éléments de la triade récit/histoire/narration.

²⁰¹Op.cit. P 327.

Ces relations prennent forme, notamment, au sein de quatre catégories analytiques : le mode, l'instance narrative, le niveau et le temps.²⁰²

I.2 Le mode narratif

«Selon le théoricien, tout récit est obligatoirement diégésis (raconter), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de mimésis (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante. De sorte, tout récit suppose un narrateur».²⁰³

Donc selon Genette, on trouve deux modes narratifs : La diégèse, qui se réfère au monde fictif créé dans une œuvre narrative. Qui comprend l'espace-temps du récit et l'action ; la diégèse est donc l'espace imaginaire où se déroule l'histoire, et c'est à l'intérieur de cet espace que les événements se produisent et que les personnages évoluent. La mimésis, quant à elle, fait référence à l'imitation ou à la représentation de la réalité dans une œuvre littéraire ou artistique.

Ainsi, entre les deux grands modes narratifs traditionnels que sont la diégésis et la mimésis, le narratologue préconise différents degrés de diégésis, faisant en sorte que le narrateur est plus ou moins impliqué dans son récit, et que ce dernier laisse peu ou beaucoup de place à l'acte narratif. Mais, insiste-t-il, en aucun cas ce narrateur est totalement absent.²⁰⁴

Donc, on comprend que le narrateur est toujours présent, même à un degré moindre.

I.2.1 La distance

«L'étude du mode narratif implique l'observation de la distance entre le narrateur et l'histoire. La distance permet de connaître le degré de précision du récit et l'exactitude des informations véhiculées».²⁰⁵

La distance démontre la proximité ou l'éloignement du narrateur dans le récit. Et par conséquent son degré d'implication.

²⁰²Op.cit. <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> consulté le 30/05/2023.

²⁰³*Ibid.*

²⁰⁴*Ibid.*

²⁰⁵*Ibid.*

Il existe quatre types de discours à distinguer pour étudier la distance narrative : Le discours narrativisé, le discours transposé (style indirect), le discours transposé (style indirect libre) et ; le discours rapporté.

Dans notre corpus, on a constaté que l'auteur utilise le discours rapporté, car il rapporte directement les paroles des personnages, ils sont citées littéralement par le narrateur, comme on peut le voir à travers cet extrait :

Il rallume le micro et reprend pour la cabine, sur un ton joueur dédramatisant :

- *Hello folks*, de nouveau le commandant Markle, je vous demande à nouveau de rester assis, de boucler vos ceintures, de vérifier celle des enfants assis à côté de vous.²⁰⁶

Dans cet extrait, comme on peut le constater l'auteur rapporte directement les paroles du commandant Markle. Il utilise le discours direct, et laisse les paroles du personnage telles qu'elles ont été prononcées. On peut le remarquer grâce aux guillemets, les deux points et le tiret. De ce fait, on peut dire que notre narrateur est moins distant, l'auteur est lui-même le narrateur.

I.2.2 L'instance narrative

L'instance narrative se veut l'articulation entre (1) la voix narrative (qui parle ?), (2) le temps de la narration (quand raconte-t-on, par rapport à l'histoire ?) et (3) la perspective narrative (par qui perçoit-on ?). Comme pour le mode narratif, l'étude de l'instance narrative permet de mieux comprendre les relations entre le narrateur et l'histoire à l'intérieur d'un récit donné.²⁰⁷

I.2.3 La voix narrative

Genette démontre que :

On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le

²⁰⁶Op.cit. P 51.

²⁰⁷Op.cit. <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> consulté le 30/05/2023.

premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique.²⁰⁸

Et par conséquent : «si ce narrateur homodiégétique agit comme le héros de l’histoire, il sera appelé autodiégétique».²⁰⁹ Il faut donc retenir trois types de narrateur : Hétérodiégétique, homodiégétique et autodiégétique.

Dans notre corpus, on constate que l’auteur est absent, il ne fait pas partie de l’histoire, et par conséquent on peut le qualifier de narrateur hétérodiégétique. Il ne fait que narrer l’histoire, de plus on ne distingue pas au sein de la narration des marques explicites qui démontrent que l’auteur est impliqué d’une manière ou d’une autre dans le récit.

I.2.4 Le temps de la narration

Le temps de la narration, également appelé temps narratif, fait référence à la manière dont les événements et les actions sont ordonnés et présentés dans une histoire. «Le narrateur est toujours dans une position temporelle particulière par rapport à l’histoire qu’il raconte».²¹⁰

De ce fait, Genette présente quatre types de narration :

- **La narration ultérieure** : le narrateur raconte ce qui est arrivé dans un passé plus au moins éloigné.
- **La narration antérieure** : Le narrateur raconte ce qui va arriver dans un futur plus au moins éloigné, la narration est donc antérieure à l’action. «Ces narrations prennent souvent la forme de rêves ou de prophéties».²¹¹
- **La narration simultanée** : le narrateur raconte l’histoire au même moment où elle se produit.
- **La narration intercalée** : C’est le fait d’alterner entre la narration ultérieure et la narration simultanée. «Par exemple, un narrateur raconte, après-coup, ce qu’il a vécu dans la journée, et en même temps, insère ses impressions du moment sur ces mêmes événements».²¹²

Dans notre corpus, on distingue que l’auteur fait usage de la narration intercalée, car dans certains passages, notamment dans les premiers chapitres où il présente les

²⁰⁸ Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris, Éd. Le Seuil. P 252.

²⁰⁹ Op.cit. <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> consulté le 30/05/2023.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

personnages, il évoque leur passé. Par la suite il revient au moment présent, c'est-à-dire au temps de l'intrigue et vice versa. Comme on peut le constater à travers cet exemple explicite :

Elle reconnaît cette posture spontanée qui autorise une riche dame blanche aux cheveux bien mis à offrir à son chauffeur noir le plus radieux des sourires, [...] ce sourire empoisonné qui n'a pas bougé d'un pouce depuis *Autant en emporte le vent* et que toute son enfance Joanna a vu se dessiner sur les visages [...]. Un jour - le vingtième siècle s'achevait-, à la sortie du collège, alors que la petite Joanna attendait le bus scolaire, une limousine noire s'était arrêtée devant elle, [...] ²¹³

Comme on peut le remarquer, l'auteur raconte un incident raciste dont Joanna est témoin, au moment présent (celui de l'intrigue), puis il revient en arrière avec un flashback, où Joanna était encore enfant, au début du 21^e siècle.

I.2.5 La perspective narrative

Une distinction s'impose entre la voix et la perspective narratives, cette dernière étant le point de vue adopté par le narrateur, ce que Genette appelle la focalisation. «Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de "champ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience [...]». (1983 : 49) Il s'agit d'une question de perceptions : celui qui perçoit n'est pas nécessairement celui qui raconte, et inversement. ²¹⁴

Donc, la focalisation est le point de vue adopté par l'auteur, point de vue à travers lequel les événements sont perçus et présentés dans un récit.

Genette distingue trois types de focalisations, qui sont :

- **La focalisation zéro** : Le narrateur en sait plus que les personnages. Il est omniscient. « Il peut connaître les pensées, les faits et les gestes de tous les protagonistes. C'est le traditionnel "narrateur-Dieu" ». ²¹⁵

²¹³Op.cit. Le Tellier. P 71.

²¹⁴Op.cit. <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> consulté le 30/05/2023.

²¹⁵Ibid.

- **La focalisation interne** : Le narrateur en sait autant que le personnage focalisateur, c'est-à-dire le protagoniste. Le narrateur filtre les informations données aux lecteurs. De plus, il ne peut pas rapporter les pensées des autres personnages.
- **La focalisation externe** : Le narrateur en sait moins que les personnages. «Il agit un peu comme l'œil d'une caméra, suivant les faits et gestes des protagonistes de l'extérieur, mais incapable de deviner leurs pensées». ²¹⁶ Il est donc comme un témoin extérieur.

Dans notre corpus, la focalisation du narrateur est Zéro. Notre narrateur est omniscient, il en sait plus que les personnages. Car il nous dépeint les pensées les plus intimes des personnages, à titre d'exemple, quand Blake s'enfuit du hangar, le narrateur a continué de nous relater ses moindres actions, les sentiments qu'il a ressentis en tuant son double...etc. Comme on peut le constater à travers cet exemple :

Lorsque March voit que June se lève, il n'a pas besoin d'explication. Evidemment qu'il ferait la même chose. Il ferme les yeux, il veut que cela aille vite. June passe derrière lui, sans hâte, et lui injecte dans la nuque une dose de propofol, qui lui fait perdre conscience en quelques secondes. Pas de souffrance inutile, Blake ne se déteste pas à ce point. Une minute plus tard, une piqure de curare arrête le cœur de March. La mort et le sommeil sont des frères jumeaux, disait déjà Homère. ²¹⁷

I.3 Les niveaux

I.3.1 Les récits emboîtés

À l'intérieur d'une intrigue principale, l'auteur peut insérer d'autres petits récits enchâssés (emboîtés), racontés par d'autres narrateurs, avec d'autres perspectives narratives. Les narrateurs utilisent ce procédé afin d'augmenter la complexité du récit.

I.3.2 La métalepse

Il s'agit d'un procédé narratif qui consiste en l'introduction d'un élément extérieur au récit, appartenant à un niveau de réalité différent. Cela implique une violation des frontières entre la fiction et la réalité, entraînant une interaction ou une interférence entre ces différents niveaux narratifs.

²¹⁶*Ibid.*

²¹⁷Op.cit. Le Tellier. P220.

Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils [les auteurs] s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte.²¹⁸

Dans notre corpus :

Dès l'épigraphe du roman, la curiosité du lecteur est attisée par une citation d'un certain Victør Miesel qui dit « Le vrai pessimiste sait qu'il est déjà trop tard pour l'être », tirée d'un livre dont le titre est *L'Anomalie*. Généralement, une épigraphe est une citation tirée d'un livre existant. Mais le livre de Miesel apparaîtra rapidement comme un livre fictif. Ceci fonctionne comme une mise en abyme du livre que le lecteur réel est en train de lire, car il porte le même titre.

Le roman de Miesel joue également avec les niveaux de la diégèse, car Victør y décrit sa propre mort : « Et en ce jour où je coule, mes yeux s'ouvrent sur des abysses où n'a cours aucun théorème ».²¹⁹

La mort de Miesel, annoncée dans son propre livre représente un récit enchâssé, il vient par la suite s'accomplir dans le récit-cadre. Ici la fiction a anticipé la réalité, réalité qui n'est qu'une fiction, car Victør Miesel est un personnage de roman.

Hervé Le Tellier, ne s'arrête pas à ce jeu avec le titre de son roman. Dans les dernières pages, Victør Miesel June termine l'écriture d'un livre qui évoque en tous points le roman de l'auteur Hervé Le Tellier, que le lecteur est en train de lire. La ressemblance est frappante : onze personnages, un avion, une anomalie, « un premier chapitre pas assez littéraire »,²²⁰ qui introduit un personnage dont nul ne sait grand-chose qui ressemble à Blake, personnage présent dans le roman d'Hervé Le Tellier.

Comme on peut le constater dans cet extrait : Victor vient de poser le dernier mot au court livre qui raconte l'avion, la divergence. Comme titre il a pensé à *Si par une nuit d'hiver deux cent quarante-trois voyageurs-* et Anne a soupiré. Ce sera finalement un titre bref, un seul mot. Hélas, *L'Anomalie* était déjà pris.

²¹⁸Op.cit. G. Genette 1972. P 245.

²¹⁹Op.cit. Le Tellier. P80.

²²⁰*Ibid.*, P 322.

[...] il n'a retenu que onze personnages, [...] il a attaqué le roman avec un pastiche à la Mickey Spillane, à propos de ce personnage dont nul ne sait grande chose.²²¹

On pourrait donc supposer que Victor Miesel est le double de l'auteur.

I.3.3 Le temps du récit

Le temps du récit, également appelé temps narratif ou temps de la narration, fait référence à la manière dont les événements d'une histoire sont présentés et ordonnés dans le récit.

Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque démontre que :

[...] Genette se penche également sur la question du temps du récit : comment l'histoire est-elle présentée en regard du récit en entier, c'est-à-dire du résultat final ? Une fois de plus, plusieurs choix méthodologiques se posent aux écrivains, qui peuvent varier (1) l'ordre du récit, (2) la vitesse narrative et (3) la fréquence événementielle afin d'arriver au produit escompté. L'emploi calculé de ces techniques permet au narrataire d'identifier les éléments narratifs jugés prioritaires par les auteurs, ainsi que d'observer la structure du texte et son organisation.²²²

I.3.4 L'ordre du récit

L'ordre est le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit. Il n'est pas toujours chronologique, il peut être parfois anachronique. C'est-à-dire : non linéaire. Il existe deux types d'anachronie :

- **L'analepse** : connu également sous le néologisme Flashback. Il s'agit d'un retour en arrière dans le temps, où des événements passés survenus avant le moment présent de l'histoire principale, sont racontés.

Dans notre corpus, l'auteur fait souvent appel à l'analepse, afin de relater le passé des personnages. Comme on peut le constater dans cet exemple :

Pour comprendre pourquoi Adrian Miller doit répondre sur un smartphone blindé anthracite, ce 24 juin 2021, il faut revenir au 10

²²¹Ibid.

²²²Op.cit. <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> consulté le 31/05/2023.

septembre 2001, jour où, alors qu'il est le plus jeune postdoc de l'équipe de probabilistes du professeur Rober Pozzi, [...].²²³

Dans cet exemple, l'auteur remonte 20 ans en arrière, pour expliquer la cause d'un évènement qui a lieu dans le temps du récit : celui où Adrian doit répondre à un téléphone blindé.

- **La prolepse** : appelée également : anticipation ou flashforward, il s'agit d'un saut en avant dans le temps, où les évènements futurs sont racontés avant qu'ils ne se produisent dans la séquence chronologique.

Dans notre corpus, l'auteur a eu recours à la prolepse qu'une seule fois. Par le biais du personnage de Victor Miesel, ce dernier annonce sa mort dans son dernier livre, une mort qui a eu lieu juste après l'écriture du livre. Comme on peut l'observer à travers ces extraits : «Et en ce jour où je coule, mes yeux s'ouvrent sur des abysses où n'a cours aucun théorème».²²⁴

«Je ne mets pas fin à mon existence, je donne vie à de l'immortalité».²²⁵

On constate donc, qu'il y a anachronie au sein de notre corpus. Car l'auteur ne respecte pas toujours l'ordre chronologique des actions.

I.3.5 La vitesse narrative

La vitesse narrative, fait référence à la façon dont le récit est présenté en termes de rapidité ou de la lenteur des évènements et des actions. Elle englobe la manière dont le temps est manipulé dans le récit et la façon dont les évènements sont condensés, étirés ou présentés de manière détaillée. Pour Genette, il y a quatre mouvements narratifs, autrement dit quatre vitesses de narration différentes, Cependant, il est nécessaire de préciser qu'ils peuvent se combiner entre eux :

- **La pause** : l'histoire s'interrompt, pour laisser place au discours narratorial. Elle est caractérisée par les descriptions.

Dans notre corpus, à plusieurs moments l'histoire s'interrompt, laissant place aux descriptions, on peut citer à titre d'exemple le chapitre intitulé *Table 14*, où Victor Miesel,

²²³Op.cit. Le Tellier. P103.

²²⁴Ibid., P80.

²²⁵Ibid., P 32.

pratique une sorte d'écriture rétrospective, il décrit et note tout ce qu'il y a dans le hangar. Comme on peut le constater :

«Il y a beaucoup de choses dans ce hangar, par exemple : une centaine de tentes ocre, un hôpital de campagne, des rangées de longues tables, un terrain de basket improvisé, des dizaines de préfabriqués, des toilettes publiques, des barrières métalliques [...]»²²⁶ et il continue ainsi tout au long du chapitre, en intégrant parfois des dialogues.

- **La scène :** C'est le moment où le temps du récit est égal au temps de l'histoire. Les dialogues représentent l'exemple idéal.

Dans notre corpus, et plus précisément dans le chapitre intitulé *Descartes 2.0*, chapitre où, les scientifiques convoqués cherchent une solution et explique au président américain leurs hypothèses. L'auteur met en scène différents dialogues, on peut citer à titre d'exemple, le dialogue entre Meredith, Adrian, le lieutenant Silveria et le président américain :

- Ce phénomène est prodigieux monsieur le président, commence Adrian en se raclant la gorge, [...] Nous sommes parvenus à dix hypothèses, sept sont des plaisanteries, trois retiennent notre attention, et l'une rencontre l'adhésion de la majorité. Commençons par la plus simple.
- S'il vous plaît, dit Silveria.
- Le « trou de ver ». Je laisse la topologiste Meredith Harper vous l'exposer. [...].²²⁷

Nous constatons qu'ici, le temps du récit est égal au temps de l'histoire, car ces dialogues ont eu lieu peu après l'incident de l'avion dédoublé.

- **Le sommaire :** C'est un effet d'accélération. Une partie de l'histoire est donc résumée.

Dans notre corpus, on a remarqué que l'auteur a résumé la partie où un troisième avion identique en tous points à celui d'Air France 006 est apparu. Il a également résumé la mise en marche du protocole, qui a abouti à la décision de détruire ce troisième avion, avec à bord tous les passagers. Comme on peut le constater :

La décision vient d'être arrêté dans le «Tank», la salle la plus sacrée du Pentagone [...] Tous ces gradés en toile ont été témoins

²²⁶*Ibid.*, P171.

²²⁷*Ibid.*, P 162.

de la décision la plus secrète jamais prise par les chefs d'état-major des différentes armes, une décision longuement débattue sur laquelle le président a tenu à avoir le dernier mot.²²⁸

- **L'ellipse** : C'est quand le narrateur, garde une partie de l'histoire sous silence. Donc il passe directement à un autre évènement sans transition.

En ce qui concerne notre corpus, on a remarqué que l'auteur a fait usage de l'ellipse à la fin de l'histoire, quand il montre la vie des passagers du vol Air France 006, après l'anomalie qui a chamboulé leur vie. À titre d'exemple : «À Paris, face au Luxembourg, Victor et Anne prennent un dernier café en terrasse, avant d'aller dîner. C'est fin octobre, mais l'été se prolonge encore, il est indien, comme on dit [...]»,²²⁹ on remarque que l'auteur a gardé sous silence trois mois, en effet. Puisque les évènements de l'avion ont eu lieu en Juin 2021.

I.3.6 La fréquence évènementielle

Elle représente le nombre d'occurrences d'un évènement dans l'histoire et le nombre de fois qu'il se trouve mentionné dans le récit.

Genette déclare à ce propos :

Entre ces capacités de "répétition" des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non.²³⁰

La fréquence narrative se décline en trois modes :

- **Le mode singulatif** : On raconte une fois ce qui s'est passé une fois.

Dans notre corpus, l'auteur raconte une seule fois la destruction du troisième avion dédoublé.

²²⁸*Ibid.*, P321.

²²⁹*Ibid.*, P 322.

²³⁰Op.cit. G. Genette 1972. P146.

- **Le mode répétitif** : On raconte plus d'une fois ce qui s'est passé une fois.

Dans notre corpus, l'auteur raconte et décrit de manière très détaillée deux fois les turbulences qui ont eu lieu au sein du vol Paris-New York 006. La première fois dans le cinquième chapitre intitulé : *La lessiveuse*, où il consacre tout le chapitre à la description des turbulences. La seconde fois où il raconte cet incident, c'est à travers le personnage de David Markle qui n'est d'autre que le pilote de l'avion. Cependant, il est à signaler, qu'à travers les autres personnages, il évoque à plusieurs reprises l'incident, mais sans trop le détailler.

- **Le mode itératif** : On raconte une fois, ce qui s'est passé plusieurs fois.

Dans notre corpus, on n'a pas pu déceler de mode itératif, l'auteur ne semble pas en faire usage.

– **Une esthétique de série**

On a remarqué que notre corpus : *L'anomalie*, est un roman qui à plusieurs égards, emprunte à l'esthétique cinématographique.

D'abord, les décors sont très caractérisés. Les indications de lieu et de date au début de chaque chapitre situent les scènes très précisément. Le lecteur peut se laisser guider par les descriptions méticuleuses mise en scène par l'auteur.

Ensuite, les personnages, quant à eux sont très incarnés. L'auteur indique à chaque présentation de personnage des détails singuliers et des anecdotes bien choisies, ce qui renforce leur vraisemblance.

Sans oublier le découpage des chapitres, qui est très précis et ménage à lui seul un effet de suspense. On peut le rapprocher de celui d'un film ou d'une série. Chaque chapitre est ponctué par un effet *cliffhanger*²³¹, moment où la tension est à son apogée (Le climax). Ceci afin de susciter une forte curiosité chez le lecteur, ainsi la volonté de tourner les pages ne fait qu'accroître. À titre d'exemple, les treize premiers chapitres de la première partie du roman, se ponctuent par une interpellation du personnage, par le FBI. Ainsi, l'auteur joue avec la patience du lecteur, et attise sa curiosité en le laissant dans l'attente et dans le questionnement.

²³¹Le « cliffhanger » (expression anglophone) ou le suspens désigne, dans la terminologie des œuvres de fiction, un type de fin ouverte visant à créer un fort suspense.

Enfin, on peut dire que la combinaison de la multiplicité et de la diversité des personnages, leurs trajectoires singulières et pourtant convergentes, l'intensité du rythme et le suspense, en font un roman construit à l'image d'une série.

Conclusion partielle

Pour conclure, on peut dire que l'auteur de *L'anomalie*, respecte un autre critère de l'imaginaire ludique, qu'on a préétabli au premier chapitre. À savoir : Le jeu se manifeste à travers plusieurs procédés narratifs.

Tout d'abord, en analysant l'agencement de l'histoire, nous avons observé une certaine transgression au niveau du schéma quinaire, l'auteur a mis en place le nombre de six péripéties, ce qui rend le récit plus complexe. Il a également opté pour une fin ouverte, qui laisse place au doute et au mystère. Ceci peut représenter selon nous une transgression et un jeu littéraire. Sans oublier qu'au sein de notre corpus, le réel est souvent remis en question, Le Tellier joue avec les limites de la réalité, créant un univers parallèle avec le fameux phénomène -qui relève de la science-fiction, celui du dédoublement de l'avion et de ses passagers. Ce jeu constant avec l'imaginaire stimule l'imagination du lecteur et lui permet de plonger dans un univers insoupçonné.

Par la suite, on vient de confirmer l'une de nos hypothèses de départ, qui stipule que dans l'imaginaire ludique il y a bel et bien un jeu au niveau de la diégèse, comme on a pu le constaté dans ce décryptage narratif, notamment avec la métalepse. L'auteur semble déterminé à brouiller les frontières entre la réalité et la fiction. Où le lecteur est invité à naviguer entre différents niveaux de réalité et de temporalité. Ce procédé narratif complexe crée un effet de jeu et de transgression.

Comme il semble également mettre au défi la patience du lecteur, en lui offrant une intrigue alléchante, digne d'un film, avec un rythme vertigineux, en faisant usage de procédés cinématographiques comme la scène par exemple, qui permet au lecteur, grâce à l'augmentation de la vitesse narrative, une immersion totale dans l'univers de *L'anomalie*. De même que quand l'histoire s'interrompt en laissant place aux descriptions, pour renforcer le réalisme, et l'aspect sensoriel qui rendent ce monde fictif plus tangible pour le lecteur.

Enfin, et pour revenir au dénouement encore une fois. Le roman s'achève sur un calligramme en forme de sablier, où les lettres en nombre décroissant, disparaissent de la page et se disloquent en emportant avec elles le mystère de la fin. Ce calligramme on peut l'interpréter comme une forme de puzzle, que l'auteur offre au lecteur, en l'invitant de

manière indirect à le résoudre. C'est une clé volontairement incomplète, qui ouvre une multitude de possibilités pour démêler le mystère final et qui peut par la suite remettre en question toute l'histoire.

CHAPITRE V

Scrutin des traits stylistiques

Après avoir effectué un décryptage narratif dans le chapitre précédent, nous allons à présent nous pencher sur la stylistique, c'est-à-dire l'aspect formel de l'écriture de notre corpus. Afin de déceler les stratégies d'écriture ludiques mises en œuvre par l'auteur.

Pour cela, nous allons faire un bref survol historique de la stylistique, voir ses aspects et les éléments qui nous intéressent dans le cadre de notre étude, tout en analysant notre corpus.

I La stylistique, un bref aperçu

Pour une définition, selon le TLFi²³² :

Discipline qui a pour objet le style, qui étudie les procédés littéraires, les modes de composition utilisés par tel auteur dans ses œuvres ou les traits expressifs propres à une langue (v. style1II A). La tâche de la stylistique interne est (...), tout en se confinant dans la langue commune, de mettre à nu les germes du style (...) : dans quelles conditions un type expressif employé par tout le monde peut-il se transformer en un procédé littéraire, reconnaissable à ces deux caractères : intention esthétique et marque individuelle? (Bally, *Le Langage. Et La vie*, 1952, p. 61).²³³

Donc, la stylistique est une discipline qui se donne pour objectif d'étudier le style, c'est-à-dire les particularités d'écriture d'un texte. Selon le dictionnaire du littéraire, elle s'est développé au XIX^{ème} siècle avec Charles Bally, qui la théorise en 1905 dans son *Traité de stylistique française*²³⁴, d'ailleurs il l'a définie comme suit : «La stylistique étudie les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité (Le langage et la vie 1913)». ²³⁵

²³²Diminutif de : Le Trésor de la langue française est un dictionnaire de la langue française des XIX^e siècle et XX^e siècle en 16 volumes. Il a été publié sur papier entre 1971 et 1994, date de parution du dernier volume, puis en 2004 sous forme de cédérom.

URL : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/stylistique> consulté le 25/05/2023.

²³³Ibid.

²³⁴Bally, C. (1921). *Traité de stylistique française*, vol. 1.

²³⁵ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, 2002. P740.

La stylistique est considérée comme «l'héritière la plus directe de la rhétorique»²³⁶, En effet. Elle a des origines très anciennes car la rhétorique antique notamment développée par les Grecs et les Romains, mettait l'accent sur les différentes figures de styles, les procédés d'argumentation et les règles de composition²³⁷. Ces éléments ont été étudiés et codifiés dans des traités rhétoriques, tels que ceux d'Aristote, de Cicéron et de Quintilien. Et la rhétorique en tant qu'art du discours possédait déjà un ensemble d'outils spécifiques au langage, incluant les variations qui génèrent des figures, dont la stylistique et la linguistique puisent de manière distincte.²³⁸

Selon le TLFi :

[...] de la rhétorique nous héritons une double définition de la stylistique : d'une part, une description des moyens stylistiques que la langue met à la disposition de l'écrivain (c'est la théorie des «figures»); d'autre part, des règles d'utilisation et de choix de ces figures en fonction de la situation linguistique (c'est la théorie des genres). (...) les modernes en ajoutent une troisième avec la notion de langue propre à l'écrivain. On a finalement trois stylistiques : descriptive, fonctionnelle, génétique. Guiraud, *Essais de style* ; 1969, p. 27.²³⁹

La stylistique hérite donc de nombreux concepts et méthodes de la rhétorique, tout en développant ses propres outils d'analyse spécifiques. Ainsi la stylistique est souvent considérée comme une continuation moderne de l'analyse rhétorique, tout en étant différente d'elle.

De ce fait, il faut savoir distinguer la stylistique du langage de la stylistique littéraire, car ce sont bel et bien deux disciplines distinctes. La première s'intéresse à la langue, et aux faits de langage alors que la deuxième s'intéresse au style de l'auteur, donc aux effets esthétiques et expressifs.

Mais avant même de devenir des disciplines à part entière, la stylistique littéraire et la stylistique de la langue étaient une seule et même entité, qui formait *la stylistique*, surtout

²³⁶Bordas, E. (2005). *Enseigner la stylistique*. De la langue au style.

URL : <https://books.openedition.org/pul/20755?lang=fr#:~:text=5On%20le%20sait%2C%20la,ailleurs%20%C3%A0%20celle%20de> consulté le 20/05/2023.

²³⁷Bruneau, C. (1951). *La Stylistique*. Romance Philology, vol. 5, no. 1, pp. 1–14. JSTOR,

²³⁸Schaeffer, J. M. (1997). *La stylistique littéraire et son objet*. Littérature. pp. 14-23.

²³⁹ TLFi : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/stylistique> consulté le 20/05/2023.

au début de sa conception, avec Bally. D'ailleurs ce dernier étant l'étudiant de Ferdinand de Saussure²⁴⁰, il s'est d'abord intéressé à la stylistique de la langue. À ce sujet, il déclare que la stylistique :

Étudie la valeur affective des faits du langage organisé, et l'action réciproque des faits expressifs qui concourent à former le système des moyens d'expression d'une langue. La stylistique peut être, en principe, générale, collective ou individuelle, mais l'étude ne peut présentement se fonder que sur le langage d'un groupe social organisé ; [...].²⁴¹

Ce n'est qu'après les années 50, que la stylistique littéraire a vu le jour.

À ce propos le dictionnaire du littéraire démontre que :

[...] elle (la stylistique) touche aussi à des valeurs littéraires essentielles, notamment à l'originalité qui s'évalue avant tout dans la forme, la manière. Ce domaine a donné lieu à des travaux importants, comme les *Études de styles* de L. Spitzer (ed.fr 1970). [...] la stylistique s'est aussi appuyée sur la sémiotique : l'étude des structures narratives (issue de la narratologie). Les théories du descriptif. L'analyse des genres (la poétique) et des types de textes deviennent alors des terrains sur lesquels l'examen du style trouve à s'exercer.²⁴²

Au fil du temps, la stylistique s'est développée en tant que discipline distincte, en s'intéressant de plus en plus au texte littéraire, en étudiant la particularité du style de l'auteur. C'est ce qui a donné naissance à la stylistique littéraire. Cette dernière est axée sur l'étude des choix stylistiques des auteurs, elle analyse les différentes ressources linguistiques utilisées dans les textes littéraires tout en conciliant forme et fond, tels que les figures de styles, les choix lexicaux, syntaxique ou sonore, les procédés d'écriture, les jeux de mots ainsi que les variations de registres et de ton. Son objectif est de comprendre comment ces choix contribuent à la signification et à l'impact du texte sur le lecteur.

²⁴⁰Ferdinand de Saussure, né à Genève le 26 novembre 1857 et mort à Vufflens-le-Château le 22 février 1913, est un linguiste suisse. Reconnu comme le précurseur du structuralisme en linguistique, il s'est aussi distingué par ses travaux sur les langues indo-européennes.

²⁴¹Bally, C. (1921). *Traité de stylistique française*, vol. 1.

²⁴²Op.cit. le dictionnaire du littéraire p 704.

Michel Riffaterre défend l'idée que la «stylistique» étudie les messages comme portant l'empreinte de la personne du locuteur.²⁴³

Quant à George Molinié, il déclare que l'objectif de la stylistique littéraire c'est «la recherche du caractère significatif d'une pratique littéraire, cette manière littéraire singulière, c'est évidemment un style».²⁴⁴

En somme, la stylistique littéraire s'attache à «à l'étude d'un fait ou d'une œuvre de style en décelant et en analysant tout ce qui sépare et isole son objet, c'est-à-dire les caractères irréductibles au fond de cette œuvre unique et incomparable à toute autre».²⁴⁵

II Les figures de style

Le dictionnaire, LLF²⁴⁶ définit les figures de styles comme suit :

Une figure de style est un procédé d'expression qui s'écarte de l'usage ordinaire de la langue. A l'origine, les figures de style sont liées à la rhétorique (l'art du discours) et étaient très utilisées dans le but de convaincre son interlocuteur ou le séduire.²⁴⁷

Les figures de style sont des procédés linguistiques utilisés pour embellir et enrichir un texte. Elles apportent de la créativité, de la musicalité et de l'expressivité à la langue. Nous allons citer quelques-unes en guise d'exemples, à savoir celle qui figure dans notre corpus.

II.1 La métaphore

La métaphore est une figure de style qui consiste à établir une relation implicite de ressemblance ou d'analogie entre deux éléments différents, souvent en utilisant des termes ou des expressions imagées. Elle permet de donner une signification plus profonde ou évocatrice à un concept, en le comparant à quelque chose de plus concret ou familier. Selon Henri Morier :

²⁴³RIFFATERRE, M. (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion, 1971.

²⁴⁴Landheer, R. (1994). *Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique*. Langue française. pp. 102-111.

URL : https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1994_num_101_1_6335#lfr_0023-8368_1994_num_101_1_T1_0111_0000 consulté le 20/05/2023.

²⁴⁵Milly, J. (1992). *Poétique des textes*. Nathan. P294.

²⁴⁶ Dictionnaire numérique : La Langue Française.

²⁴⁷<https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/figures-de-style-guide-complet> consulté le 22/05/2023.

La métaphore est considérée comme une comparaison elliptique. Elle opère une confrontation de deux objets ou réalités plus ou moins apparentées, en omettant le signe explicite de la comparaison. (...) Il suffirait donc de biffer un petit adverbe, dans une « comparaison », pour la transformer en « métaphore »? Et l'on abâtardirait une métaphore en y glissant le même adverbe? C'est pourtant ce qui se passe, bien souvent.²⁴⁸

Dans notre corpus, l'auteur a eu recours de nombreuses fois à la métaphore. On peut citer ces deux exemples comme illustration:

«Mais André March comprend qu'il n'a jamais cessé de craindre de l'effaroucher, de faire fuir cette hirondelle adorable qui acceptait de voler au côté d'un aussi vieux corbeau».²⁴⁹

L'auteur ici à travers le personnage d'André, a comparé Lucie, son amante à un oiseau : l'hirondelle, qui est considéré comme un symbole de l'amour, car c'est un oiseau dévoué qui n'hésite pas à aider son partenaire.

Alors qu'il se compare lui-même à un corbeau, une autre espèce d'oiseau qui est considéré comme le symbole de la mort et du malheur. A travers cette métaphore, André se compare à Lucie, d'une façon péjorative. Cette métaphore retranscrit parfaitement son manque de confiance en lui, son admiration, ainsi que sa dévotion à Lucie, sa bien-aimée.

«La religion est un poisson carnivore des abysses. Elle émet une infime lumière, et pour attirer sa proie, il lui faut beaucoup de nuit».²⁵⁰

A travers cette métaphore, l'auteur compare la religion à un poisson carnivore des abysses, la religion étant un concept abstrait, il la compare à un être vivant : le poisson. Afin de mieux illustrer son propos et le renforcer. L'auteur veut souligner que la religion est comme une bête féroce qui profite de l'obscurité des pensées des hommes, afin de les attirer. Quant à la proie, elle représente les hommes religieux.

II.2 L'asyndète

L'asyndète est une figure de style qui consiste à omettre délibérément les conjonctions entre les mots, les phrases ou les clauses d'une construction grammaticale. Cela crée un effet d'accélération, de rythme ou d'intensité dans le discours.

²⁴⁸Morier.H, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989, p. 676.

²⁴⁹Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard, Paris. P228.

²⁵⁰Ibid., P 294.

Le dictionnaire Larousse la définit comme suit :

(Bas latin asyndeton, du grec asundeton, absence de jonction)
Suppression du terme de liaison entre des mots ou des propositions qui se trouvent cependant dans un rapport de coordination. (Exemple : Femmes, enfants, parents, il a tout sur les bras).²⁵¹

L'asyndète est couramment utilisée en poésie, en discours persuasif, en narration et dans des expressions idiomatiques. Elle peut ajouter du dynamisme et de la tension à un texte, elle permet de créer un impact plus fort sur le lecteur ou l'auditeur.

Dans notre corpus, l'auteur a eu souvent recours à l'asyndète, comme on peut le constater à travers ces exemples :

Arrivé à la base du pilier, Vannier ouvre son sac, en extrait un ordinateur, une boîte satellite, un télémètre laser, il effectue des branchements, vérifie les données, manipule le télémètre, cinq fois, dix fois, recalcule et le braque encore vers le sommet d'un des micropieux, d'un autre, [...].²⁵²

Ici l'auteur à travers la narration, il énumère plusieurs actions effectuées par André, on constate donc l'absence de conjonctions de coordination. Ce qui donne une impression de rapidité et d'enchaînement des actions. Par conséquent, la narration paraît fluide et assez dynamique.

Un autre exemple :

Puis la mélatonine faisant effet, il sombre, sans rêver, de rien, à JFK, alors qu'il passe la douane, encore endormi, l'officier scanne son passeport, l'observe attentivement, le retient quelques minutes, [...].²⁵³

²⁵¹ Dictionnaire, Larousse disponible en ligne :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/asynd%C3%A8te/6037#:~:text=%EE%A0%AC%20asynd%C3%A8te&text=Suppression%20du%20terme%20de%20liaison,a%20tout%20sur%20les%20bras>. Consulté le 25/05/2023.

²⁵²Op.cit. Le Tellier. P 122.

²⁵³Ibid.,P. 124.

Ici également, l'auteur omet l'utilisation des conjonctions de coordination, afin de mener à bien l'enchaînement des actions, l'une après l'autre. Ce qui assure la fluidité de la narration.

II.3 L'hypotypose

Il s'agit d'une figure de style qui consiste à décrire de manière vivante et suggestive une scène, un lieu ou une situation de manière à ce que le lecteur puisse se représenter mentalement l'image évoquée. Elle vise à créer une image très détaillée et visuelle dans l'esprit du lecteur, en utilisant des descriptions sensorielles.

Larousse définit l'hypotypose comme suit : « (grec hupotupôsis) Description animée et frappante de la chose dont on veut donner l'idée». ²⁵⁴

Dans notre corpus, on a remarqué que l'auteur a fait un nombreux usage de l'hypotypose, surtout dans le cinquième chapitre intitulé : *La lessiveuse*, où il décrit les turbulences de l'avion. Comme on peut le voir :

L'avion connaît dix interminables secondes de chute libre avant de pénétrer dans le cumulonimbus au pire endroit, au sud-ouest de la colonne, avec une inclinaison effarante, un angle de trente degrés que lui impose l'assistance au pilotage qui a pris le relais des commandes manuelles, [...] le cockpit s'allume, car c'est la nuit, un noir de suie, et un fracas épouvantable : des centaines d'énormes grêlons mitraillent les vitres, [...] Quelques instants qui paraissent sans fin; [...] cette fois-ci, c'est une intense sensation d'écrasement de bas de grand huit. ²⁵⁵

L'auteur donne une description très méticuleuse des turbulences qui ont eu lieu dans l'avion 006, il décrit l'atmosphère, ainsi que le paysage du cumulonimbus, en mettant en avant les sensations ressenties à cet instant crucial. Il nous dépeint parfaitement la situation, en renforçant la sensation du réel. En faisant appel à l'hypotypose.

On peut citer un autre exemple : «La guitare rend un son riche et rond, la voix est rauque et chaude. Un garçon mince, le nom d'artiste qu'il s'est donné lui sied bien. Il sourit à Victor [...]» ²⁵⁶ Ici l'auteur, nous décrit minutieusement la scène où Victor aperçoit le chanteur Slimboy, il dépeint le son de sa voix à travers les adjectifs «rauque» et

²⁵⁴Op.cit. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hypotypose/41278> consulté le 25/05/2023.

²⁵⁵Op.cit. Le Tellier. P 52

²⁵⁶Ibid.,P 174.

«chaude», il décrit également le physique du chanteur. Ceci permet donc au lecteur de se représenter la scène mentalement, en utilisant des descriptions visuelles et sonores.

II.4 L'oxymore

L'oxymore est une figure de style qui consiste à associer deux termes ou concepts apparemment contradictoires dans une même expression. Cela crée une tension, une surprise ou une ironie, car les éléments opposés se trouvent combinés. Elle est souvent utilisée pour susciter l'intérêt, stimuler la réflexion ou créer une impression marquante.

Pendant Le trésor de la langue Française affirme que :

Cette contradiction n'est pas dépourvue de sens, elle permet souvent de mieux représenter une atmosphère bucolique, à l'image du procédé clair-obscur chez les peintres. Un synonyme de l'oxymore est "alliance de mots".²⁵⁷

Dans notre corpus, l'auteur a fait souvent appel à l'oxymore, comme on peut le constater à travers ces extraits :

« [...] Après l'exposé, il aborde les différentes hypothèses, tente d'expliquer l'inexplicable». ²⁵⁸ L'auteur ici, fait usage de l'oxymore à travers le verbe «expliquer» et l'adjectif «inexplicable», afin d'ironiser la situation d'Adrian, une situation qui paraît bien paradoxale.

On peut également la déceler à travers cet exemple : «Victor regarde le dernier rang, d'où venait cette voix féminine, délicatement rauque». ²⁵⁹ L'auteur, utilise deux adjectifs qui sont antonyme, afin de transcrire une impression marquante, celle de Victor Miesel quand il a revu cette femme qu'il a tant cherché.

II.5 L'assonance

L'assonance est une figure de style qui consiste en la répétition d'un même son vocalique à l'intérieur de plusieurs mots ou syllabes d'une phrase ou d'un vers. Elle peut être utilisée afin de créer un effet rythmique, une harmonie sonore ou une musicalité dans un texte.

²⁵⁷<https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/oxymore-figure-de-style> consulté le 25/05/2023.

²⁵⁸Op.cit. Le Tellier. P 205

²⁵⁹Ibid., P 275.

«Dans le langage poétique, les jeux de sonorités créés par l’assonance apportent une musicalité aux vers, entraînent un effet de rythme et déclenchent une émotion». ²⁶⁰

Dans notre corpus, l’auteur a fait appel à l’assonance, on a d’ailleurs pu relever un exemple : «Hangar est un mot bizarre. Pas loin de hagar, de hasard. Il a sorti son carnet, un stylo, il tente de s’abstraire des cris, du bruit [...]». ²⁶¹ Dans cet extrait, on peut observer la répétition du son vocalique «ar» dans les trois mots «hangar», «hasard» et «hagar». Le Tellier, voulait démontrer la nuance entre ces trois termes dans une perspective ironique, car le personnage de Victor se trouve détenu dans un hangar après un vol, il était donc épuisé, mais le fait qu’il se retrouve dans cet endroit est purement un hasard parmi tant d’autres.

II.6 L’allitération

Il s’agit d’une figure de style qui consiste en la répétition d’un même son consonantique au début de plusieurs mots successifs ou proches dans une phrase ou un vers. L’allitération crée un effet rythmique et phonique agréable, elle peut également contribuer à la création d’images ou à la mise en évidence de certains mots ou concepts.

Dans notre corpus, l’auteur a eu recours à l’allitération plusieurs fois. En guise d’exemple : «C’est cette souffrance exprimée et exhibée qui a exaspéré Lucie, [...]». ²⁶² Dans ce court extrait on observe la répétition des sons consonantiques «ex» dans les trois adjectifs «exprimée», «exhibée», «exaspéré». Ce qui permet à l’auteur de mieux renforcer et transmettre l’impact émotionnel de Lucie.

III Les registres littéraires

Les registres littéraires désignent les différentes tonalités, styles ou modes d’expression utilisés par les auteurs pour transmettre leurs idées, émotions et intentions.

Alain Viala affirme que «les registres apparaissent comme des éléments de sens majeurs dans la littérature». ²⁶³

Les registres littéraires sont liés à certains procédés stylistiques mais également à des thèmes privilégiés qui déterminent la réception du texte. Les effets produits par ces

²⁶⁰<https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/assonance-figure-de-style> consulté le 25/05/2023.

²⁶¹Op.cit. Le Tellier. P171.

²⁶²Ibid.,P123.

²⁶³Viala, A. (2001). Des «registres». Pratiques, n°109-110,pp. 165-177.

derniers montrent la manière selon laquelle le lecteur peut approcher un texte et ainsi le décoder en se basant sur sa tonalité principale.

Dans notre corpus, l'auteur fait appel à plusieurs registres littéraires à la fois, nous allons donc citer les registres présents au sein de notre corpus.

III.1 Le registre comique et le registre satirique

Ce sont deux registres qui combinent l'humour et la critique sociale pour provoquer le rire tout en mettant en lumière les vices, les absurdités et les travers de la société. La satire utilise souvent l'ironie, le sarcasme et la parodie pour dénoncer les comportements humains et les institutions. Lorsqu'il est utilisé de manière satirique, le registre comique se concentre sur la critique sociale en utilisant l'humour comme outil de dénonciation. Mais il peut aussi être utilisé pour alléger une situation triste ou angoissante.

➤ Leurs caractéristiques

L'auteur peut avoir recours au jeu de mots (polysémie), jeu au niveau de la langue, à l'humour, à l'exagération, au sarcasme ou encore à des répétitions.²⁶⁴

Dans notre corpus, on a remarqué que l'auteur fait souvent appel à ces deux registres, surtout à travers les paroles du personnage de Victor Miesel, comme on peut le voir à travers ces exemples :

Le matin à la base d'Evreux, Victor a lu *L'Anomalie*, il y reconnaît sa manière, mais ne s'y trouve pas. Il ne goûte pas cet art de la formule et n'a pas de fascination pour l'aphorisme. L'enthousiasme que ce livre a soulevé lui échappe.

- C'est du Jankélévitch sous LSD, sourit Victor. Un autre moi. Je n'en avais pas écrit une ligne avant mon départ pour New York.

[...]

- J'aurais dû essayer le LSD plus tôt... [...].²⁶⁵

A travers cet extrait, on constate que Victor Miesel, se moque d'une manière humoristique et sarcastique, du livre de son double, en le comparant à l'auteur Jankélévitch mais sous LSD, le LSD est un psychotrope très intense. Il ne se reconnaît

²⁶⁴<https://www.etudes-litteraires.com/registres.php> consulté le 25/05//2023.

²⁶⁵Op.cit. Le Tellier. P 269.

visiblement pas dans l'œuvre de son double. L'auteur semble s'amuser avec cette comparaison.

Pour citer un autre exemple : «Le président américain reste bouche ouverte, présentant une forte ressemblance avec un gros mérou à perruque blonde».²⁶⁶ Ici l'auteur se moque ouvertement d'une façon comique du président américain en le comparant à un poisson. Dans le but de faire rire.

III.2 Le registre didactique

Il a pour objectif d'instruire et d'éduquer le lecteur. Il est utilisé dans les textes pédagogiques, les essais ou les œuvres à caractère informatif. Toutefois on peut également le trouver dans les romans, l'auteur fait appel au registre didactique pour diverses raisons, par exemple : afin de rendre compte d'un phénomène méconnu ou d'aborder des faits historiques. Car la littérature a depuis toujours une double postulation, elle permet de divertir comme elle permet d'instruire.

➤ Ses caractéristiques

Dans le registre didactique, l'auteur emploie souvent des liens logiques et un lexique précis. Il a parfois recours à des exemples ou des citations. Le texte est structuré de manière à faciliter la compréhension.

Dans notre corpus, l'auteur a fait appel au registre didactique, par le biais du personnage d'Adrian et de Meredith, qui sont deux mathématiciens, surtout dans la deuxième partie, au troisième chapitre intitulé *Descartes 2.0*, comme on peut le voir quand Meredith essaie d'expliquer le phénomène du «trou de ver»:

[...] Supposons que l'espace puisse se replier comme une feuille de papier... mais selon une dimension qui ne nous est pas accessible, qui n'est aucune des trois que nous connaissons. Si notre univers est bien régi par la théorie des cordes, c'est un hyperespace en dix, onze ou vingt-six dimensions enroulées sur elles-mêmes. Vous me suivez?²⁶⁷

On peut constater, que Meredith explique le phénomène physique du «trou de ver», au président américain, dans une langue simplifiée, en utilisant un vocabulaire accessible, afin

²⁶⁶*Ibid.*, P 162.

²⁶⁷ *Ibid.*, P 164.

de faciliter la compréhension. Ici l'auteur transmet un savoir au lecteur. Dans le but de simplifier l'intrigue.

Un autre exemple :

[...] Je vous demande d'imaginer des êtres supérieurs dont l'intelligence est à la nôtre ce que la nôtre est à celle d'un verre de terre... Nos descendants, peut-être. Imaginons aussi qu'ils disposent d'ordinateurs si puissants qu'ils savent recréer un monde virtuel où ils font revivre de manière précises leurs «ancêtres», et les observent évoluer, selon différentes destinées. Avec un ordinateur de la taille d'une toute petite lune, on pourrait simuler un milliard de fois l'histoire de l'humanité depuis la naissance d'*Homo sapiens*. C'est l'hypothèse de la simulation informatique... [...] comme dans la série britannique *Black Mirror*, monsieur le président [...].²⁶⁸

Ici, un logicien explique au président l'hypothèse de la simulation « l'hypothèse Bostrom ». On peut constater qu'il fait appel à des comparaisons et des exemples concrets, il veut alléger son explication avec un vocabulaire simple, afin de rendre la compréhension plus aisée et moins inaccessible. Il n'y a aucun doute, l'auteur fait bel et bien appel au registre didactique.

III.3 Le registre pathétique

Le registre pathétique est un registre littéraire qui vise à susciter la pitié, la compassion ou l'émotion chez le lecteur ou l'auditeur. Il est souvent utilisé pour évoquer des sentiments de tristesse, de douleur, de désespoir ou de souffrance. Dans les romans, il peut être utilisé pour susciter la sympathie envers un personnage qui est victime d'injustice ou de malheur.²⁶⁹

➤ Ses caractéristiques

Les auteurs utilisent généralement des images évocatrices, des descriptions détaillées des souffrances physiques ou psychologiques, ainsi que des figures de style tel que la métaphore, la personnification ou l'hyperbole pour renforcer l'effet pathétique.

²⁶⁸*Ibid.*, P 166/167.

²⁶⁹<https://www.etudes-litteraires.com/registres.php> consulté le 25/05/2023.

Dans notre corpus, l'auteur a eu recours au registre pathétique maintes fois. Comme on peut le voir à travers ces extraits :

C'est cette souffrance exprimée et exhibée qui a exaspéré Lucie, qui a fini par le perdre, mais il s'est montré incapable de composer. Face à la douleur de l'échec, il s'accuse, maudit son impatience. Il se croyait bon amant, tendre et savant, [...].²⁷⁰

On constate, que l'auteur dans cet extrait, retranscrit la souffrance d'André, un homme tourmenté par son âge et délaissé par son amante. L'auteur veut exprimer la souffrance que ressent le personnage d'André, le désespoir de vieillir et de perdre son charme de jeunesse. André est une personne tourmentée par son âge et son physique d'homme mature. Et c'est justement cette souffrance qui a fait fuir Lucie.

Un autre exemple :

Les derniers jours, il ne sort plus de chez lui. L'ultime paragraphe à sa maison d'édition dit combien cette expérience de déréalisation confine l'insurmontable : [...] Ayant posé ces mots, envoyé le fichier à son éditrice, Victor Miesel, envahi par une angoisse intense sur laquelle il ne parvient pas à mettre un nom, enjambe le balcon, en tombe. Ou bien s'en jette. Il ne laisse aucune lettre, mais tout le texte le mène à ce geste ultime. [...] On est le 22 avril 2021, il est midi.²⁷¹

Ici l'auteur, nous décrit l'acte de suicide de Victor Miesel, il nous décrit son état d'âme avant de se tuer, en sautant du balcon. Après avoir écrit un autre livre, il ne ressent plus l'envie de vivre dans une angoisse constante et une solitude qui le fait souffrir. On constate donc que Le Tellier, veut susciter avant tout de la pitié pour ce personnage.

III.4 Le registre polémique

Le registre polémique se caractérise par un ton passionné, souvent agressif, et vise à susciter des émotions fortes chez les destinataires du discours. L'objectif principal est de convaincre en utilisant des arguments tranchants, des *attaques ad hominem* et des

²⁷⁰Op.cit. Le Tellier. P 123.

²⁷¹Ibid.,P 32.

exagérations pour discréditer l'opinion opposée. Ce registre est très présent dans les débats politiques, religieux et les controverses médiatiques.

➤ **Ses caractéristiques**

Le registre polémique se caractérise par des échanges d'arguments sur des grands thèmes comme la politique, la religion ou la morale. Le ton est vindicatif et les formules accusatrices sont présentes.

Dans notre corpus, on a constaté la présence du registre polémique, notamment dans le débat religieux qui a eu lieu entre des religieux dans la deuxième partie, au cinquième chapitre intitulé : *E pur, si muove*. Afin d'expliquer l'anomalie qui a survenu, (le dédoublement des passagers) Comme on peut le voir dans ces extraits :

- Satan ne crée pas! S'indigne le sage salafiste.
- Ah non? Renchérit le rabbin traditionnaliste, et les deux protestants dodelinent du chef.
- Dieu a créé Satan, dit l'un des cardinaux en esquissant le signe de croix. Il l'a créé afin de tenter les hommes, et dans le Jardin, Satan a incarné dans le serpent, la plus rusée des créatures de Dieu. Mais Satan ne saurait créer.
- Ah s'étonne Pudlowski naïvement. Pourtant, je crois bien avoir entendu parler de «créature de Satan».
- C'est un abus de langage, une vulgate populaire, sourit le salafiste, tandis que le chiite, au bout de la table, ricane et lâche, indigné :
- Une vulgate? Et pourtant, il me semble bien que votre théologien Muhammad el Munajjid a qualifié Mickey Mouse de «créature de Satan».
- Mickey Mouse? Bondit le président des Etats-Unis, qui n'avait encore pas dit un mot.
- AL Munajjid n'est pas «notre» théologien comme vous dites, soupire le salafiste, c'est un savant respecté, c'est tout. [...].²⁷²

Comme on peut le constater dans cet extrait, ceci est un débat religieux très animé entre des hommes de différentes religions. Où ils cherchent chacun une explication dans leurs textes sacrés. Ils débattent sur le sujet et digressent plus d'une fois pendant tout le chapitre.

²⁷²*Ibid.*,P187.

En utilisant un ton vindicatif et accusateur ainsi que des attaques *ad hominem*. Le sujet sur quoi ils débattent est sérieux et délicat.

III.5 Le registre lyrique

Le registre lyrique est un mode d'expression artistique qui vise à exprimer des émotions intenses, des sentiments personnels et des états d'âme profonds. Il est souvent associé au Romantisme et est utilisé dans la poésie, la musique ou les romans.

Pour créer une atmosphère émotionnelle et susciter une résonance émotionnelle chez le lecteur ou l'auditeur.

➤ Ses caractéristiques

Dans le registre lyrique, l'accent est mis sur l'expression subjective du moi intérieur de l'auteur. Il peut s'agir de sentiments tels que l'amour, la joie, la tristesse, la mélancolie, l'émerveillement...etc. les figures de styles telles que la métaphore, la personnification, l'hyperbole et l'anaphore sont souvent utilisées pour amplifier l'expression des émotions. La langue utilisée est souvent poétique, évocatrice et chargée d'images sensorielles.

Dans notre corpus, l'auteur a souvent eu recours au registre lyrique. Comme on peut le voir à travers de cet extrait :

*Aby,
Je n'aime que toi et je pars.
Il y a un an, nous ne nous connaissions pas. Toi qui ne crois en rien, tu as parlé d'un miracle, et j'ai souri, joyeuse, moi qui ne parle que de rencontres. [...]
Un autre homme viendra, une autre rencontre, un autre miracle. Je n'en doute pas. J'aimerai de nouveau. Aimer évite au moins de chercher sans cesse un sens à sa vie.²⁷³*

Dans cette lettre, Joanna June exprime ses sentiments et son ressenti face à l'anomalie qui a survécu, et qui a changé sa vie à tout jamais. Elle s'adresse à son mari, et lui exprime son amour ainsi que sa souffrance après avoir pris la décision de le quitter pour le laisser vivre avec son double Joanna March. Comme on peut le constater elle expose ses

²⁷³*Ibid.*, P 310/311.

sentiments en les mettant à nu. On distingue les marques de la première personne du singulier ainsi que le lexique des émotions : Je t'aime, joyeuse...etc.

En somme, nous avons pu remarquer que l'auteur fait appel à plusieurs registres littéraires. Tous les registres cités en haut, apparaissent plus au moins dans l'ensemble de l'œuvre. Toutefois on n'a pas pu déceler la tonalité principale, c'est-à-dire le registre dominant dans notre corpus. Cela est dû à son hybridité générique.

IV Les jeux d'écriture

Les jeux d'écriture sont des activités créatives et ludiques qui visent à stimuler l'imagination, à explorer la langue et à développer les compétences littéraires. Ils consistent à utiliser des contraintes, des techniques spécifiques ou des thèmes particuliers pour encourager l'expression artistique et la liberté d'écriture.

Dans le domaine des jeux d'écriture Georges Perec était un maître. Il n'a eu de cesse d'imposer des contraintes formelles à son travail d'écrivain. Approche semblable aux pratiques poétiques, si ce n'est des règles frisant l'absurde. Ainsi de *La disparition* qu'il écrit en bannissant de son roman tous les mots contenant la lettre «e».²⁷⁴

Donc parmi les précurseurs des jeux d'écriture, on compte George Perec, qui est d'ailleurs un oulipien. Il fait usage des jeux de langage et les considère comme des libertés :

Il prend quelques libertés avec l'orthographe et la grammaire. C'est d'ailleurs la visée de sa démarche : sortir des sentiers battus pour faire surgir ce que l'académisme a pu étouffer. Voir jusqu'où la langue peut être tordue sans en altérer l'intelligibilité. Il se penche également sur l'influence de la calligraphie, des ratures, croquis et autres graffitis sur le processus de création littéraire.²⁷⁵

Avant lui, il y a eu les surréalistes ainsi que l'écriture automatique...etc.

Dans notre corpus, on a relevé quelques jeux d'écriture notamment :

IV.1 L'anagramme

²⁷⁴Denis, P. (2007). *Jeux d'écriture*. *Enfances & Psy*, 37, 151-156.

²⁷⁵Ibid.

Une anagramme est un mot formé par la transposition des lettres du même mot.²⁷⁶

Dans notre corpus d'étude, le titre *l'anomalie* est l'anagramme de «AmoLlena L. qui signifie j'aime Llena L» c'est d'ailleurs l'auteur lui-même qui le met en lumière dans son roman à travers le personnage de Victor Miesel : « [...] *l'Anomalie* a pour anagramme *Amo Llena L. "J'aime Llena L."*».²⁷⁷

IV.2 Le calligramme

Le calligramme est une forme poétique visuelle où les mots sont disposés de manière à former une image ou un dessin en plus de véhiculer un sens poétique. Cette forme d'art a été popularisée par le poète français Guillaume Apollinaire.

La fin de notre corpus représente un calligramme en forme de sablier, les dernières lignes du texte se dissout, les lettres disparaissent de la page alors que la largeur diminue jusqu'à ne plus comporter qu'une seule lettre. Ce calligramme de fin, représente la fin ouverte du roman. Le résoudre offrirait une autre alternative à la fin, il permettrait au lecteur d'en savoir plus. C'est un procédé purement ludique, qui peut susciter l'attention du lecteur et ainsi le mettre au défi. Comme on peut le constater :

et la tasse à café rouge de mar e I y da la m n de ctor⁴⁷
Mi el et l d ant n ir su la gue d'An
Va so ire de me ce ut
p à pe s'e e
vr a f e
ê t r e
u l c é
r a t i
o « n s
e t
s a
b l e

f

i

n

²⁷⁶<https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/anagramme.php> consulté le 25/05/2023.

²⁷⁷Op. Cit. Le Tellier. P 271.

IV.3 Le pangramme

Un pangramme est une phrase ou une expression qui contient toutes les lettres de l'alphabet au moins une fois. Dans le calligramme de la fin, la forme du sablier contient toutes les lettres de l'alphabet excepté le W. ce qui représente une référence évidente au poème *ulcérations* de George Perec.

V Les chiffres

Dans notre corpus, on a souligné une forte présence de chiffres, qui a attiré notre attention, soit dans les titres des chapitres comme : *Table 14, Descartes 2.0*. Ou bien tout au long de la narration, à titre d'illustration : le protocole 42, le vol 006, 243 passagers, 106 jours après le premier vol de Mars...etc. La présence des dates également est omniprésente, l'auteur semble attacher une très grande importance à celle-ci. Chaque chapitre commence par le lieu et la date de l'action. Comme on peut le voir :

Vendredi 25 Juin 2021. Philadelphie.

- Joanna, dit Sean Prior, votre cerveau est une cathédrale gothique.
Joanna Wasserman soutient le regard de Sean Prior et dissimule sa consternation [...].²⁷⁸

Ou encore :

Jeudi 24 juin 2021,
Fine Hall, Princeton University, New Jersey

Devant le département de mathématiques de Princeton, un élégant building en verre et de briques rougeâtres au modernisme déjà ancien [...].²⁷⁹

VI Les digressions

Les digressions sont des écarts ou des détours par rapport au sujet principal ou à la ligne directrice d'un texte ou d'une conversation. Elles se caractérisent par des développements ou des commentaires qui s'éloignent du point central et abordent des sujets connexes ou des idées périphériques.

Selon Burle Élodie :

²⁷⁸Ibid., P 70.

²⁷⁹Ibid., P 98.

La digression dans son étymologie et son usage antique est un artifice de composition placé dans une stratégie : il s'agit en effet, pour un orateur d'abord, un auteur ensuite, de s'éloigner du but principal de son discours pour mieux y revenir, de choisir de quitter ou rejoindre la droite voie. Dans les conceptions de l'art oratoire, de Cicéron comme de Quintilien, la création et l'insertion d'une digression sont tout à fait pragmatiques et s'inscrivent dans les nécessités propres à une communication.²⁸⁰

Les digressions peuvent être intentionnelles ou involontaires et peuvent prendre différentes formes, telles que des anecdotes, des réflexions personnelles, des informations supplémentaires ou des discussions parallèles.

Elles ne relèvent pas des figures de style, il s'agit d'un procédé, dont les auteurs ont recours parfois. Comme l'affirme Burle Élodie :

[...] la digression ne constitue plus une partie canonique ou facultative, ni un moment de libre exercice ; elle n'est pas non plus une figure (puisque l'on en traite dans le cadre de la dispositio) ; elle devient un procédé, ou mieux, une potentialité d'amplification qui peut se greffer sur tout élément et se surajoute ainsi à l'articulation naturelle du discours.²⁸¹

Les digressions peuvent enrichir un texte en ajoutant des détails intéressants, des informations contextuelles ou des perspectives différentes. Elles peuvent refléter le style d'écriture d'un auteur, comme Umberto Eco²⁸², qui est très connu par ses longues digressions. Cependant, les digressions excessives ou mal placées peuvent rendre un texte confus, et dispersé l'attention du lecteur.

Dans notre corpus, au cœur de la narration, l'auteur a eu recours plusieurs fois à des digressions. Comme on peut le voir à travers les extraits suivants :

²⁸⁰Burle, E. (2005). *D'errances en digressions*: La digression dans quelques récits médiévaux de voyage et de pèlerinage. Sénéfiance. (Pp. 61-70) en ligne.

URL : <https://books.openedition.org/pup/2580?lang=fr#ftn1> consulté le 26/05/2023.

²⁸¹Aragon, L. (1928). *Traité du style*. Gallimard-L'Imaginaire, Paris, p. 174.

²⁸²Umberto Eco (Italie, 1932) est un théoricien éclectique dont les travaux en sémiotique ont contribué à l'élaboration d'une philosophie de la signification et de l'interprétation. Journaliste, professeur, théoricien et romancier, Eco a étudié la pragmatique du texte et l'esthétique de la réception.

Pour comprendre pourquoi Adrian Miller doit répondre sur un smartphone blindé anthracite, ce 24 juin 2021, il faut revenir au 10 septembre 2001, jour où, alors qu'il est le plus jeune post doc de l'équipe de probabilistes du professeur Robert Pozzi, il fête ses vingt ans au Massachusetts Institute of Technology. Le lendemain, il y aura un cas de vache folle au Japon, les déclarations politiques après l'attentat suicide contre le commandant Massoud, perpétré par deux membres tunisiens d'Al Qaida, et l'annonce du retour de Michael Jordan chez les Wizards de Washington. Mais surtout, ce sera le premier jour de travail de Ben Sliney[...].²⁸³

Dans cet extrait qui figure dans la première partie du roman intitulé : *Aussi noir que le ciel*, l'auteur a voulu expliqué pourquoi Adrian a sur lui un téléphone blindé, et en cours de son explication, il dévie de son sujet principal, en relatant les actualités du 11 septembre 2001. Qui est en réalité la date où il y a eu les fameux attentats du 11 Septembre 2001 dans le centre de Manhattan à New York. Cette date a en fait une relation directe avec l'histoire d'Adrian. Il était donc nécessaire pour l'auteur d'y revenir. Et en ce qui concerne les actualités de ce jour, elles sont là pour étayer les propos de l'auteur en fournissant de véritables exemples concrets afin d'offrir une dimension de vraisemblance à son récit.

Pour citer une autre illustration de digression :

Le grand type aux cheveux fous s'approche d'un tableau, y trace une équation [...]... avant de se tourner vers l'écran avec un bon sourire et une certaine excitation :

- Bonjour, monsieur le président. Avant d'expliquer cette équation, je voudrais commencer par parler de «la réalité». Toute réalité est une construction, et même une reconstruction. Notre cerveau est scellé dans l'obscurité et le silence de la boîte crânienne, et il n'a accès au monde que par les capteurs que sont nos yeux, nos oreilles, notre nez, notre peau : tout ce que nous voyons, sentons, lui est transmis par des câbles électriques, nos synapses... nos cellules nerveuse [...].²⁸⁴

²⁸³Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard, Paris. P 103.

²⁸⁴Ibid., P 165.

Dans cet extrait, au troisième chapitre intitulé *Descartes 2.0*, qui figure dans la deuxième partie du roman intitulée : *La vie est un songe dit-on*. Un scientifique du nom d'Arch Wesley, essaie d'expliquer la théorie de la simulation²⁸⁵ «l'hypothèse Bostrom» au président des Etats-Unis.

Il commence par expliquer le concept de la réalité, avant de s'écarter complètement du sujet, en décrivant le cerveau humain et ses fonctions. Comme on peut le constater dans la citation susmentionnée.

On peut dire que ces digressions érudites, ont une fonctionnalité didactique, car elles ajoutent des détails supplémentaires pour enrichir la parole du scientifique et afin de permettre à son auditeur de mieux comprendre.

Mais on constate également que ces multiples déviations ralentissent le récit, en s'éloignant de l'intrigue principale. D'ailleurs, il est à signaler que l'ensemble du chapitre *Descartes 2.0* est une digression, où un bon nombre de scientifiques essaient de trouver une explication rationnelle au phénomène du dédoublement de l'avion 006.

Prenons un autre exemple :

Lorsque les peuples d'Amérique ont découvert à leurs dépens Christophe Colomb, puis la nuée de conquistadors qu'il annonçait, l'Eglise catholique a bien dû trouver dans ses textes une explication à leur existence. Certes, à en croire Paul, l'Evangile avait été «entendu jusqu'aux extrémités du monde», mais comment diable les trois fils de Noé, Sem, Cham et Japhet, ont-ils pu faire le peuplement de toute la Terre, par où sont bien passés ces fichus gosses pour essaimer jusque dans les Indes de l'Ouest? Ces hommes nouveaux étaient-ils les tribus perdues d'Israël, [...]²⁸⁶

Dans cet extrait, l'auteur relate un fait historique, celui de la découverte de l'Amérique. Il met à l'évidence le défi auquel l'Eglise catholique a été confrontée pour expliquer la présence du peuple autochtone de l'Amérique, il explique que l'Eglise a dû trouver des explications dans ses textes religieux.

²⁸⁵ L'hypothèse de simulation énonce que la réalité observable a pour trame une simulation, semblable à celles de nos ordinateurs, sans que les entités y évoluant puissent la distinguer commodément de la vraie réalité. Cette hypothèse repose elle-même sur le développement de la réalité simulée.

²⁸⁶Op. Cit. Le Tellier. P 180.

Cette digression, qui représente un épisode historique, saupoudré de questionnements, a pour but d'illustrer l'inquiétude et les questionnements de Jamy Pudlowski, la cheffe des Opérations psychologiques du protocole 42.

Ces questionnements sont dus au phénomène du dédoublement qui est survenu au bord de l'avion 006. Cette digression semble avoir un rôle illustratif, car elle fournit un exemple concret et pertinent. Par conséquent elle aide le lecteur à comprendre la particularité de la situation, à laquelle font face Pudlowski et tous les membres du protocole 42.

En guise d'exemple supplémentaire :

- [...] Vous vous souvenez de Pandore et sa boîte?
- Oui s'étonne la modératrice. Mais quel est le rapport?
- Il y en a un : souvenez-vous, Prométhée a volé le feu du ciel et Zeus, pour se venger de lui et des hommes blasphémateurs, offre à son frère Épiméthée la main de Pandore. Dans les bagages de la femme, Zeus glisse un cadeau, une boîte mystérieuse, un vase en fait, qu'il lui a interdit d'ouvrir. Mais trop curieuse, elle désobéit. Tous les maux de l'humanité qu'il y a enfermés s'échappent alors : La vieillesse, la maladie, la guerre, la famine, la folie, la misère... Un seul mal est trop lent pour s'échapper, ou peut-être obéit-il à la volonté de Zeus. [...] Ce mal, c'est *Elpis*, l'Espérance. C'est le pire de tous les maux. C'est l'espérance qui nous interdit d'agir, c'est l'espérance qui prolonge le malheur des hommes, puisque, «tout va s'arranger» ...La vraie question que nous devrions chaque fois nous poser est celle-ci «En quoi est-ce qu'accepter un point de vue donné m'arrange?» [...] ²⁸⁷

Dans cette citation, l'auteur par le biais de son personnage : Victor Miesel, raconte l'histoire de la boîte de Pandore, issu de la mythologie grecque, afin de mieux illustrer ses propos. Propos où il remet en question l'aspect bénéfique de l'espérance en soulignant qu'elle est parfois la seule responsable du prolongement du malheur. Cette digression permet justement à l'auteur de mettre en lumière sa perspective qu'on peut qualifier de pessimiste dans ce cas, selon laquelle l'espérance est une illusion trompeuse qui entrave la capacité des hommes à prendre des mesures concrètes. Cette digression fournit à l'auteur un exemple, qui lui permet ensuite d'exposer sa réflexion.

²⁸⁷Ibid., P 304/305.

Conclusion partielle

Comme nous avons pu l'observer tout au long de ce chapitre, Hervé Le Tellier respecte un autre critère de l'imaginaire ludique qu'on avait établi auparavant. On vient donc de confirmer l'une de nos hypothèses : l'écriture ludique de l'auteur se manifeste par le biais des jeux d'écriture. L'auteur semble inviter le lecteur à déchiffrer ces jeux d'écriture comme l'anagramme et le calligramme, d'ailleurs, ce dernier laisse planer le mystère de la fin.

Le style est riche, comme on a pu le voir. En effet l'auteur fait appel à plusieurs figures de style, il mélange les registres littéraires également. Dans le but de transgresser les principes formels de la création. L'auteur semble jouer constamment avec le lecteur, il le met au défi avec des digressions qui paraissent sans fin, ces digressions semblent le mettre au défi, afin de tester sa patience d'aller jusqu'au bout de l'histoire. Sans oublier l'omniprésence des chiffres qui constitue quant à elle l'empreinte oulipienne par excellence.

Chapitre VI

Pérégrination des échos réceptifs

Dans ce sixième et dernier chapitre, nous allons procéder à une analyse approfondie de la réception de notre corpus, analyser la présence d'une éventuelle intertextualité, et voir par la suite son rôle dans la réception. Afin d'affirmer ou de réfuter notre hypothèse de départ, qui suppose que : pour la mise en place d'un imaginaire ludique, il est primordial qu'il y ait un éventuel écho de la réception.

Car en mettant en place des dispositifs ludiques, l'auteur s'attend à une participation active de la part du lecteur. C'est pour cette raison que dans ce chapitre, on va analyser la réception de notre corpus, pour voir si oui ou non le lecteur réagit au jeu de l'auteur.

Pour cela, nous allons nous appuyer sur certains aspects qui relèvent des théories de la réception, car celles-ci s'est avérées essentielles pour étudier l'imaginaire ludique puisque elles permettent de prendre en compte le rôle actif et l'engagement du lecteur dans l'expérience de lecture comme on peut le confirmer : «Michel Picard, dans une perspective psychanalytique, souligne les réactions sensibles du lecteur aux sollicitations du texte».²⁸⁸

Par conséquent, ça va également nous permettre d'étudier la diversité des interprétations et des réactions des lecteurs face aux procédés ludiques que nous avons analysés dans les chapitres précédents.

Par ailleurs, les théories de la réception vont nous aider à comprendre comment les lecteurs s'engagent avec l'imaginaire ludique. Ce qui nous permettra ensuite d'appréhender la dimension interactive et participative de l'imaginaire ludique, ainsi que son impact sur la réception et l'interprétation de l'œuvre littéraire.

Avant d'entamer notre analyse, nous commencerons par un bref aperçu sur les théories de la réception, ses précurseurs, son objet d'étude et ses objectifs.

I. Les théories de la réception et de la lecture

Selon Louis Hébert :

L'expression « théories de la réception » désigne un groupe de théories, qui ont pour point commun de se placer dans la perspective de la réception des œuvres plutôt que dans les deux

²⁸⁸<https://moodle.univ-ouargla.dz/course/info.php?id=593&lang=fr> Consulté le 10/06/2023.

autres perspectives possibles qui sont la production et l'étude immanente du produit sémiotique (du texte lui-même).
[...] La lecture et l'analyse sont les deux principaux processus décrit par ces théories.²⁸⁹

Donc, les théories de la réception, également connues sous le nom de l'esthétique de la réception, sont des approches littéraires qui se concentrent sur le rôle des lecteurs dans la création de sens et de significations à partir d'une œuvre.

Elles reconnaissent que le sens d'une œuvre littéraire n'est pas fixe ou déterminé seulement par l'auteur, mais plutôt construit à partir de l'interaction entre l'auteur et le lecteur. Comme le souligne Louis Hébert, ces théories se distinguent des approches axées sur la production et l'étude du texte lui-même. En se concentrant plutôt sur la manière dont les récepteurs interagissent avec les œuvres.

D'ailleurs, les théories de la réception ont émergé à la fin des années 1960 en réaction aux autres théories dites : «classiques» qui accordaient une importance prépondérante à l'auteur et à l'œuvre elle-même. Les théoriciens de la réception ont soutenu que le sens d'une œuvre n'est pas fixe ou absolu. Mais plutôt construit dans l'interaction entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur. Comme le souligne cette citation :

Les théories modernes de la réception sont nées en réaction à la crise dans laquelle se trouvait l'institution littéraire [...] à la fin des années soixante [...]. Contrairement à la quête traditionnelle d'un sens qui est censé être caché dans le texte, la phénoménologie de la lecture décrit en effet la constitution du sens comme une expérience résultant de l'interaction entre texte et lecteur à travers le processus entier de la lecture. L'œuvre, définie comme un "principe vide", naît de l'activité et de la participation du lecteur en réponse aux indéterminations du texte.²⁹⁰

«L'esthétique de la réception développée dans les années 1970 par l'École de Constance en Allemagne, avec ses deux représentants phare, Wolfgang Iser (1926-2007) et Hans Robert Jauss (1921-1997)».²⁹¹

²⁸⁹ Hébert, L. (2014). *L'Analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète*. Paris : Classiques Garnier. P 110/111.

²⁹⁰ Heidenreich, R. (1989). *La problématique du lecteur et de la réception*. *Cahiers de recherche sociologique*, (12), 77–89.

²⁹¹<http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/esthetique-de-la-reception/> Consulté le 10/06/2023.

Avec leurs travaux emblématiques qui ont posé les jalons de ces théories, l'œuvre intitulée «*Pour une esthétique de la réception*» de Jauss, qui réunit un ensemble de textes écrits par Jauss entre 1972 et 1975, où il a proposé que la signification d'une œuvre évolue au fil du temps en fonction des attentes et des expériences des lecteurs. Hans Robert Jauss voit que :

Le lecteur s'approprie le texte en l'inscrivant dans un nouveau champ référentiel défini par ses propres références culturelles. C'est ainsi que Jauss décrit l'attitude du lecteur à partir du concept d'horizon d'attente. Tout texte renvoie à des éléments déjà constitués qui vont permettre au lecteur de construire sa lecture. Ces éléments définis comme «un ensemble d'attentes et de règles du jeu» sont, par exemple, le genre ou d'autres données, comme la connaissance de références culturelles, de codes esthétiques. Le lecteur accède à la lecture par ses lectures antérieures qui construisent et meublent son horizon d'attente.²⁹²

D'un autre côté, dans l'ouvrage «*L'Acte de lecture*» Wolfgang Iser a développé la notion de «l'acte de lecture», où il a souligné le rôle actif du lecteur dans la création du sens. Il démontre par la suite que «l'auteur et le lecteur prennent [...] une part égale au jeu de l'imagination, lequel n'aurait pas lieu si le texte prétendait être plus qu'une règle du jeu»²⁹³ Iser, pense que : «toute œuvre met en place une représentation de son lecteur et préoriente sa réception : elle organise et dirige la lecture ; le lecteur réagit aux parcours qu'elle lui impose.»²⁹⁴ Pour lui ces effets de lectures sont cruciaux, car : «la lecture ne devient plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve».²⁹⁵

Dans la même perspective et dans la même continuité que les travaux d'Iser et de Jauss, Umberto Eco soutient également que le lecteur joue un rôle crucial dans la construction du sens au sein de l'œuvre. Dans son œuvre «*Lector in Fabula*» publié en 1979, il aborde les notions de «coopération interprétative» et de «coopération textuelle», notions, qui ouvrent la voie à une analyse de la tension entre l'auteur et le lecteur.

²⁹²<https://moodle.univ-ouargla.dz/course/info.php?id=593&lang=fr> Consulté le 01/06/2023.

²⁹³Iser, W. (1985). *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles: Mardaga.p.35.

²⁹⁴Op.cit.<https://moodle.univ-ouargla.dz/course/info.php?id=593&lang=fr> Consulté le 01/06/2023.

²⁹⁵Op.cit. Iser. W, P.49.

Lucie Guillemette et Josiane Cosette affirme dans leur article que :

La théorie de la coopération textuelle d'Umberto Eco fait du lecteur une partie essentielle du processus de signification. Le texte construit un Lecteur Modèle capable d'actualiser les divers contenus de signification de façon à décoder les mondes possibles du récit. Ce lecteur remplit les multiples blancs du texte, jamais totalement explicite et ce, des simples inférences linguistiques aux déductions plus complexes s'étendant au récit entier.²⁹⁶

En effet, pour Eco le texte n'est qu'un «un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir [...] qui vit sur la plus-value de sens qui est introduite par le destinataire»²⁹⁷

Dans cette perspective le texte lui-même est considéré comme un ensemble de signes potentiellement ouverts à différentes interprétations. Lorsque le lecteur entre en contact avec le texte, il mobilise ses connaissances, ses expériences, son érudition, pour en extraire quelque chose de nouveau, que l'auteur n'a pas eu l'intention d'exhiber au premier plan.

Eco voit que le texte est prédestiné par l'auteur pour être interprété de plusieurs manières : «Le texte est ainsi destiné à être actualisé et l'auteur prévoit un "Lecteur Modèle capable de coopérer" à cette actualisation. "L'auteur présuppose la compétence de son "Lecteur Modèle" et, en même temps, il l'institut"». ²⁹⁸

Pour conclure ce tour d'horizon, et comme on l'a susmentionné, Jaus et Iser ont posé les jalons des théories de la réception pour qu'ensuite d'autres théoriciens comme, Umberto Eco, Michel Picard, Stanley Fish...etc. viennent compléter leurs travaux.

Cependant, avant de procéder à l'analyse de la réception de notre corpus, nous tenons à préciser que nous allons dans la suite de notre étude, combiner des concepts développés par différents théoriciens de la réception. Nous avons entrepris cette démarche en raison de l'absence d'un modèle d'analyse déjà établi qui aurait pu nous permettre d'étudier la réception de la dimension ludique de notre corpus.

²⁹⁶<http://www.signosemio.com>. Consulté le 02/06/2023.

²⁹⁷ECO, U. (1985). *Lector in fabula* : Le rôle du lecteur, Grasset et Fasquelle, Paris.p.63.

²⁹⁸<https://moodle.univ-ouargla.dz/course/info.php?id=593&lang=fr> Consulté le 03/06/2023.

I.1 Les principes fondamentaux de la théorie de la réception

I.1.1 L'horizon d'attente

Selon les théories de la réception, chaque lecteur aborde un texte avec un certain bagage culturel, des attentes et des préjugés qui influencent sa compréhension et son interprétation de l'œuvre. L'horizon d'attente d'un lecteur est donc crucial pour sa réception du texte. Le concept d'horizon d'attente a été mis en place par le théoricien H.R Jauss, dans son ouvrage «*Pour une esthétique de la réception*», sur lequel il fonde son esthétique.

Le lecteur s'approprie le texte en l'inscrivant dans un nouveau champ référentiel défini par ses propres références culturelles. C'est ainsi que Jauss décrit l'attitude du lecteur à partir du concept d'horizon d'attente. Tout texte renvoie à des éléments déjà constitués qui vont permettre au lecteur de construire sa lecture.²⁹⁹

Ces éléments sont définis par le théoricien comme : «un ensemble d'attentes et de règles du jeu».³⁰⁰ Donc selon Jauss, chaque lecteur possède un horizon d'attente unique, formé par ses expériences personnelles, sa culture, ses valeurs et ses attentes. Lorsqu'une personne rencontre une nouvelle œuvre, elle la compare inconsciemment à son horizon d'attente et évalue si elle correspond à ses attentes ou si elle les subvertit. Par exemple :

Il suffit, pour illustrer ce phénomène, d'observer les politiques des maisons d'édition : un ouvrage publié aux éditions de Minuit s'adresse généralement à des lecteurs experts, sensibles à l'évolution des formes littéraires ; un ouvrage édité par Gallimard vise un lectorat plus large.³⁰¹

Comme on peut citer un autre exemple pour illustrer l'horizon d'attente, si une personne s'attend à lire un roman policier, elle aura des attentes spécifiques concernant l'intrigue, les personnages et les rebondissements. Si ces attentes ne sont pas satisfaites, cela peut conduire à une réception décevante ou à une réinterprétation de l'œuvre.

²⁹⁹<https://moodle.univ-ouargla.dz/course/info.php?id=593&lang=fr> Consulté le 02/06/2023.

³⁰⁰Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.p.51.

³⁰¹Op.cit. <https://moodle.univ-ouargla.dz/course/info.php?id=593&lang=fr> Consulté le 04/06/2023.

Notre corpus, «*L'anomalie*» a été récompensé par le prestigieux prix Goncourt, il est également publié chez Gallimard, en collection blanche,³⁰² donc on déduit que l'horizon d'attente du lecteur peut être influencé par la bannière rouge du prestigieux prix Goncourt, ainsi que par la collection Blanche où il figure. Les attentes peuvent être élevées, ce qui peut orienter la réception initiale du roman.

Certains lecteurs, notamment les lecteurs «empiriques³⁰³» peuvent être attirés par la renommée du livre et s'attendre à une œuvre littéraire exceptionnelle, avec un vocabulaire soutenu et une langue très poétique à l'image des livres récompensés. Mais les lecteurs sont surpris par la simplicité de la langue et du style qui est accessibles à tous, ceci fait remonter l'estime du livre plutôt que de le rabaisser. Car les livres récompensés par des prix littéraires prestigieux ont la réputation d'être compliqués et inaccessibles. Comme on peut le voir à travers ce commentaire en ligne sous le pseudonyme de «Cicou 45»:

J'avais entendu beaucoup de critiques controversées sur ce Goncourt, aussi bien que je voulais avoir non seulement ma propre opinion mais ayant déjà beaucoup entendu parler de cet ouvrage avant même que ne lui soit attribué sa distinction, j'avais déjà envie de le lire et voilà qui est chose faite [...] Mon premier le Tellier et je n'en suis qu'au commencement! Une lecture que je vous recommande et qu'en tant que bibliothécaire, je ne manquerai également pas de conseiller à mes lecteurs. Pour une fois qu'un Goncourt et moi faisons bon ménage, je ne vais pas me priver!³⁰⁴

Tandis que d'autres, peuvent être plus sceptiques, notamment les lecteurs érudits «modèles» et chercher à comprendre la raison pour laquelle il a été récompensé. Certains trouvent qu'il ne mérite pas le prix Goncourt, car sa structure est complexe. Comme on peut le voir à travers ce commentaire :

³⁰² La «Blanche» est la grande collection de littérature et de critique françaises de Gallimard, née en 1911 avec les premiers titres des Éditions de la Nouvelle Revue française. Elle fut ainsi désignée pour la teinte crème de sa carte de couverture, tranchant avec les aplats vifs de la production courante des éditeurs du début du siècle. Expression des choix du comité de lecture, elle n'a jamais eu de directeur attitré. Jusqu'en 1950, la collection «Blanche» accueille également les grands titres étrangers du fonds Gallimard qui, à partir de 1931, y paraissent en tirage de tête. De 1911 à 2011, la collection «Blanche» a été récompensée par 32 prix Goncourt, 29 prix Femina, 15 prix Renaudot, 10 prix Médicis, 14 prix Interallié, 27 Grands Prix du Roman de l'Académie française et 4 prix du Livre Inter.

³⁰³ Le lecteur empirique est le «sujet concret des actes de coopération» textuelles; il «déduit une image type de quelque chose qui s'est précédemment vérifié comme acte d'énonciation et qui est présent textuellement comme énoncé» (Eco, 1985 : 80-81). En somme, il est celui qui envisage le texte de façon pragmatique.

³⁰⁴ <https://www.babelio.com/livres/Le-Tellier-LAnomalie/1239773/critiques?a=a&pageN=2#> Consulté le 11/06/2023.

Lire un lauréat du Goncourt, c'est souvent tout au long de la lecture se demander si le prix est mérité. Mais lire un lauréat qui a été très relayé dans les médias, encensé par pas mal de critiques, ça met la barre encore plus haut. [...] C'est dommage parce qu'on sent pourtant un vrai potentiel pour inventer des personnages aux histoires denses, une vraie plume humaine mais trop mise au service d'un concept. On ne s'ennuie pas, l'intérêt est maintenu tout le long du récit, le sens de la formule est attesté par les nombreuses citations relevées. Un très bon livre donc avec le potentiel sous exploité d'un grand livre. Mais peut-être avons-nous fini par devenir trop exigeant avec le Goncourt. Quand je compare avec d'autres millésimes, je reste plutôt séduit, même s'il restera un goût d'inachevé.³⁰⁵

D'autres trouvent qu'au contraire, il mérite amplement ce prix Goncourt, comme on peut le constater à travers ce commentaire :

Il devrait rafler tous les prix ! Un livre étonnant, jamais là où on l'attend, incroyablement léger dans la gravité, incroyablement profond dans la plaisanterie. Écrit avec inventivité, humour, sagacité. [...] L'Anomalie, c'est du Prozac littéraire! [...].³⁰⁶

Alors que d'autres, peuvent être plus attiré par l'appartenance de l'auteur à l'Oulipo, (car il en est le président depuis 2019) notamment ceux qui sont passionnés par les mathématiques en général, ou bien ceux qui veulent voir comment cette discipline interagit avec la littérature, car ce sont deux disciplines très éloignées. Sans oublier les habitués, qu'on peut appeler «les passionnés» qui suivent l'auteur de plus près. Comme on peut le constater à travers ces commentaires :

Au travers d'une fiction complètement incroyable, Hervé le Tellier que j'avais déjà apprécié dans Toutes les familles heureuses et rencontré à deux reprises lors des Correspondances de Manosque, réussit à poser les questions essentielles à notre existence [...].³⁰⁷

³⁰⁵<https://www.babelio.com/livres/Le-Tellier-LAnomalie/1239773/critiques?a=a&pageN=4#> Consulté le 12/06/2023.

³⁰⁶*Ibid.*

³⁰⁷*Ibid.*

Voici un autre commentaire qui illustre très bien la curiosité des lecteurs, qui est nourrit par l'appartenance de l'auteur à l'Oulipo :

Un auteur oulipien, mathématicien et astrophysicien qui s'amuse, le postulat de Bostrom, 12 passagers d'un avion dupliqué, de bons personnages, de l'intelligence et de l'humour, une histoire rondement menée. Un bon roman qui fait plaisir à lire.³⁰⁸

I.1.2 L'effet d'œuvre

Comme on a pu le voir précédemment, les théories de la réception stipulent que lorsqu'un lecteur entre en contact avec un texte, une interaction complexe se produit entre l'œuvre elle-même et les attentes du lecteur. Cette interaction, appelée par Iser *L'Acte de lecture*, donne naissance à ce que le théoricien appelle l'effet d'œuvre. C'est-à-dire l'impact émotionnel, intellectuel et esthétique que l'œuvre produit sur le lecteur. Heidenreich nous apprend dans son article que :

Dans «Négativité et identification» : Essai d'une théorie de l'expérience esthétique, H. R. Jauss décrit trois aspects de l'expérience esthétique : *la poiesis* ou l'acte de production, l'*aesthesis* ou l'acte de réception et la *catharsis* ou l'acte de communication, tous trois conçus comme négation de la réalité.³⁰⁹

Par conséquent, l'effet d'œuvre englobe : la réception esthétique et la réception émotionnelle, celle-ci peut conduire parfois à la catharsis :

Autrement dit, la catharsis est cette propension des lecteurs à s'identifier aux personnages et aux situations véhiculés par le texte. En ce sens, Jauss parle d'effets communicatifs. Il s'établit un lien, entre le texte et le lecteur, qui est purement dialogique, où ceux-ci collaborent en vue de fonder l'expérience esthétique sur une intersubjectivité.³¹⁰

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Heidenreich, R. (1989). La problématique du lecteur et de la réception. *Cahiers de recherche sociologique*, (12), 77–89. En ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/1002059ar> consulté le 04/06/2023.

³¹⁰ https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9ories_de_la_r%C3%A9ception_et_de_la_lecture_selon_1%27%C3%A9cole_de_Constance#cite_note-2 Consulté le 04/06/2023.

En ce qui concerne notre corpus, sur l'axe de la réception esthétique, le roman présente une structure complexe, alternant une multitude de personnages, et de registres littéraires, ainsi que de longues digressions, comme on l'a vu dans le cinquième chapitre. Le Tellier fait également appel à certains procédés narratifs complexes comme : la métalepse, les flashbacks...etc. Ces dispositifs qu'on considère comme ludiques peuvent susciter différentes réactions et interprétations par les lecteurs. Certains pourraient très bien reconnaître, nommer, et apprécier cette construction narrative complexe et ces procédés ludiques, notamment les lecteurs érudits (nommé lecteurs modèles par Umberto Eco). Comme peut le témoigner ce commentaire :

Hervé le Tellier nous convie à un jeu intellectuel auquel il excelle en tant que mathématicien qui pense que «le propre de l'attraction est de vouloir toujours réduire les distances», et président de l'Oulipo [...]. L'idée générale de ce jeu très intelligent consiste, partant d'une anomalie — un même avion qui aurait volé dans les mêmes conditions avec les mêmes passagers et le même équipage se serait posé deux fois à cent six jours d'écart [...].³¹¹

En revanche, certains lecteurs peuvent se sentir désorientés et déstabilisés par ces ruptures de rythmes et ces changements. D'un autre côté face aux longues digressions, ils pourraient ressentir une sorte de lassitude qui va les pousser ensuite à abandonner la lecture. On peut les qualifier de lecteurs profanes. Comme on peut le constater :

Roman érudit ou Truffaut côtoie Coetzee, le Tellier sait écrire évidemment mais l'intrigue est tellement nébuleuse qu'on s'agace assez rapidement et se désintéresse vite de ce que l'auteur nous raconte...³¹²

Quant à l'axe de la réception émotionnelle, les personnages du roman, à la fin de l'histoire vont se confronter à leur double, créant ainsi un effet de miroirs, où le lecteur se trouve à interroger cette part de lui-même. À l'instar des personnages, il se trouvera submergé par plusieurs sentiments à la fois.

³¹¹<https://www.babelio.com/livres/Le-Tellier-LAnomalie/1239773/critiques#> Consulté le 12/06/2023.

³¹²*Ibid.*

L'auteur met en scène un tueur à gages, Blake, qui à la fin tue son double, l'auteur retranscrit à la lettre les sentiments du personnage, qui éprouve du dégoût et de la compassion pour sa personne. Il raconte également l'histoire de la petite Sophia, qui est abusé par son père. Certains lecteurs peuvent ressentir un effet de *catharsis*, un sentiment de purgation face à ces péchés commis par les personnages. Tandis que d'autres, plus sensibles, peuvent être dérangé par les descriptions détaillées des scènes de crime et de viol. Comme on peut le constater à travers ces deux commentaires :

Un scénario ingénieux, rondement mené, plein d'humour et de clins d'œil qui renvoient le reflet du monde dans lequel nous vivons. Ses excès, son barbarisme survivant sous le prétexte de modèles rétrogrades ou religieux, nos névroses et nos peurs, les questionnements qui naissent du progrès scientifique et tant d'autres perspectives si humaines.³¹³

Ou encore :

Tel un bon polar, il vous tiendra en haleine jusqu'à la toute dernière ligne. Totalement addictif, un poil embarrassant, mais définitivement surprenant. L'anomalie intrigue, questionne, fait réfléchir. [...] ³¹⁴

1.1.3 La variabilité des lecteurs

Selon la théorie de la réception, il n'y a pas de sens unique et absolu d'une œuvre littéraire. Chaque lecteur peut avoir une interprétation différente, voire contradictoire, d'un même texte. Les facteurs qui influencent cette variabilité sont nombreux, tels que l'éducation, l'expérience personnelle, l'âge, le sexe, la culture...etc. Umberto Eco a mis en place comme on l'a vu préalablement la notion de lecteur modèle. Le lecteur modèle pour Eco : « possède la capacité, grâce à son encyclopédie, de remplir les blancs du texte au meilleur de sa connaissance et ce, en fonction de son bagage social, encyclopédique et des conventions culturelles». ³¹⁵

³¹³*Ibid.*

³¹⁴<https://blog.lireka.com/critique-livre-anomalie-herve-le-tellier/> Consulté le 12/06/2023.

³¹⁵<http://www.signosemio.com/eco/cooperation-textuelle.asp> Consulté le 05/06/2023.

Ce Lecteur Modèle est construit par le texte et il n'est pas celui qui possède la seule bonne interprétation. Un texte peut entrevoir un Lecteur Modèle en mesure d'essayer plusieurs interprétations, texte où le lecteur se trouve en face de plusieurs fabula ou mondes possibles. Le Lecteur Modèle est en fait un «ensemble de conditions de succès ou de bonheur (felicity conditions), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel» (Eco, 1985 : 80). Le Lecteur Modèle actualise les sens de tout ce que le texte veut dire en tant que stratégie.³¹⁶

En revanche, le lecteur empirique est défini comme :

Le «sujet concret des actes de coopération» textuelles ; il «dédit une image type de quelque chose qui s'est précédemment vérifié comme acte d'énonciation et qui est présent textuellement comme énoncé» (Eco, 1985 : 80-81). En somme, il est celui qui envisage le texte de façon pragmatique.³¹⁷

En outre, la variabilité des lecteurs représente les différentes interprétations des lecteurs, qu'ils soient lecteurs modèles ou lecteurs empiriques. Tous les deux, contribuent à la création du sens au sein de l'œuvre.

Notre corpus propose des thèmes tels que l'exploration de soi, l'interrogation de la réalité, la temporalité, l'amour ...etc. qui peuvent être interprétés de différentes manières. Certains lecteurs peuvent se concentrer uniquement sur les aspects philosophiques du roman et se lancer dans des réflexions profondes sur la nature de la réalité par exemple. Qu'on peut qualifier de lecteur modèle, comme on peut le constater à travers cette interprétation d'une étudiante à Cambridge, qui a su pousser la réflexion dans un sens philosophique :

Hervé Le Tellier nous amène à nous poser les questions aussi bien scientifiques que philosophiques [...] Nous nous préoccupons généralement de notre relation aux autres, avec l'Autre, cet enfer sartrien, mais Hervé Le Tellier se permet ici de renverser les rôles, de se demander comment nous réagirions face à nous-mêmes.

³¹⁶*Ibid.*

³¹⁷<http://www.signosemio.com/eco/cooperation-textuelle.asp> Consulté le 10/06/2023.

La logique sartrienne où l'autre est ce «médiateur indispensable» est détournée : comment l'autre peut-il être médiateur quand nous sommes confrontés à nous-mêmes, à notre double? [...].³¹⁸

Tandis que d'autres, peuvent admirer et étudier les procédés narratifs ludiques, apprécier le suspense et les rebondissements de l'histoire, résoudre la fin ouverte et identifier et démêler les mécanismes ludiques au sein de l'œuvre. Dans ce cas on peut citer le calligramme, l'intertextualité détournée, le jeu au niveau de la diégèse...etc. Comme on peut l'observer, cette lectrice a su déchiffrer les mises en abymes orchestré par l'auteur, digne d'une lectrice modèle :

Le roman va plus loin encore en proposant deux mises en abyme. Celle du roman quand un personnage écrit un roman, et celle du titre car le roman du personnage-auteur s'intitule aussi «*L'Anomalie*». Cette mise en abyme se poursuit dans les géniales mais non moins discrètes citations du roman du personnage au début du roman que l'on tient entre nos mains.³¹⁹

Un autre lecteur a voulu à son tour, déchiffrer le calligramme de fin. Comme on peut le constater : «Les dernières lignes forment un calligramme obscur dont on devine une forme de sablier évoquant l'égrainement du temps».³²⁰

Ainsi, on peut déduire que le lecteur modèle peut englober les deux situations à la fois : il peut interpréter les différents thèmes présents dans le roman et déchiffrer les mécanismes ludiques mis en place par l'auteur. Puisque, c'est l'auteur lui-même qui l'institue et le guide avec des indices tout au long de l'histoire.

1.1.4 La réception historique

La théorie de la réception met également l'accent sur l'évolution de la réception d'une œuvre au fil du temps. Notamment avec H.R Jauss, qui soutient que la signification d'une œuvre peut changer en fonction du contexte historique, social et culturel dans laquelle elle est lue, en effet :

³¹⁸<https://www.thecambridgelanguagecollective.com/arts-and-culture/lexprieence-de-pense-du-soi-dans-lanomalie-dherv-le-tellier> consulté le 12/06/2023.

³¹⁹<https://www.musanostra.com/lanomalie-de-herve-le-tellier/> consulté le 12/06/2023.

³²⁰<http://nota-bene.over-blog.fr/2021/02/l-anomalie.html> Consulté le 06/06/2023.

Jauss met en avant l'historicité du lecteur : c'est cette inscription du lecteur dans l'histoire qui entraîne un changement permanent des effets de lecture. On lit différemment au XIXe siècle et au XXe siècle : Madame Bovary ne fait plus scandale aujourd'hui. Cela tient à l'historicité même de la représentation : la fiction implique un champ référentiel dont certains éléments ne sont plus perceptibles au lecteur d'aujourd'hui.³²¹

Ainsi, une même œuvre peut être interprétée de différentes manières à différentes époques.

Étant donné que notre corpus a remporté le prix Goncourt 2020, donc à la même année de sa parution, à savoir le 20 août 2020. Et dans des conditions de parution assez particulières : en plein pandémie mondiale, il a suscité un intérêt important de la part des critiques littéraires et du public.

Le contexte de la pandémie mondiale a joué un rôle majeur dans sa réception. La parution de *L'anomalie* pendant cette période a suscité un intérêt particulier, car en plein quarantaine, il a été perçu comme une sorte d'échappatoire et un moyen de réfléchir aux questions et aux angoisses suscitées par la pandémie. Comme le confirme la revue «*Le petit littéraire*» : «Le contexte de la publication de ce livre n'est peut-être pas étranger à son succès : la pandémie de Covid et les confinements de l'année 2020 ont réveillé chez les lecteurs un désir d'une littérature plus facétieuse, plus joueuse».³²²

L'anomalie continue d'animer des discussions sur le rôle de la littérature en temps de crise. Les thèmes qui y sont abordés sont toujours d'actualité. Comme on peut le voir dans la revue presse-en ligne- «*Le temps*» :

A quoi s'ajoute son thème presque apocalyptique qui brasse avec finesse, audace et humour toutes les incertitudes du temps présent: la post-vérité, les débordements populistes, les recompositions sociales, la condition des minorités, la globalisation, les avancées technologiques aussi fascinantes qu'inquiétantes et même les crises

³²¹<https://moodle.univ-ouargla.dz/course/info.php?id=593&lang=fr> Consulté le 06/06/2023.

³²²<https://www.lepetitlitteraire.fr/analyses-litteraires/herve-le-tellier/lanomalie/analyse-du-livre#:~:text=%C3%80%20propos%20du%20livre%20L'anomalie&text=Le%20contexte%20de%20la%20publication,litt%C3%A9rature%20plus%20fac%C3%A9tieuse%2C%20plus%20joueuse> Consulté le 12/06/2023.

mystiques et religieuses qui secouent la planète des années 2020. Hervé Le Tellier est même parvenu à y glisser une touche de Covid [Sic], c'est dire si *L'Anomalie*, roman miroir, boule à facettes du réel chamboulé qui est le nôtre, est en plein dans l'actualité.³²³

Le livre a été présenté comme un moyen d'évasion face aux difficultés et aux incertitudes du monde.

Il est également nécessaire de préciser que si *L'anomalie* continue aujourd'hui d'animer des discussions, trois ans après sa parution, c'est notamment grâce à son esthétique assez particulière, marqué par l'empreinte oulipienne de l'auteur, mais c'est principalement grâce au prestigieux prix qu'il a rapporté. On peut dire que cette reconnaissance a contribué largement à sa notoriété et à sa réception historique, en faisant de lui un livre incontournable de cette période de crise sanitaire. Cependant, on ne peut pas parler et analyser une éventuelle évolution historique, car le roman est très récent, il ne date que de 2020, c'est-à-dire trois ans auparavant.

I.1.5 L'intertextualité dans l'axe de la réception

Avant d'aborder l'intertextualité en relation avec la réception, il convient de la définir afin de mieux se familiariser avec cette approche, qui est une approche à part entière.

Selon Louis Hébert :

Au sens le plus large, l'intertextualité est la relation et le processus, l'opération unissant au moins deux textes possédant des propriétés ou des éléments du signifiant et/ou du signifié identiques ou similaires voire en réaction, ou contraires ou encore «non appariés» (absence significatif en réaction).³²⁴

Le terme intertextualité a été inventé par Julia Kristeva, en 1960 : « [...] Kristeva a davantage défini l'intertextualité comme fondement de toute textualité et comme façon par laquelle un texte s'insère dans l'histoire en tant que pratique discursive spécifique». ³²⁵

³²³<https://www.letemps.ch/culture/livres/lanomalie-dherve-tellier-remporte-goncourt-cest-bien-normal> Consulté le 13/06/2023.

³²⁴ Hébert, L. (2014). *L'Analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète*. Paris : Classiques Garnier. P 87.

³²⁵Lamontagne, A. (1992) : Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises ». P 05.

En outre, l'intertextualité fait référence aux relations et aux influences intertextuelles entre différentes œuvres littéraires.

Selon Umberto Eco, les lecteurs sont constamment engagés dans un dialogue avec d'autres textes lorsqu'ils lisent et interprètent une œuvre.

« Riffaterre a été le premier à théoriser l'idée selon laquelle "pour exister l'intertextualité a besoin d'être reconnue comme telle par un lecteur [...]"³²⁶».

De ce fait, on constate que l'intertextualité, joue parfois un rôle crucial dans les théories de la réception. Elle peut se manifester de différentes manières par exemple :

I.1.5.1 Références explicites

Un texte peut faire des références explicites à d'autres œuvres littéraires, qu'il s'agisse de citations directes, de parodies, ou de pastiches. Comme on peut le constater :

[...] ce que G. Genette appelle intertextualité et qu'il définit, de manière très restrictive, comme relation de co-présence d'un texte à l'intérieur d'un autre. Il s'agit donc de la présence effective d'un texte dans un autre texte, sous la forme de la citation, de l'allusion ou même du plagiat.³²⁷

Ces références peuvent être utilisées pour créer des connexions et des associations avec d'autres textes, dont le but d'enrichir la signification et la compréhension de l'œuvre, ou bien dans un but ludique.

Dans notre corpus, l'auteur a fait appel parfois à des références explicites. Notamment dans le premier chapitre, où il introduit Blake le tueur à gages, un personnage typique de polar. Il s'agit d'un pastiche «à la Mickey Spillane»³²⁸ comme l'affirme l'auteur lui-même par le biais de la mise en abyme de son propre livre : «Il a attaqué le roman avec un pastiche à la Mickey Spillane, à propos de ce personnage dont nul ne sait grand-chose».³²⁹ Mickey Spillane de son vrai nom Frank Morrison Spillane, est un écrivain et acteur américain connu pour ses romans policiers.

³²⁶Martel, K. (2005). Les notions d'intertextualité et d'intra textualité dans les théories de la réception. *Erudit*.93–102. En ligne : <https://doi.org/10.7202/012270ar>

³²⁷ Houdart-Merot, V. (2006). L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire. *Le français aujourd'hui*, 153, 25-32. En ligne : <https://doi.org/10.3917/lfa.153.0025> Consulté le 12/06/2023.

³²⁸Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard, Paris.. P 322.

³²⁹*Ibid.*

L'auteur a également pastiché Tolstoï, on peut l'observer entre autres avec l'incipit d'*Anna Karénine* «Toutes les familles heureuses se ressemblent, mais chaque famille malheureuse l'est à sa façon», l'auteur l'a détourné en «Tous les vols sereins se ressemblent. Chaque vol turbulent l'est à sa façon».³³⁰

Pour citer un autre exemple où Le Tellier fait usage de références explicites, il cite directement le philosophe Nietzsche par sa célèbre citation extraite du «*livre du philosophe*» : «Les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont».³³¹

I.1.5.2 Allusions

Un texte peut contenir des allusions subtiles à d'autres œuvres comme on l'a vu plus haut, des références indirectes qui peuvent être comprises par les lecteurs familiers avec ces textes de référence (dans certains cas le lecteur modèle). Ces allusions peuvent créer des liens intertextuels et élargir les dimensions interprétatives de l'œuvre.

Dans notre corpus, on a remarqué que les titres des trois parties du roman : «Aussi noir que le ciel», «La vie est un songe dit-on», et «La chanson du néant» sont des titres de poèmes du célèbre oulipien Raymond Queneau. Donc, on suppose que l'auteur fait de cette allusion comme une sorte d'hommage à l'écrivain décédé.

On a également relevé une allusion au texte «*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*» de George Perec, un autre oulipien. Dans le chapitre intitulé «Table 14», où Victor Miesel tente de rendre compte, de manière exhaustive, de tout ce qu'il voit dans le hangar :

Il a sorti son carnet, un stylo, il tente de s'abstraire des cris, du bruit, il prend des notes : *Épuisement d'un lieu improbable*. Mais non pourquoi marcher dans l'ombre de Perec? [...] «Il y a beaucoup de chose dans ce hangar, par exemple : une centaine de tentes ocre, un hôpital de compagne, des rangées de longues tables [...]».³³²

³³⁰*Ibid.*, P 49.

³³¹*Ibid.*, P305.

³³²*Ibid.*, P 171.

I.1.5.3 L'intertextualité générique

Les œuvres littéraires s'inscrivent souvent dans des genres spécifiques et partagent des conventions, des motifs et des thèmes communs. Les lecteurs peuvent interpréter une œuvre en se basant sur leur connaissance des autres œuvres du même genre. Par exemple, un lecteur peut interpréter un roman de science-fiction en le comparant à d'autres plus célèbres.

Dans notre corpus, l'auteur a pastiché le célèbre écrivain de roman policier Mickey Spillane, comme on l'a vu préalablement, on peut d'ailleurs reconnaître ce pastiche par la ressemblance générique. Notamment, le personnage de Blake qui porte les caractéristiques typique d'un tueur tout droit sorti d'un roman policier, comme le manque d'information qu'on a sur lui, l'obscurité de son personnage...etc. Comme on peut également le comparer à un roman noir par le biais des scènes de crime très détaillées. Comme on peut le constater à travers cet extrait : «Il saisit la tête de Ken entre ses mains, il la soulève en la maintenant par les tempes, la repousse de toutes ses forces : le crâne se fracasse contre l'arête du bac, [...]».³³³

I.1.5.4 L'intertextualité culturelle

Les textes sont produits dans les contextes culturels spécifiques et sont influencés par d'autres formes d'expression culturelle, telles que la musique, les films, les œuvres d'art, etc. Les lecteurs peuvent interpréter une œuvre en tenant compte de ces influences culturelles et en établissant des connexions avec d'autres formes d'art.

Dans notre corpus, l'intertextualité culturelle est fort présente. L'auteur fait plusieurs fois appel à des références cinématographiques notamment le célèbre film «*Rencontre du troisième type*» le premier film du réalisateur Spielberg, l'auteur a d'ailleurs nommé le premier chapitre de la troisième partie «Rencontre du deuxième type».

Il cite également la célèbre série britannique «*Black Mirror*» à travers les paroles du personnage Adrian Miller, comme on peut le voir : «[...] comme dans la série britannique *Black Mirror*, monsieur le président, souffle Adrian Miller...».³³⁴

³³³*Ibid.*, P 19.

³³⁴*Ibid.*, P 167.

La série américaine «Dexter» est également citée par l'auteur, comme on peut le constater : « [...] Scintillent sur sa droite, pour compléter ce décor qui ne déparerait pas la série *Dexter*, [...]». ³³⁵

L'auteur fait également appel à des références musicales, il cite des musiciens comme Lady Gaga, Billy Paul ou encore Elton John. Comme on peut le voir dans cet extrait : « [...] ce tube que tout chanteur se doit de reprendre une fois dans sa carrière, de Billy Paul à Lady Gaga [...]». ³³⁶

Pour conclure, on peut dire que l'intertextualité enrichit la lecture en élargissant les horizons interprétatifs des lecteurs. Elle permet de créer des résonances et des dialogues entre différentes œuvres. L'intertextualité reconnaît la nature interconnectée et dialogique de la littérature et met en évidence le rôle actif du lecteur modèle dans l'établissement de ces connexions intertextuelles.

Les lecteurs modèles peuvent très bien identifier ces relations intertextuelles et culturelles, à l'opposé des lecteurs empiriques.

I.1.5.5 La réception critique

Les théories de la réception accordent une grande importance à la réception critique d'une œuvre, c'est-à-dire à la manière dont les critiques littéraires et les intellectuels réagissent et interprètent une œuvre donnée. Selon cette approche, la réception critique ne se limite pas à une simple évaluation de la qualité artistique de l'œuvre, mais englobe également les débats, les interprétations et les discussions suscités par celle-ci.

Comme on l'a déjà mentionné, *L'anomalie* a été nommé pour le prix Goncourt qu'il a remporté, il a été nommé pour d'autres prix littéraires également :

L'anomalie, d'Hervé Le Tellier, suscite un buzz considérable depuis sa sortie. Le roman est en nomination pour les prix Goncourt, Renaudot et Médicis. Les médias s'emballent. Il y aurait même des discussions avec les États-Unis pour une éventuelle adaptation en série télé... ³³⁷

³³⁵*Ibid.*, P 217.

³³⁶*Ibid.*, P 242.

³³⁷<https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-11-15/critique/l-anomalie-bientot-la-serie.php> Consulté le 13/06/2023.

Notre corpus a connu une vaste réception, il est considéré comme le deuxième prix Goncourt le plus vendu de l'histoire : «Le roman de l'écrivain français Hervé Le Tellier *L'Anomalie* est devenu le deuxième prix Goncourt, plus prestigieuse distinction littéraire française, le plus vendu de l'histoire». ³³⁸

Il a vite acquis une grande notoriété :

Le succès inattendu d'Hervé Le Tellier a dépassé toutes les espérances de son auteur et de son éditeur, qui l'avait lancé avec un tirage modeste d'un peu plus de 12.000 exemplaires. Le tirage de *L'Anomalie* atteint désormais 930.000 exemplaires, avec un rythme actuel d'un peu moins de 20.000 exemplaires vendus chaque semaine. ³³⁹

Les avis et les critiques sur notre corpus ont été la plupart positifs, comme on peut le voir : «À 12h30, le jury a, par la voix de son président Didier Decoin, annoncé son lauréat devant une caméra. C'est Hervé Le Tellier qui remporte avec *L'Anomalie* (éd. Gallimard), le prix Goncourt 2020. Il reçoit huit voix contre deux [...]». ³⁴⁰

La journaliste Alice Develey du *Figaro* le définit comme : «récit, haletant, convoque avec brio tous les genres, roman noir, récit littéraire classique, procès-verbaux d'interrogatoire, etc.». ³⁴¹

Dans la presse en ligne «*Le Monde*», le journaliste Raphaëlle Leyris déclare que :

Hervé Le Tellier surprend avec *L'Anomalie*. Ce roman plein de rebondissements, qui va des Etats-Unis au Nigeria, en passant par la France et l'Inde, pour raconter la confrontation de ses protagonistes avec des doubles soudainement apparus, possède une efficacité narrative qui ne renonce pas aux jeux littéraires chers à cet oulipien distingué. ³⁴²

³³⁸<https://lecourrier.vn/le-roman-lanomalie-deuxieme-prix-goncourt-le-plus-vendu-de-lhistoire/885815.html>
Consulté le 13/06/2023.

³³⁹*Ibid.*

³⁴⁰<https://www.lefigaro.fr/livres/herve-le-tellier-prix-goncourt-2020-avec-l-anomalie-20201130> Consulté le 13/06/2023.

³⁴¹*Ibid.*

³⁴²https://www.lemonde.fr/livres/article/2020/10/18/herve-le-tellier-demultiplie_6056475_3260.html
Consulté le 13/06/2023.

Conclusion partielle

Pour finir, il convient de noter que la théorie de la réception est un domaine vaste et complexe, et que ces principes représentent seulement quelques-unes des idées fondamentales développées par différents auteurs dans ce domaine. Il existe de nombreux autres chercheurs et concepts liés à cette théorie qui ont contribué à son développement.

Toutefois dans le cadre de notre travail, nous avons pu mettre en place un modeste prototype d'analyse, dans lequel on a analysé en premier lieu l'horizon d'attente, où on est arrivé à distinguer les différentes attentes qui a pu susciter notre corpus.

En second lieu, on a analysé l'effet que l'œuvre a produit sur les lecteurs : à savoir sur l'axe de la réception esthétique et sur la réception émotionnelle. Suite à quoi, on a remarqué l'impact ludique de notre corpus, qui a stimulé et attiré bon nombre de lecteurs.

En troisième lieu, on a analysé la variabilité des lecteurs, où on a vu que les deux catégories à savoir : les lecteurs modèles et les lecteurs empiriques (non modèles), sont tous les deux existants. Dans la mesure où notre corpus est considéré comme un support ludique ouvert à différentes interprétations.

En quatrième lieu on a analysé la réception historique du roman, où on a constaté que *L'anomalie* continue de susciter un fort intérêt. Mais on n'a pas pu déceler une évolution historique à cause de la nouveauté du roman, il ne date que de trois ans.

En cinquième lieu, on a analysé l'intertextualité dans notre corpus d'étude selon l'axe de la réception, où on est parvenu à conclure que le lecteur modèle, -érudit- peut très bien déceler ces traces d'intertextualité, contrairement à un lecteur lambda, cette intertextualité semble être également un dispositif ludique que l'auteur met en place pour faire participer le lecteur à son jeu.

En sixième et dernier lieu, on a analysé la réception critique où on a constaté que notre corpus a suscité de nombreux avis divergents, cependant, les avis positifs sont plus nombreux. On a également pu constater, la grande notoriété que *L'anomalie* a vite acquise suite à sa parution.

Pour conclure, l'auteur de *L'anomalie* semble respecter le dernier critère de l'imaginaire ludique qu'on a mis en place. A savoir : Hervé Le Tellier, tel un maître de jeu fait participer le lecteur dans son jeu littéraire, en l'incitant à déchiffrer les différents dispositifs ludiques intégrés implicitement. Après notre analyse de la réception, on constate donc que certains lecteurs notamment les lecteurs modèles, parviennent à détecter ces supports ludiques et à rejoindre l'auteur dans son puzzle littéraire.

Conclusion générale

Au terme de notre travail, nous tenons à rappeler que notre intérêt s'est principalement concentré sur le roman « *L'anomalie* » de Hervé Le Tellier, et en particulier sur l'imaginaire ludique de son œuvre.

Le Tellier, transporte ses lecteurs au sein de son roman, qui se dévoile en un monde parallèle où les frontières entre l'imaginaire et le réel s'estompent. Les personnages tels des ombres, se meuvent dans une réalité délicieusement troublante où l'illusion et la vérité s'entrelacent avec grâce.

L'objectif de notre travail de recherche, était de parvenir à répondre à la problématique posée dans l'introduction générale, qui consiste à repérer, identifier, et comprendre les façons par lesquelles se manifeste l'imaginaire ludique dans notre corpus.

Dans notre démarche, il était nécessaire dans un premier lieu de délimiter notre champ d'étude en effectuant un état de l'art qui englobe les notions qui nous ont paru primordial, ainsi que les différents travaux qui ont traité le thème du jeu dans la littérature. Ceci nous a permis de mettre en place une assise pour les axes majeurs de notre recherche. Par la suite on a pu établir les critères de ce qui pourrait constituer selon nous, un imaginaire ludique.

Dans la foulée, on a appliqué ces critères qu'on a organisés sous forme de chapitres.

En second lieu dans le deuxième chapitre, on a effectué une décortication générique, où on a pu relever une polygraphie interne. On a donc confirmé le premier critère essentiel pour la présence d'un imaginaire ludique à savoir : l'existence d'une hybridité textuelle et générique au sein de l'œuvre. On est donc parvenu à affirmer notre première hypothèse et notre premier critère qui stipule que « *L'anomalie* » est un roman inclassable.

En troisième lieu, en faisant usage de l'approche sémiologique de Philippe Hamon. Nous avons analysé la multiplicité des personnages qui se déploie dans les méandres des pages, où chacun dévoile sa singularité comme un éventail d'âme captivantes, aux histoires entrelacées, au centre de l'œuvre, ils mènent la danse narrative. On a constaté que cette large palette de protagonistes, permet à l'auteur de rendre hommage à la diversité de l'existence humaine. Ces êtres d'encre et de papier, héros ou tourmentés que l'auteur manie tels des pions sur l'échiquier de son œuvre. Les déplaçant avec habilité pour stimuler la dimension ludique qui s'en dégage à savoir ; leur nombre et leur diversité. Chaque personnage devient alors une pièce essentielle, un instrument de jeu, contribuant à l'expérience immersive du lecteur.

On a pu constater que l'auteur satisfait notre deuxième critère de l'imaginaire ludique. On vient donc d'affirmer notre seconde hypothèse, qui stipule que la multiplicité des personnages renforce le caractère ludique de l'œuvre.

Dans la continuité de notre recherche, on a eu recours à un décryptage narratif en prenant pour outil la narratologie de G. Genette, qui nous a permis d'analyser l'intrigue, la structure narrative ainsi que les éléments constitutifs de la fiction.

Donc au quatrième chapitre, on a observé que l'auteur tel un tisserand des mots, enchevêtre sa trame narrative, en transcendant l'une des principales composantes du récit à savoir ; l'intrigue. En appliquant le schéma quinaire, on a réalisé que la fin de l'histoire reste en suspens, telle une énigme sans fin, ce qui contribue largement à la dimension ludique.

En offrant plusieurs interprétations possibles, l'auteur transforme la lecture en un jeu d'exploration et de réflexion.

On a également pu déceler une transgression diégétique, qui consiste en une métalepse. Que l'auteur combine à des éléments de science-fiction et une trame riche en rebondissement, en créant ainsi la formule parfaite qui engage le lecteur dans un défi de compréhension de règles qui régissent ce jeu narratif. A la fin de ce chapitre on a pu confirmer que l'auteur se plie au troisième critère de l'imaginaire ludique à savoir ; la complexité de la narration. De ce fait on affirme notre hypothèse qui stipule que l'auteur fait de la narration un support ludique.

En cinquième lieu et dans le prolongement de notre étude, on a analysé l'aspect formel de l'écriture de notre corpus, où on a pu voir un mélange subtil de registres littéraires, dans la même mesure l'auteur fait appel à une variété de figures de style. Ce qui contribue grandement à la transgression des principes formels de la création littéraire. Sans oublier, que l'auteur interrompt volontairement la linéarité narrative, en mettant parfois au défi et en stimulant la patience du lecteur.

On a également pu remarquer une omniprésence des chiffres, qu'on a considérés comme un clin d'œil à l'Oulipo. Ces aspects stylistiques offrent une riche diversité à l'œuvre, ils éveillent l'imagination du lecteur et l'engage dans une expérience de lecture interactive, notamment avec les jeux littéraires captivants et stimulants comme le calligramme ou l'anagramme.

Dans ce kaléidoscope stylistique, où se mêlent harmonieusement l'esthétique et le divertissement. L'auteur se conforme donc au quatrième critère. Qui stipule que l'imaginaire ludique se manifeste également par les jeux littéraires.

En dernier lieu, et en arrivant à l'objectif ultime de notre recherche, nous avons effectué une analyse sur l'axe de la réception, où on a pu voir les différentes interprétations des lecteurs.

Mais avant de reprendre les grandes lignes de cet ultime chapitre, nous tenons à mentionner qu'on a fait face à une contrainte théorique de taille dans ce sixième chapitre. Qui consiste en l'absence d'un prototype préétabli pour analyser la réception de la dimension ludique de notre corpus. Nous avons donc dû combiner des concepts développés par différents théoriciens de la réception.

Ainsi, dans ce sixième chapitre, on a appliqué les concepts d'horizon d'attente, l'effet de l'œuvre qui se divise ensuite en deux catégories : la réception esthétique et la réception émotionnelle, on a également analysé la variabilité des lecteurs, l'intertextualité selon l'axe de la réception et enfin la réception historique et la réception critique.

Nous sommes parvenus à conclure que *L'anomalie*, a suscité de nombreux avis tout aussi divergents les uns que les autres. Certains lecteurs notamment les lecteurs modèles ont pu déchiffrer et apprécier les différents dispositifs ludiques mis en place par l'auteur comme ; la métalepse, le calligramme, la trame narrative complexe et la riche intertextualité dont joui le roman. Comme on a pu constater que certains n'ont pas pu saisir le jeu de l'auteur. Tandis que d'autres ont été attirés par le statut de ce dernier, vu qu'il est le président de l'Oulipo. On a également pu observer que la notoriété de notre corpus est dû au fait qu'il ait remporté le prix Goncourt, l'un des prix littéraires les plus prestigieux. On a donc pu conclure que cet état de fait a largement contribué à sa louange.

Par conséquent, on peut dire que l'auteur se conforme au cinquième critère de l'imaginaire ludique à savoir ; l'auteur fait participer les lecteurs à son imaginaire ludique.

Il transforme son œuvre en un *artifex ludens*, fidèle à l'oulipien qu'il est. On peut dire que Le Tellier a mis en place un pacte de lecture implicite dont le récit lui sert de terrain de jeu. Sa volonté de jouer est bien là, il capture les lecteurs dans un engrenage addictif. Les pages se succèdent, nourrissant la curiosité, éveillant l'imagination. Le récit se déroule avec habileté, avec une précision mathématique, alimentant l'appétit insatiable du lecteur. Chaque chapitre

devient une épreuve à surmonter, une étape supplémentaire dans une quête effrénée. Chaque page tournée est une promesse de révélation, une avancée vers une satisfaction momentanée. L'auteur déguisé en maître du jeu, il met au défi la résistance du lecteur à aller jusqu'au bout.

En guise de conclusion, après avoir étudié l'imaginaire ludique multifocale de notre corpus, nous pouvons dire que notre travail est encore ouvert pour d'autres recherches potentielles, qui permettraient d'approfondir les études sur l'imaginaire ludique et sur le corpus en question.

Annexe 01 : Lexique étranger à la langue

Cliffhanger : c'est une expression issue de la terminologie anglophone des œuvres de fiction. C'est une technique narrative utilisée dans la littérature, les films, les séries télévisées et d'autres formes de médias. Il se réfère à une fin abrupte ou à un moment de suspense intense qui laisse le spectateur ou le lecteur dans l'attente d'une résolution ou d'une conclusion.

Le cliffhanger est souvent utilisé à la fin d'un épisode, d'un chapitre ou d'un film pour créer un moment de tension dramatique et inciter le public à continuer à s'engager avec l'histoire. Il peut prendre différentes formes, telles que la révélation d'un rebondissement inattendu, la menace imminente d'un danger, la présentation d'un dilemme crucial pour les personnages ou la suspension d'une scène cruciale avant d'en révéler le dénouement.

Narrative medecin : Terme inventé par Rita Charon dans l'ouvrage *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness* (2006). La médecine narrative est une approche dans le domaine médical qui met l'accent sur l'utilisation des récits et des histoires pour mieux comprendre et communiquer les expériences de santé et de maladie. Elle reconnaît que les récits individuels des patients, ainsi que ceux des professionnels de la santé, ont une valeur intrinsèque dans le processus de soins et dans la recherche médicale.

Artifex ludens : cette expression fait référence à une personne qui pratique une activité artistique ou créative avec une approche ludique, c'est-à-dire en adoptant une attitude de jeu, de plaisir et d'expérimentation. L'idée derrière l'*artifex ludens* est que la création artistique et la pratique créative peuvent être considérées comme des formes de jeu, où l'artiste ou l'artisan s'engage dans une activité avec un esprit de curiosité, d'exploration et de plaisir.

L'expression « *artifex ludens* » a été popularisée par le philosophe et historien du jeu néerlandais Johan Huizinga dans son ouvrage majeur intitulé « *Homo Ludens* » publié en 1938.

Homo ludens : c'est un concept relatif à l'importance de l'acte de jouer chez l'être humain.

Annexe 02 : Abréviations

L'Oulipo : L'Ouvroire de littérature potentielle : un groupe de chercheurs en littérature potentielle expérimentale, (Littérature à contraintes) composé de mathématiciens et d'écrivains. Fondé en 1960, par le mathématicien François Le Lionnais et l'écrivain poète Raymond Queneau.

TLFI : diminutif de : Trésor de La langue Française Informatisé. Un dictionnaire de la langue française des XIX^e siècles et XX^e siècle en 16 volumes. Informatisé.

Annexe 03 : Termes techniques

Lecteur empirique : est selon Umberto Eco « le sujet concret des actes de coopération textuelles ».

Lecteur Modèle : notion élaborée par le sémiologue Umberto Eco pour désigner un destinataire idéal, prévu et construit par le texte et par un auteur modèle.

Prix Goncourt : Le prix Goncourt est considéré comme le prix littéraire le plus important en France. Il est décerné chaque année par les membres de l'Académie Goncourt au mois de novembre, au restaurant Drouant à Paris.

La « Blanche » : est la grande collection de littérature et de critique françaises de *Gallimard*, née en 1911 avec les premiers titres des Éditions de la Nouvelle Revue française. Elle fut ainsi désignée pour la teinte crème de sa carte de couverture, tranchant avec les aplats vifs de la production courante des éditeurs du début du siècle. Expression des choix du comité de lecture, elle n'a jamais eu de directeur attribué. Jusqu'en 1950, la collection « Blanche » accueille également les grands titres étrangers du fonds Gallimard qui, à partir de 1931, y paraissent en tirage de tête. De 1911 à 2011, la collection « Blanche » a été récompensée par 32 prix Goncourt, 29 prix Femina, 15 prix Renaudot, 10 prix Médicis, 14 prix Interallié, 27 Grands Prix du Roman de l'Académie française et 4 prix du Livre Inter.

Calligramme : Un calligramme est un poème dont la disposition graphique sur la page forme un dessin, généralement en rapport avec le sujet du texte, mais il arrive parfois que la forme apporte un sens qui s'oppose au texte. Cela permet d'allier l'imagination visuelle à celle portée par les mots.

Anagramme : Mot formé en changeant de place les lettres d'un autre mot.

Annexe 04 : Liens

Interviews : L'invité. (2020, 14 décembre). Hervé Le Tellier (Prix Goncourt 2020) : « *Le monde est une anomalie* » [Vidéo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=CioSh7mqR0s>

France Culture. (2021, 3 avril). Goncourt : *l'anomalie littéraire*. Avec Hervé Le Tellier [Vidéo].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DVLN5b1T5yo>

Possible interprétation du calligramme et de l'anagramme qui figurent dans *L'anomalie* :

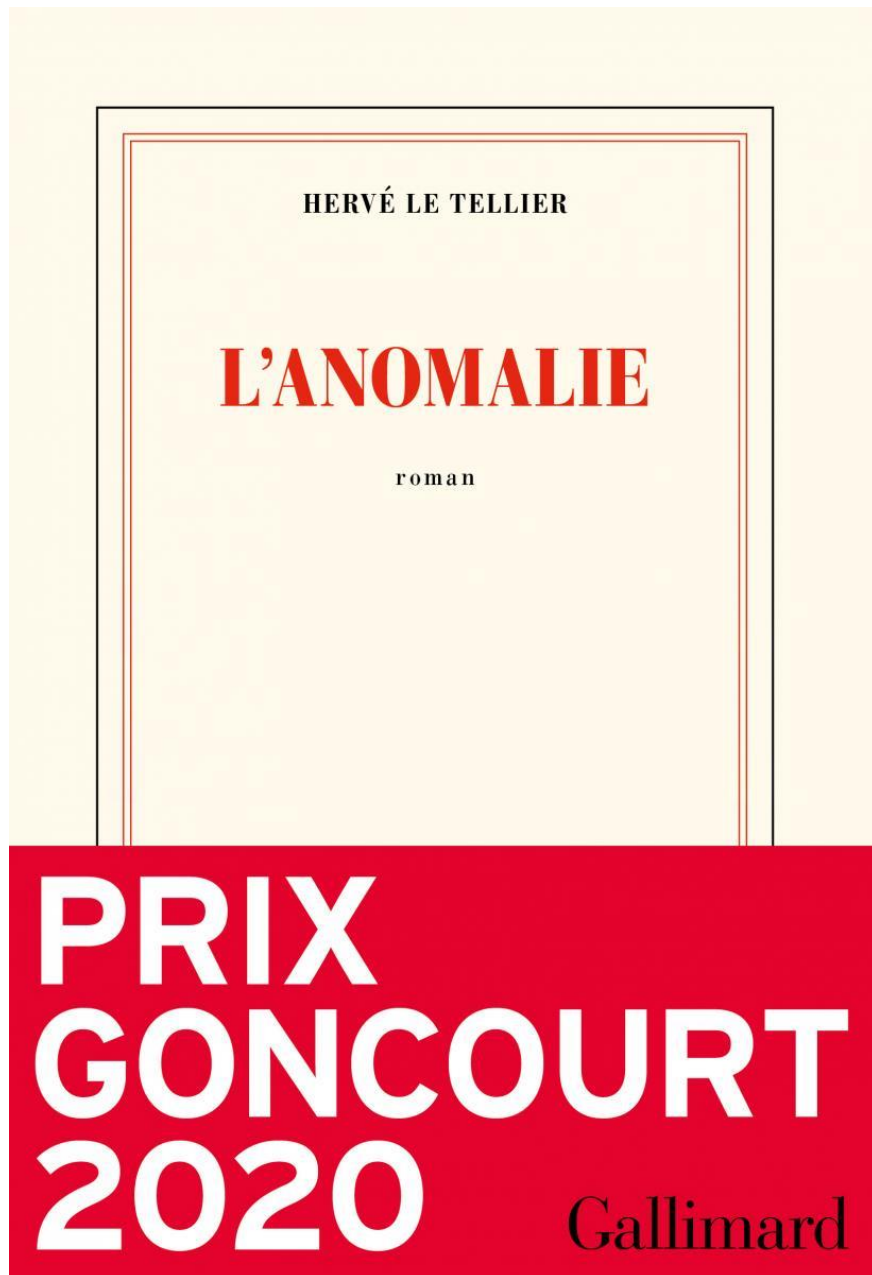
<https://www.youtube.com/watch?v=woJ3HhaKYpE>

<https://twitter.com/GPoPesie/status/1446782681254187009>

Annexe 05 : Calligramme

et la tasse à café rouge de mar e I y da la m n de ctor
 Mi el et l d ant n ir su la gue d'An
 Va so ire de me ce ut
 p à pe s'e e
 vr a f e
 ê t r e
 u l c é
 r a t i
 o « n s
 e t
 s a
 b l e
 f
 i
 n

Annexe 06 : Première de couverture



Annexe 07 : Quatrième de couverture

HERVÉ LE TELLIER

L'anomalie

« Il est une chose admirable qui surpasse toujours la connaissance, l'intelligence, et même le génie, c'est l'incompréhension. »

En juin 2021, un événement insensé bouleverse les vies de centaines d'hommes et de femmes, tous passagers d'un vol Paris-New York. Parmi eux : Blake, père de famille respectable et néanmoins tueur à gages ; Slimboy, pop star nigériane, las de vivre dans le mensonge ; Joanna, redoutable avocate rattrapée par ses failles ; ou encore Victor Miesel, écrivain confidentiel soudain devenu culte.

Tous croyaient avoir une vie secrète. Nul n'imaginait à quel point c'était vrai.

Roman virtuose où la logique rencontre le magique, *L'anomalie* explore cette part de nous-mêmes qui nous échappe.

Membre de l'Oulipo, Hervé Le Tellier est l'auteur de plusieurs livres remarquables, parmi lesquels Assez parlé d'amour, Toutes les familles heureuses, Moi et François Mitterrand. Il a reçu en 2013 le Grand Prix de l'humour noir pour ses Contes liquides.



9 782072 895098



20-VIII G 04229 ISBN 978-2-07-289509-8

20 €

LISTE DES REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Corpus

Le Tellier, Hervé. *L'anomalie*. (2020). Gallimard, Paris.

2. Autres œuvre d'Hervé Le Tellier

Le Tellier, H. (2009). *Assez parlé d'amour*. Gallimard.

Le Tellier, H. (1997). *La disparition de Perek*. Gallimard.

Le Tellier, H. (2016). *Moi et François Mitterand*. Gallimard.

Le Tellier, H. (2017). *Toutes les familles heureuses*. Gallimard.

3. Ouvrages

Aragon, L. (1928). *Traité du style*. Gallimard-L'Imaginaire, Paris.

Bally, C. (1921). *Traité de stylistique française*, vol. 1.

Barthes, R. (1966). *Introduction à l'analyse structurale des récits*. *Communications*,

Bruneau, C. (1951). *La Stylistique*. *Romance Philology*, vol. 5, no. 1.

Calvino, I. (2015). *Le château des destins croisés*. Gallimard, Paris.

Carroll, L. (1865). *Alice's Adventures in Wonderland TR: Alice au pays des merveilles*. Bué.
H, Macmillan and Co.

Denis, P. (2007). *Jeux d'écriture*. *Enfances & Psy*.

Dufiet, J.P. et Nardout-Lafarge, E.(2015). *Polygraphies. Les Frontières du littéraire*, Paris,
Classiques Garnier.

Erman, M. (2006). *Poétique du personnage de roman*. Ellipses.

ECO, U.(1985). *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*, Grasset et Fasquelle, Paris.

Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris. Le Seuil.

- Gilles, B. (2008). Michel Erman, Poétique du personnage de roman, Paris, Ellipses, coll. «Thèmes & études», 2006. *L'information grammaticale*.
- Hamon, P. (1977). *Pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du récit*, Edition Seuil, France.
- Hamon, P. (1983). *Le personnel du roman*, Genève, Droz.
- Hébert, L. (2014). *L'Analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète*. Paris : Classiques Garnier.
- Heidenreich, R. (1989). *La problématique du lecteur et de la réception. Cahiers de recherche sociologique*.
- Huizinga, J. (1938). *homo ludens*.
- Huizinga, J. (1978). *Jeu et réalité*.
- Iser, W. (1985). *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles: Mardaga.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Jouve, V. (1997). *La poétique du récit*. Ed, Armand Colin.
- Milly, J. (1992). *Poétique des textes*. Nathan.
- Perec, G. (1969). *La disparition*. Gallimard.
- Picard, M. (1984). *La lecture comme jeu*.
- Queneau, R. (1947). *Exercice de Style*. Gallimard.
- Raymond, Q. (1961). *Cent mille milliards de poèmes*. Gallimard, Paris.
- RIFFATERRE, M. (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion, 1971.

4. Dictionnaires :

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, 2002.

Dictionnaire numérique : La Langue Française.

Dictionnaire, Larousse disponible en ligne.

Morier. H, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.

Trésor De La Langue Française.

5. Thèses de doctorat:

Idmhand, F. (2014). *L'écriture ludique de Mario Levrero*.

Silva, H. (1999). *Poétiques du jeu. La métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle* (Doctoral dissertation, thèse de doctorat, Université Paris III).

Lebrec, C. (2012). *Configurations oulipiennes du ludique: le discours de la contrainte dans "Cent mille milliards de poèmes" de Raymond Queneau et "Le château des destins croisés" d'Italo Calvino* (Doctoral dissertation).

Silva, H. (1996). *Jeu et littérature. Les niveaux et les paradigmes à l'œuvre* (Doctoral dissertation).

6. Articles :

Anthérieu-Yagbasan, C. (2016). La polygraphie: tracer et dépasser des limites génériques; sur Jean-Paul Dufiet et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Polygraphies, Les frontières du littéraire. Acta fabula: Revue des parutions pour les études littéraires*.

- Belhadjin, A. (2016). Le roman noir, le discontinu et la lecture noire. *Manières de noir: la fiction policière contemporaine*.
- Bénabou, M. (2000). *Quarante siècles d'Oulipo*. Raison présente.
- Bordas, E. (2005). *Enseigner la stylistique*. De la langue au style.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2008, August 5). Narratology. Encyclopedia Britannica.
- Burgelin, C. *Roman d'éducation ou roman d'apprentissage*, Encyclopædia Universalis
- Burle, E. (2005). D'errances en digressions: La digression dans quelques récits médiévaux de voyage et de pèlerinage. *Sénéfiance*.
- Constans, E. (2009). *Roman sentimental, roman d'amour : Amour...toujours*. Belphégor.
- Delory-Momberger, C. (2019). *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*. Érès.
- Gosselin-Noat, M. (2001). *L'éclatement des genres au XXe siècle*. M. Dambre (Ed.). Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Hamon, P. (1972). *Pour un statut sémiologique du personnage*, In : Littérature, N°6. Littérature.
- Heidenreich, R. (1989). La problématique du lecteur et de la réception. *Cahiers de recherche sociologique*.
- Henriot, J. (1990). *Sous couleur de jouer*. La métaphore ludique.
- Houdart-Merot, V. (2006). *L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire*. Le français aujourd'hui.
- Jouve, V. (1998). *L'effet-personnage dans le roman*. Presses universitaires de France.
- Jouve, V. (2006). *La poétique du roman* (2. éd. rev). Colin., p.58.

Kobenan, Y. (2020). *Quand l'écriture romanesque devient jeu chez Mamadou Mahmoud N'dongo*. Paradigmes.

Kuhn, T. S., & Meyer, L. (1983). *La structure des révolutions scientifiques* (Vol. 2). Paris: Flammarion.

Lamontagne, A. (1992) : *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin, Sainte-Foy*, Presses de l'université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises ».

Landheer, R. (1994). *Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique*. Langue française.

Levet, N. (2022). *Roman noir et fiction*, ActaFabula.

Martel, K. (2005). *Les notions d'intertextualité et d'intra textualité dans les théories de la réception*. Erudit.

Montandon, A. (2019). *Roman de formation*. Dans : Christine Delory-Momberger éd., *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*. Toulouse: Érès.

Perec, G. (1978). « *la Vie règle du jeu* », entretien avec Alain Hervé, dans *le sauvage*.

Petit, M. (2016). *Manières de noir: la fiction policière contemporaine*. Presses universitaires de Rennes.

Rossi, S. (2019). *Médecine narrative*. Dans : Christine Delory-Momberger éd., *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*. Toulouse: Érès.

Schaeffer, J. M. (1997). *La stylistique littéraire et son objet*. Littérature.

Schaeffer, J. M. (2011). « *Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui* », éd. M. Dambre. M Gosselin-Noat *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Les Presses de la Sorbonne Nouvelle. P12.

Silva Ochoa, H. (2003). *Surréalisme VS. Oulipisme: deux poétiques du jeu incompatibles?* .Anuario de Letras Modernas. Volumen 11, México 2002-2003 Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México 2003.

Universalis, E. (2015). *L'Éducation sentimentale de Gustave Flaubert: Les Fiches de lecture d'Universalis* (Vol. 338). Encyclopaedia Universalis.

Viala, A. (2001). Des «registres». *Pratiques*, n°109-110.

7. Sitographie

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-sociologie-de-la-litterature/>

<https://www.cairn.info/vocabulaire-des-histoires-de-vie-et-de-la-recherch--9782749265018-page-236.htm>

https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2000_num_134_1_3611

<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/polygraphie>

<http://eriac.univ-rouen.fr/la-polygraphie-comme-norme/>

<http://www.fabula.org/acta/document9751>

<https://culturelivresque.fr/definition-roman->

<noir/#:~:text=Le%20roman%20noir%20fait%20partie,en%20avant%20d'une%20enqu%C3%>

[AAt](#)

<https://leromanoir.wordpress.com/caracteristiques-du-roman-noir/>

<https://www.nonfiction.fr/article-6719-le-roman-philosophique-existe-t-il.htm>

<https://www.tahlianewland.com/what-is-metaphysical-fiction/>

<https://journals.openedition.org/elh/1492>

<https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/lettres/bibliotheque/qu-est-ce-que-la-science-fiction--725946.kjsp>

<https://www.labellucie.com/lucie-un-prenom-et-des-origines->

[diverses#:~:text=Le%20pr%C3%A9nom%20Lucie%20vient%20du,une%20jeune%20fille%20incarner%20Lucia](https://www.labellucie.com/lucie-un-prenom-et-des-origines-diverses#:~:text=Le%20pr%C3%A9nom%20Lucie%20vient%20du,une%20jeune%20fille%20incarner%20Lucia)

<https://www.parents.fr/prenoms/andre->

[34917#:~:text=Andr%C3%A9%20est%20un%20pr%C3%A9nom%20d,dire%20%C2%AB%20courageux%2C%20viril%20%C2%BB](https://www.parents.fr/prenoms/andre-34917#:~:text=Andr%C3%A9%20est%20un%20pr%C3%A9nom%20d,dire%20%C2%AB%20courageux%2C%20viril%20%C2%BB)

<http://www.item.ens.fr/dictionnaire/narratologie/>

<https://journals.openedition.org/narratologie/11769https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/figures-de-style-guide-complet>

<https://www.etudes-litteraires.com/registres.php>

<https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/anagramme.php>

<https://moodle.univ-ouargla.dz/course/info.php?id=593&lang=fr>

<http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/esthetique-de-la-reception/>

<https://www.babelio.com/livres/Le-Tellier-LAnomalie/1239773/critiques?a=a&pageN=2#>

<https://blog.lireka.com/critique-livre-anomalie-herve-le-tellier/>

<http://www.signosemio.com/eco/cooperation-textuelle.asp>

<https://www.thecambridgelanguagecollective.com/arts-and-culture/lexprieence-de-pense-du-soi-dans-lanomalie-dherv-le-tellier>

<https://www.musanostra.com/lanomalie-de-herve-le-tellier/>

<http://nota-bene.over-blog.fr/2021/02/1-anomalie.html>

<https://www.lepetitlitteraire.fr/analyses-litteraires/herve-le-tellier/lanomalie/analyse-du-livre#:~:text=%C3%80%20propos%20du%20livre%20L'anomalie&text=Le%20contexte%20de%20la%20publication,litt%C3%A9rature%20plus%20fac%C3%A9tieuse%2C%20plus%20joueuse>

<https://www.letemps.ch/culture/livres/lanomalie-dherve-tellier-remporte-goncourt-cest-bien-normal>

<https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-11-15/critique/1-anomalie-bientot-la-serie.php>

<https://lecourrier.vn/le-roman-lanomalie-deuxieme-prix-goncourt-le-plus-vendu-de-lhistoire/885815.html>

<https://www.lefigaro.fr/livres/herve-le-tellier-prix-goncourt-2020-avec-l-anomalie-20201130>

https://www.lemonde.fr/livres/article/2020/10/18/herve-le-tellier-demultiplie_6056475_3260.html

https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47773/08_02_consta_sentim_fr_cont.pdf

<https://www.britannica.com/art/narratology>

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-et-cinema-gothique/>

TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale	8
Chapitre I : L'état de l'art	12
Chapitre II : Exploration de la polygraphie scripturale et de son intergénéricité	25
I. Définition et origines de la polygraphie	25
II. La place de la polygraphie dans la littérature contemporaine	26
III. les types de polygraphie	28
III.1. Une polygraphie externe	28
III.2. Une polygraphie interne	28
III.2.1. Les interviews	29
III.2.2. Les formules mathématiques	30
III.2.3. Les chansons en anglais	30
III.2.4. Les lettres.....	31
III.2.5. Les courriels	32
III.2.6. Le calligramme	33
IV. La polygraphie et la généricité	34
IV.1. Le roman noir	35
IV.2. Le roman de formation	40
IV.3. Le roman sentimental	43
IV.4. Le roman philosophique	47
IV.5. La science-fiction	50
Conclusion partielle.....	51
Chapitre III : Profilage des personnages	53
I. L'approche sémiologique de Philippe Hamon	54
I.1. L'être	54
I.1.1 Le nom	55
I.1.2. La dénomination	55
I.1.3. Le portrait	55
I.1.4. Le corps	55

I.1.5. L’habit	56
I.1.6. La psychologie	56
I.1.7. La biographie	56
I.2. Le faire	56
I.2.1. Le rôle thématique	56
I.2.2. Le rôle actanciel	57
I.3. La hiérarchisation des personnages	57
I.3.1. la qualification différentielle	57
I.3.2. La fonctionnalité différentielle	57
I.3.3. La distribution différentielle	57
I.3.4. L’autonomie différentielle	58
I.3.5. La prédésignation conventuelle.....	58
I.4. Le commentaire explicite du narrateur	58
II. Le cas de L’ <i>anomalie</i>	58
II.1. Les protagonistes	58
II.2 Les personnages secondaires.....	79
Conclusion Partielle.....	80
Chapitre IV : Décryptage narratif.....	83
I. La narratologie	83
I.1. L’intrigue	85
I.1.1. La structure narrative	86
I.1.1.1. Le schéma quinaire	86
I.1.1.1.1. L’intrigue de L’ <i>anomalie</i>	87
I.2. Le mode narratif	90
I.2.1. La distance	90
I.2.2. L’instance narrative	91
I.2.3. La voix narrative	91
I.2.4. Le temps de la narration	92
I.2.5. La perspective narrative	93
I.3. Les niveaux	94

I.3.1. Les récits emboîtés	94
I.3.2. La métalepse	94
I.3.3. Le temps du récit	96
I.3.4. L'ordre du récit	96
I.3.5. La vitesse narrative	97
I.3.6. La fréquence événementielle	99
Conclusion partielle.....	101
Chapitre V : Scrutin des traits stylistiques.....	104
I. La stylistique, un bref aperçu	104
II. Les figures de style	107
II.1. La métaphore	107
II.2. L'asyndète	108
II.3. L'hypotypose	110
II.4. L'oxymore	111
II.5. L'assonance	111
II.6. L'allitération	112
III. Les registres littéraires	112
III.1. Le registre comique et le registre satirique	113
III.2. Le registre didactique	114
III.3. Le registre pathétique	115
III.4. Le registre polémique	116
III.5. Le registre lyrique	118
IV. Les jeux d'écriture	119
IV.1. L'anagramme	119
IV.2. Le calligramme	120
IV.3. Le pangramme	121
V. Les chiffres	121
VI. Les digressions	121
Conclusion partielle.....	126

Chapitre VI : Pérégrination des échos réceptifs	128
I. Les théories de la réception et de la lecture	128
I.1. Les principes fondamentaux de la théorie de la réception	132
I.1.1. L’horizon d’attente	132
I.1.2. L’effet d’œuvre	135
I.1.3. La variabilité des lecteurs	137
I.1.4. La réception historique	139
I.1.5. L’intertextualité dans l’axe de la réception	141
I.1.5.1. Références explicites	142
I.1.5.2. Allusions	143
I.1.5.3. L’intertextualité générique	144
I.1.5.4. L’intertextualité culturelle	144
I.1.5.5. La réception critique	145
Conclusion partielle.....	147
Conclusion générale	148

Annexes

Liste des références bibliographiques

Résumé

L'imaginaire ludique est un jeu qui met en évidence l'interaction créative qui se produit entre l'écrivain et le lecteur dans le processus de lecture. *L'anomalie* de Hervé Le Tellier est un cadre idéal pour explorer ce jeu littéraire interactive et immersive. Notre présent travail de recherche, intitulé *L'imaginaire ludique dans L'anomalie* de Hervé Le Tellier a pour objectif principal de se focaliser sur l'étude de la manière par laquelle se manifeste l'imaginaire ludique dans ce roman. Pour assurer le déploiement de celui-ci, il lui incombe de respecter certains critères qui se traduisent d'abord par une polygraphie interne qui brouille les codes génériques, il doit mettre en scène un éventail de personnages dont les vies vont s'entrelacer sans cesse, un brouillage narratif qui remet en question la diégèse, une écriture ludique qui brouille les codes et une rupture narrative qui questionne la patience du lecteur sont tout aussi requis. Et enfin une réception qui répond présente/affirmative aux stimuli ludique que l'auteur a mis en place afin de piéger le lecteur dans cet engrenage littéraire et addictif. Ainsi, en appliquant ces cinq critères qui répondent présents au sein de notre corpus, nous avons pu donc confirmer nos hypothèses. De ce fait, nous pouvons dire que nous avons identifié les différentes manières par lesquelles se manifeste un imaginaire ludique.

Mots Clés

Imaginaire ludique, Oulipo, jeu littéraire, narratologie, interdisciplinarité, polygraphie, narratologie, littérature et mathématiques, *artifex ludens*, réception, calligramme, anagramme, paradigme, science-fiction, pluralité des personnages, lecteur modèle, jeu diégétique, stratégie d'écriture, écriture ludique, brouillage narratif.

Abstract

"The playful imagination is a game that highlights the creative interaction that takes place between the writer and the reader in the reading process. Hervé Le Tellier's novel, *The Anomaly*, provides an ideal frame work for exploring this interactive and immersive literary game. The main objective of our research work, entitled '*The Playful Imagination in Hervé Le Tellier's*,' is to focus on studying the ways in which the playful imagination manifests itself in this novel. To ensure its development, it is necessary to adhere to certain criteria. Firstly, there is an internal polygraphy that blurs generic codes, then the novel must stage a range of characters whose lives constantly intertwine. A narrative blurring that questions diegesis, a playful writing style that confuses codes, and a narrative rupture that challenges the reader's patience are also required. Finally, a reception that responds affirmatively to the playful stimuli established by the author in order to trap the reader in this literary and addictive mechanism. Thus, by applying these five criteria, which are present in our corpus, we have been able to confirm our hypotheses. Therefore, we can say that we have identified the different ways in which a playful imagination manifests itself."

Key words

Playful imagination, Oulipo, literary game, narratology, interdisciplinarity, polygraphy, narratology, literature and mathematics, artifex ludens, reception, calligram, anagram, paradigm, Sci-Fi, plurality of characters, model reader, diegetic game, writing strategy, ludic writing, narrative blurring.

ملخص

الخيال الترفيهي لعبة، تسلط الضوء على التفاعل الإبداعي، الذي يحدث بين الكاتب والقارئ، في عملية القراءة. تعدُّ رواية هيرفي لوتلييه "الشدوذ" إطارًا مثاليًا، لاستكشاف هذه اللعبة الأدبية التفاعلية الغامرة. يهدف هذا البحث المسموم بـ«الخيال الترفيهي في رواية الشدوذ لهيرفي لوتلييه»؛ بشكل أساسي إلى التركيز على دراسة كيفية تجسّد الخيال الترفيهي في هذه الرواية. ولضمان نجاح هذا التجسد، يجب الالتزام بمعايير معينة

في البداية يتم الخلط بين الأنماط الأدبية، بوجود تعددية الكتابة، تقدم مجموعة متنوعة من الشخصيات التي تتشابك حياتها باستمرار، في خضمّ تشويش سردي يفتح أقواسا استفهامية. من جهة أخرى لا بدّ من توفر أنماط الكتابة الترفيهية المركبة، يتبع هذا استراحة سردية تشكك في صبر القارئ.

في النهاية يتّوجّج كلّ هذا باستقبال، يستجيب بشكل إيجابي لمحفزات الترفيه التي أنشأها الكاتب، للإلتفاف حول القارئ في هذه الدوامة الأدبية المثيرة. وبالتالي من خلال تطبيق المعايير الخمس المتاحة في مجموعتنا، تمكنا من تأكيد فرضياتنا. وفقًا لذلك، يمكننا القول أنّنا حددنا طرقًا مختلفة، يتجلى من خلالها الخيال الترفيهي .

الكلمات المفتاحية

الخيال الترفيهي، أوليبو، اللعبة الأدبية، التعددية التخصصية، الكتابة المتعددة، علم السرد، الأدب والرياضيات، أرتيفيكس لودينس، الاستقبال، الكاليجرام، الأناجرام، الباراداييم، الخيال العلمي، تعددية الشخصيات، قارئ النموذج، اللعبة السردية، استراتيجية الكتابة، الكتابة اللعبية، تشويش السرد