



## Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2013

Jeux et enjeux du texte

---

### « Composition, composition »...

Noëlle Batt

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/6716>

DOI : [10.4000/transatlantica.6716](https://doi.org/10.4000/transatlantica.6716)

ISSN : 1765-2766

#### Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

#### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

#### Référence électronique

Noëlle Batt, « « Composition, composition »... », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 05 mai 2014, consulté le 04 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6716> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.6716>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 février 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# « Composition, composition »...<sup>1</sup>

Noëlle Batt

---

- 1 On n'écrit pas pour faire joli ; on n'écrit pas pour se distraire ; on n'écrit pas parce qu'on a envie d'écrire. On écrit parce qu'il faut, parce qu'on ne peut pas faire autrement, parce qu'il y a urgence à dire. Mais ce qu'on a à dire, on ne peut le dire *dans* le langage de tous les jours, même s'il faut le dire *avec* le langage de tous les jours parce que c'est le seul dont on dispose :

Prose et poésie se servent des mêmes mots, de la même syntaxe, des mêmes formes et des mêmes sons ou timbres, mais autrement coordonnés et autrement excités. La prose et la poésie se distinguent donc par la différence de certaines liaisons et associations qui se font et se défont dans notre organisme psychique et nerveux, cependant que les éléments de ces modes de fonctionnement sont identiques.<sup>2</sup> (Valéry, 1939, 1957, 1331)

- 2 Avant toute chose, après avoir lu un texte le lecteur se demandera pourquoi il a été écrit, ce qui s'y joue, ce qu'il était si urgent de dire là, à ce moment-là. Et seule une analyse de texte complète de tous les niveaux du texte et de l'infinité de rapports qui ont été tissés à chaque niveau et d'un niveau à l'autre permettra de répondre parfaitement à la question, même si le lecteur en a d'emblée une intuition.

Les idées littéraires, comme celles de la musique et de la peinture, ne sont pas des « idées de l'intelligence » : elles ne se détachent jamais tout à fait des spectacles, elles transparaissent, irrécusables comme des personnes, mais non définissables. Ce qu'on a appelé le platonisme de Proust est un essai d'expression intégrale du monde perçu ou vécu. Pour cette raison même, le travail de l'écrivain reste travail de langage, plutôt que de « pensée » : il s'agit de produire un système de signes qui restitue par son agencement interne le paysage d'une expérience, il faut que les reliefs, les lignes de force de ce paysage induisent une syntaxe profonde, un mode de composition et de récit, qui défont et refont le monde et le langage usuels. Cette parole neuve se forme dans l'écrivain à son insu, pendant des années de vie apparemment oisive, où il se désole de manquer d'idées et de « sujets » littéraires — jusqu'au jour où, cédant au poids de cette *façon de parler*, qui peu à peu s'est établie en lui, il entreprenne de dire comment il est devenu écrivain, et construise une œuvre en racontant la naissance de cette œuvre. (Merleau-Ponty, 1968, 1988, 40-41)

- 3 Mais il faut savoir que cette idée qui mène le texte ou plutôt le pousse, n'est en général pas une idée simple. C'est une idée en débat. Qui donc va être ramifiée, discutée au fur et à mesure que le texte se déroule. Il y aura des allers et retours, des contradictions, des dénégations, des effets d'humour, d'ironie, voire de parodie. À l'exception de certaines œuvres religieuses ou politiques à vocation avant tout militante, les œuvres d'art ne sont pas didactiques. Elles ne sont pas moralistes. Elles ne sont pas univoques. Elles ne sont pas « monologiques »<sup>3</sup> (Scherer, 1983).
- 4 La mise en débat de l'idée connaîtra des modalités différentes selon le genre du texte qui l'accueille. C'est ainsi que l'idée sera traitée dans le roman d'une manière qui se démarquera de la manière dont elle l'aurait été dans un ouvrage de philosophie, mais aussi dans un poème épique ou dans une pièce de théâtre. Vincent Descombes prend la question à bras-le-corps et décide dans son livre : *Proust. Philosophie du roman* (1987), de rechercher sur quoi repose « la puissance d'élucidation du roman ». Pourquoi le roman peut-il répondre à des questions d'ordre philosophique avec plus d'efficacité que la philosophie elle-même ? Pourquoi le roman possède-t-il une « puissance autonome d'élucidation » ? En l'occurrence, la philosophie de Proust contenue dans *La Recherche* n'est pas à chercher dans les passages du roman où l'on disserte sur des sujets philosophiques, mais dans la manière dont le roman se forme autour d'une idée pour la faire évoluer au long cours. Cette idée, dans *La Recherche*, est celle de savoir comment Marcel devient écrivain mais surtout comment la littérature va lui conférer un statut autonome, en marge des deux univers entre lesquels il ne cesse d'osciller : Combray et Guermantes. Ou encore : comment ce statut va lui permettre de créer pour lui-même et de proposer au monde une autre échelle de valeurs que celle de ces deux mondes, comment son premier devoir sera vis-à-vis de l'œuvre et non plus vis-à-vis du monde. La recherche de la vérité dans le roman prend la voie d'une peinture des erreurs qui se déroule sur le long terme pour les personnages et pour le narrateur, mais aussi pour le lecteur. Le temps est une donnée indispensable pour que le roman puisse être pleinement une expérience pour les personnages, et pour que le lecteur ait l'occasion de tirer la leçon de cette expérience qu'il fait, pour sa part, par procuration.
- 5 Le roman n'énonce pas des propositions abstraites comme « Marcel est amoureux ». Il pratique la « règle d'extraversion » qui, dit Descombes, « recommande la phrase qui raconte et déconseille la phrase qui explique ou la phrase qui juge » (79), qui enjoint « [de] toujours préférer l'expression par des faits à la communication directe de l'idée » (80). Il va donc raconter les manifestations physiques et psychiques de l'amour, les effets particuliers de l'amour sur les personnages. Il détaille les émotions, les pensées, les rêveries, les fantasmes. « Au lieu de nommer l'amour [...], on montre cet amour en parlant de ce que fait ou de ce que dit le personnage » (81). Ce privilège accordé au style narratif, poursuit Descombes, est une « analyse du langage » qui ressemble à une analyse philosophique. Dans les deux cas, « il s'agit en effet de remplacer une expression ayant un degré déterminé de complexité par d'autres expressions prises à un degré inférieur de complexité, expressions qui, prises ensemble de la manière convenable, en sont un équivalent plus explicite ou plus intelligible. » Et Descombes de conclure : « Telle est, je crois, la profondeur philosophique du roman. [...] Tout n'est pas sur le même plan. Il n'y a pas le langage (...). Mais il y a plusieurs jeux de langage : par exemple l'un dans lequel on rapporte des faits et gestes, un autre dans lequel on attribue des sentiments. » (81).

- 6 Le lecteur, grâce à ses ressources empathiques, participe de tous les mouvements de cette vie inventée, en fonction de l'étagement de ses modes de narration dans le roman. Par le biais de la narration ainsi conçue, l'idée devient « incarnée », « *embodied* » (Varela, Thomson et Rosch, 1991), et le corps du lecteur, ses émotions, sont impliqués dans la lecture. Le roman répond donc à cette difficulté de savoir comment on peut parler de la *phusis* autrement que dans les termes du *logos*. Cette question n'est évidemment pas sans rapport avec celle que posent les neurologues lorsqu'ils évoquent la difficulté épistémologique que constitue le fait de devoir parler des phénomènes non conscients avec le lexique et les présupposés du conscient (Naccache, *TLE* n° 29, 2013). Comme l'a montré Jean-Claude Coquet (2007), la réponse à ce problème épistémologique pourrait bien être que seul le texte artistique est capable de ce tour de force. Seule, la textualité hybride de l'écriture artistique (sensible et intelligible ; symbolique et iconique ; matérielle et abstraite) serait à même de dire la *phusis* avec d'autres moyens que ceux du *logos*. D'où la rivalité séculaire des philosophes et des poètes que met en scène Alain Badiou dans « Que pense le poème ? » (1993).
- 7 Par ailleurs, le roman fait coexister deux visions du ou des monde(s) représenté(s) : une vision de l'intérieur, et une vision de l'extérieur. Une vision en première personne et une vision en troisième personne. La vision en troisième personne se fonde sur des raisonnements à l'échelle des grands nombres ; elle repose sur une saisie statistique des phénomènes. Elle motive les appréciations, les jugements sociaux. La vision en première personne repose sur les sensations, les émotions, le ressenti du personnage. Mais la coexistence de ces deux visions doit être dramatisée par l'écrivain. Il faut qu'il crée un conflit de visions. En l'occurrence, nous dit Descombes : « Proust a comme absorbé son aventure réaliste dans un ensemble plus complexe, dont l'argument est bel et bien : une vie racontée comme une vocation littéraire » (172) ; mais il reste à montrer comment Marcel a surmonté les obstacles à sa vie littéraire que lui opposent les deux mondes qu'il fréquente. Et, bien sûr, le trajet d'une conscience (et d'une non conscience) aux prises avec le réel, ne coïncide pas nécessairement (peu s'en faut) avec la vision téléologique que l'on s'en forme *a posteriori*. Cela aussi, Proust l'a bien montré.
- 8 Tout ceci étant posé, au-delà du travail technique réalisé par l'auteur en tissant de façon habile et subtile des stratégies diégétique (fiction) et narratives (narration, focalisation et organisation temporelle), le travail d'élucidation propre au roman repose aussi sur le fait qu'il crée des faits de langue étranges, « défamiliarisés »<sup>4</sup> par rapport à la langue ordinaire, parfois un peu obscurs, à tout le moins opaques, qui obligent le lecteur à ralentir et à se poser des questions, à adopter un parcours de lecture qui soit moins linéaire que celui que semble suggérer à première vue l'énonciation discursive (la *dianoïa* dont parle Badiou dans l'article cité plus haut). C'est pour cette raison que, comme le propose le groupe  $\mu$  (1977), la lecture d'une œuvre d'art littéraire peut être dite *tabulaire* plutôt que linéaire.
- 9 L'opacité momentanée qui fait que la lecture facile et fluide est soudain empêchée et oblige le lecteur qui trébuche à s'arrêter, peut venir d'un effet de syntaxe : une substitution de préposition : « L'ascension d'une terrasse **en** printemps »<sup>5</sup>, « *Men and Women **at** Love* »<sup>6</sup> ; un accord fautif : « *In me thou see'st the glowing of such fire/ that on the ashes of **his** youth doth lie* »<sup>7</sup>, ou encore d'un effet lexical : la survenue d'un terme jamais rencontré mais que l'on déchiffre parce qu'il est structurellement logique dans une langue donnée : « *indrawn* » (Bishop, 1984, 179-80), sans parler bien sûr des tropes et figures répertoriés par la rhétorique. Mais ce n'est pas toujours d'opacité qu'il s'agit.

Parfois, l'on aura plutôt affaire à des tensions : tension sémantique, comme en témoignent certaines figures de rhétorique tel l'oxymore; tension phonémique, entre consonnes plosives et consonnes fricatives; tension rythmique, comme, par exemple, celle que crée Raymond Carver dans la description de l'accident du petit garçon de la nouvelle « The Bath » (1981, 1982). Les mots majoritairement monosyllabiques ou bisyllabiques qui se succèdent sont associés de telle manière que la prosodie de la phrase est constituée essentiellement par un enchaînement de trochées et de iambes dont les battements heurtés sont lourds de menace<sup>8</sup>. Quel que soit son mode d'intervention dans la phrase, l'auteur y crée des événements de langue qui se donnent à lire localement, mais qui sont à interpréter globalement, au niveau de l'œuvre.

- 10 En effet, aussi fondamentaux que soient ces événements qui font de la langue littéraire « une sorte de langue étrangère », « un devenir-autre de la langue », « l'invention d'une nouvelle langue dans la langue » (Deleuze, 1993, 11-17), ils ne suffisent pas à définir le texte artistique. Car ce sont des effets locaux, des détails dans le tableau dont il ne s'agit pas de nier l'importance mais dont il faut dire qu'ils ont pour fonction essentielle, comme l'escargot disproportionné sur le bord du cadre de *l'Annonciation* de Francesco del Cossa dont nous parle Daniel Arasse (2002, 31-56), de nous ramener vers l'ensemble, vers la composition esthétique.

Composition, composition, c'est la seule définition de l'art. La composition est esthétique, et ce qui n'est pas composé n'est pas une œuvre d'art. On ne confondra pas toutefois la composition technique, travail du matériau qui fait souvent intervenir la science (mathématiques, physique, chimie, anatomie) et la composition esthétique, qui est le travail de la sensation. Seul ce dernier mérite pleinement le nom de composition, et jamais une œuvre d'art n'est faite par technique ou pour la technique. (Deleuze et Guattari, 1991, 181)

- 11 Comme le disent et le répètent Deleuze et Guattari dans ce livre, la composition esthétique ne doit pas être confondue avec la composition technique, ce qui ne veut pas dire qu'il faille nier l'importance de cette dernière. Tout artiste est aussi un artisan qui possède une maîtrise technique formée à et par l'exercice de l'art. Et cette maîtrise est indispensable. Alors que le linguiste Émile Benveniste cherche à percer le secret de l'art poétique de Baudelaire, il affirme que le poète ne peut rien suggérer s'il ne connaît pas sur le bout des doigts le nombre de rimes que contient potentiellement un mot. Il insiste, comme d'autres avant lui, sur cette idée que le poète est celui qui possède parfaitement son matériau et qui part de lui pour l'associer à de l'« intenté » (Benveniste, 2011, 648 ; voir aussi 662).
- 12 Ceci étant, aussi sophistiquée soit-elle, la composition technique ne suffit pas à signer une œuvre d'art. Et c'est ici que les choses se compliquent. Car s'il est facile d'expliquer la composition technique en termes de causes et d'effets (donc en troisième personne), il devient très difficile d'expliquer la composition esthétique dans les mêmes termes car celle-ci repose sur la production d'un *effet global* qui est apprécié *en première personne*. Deux difficultés conjuguées. Tout d'abord, cet effet global est plus que la somme de ses parties puisque détailler la construction technique qui le sous-tend ne suffit pas à l'expliquer causalement. On pourrait donc dire que la composition esthétique est un effet *émergent* de sa composition technique. Ce faisant, le processus se trouve identifié, mais pas expliqué pour autant puisque, comme nous le disions précédemment, cet effet émergent ne se donne à éprouver *qu'en première personne*. Il se donne à éprouver, intellectuellement et sensitivement, en fonction des moyens investis par l'auteur, mais aussi, pour le meilleur et pour le pire, en fonction des ressources du lecteur singulier

plus ou moins doué ou exercé à la lecture qui va se trouver en position d'activer ce que l'auteur a créé potentiellement ; sans compter que le contexte spatio-temporel et les conditions historico-socio-culturelles qu'il détermine, vont profondément moduler la réception de ce lecteur singulier.

- 13 Le « saut » épistémologique entre l'étude du plan technique régi par les lois de la causalité et celle du plan esthétique qui relève d'une réception individuelle et subjective est d'une nature comparable à celui qui sépare les processus physiologiques qui assurent la réception non consciente d'une sensation visuelle, tactile ou auditive, et le processus mental de sa venue à la conscience (Batt, 2012, 51-70). Depuis plusieurs années les modèles se succèdent dans le domaine des neurosciences pour tenter d'*expliquer* le passage du physiologique au mental. Le terme d'*émergence*, que l'on emploie dans cette situation, sert avant tout à pointer que les phénomènes relevant de deux régimes distincts s'enclenchent, que les uns sont impliqués par les autres sans que ce qui les unisse soit une règle de causalité directe. Mais quelle que soit la difficulté théorique posée par le phénomène et le fait que les scientifiques en sont toujours à travailler à l'élaboration d'hypothèses qui n'ont, jusqu'à ce jour, pas encore convergé vers une thèse unique<sup>9</sup>, l'idée de nier le phénomène de la conscience ne viendrait à personne. Pourquoi donc les chercheurs en sciences humaines ont-ils tant de mal à accepter l'existence du plan de composition esthétique dans une œuvre artistique en général et littéraire en particulier ? Est-ce un défaut d'expérience ? Tout le monde expérimente le phénomène de la conscience mais trop peu de sujets, peut-être, font l'expérience de la composition esthétique d'une œuvre littéraire ? Il faut dire que la venue d'une perception à la conscience s'enregistre sans le vouloir alors qu'il faut vouloir s'exposer à l'expérience esthétique pour avoir une chance d'en ressentir les effets. L'échelle de temps à laquelle s'éprouvent les deux phénomènes rend aussi l'un beaucoup plus accessible que l'autre. Le temps de la lecture est long et incompressible et seule la lecture de l'œuvre complète peut nous mener à l'effet esthétique<sup>10</sup>. L'attention soutenue qu'il faut y consacrer est sans doute une autre difficulté. Et l'investissement énergétique une autre encore, car la lecture littéraire doit être une lecture non seulement active mais activante. L'action de mettre en jeu, à chaque niveau du texte et entre les niveaux, les multiples relations qui aboutiront à créer du sens, demande des opérations mentales multiples. Il faut donc créer les conditions favorables à une activité neuronale intense ! Enfin, dernière interrogation : ne serait-ce pas l'apprentissage qui pêche ici, comme le suggérait Jean-Marie Schaeffer en faisant remarquer dans *Petite Écologie des études littéraires* (2011, 106-07), qu'il manque à l'enseignement de la littérature en France un versant pratique. Peut-être un apprentissage de l'écrire pourrait-il faciliter l'apprentissage du lire ? On admet généralement que s'exercer à la pratique d'une discipline en facilite la compréhension. Pourquoi ce constat empirique ne vaudrait-il pas aussi pour la littérature ? L'enfant qui aurait appris à créer de la textualité à différents niveaux et à expérimenter la combinaison de différents types de configurations aurait peut-être moins de mal ensuite à accéder au stade de l'analyse. Mathématiques, sciences naturelles, géographie, informatique, toutes les disciplines comportent une phase de « faire ». Pourquoi l'étude de la littérature ferait-elle systématiquement l'impasse sur cette phase ?

- 14 Il y a peut-être là un programme à mettre en place pour les années à venir...
- restaurer l'apprentissage d'une pratique d'écriture parallèle à celle de la lecture ;
  - encourager le lecteur d'œuvres littéraires à être aussi un spectateur d'œuvres

picturales et un auditeur d'œuvres musicales afin d'entraîner son aptitude à saisir des rapports entre d'autres entités que les entités langagières, rapports plus particulièrement spatiaux dans le cas du pictural, plus particulièrement temporels dans le cas du musical ;

– développer une expertise pratique dans le domaine technique de l'art étudié ;

– et finalement capter la sensation qui accompagne les idées (lesquelles sont aussi des forces<sup>11</sup>), lorsqu'elles traversent le plan de composition technique pour monter dans le plan de composition esthétique et se propager à notre être entier.

- 15 Peut-être les résultats futurs des recherches en neurosciences nous apprendront-ils un jour pourquoi, *causalement*, certaines configurations stimulent avec une telle intensité et de façon conjointe nos émotions et notre entendement au point que nos mémoires restent marquées par l'ébranlement ainsi causé à notre imaginaire, et que nos vies et nos identités en sont définitivement affectées.

## BIBLIOGRAPHIE

ARASSE, Daniel, « Le Regard de l'escargot », dans *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, réédition en collection de poche, Folio essais, 2002.

BADIOU, Alain, « Que pense le poème ? », dans *L'art est-il une connaissance ?*, Paris, Le Monde-Éditions, 1993.

BATT, Noëlle, « A Comparative Epistemology for Literary Theory and Neuroscience », Chapter IV, dans Claire Maniez, Ronan Ludot-Vlasak et Frédéric Dumas, eds, *Science and American Literature in the 20th and 21st centuries*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

BENVENISTE, Émile, *Baudelaire*, Présentation et transcription de Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.

BISHOP Elizabeth, « The End of March », *The Complete Poems 1927-1979*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1984.

CARVER, Raymond, « The Bath », *What We Talk About When We Talk About Love*, New York, Albert Knopf, 1981, édition de référence, Random House, Vintage Books Edition, 1982.

COQUET, Jean-Claude, *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, St-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

---, « La Littérature et la vie », dans *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

GRUPE  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977.

JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Éditions Belin, 1990 (réédition en collection de poche, Belin, 2009).

MERLEAU-PONTY, « Le problème de la parole », *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1960, réédition dans la collection TEL, 1988.

NACCACHE, Lionel, « Entretien », *TLE n° 29, La fiction, agent double*, Presses Universitaires de Vincennes, 2013.

PALEY, Grace, *The Little Disturbances of Man. Stories of Men and Women at Love*. New York, Doubleday, 1959.

POE, Edgar Allan, « The Philosophy of Composition », *Graham's Magazine*, avril 1846.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Petite écologie des études littéraires*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaise, 2011.

SCHERER, Olga, « Qu'est-ce que le sous-réalisme ? », *TLE n° 3*, Presses Universitaires de Vincennes.

SHAKESPEARE, « Sonnet 73 », Londres, Thomas Thorpe, 1609,

*TLE n° 24* : « Forces-Figures. Faire sentir les forces insensibles », Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

VALERY, Paul, « Poésie et pensée abstraite », conférence à l'Université d'Oxford, *The Zaharoff lecture for 1939*, Oxford, Clarendon Press, 1939, repris dans *Variété V*, 1944 et dans *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1957.

VARELA, Francisco, Evan THOMSON et Eleanor ROSCH, *The Embodied Mind : Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge (MA), MIT Press, 1991 ; traduction française : *L'Inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

## NOTES

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 181. La citation complète est donnée plus loin dans l'article.
2. L'opposition faite ici par Valéry entre *prose* et *poésie* doit être comprise comme une opposition entre *langage pragmatique* et *langage littéraire*.
3. Olga Scherer avait introduit ce terme, par antithèse avec le concept de *dialogisme* introduit par M. Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski*, pour désigner les écritures produites dans certains régimes totalitaires.
4. On renvoie ici au concept d'*ostranene* des formalistes russes traduit par « défamiliarisation », « singularisation » ou encore « *estrangement* » en anglais.
5. Cette expression provient d'une traduction du *Tao-tô-king, Le Livre de la Voie et de la Vertu*, édition J.-J.-L. Duyvendak, Paris Maisonneuve, 1981 ; elle est citée par Laurent Jenny (1990, 23-27). Je souligne.
6. Il s'agit du sous-titre du premier recueil de nouvelles de Grace Paley : *The Little Disturbances of Man. Stories of Men and Women at Love*. Je souligne.
7. Shakespeare, sonnet 73. Je souligne.
8. Ce rythme tendu et régulier est enclenché par deux trochées résultant de la suppression de la préposition « On » en début de paragraphe : **Monday morning, the boy was walking to school**. Quelques phrases plus loin viendra la narration de l'accident lui-même inaugurée par trois trochées : **At an intersection, without looking, the birthday boy stepped off the curb, and was promptly knocked down by a car**. (Je souligne)

9. Peut-être le projet *Human Brain* qui a été choisi le 29 Janvier 2013 pour bénéficier d'un très important financement européen contribuera-t-il à une avancée décisive de toutes ces recherches dans les années à venir.

10. Poe le savait bien, qui recommandait d'écrire des œuvres qui puissent se lire « in one sitting » (E.A. Poe, 1846).

11. Cf. *TLE* n°24 : « Forces-Figures. Faire sentir les forces insensibles ».

## RÉSUMÉS

Il s'agit de s'interroger sur ce qui se joue dans l'écriture littéraire et sur ce qui explique la difficulté qu'ont les non littéraires à saisir le travail de la langue et la composition esthétique de l'œuvre, lesquels assurent la puissance cognitive du texte littéraire et le distinguent fondamentalement des autres objets de fiction auquel il est confronté. Peut-être faudrait-il comme le fait Jean-Marie Schaeffer, envisager d'inclure dans l'enseignement de la littérature à tous les niveaux une pratique de l'écriture ?

Au fil de cet article, sont évoqués, entre autres, le livre de V. Descombes : *Proust, Philosophie du roman*, celui de Deleuze et Guattari : *Qu'est-ce que la philosophie*, le livre de J-M Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires*.

The article offers a reflection about the adventure of writing a literary text. It also tries to investigate why non literary readers have such difficulty to be aware of the writing game which implies a deconstruction and reconstruction of the standard language and an aesthetic composition of the whole work. Both operations are entirely specific to the literary text and they determine its cognitive power. Teaching creative writing in highschool might provide the students with an inside view of the art of writing which might contribute to a better understanding of texts.

Among others, the following books are considered in the article : V. Descombes : *Proust, Philosophie du roman*, Deleuze & Guattari : *Qu'est-ce que la philosophie*, J-M Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires*.

## INDEX

**Mots-clés** : Roman, travail de la langue, composition esthétique, G. Deleuze, V. Descombes, JM Schaeffer

**Keywords** : Novel, literary language, aesthetic composition, G. Deleuze, V. Descombes, JM Schaeffer

## AUTEUR

**NOËLLE BATT**

Université Paris VIII