

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

LA DISCURSIVITÉ

*sous la direction de
Lucie Bourassa*

auront mis à l'honneur dans les dernières décennies, mais de redonner toute son épaisseur, sémiotique et historique, aux processus de symbolisation et de représentation mentale ou linguistique auxquels notre vécu phénoménologique donne lieu dans toute activité cognitive. Autrement dit, l'ouverture en amont que les sciences de la cognition et la phénoménologie de la perception ont permis de pratiquer dans l'édifice jusque-là trop replié sur lui-même du langage et du discours, ne doit pas masquer cette autre ouverture, tout aussi nécessaire, sur l'aval de notre activité cognitive et symbolique, qui vise ultimement non pas l'adéquation originaires à un vécu de conscience perçu comme sa cause et sa raison d'être mais un ensem-

LA DISCURSIVITÉ

Série « Séminaires »
des Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise
dirigés par
Marie-Andrée Beaudet, Robert Dion et Andrée Mercier

Les auteurs

Paul BLETON
Lucie BOURASSA
Robert DION
François DUMONT
Frances FORTIER
Barbara HAVERCROFT
Andrée MERCIER
Élisabeth NARDOUT-LAFARGE
Pierre OUELLET
Fernand ROY
Richard SAINT-GELAIS

Nuit blanche éditeur reçoit annuellement du Conseil des arts du Canada et du ministère de la Culture et des Communications du Québec des subventions pour l'ensemble de son programme de publication.

Sous la direction de

LUCIE BOURASSA

LA DISCURSIVITÉ

Les Cahiers du Centre de recherche
en littérature québécoise

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Diffusion pour le Canada :
DMR Distribution inc.
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851

Diffusion pour la Suisse :
Le Parnasse Diffusion
20, rue des Eaux-Vives, Genève, Suisse
Téléphone : 41.22.736.27.26 Télécopieur : 41.22.736.27.53

Révision du manuscrit
et correction des épreuves : Linda Fortin
Composition : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Nuit blanche éditeur
1026, rue Saint-Jean, bureau 405, Québec (Qc), G1R 1R7

© Nuit blanche éditeur

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays

Dépôt légal, 3^e trimestre 1995

Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-921053-40-3

LUCIE BOURASSA

Université de Montréal

Introduction

Questions de texte et de discours

Dans cet ouvrage, plusieurs chercheurs ont exposé leur problématique en faisant un récit des diverses péripéties qui, au cours des brefs âges de la théorie littéraire, l'ont estropiée, enrichie, renversée. En suivant leur exemple, je pourrais raconter l'histoire du choix de la question « La discursivité » pour un séminaire et un ouvrage, et celle de son traitement par les collaborateurs. Cela signifierait évoquer des motivations et circonstances, didactiques (la présentation, dans un séminaire, de théories et méthodes variées), institutionnelles (redéfinition des axes de recherche d'un centre), ou « autobio-intellectuelles » (intérêt pour la poétique des textes). Cela signifierait également rendre compte des dialogues entre les conférenciers invités et les participants, puis montrer comment cette publication les prolonge et les enrichit, par la reprise (intégrale ou transformée) de certaines conférences et la présentation de textes écrits après la discussion, les amputant cependant des allocutions et des échanges qui n'ont pu y

figurer. Mais puisque, ainsi qu'on se l'entendra dire, la mémoire reconstruit sur ses failles, puisque le discours, même « méta », se produit dans une énonciation à la fois multiple et partielle, je laisserai les articles ici présentés faire eux-mêmes l'« autobiographie » lacunaire de « la discursivité » telle que pensée dans tel contexte de recherche, en me contentant, après une mise en situation d'usage, d'apparier quelques-unes de leurs propositions, pour tracer arbitrairement certains parcours de réflexion, soulever quelques questions à propos de texte et de discours.

LE DISCOURS ET LE TEXTE DANS LA RECHERCHE LITTÉRAIRE AU QUÉBEC

Animé par Denis Saint-Jacques et Andrée Mercier, le séminaire du Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'hiver 1993, qui précéda celui sur « La discursivité », avait pour tâche de redéfinir la problématique de recherche du centre. En est issue la création d'un nouvel axe de recherche sur la « poétique des genres », visant à refléter et à stimuler davantage le travail de plusieurs nouveaux membres, qui ne se reconnaissaient que partiellement (ou pas du tout) sous les rubriques déjà existantes de l'« histoire littéraire » et de la « littérature de grande consommation ».

Ces données ponctuelles peuvent être liées à une situation plus large, évoquée à quelques reprises dans un autre séminaire du CRELIQ, *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise* (Milot et Dumont, 1993). La recherche en littérature québécoise, pour des raisons historiques et idéologiques, a été préoccupée d'abord par sa propre légitimation, qui passait par celle de son corpus. De nombreux travaux ont été, et sont toujours, consacrés à l'établissement du corpus, sous la forme de répertoires (par exemple le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*) ou d'éditions critiques (pensons, pour ne nommer que celles-là, aux entreprises de la « Bibliothèque du Nouveau Monde »). Dans un tel contexte, les recherches historiques et sociologiques, ont aussi été privilégiées.

Vue par la lorgnette de la littérature québécoise, la recherche littéraire au Québec semble avoir été moins fertile dans la réflexion sur le texte que dans la discussion sur la dimension historique et sociale des œuvres et du fait littéraires. « L'écriture, la littérarité, la dimension artistique, ludique même, sont des acquis très récents dans la recherche québécoise sur la littérature », écrit Lucie Robert (1993 : 43), qui déplore qu'une « conception folklorique » ait empêché la littérature québécoise d'être le « point de départ de travaux théoriques d'envergure » (p. 37). Dans ces propos s'affirme la

nécessité de ne pas négliger l'objet premier des études littéraires, le texte, et ce, non seulement en analysant « l'écriture » des œuvres québécoises, mais en travaillant à l'élaboration de théories et de méthodes d'analyse du texte, notamment à partir des questions spécifiques au corpus québécois.

De telles recherches existent déjà¹, et les pages qui suivent n'ont certes pas pour prétention de le révéler (il faudrait bien mal connaître les travaux récents des universitaires québécois en littérature). Leur but est plutôt de faire un état partiel des travaux ayant pour objet la théorie, la description et l'analyse des textes ou du discours, la « discursivité » constituant un chapeau assez large pour couvrir divers types de réflexion sur le fonctionnement du langage et de la signification dans le domaine littéraire. Le séminaire comportait deux objectifs de poétique générale : premièrement, confronter différentes manières de comprendre les notions de discours ou de texte (de construire l'objet langagier des études littéraires) ; deuxièmement, mettre à l'épreuve des instruments d'analyse. Il visait ensuite, plus particulièrement, l'identification de

1. Il serait trop long de donner la liste exhaustive des publications qui en témoignent, mais il suffit d'ouvrir l'ouvrage collectif *La recherche littéraire. Objets et méthodes* (Duchet et Vachon, 1993) pour y trouver de nombreux travaux sur le texte et le discours.

problèmes posés par le corpus québécois à la compréhension et à l'analyse de la discursivité. Enfin, par la présentation de certains travaux dont les préoccupations sont à la fois historiques ou sociologiques et langagières, il souhaitait jeter des ponts entre divers domaines du littéraire. Les angles de réflexion suivants avaient été proposés : les discours de la poétique (de la critique à la poétique d'auteur) ; la poétique des discours et des genres ; la discursivité du poétique (organisation langagière des textes) ; poétique et discours social. Parce que ces diverses facettes de la discursivité se touchent, plusieurs d'entre elles apparaissent dans chacun des textes du présent ouvrage. Aussi est-ce un peu arbitrairement que j'ai opéré des coupes, tracé des bissectrices et tangentes dans la problématique générale, pour mettre en relief un certain nombre de propositions et questions qui émanent des études.

LES DISCOURS DE LA POÉTIQUE : HISTORICITÉ DES THÉORIES

Est-ce là un effet de contemporanéité entre l'essor d'un travail plus spécifiquement théorique sur le discours au Québec et cette désaffection « postmoderne » pour les théories littéraires universalisantes ? Toujours est-il que la théorie et la critique sont maintes fois, ici, envisagées dans

leur historicité et, qui plus est, en tant que discours qui font eux-mêmes l'objet d'une analyse discursive, pour devenir parfois l'enjeu central des recherches (voir l'article de Robert Dion, p. 185-202).

La perspective diachronique sur les théories du discours apparaît particulièrement importante dans la réflexion sur la poétique des genres. Ainsi que le montrent Barbara Havercroft pour l'autobiographie et Richard Saint-Gelais pour la science-fiction, les définitions et autres modèles de tel ou tel genre ne cessent de se multiplier, se prolongeant, se contestant et se chassant les uns les autres, devenant à eux seuls une sorte de « sous-genre ». Ce dont témoigne ce constat, c'est évidemment que les modèles ne sont pas séparables des pratiques, que celles-ci, profuses et mobiles, résistent à la modélisation, que notre « science » n'échappe pas à l'« horizon » épistémologique et idéologique² qui embrasse également les activités de « création » :

Le texte autobiographique, tout comme la critique de l'autobiographie, témoigne d'un trajet historique où les modalités de la

2. L'article de Maingueneau (1994) sur « L'horizon du style » identifie ce problème en suggérant un lien entre l'importance du style et de la stylistique dans les études littéraires, l'application préférentielle des études de style à certains types de romans (plutôt qu'à la poésie ou au théâtre) et une conception de l'œuvre comme expression d'une subjectivité, individuelle ou collective.

représentation du sujet autobiographique, de même que la conception de ce sujet, n'ont cessé d'évoluer (Havercroft, p. 156).

Ce qui met un peu à mal la différence de statut entre théorie et objet, soulève le problème de la spécularité, de la tendance de la première à mimer le second : Saint-Gelais suggère que les « définitions » de la science-fiction « ne sont peut-être, elles aussi, que des *fictions*³ spéculatives » (p. 125), alors que Havercroft se propose d'examiner les « divers récits, grands et petits, qui portent sur les récits de vie » (p. 156). Plus généralement, l'interaction entre le discours critique et le discours-objet (l'œuvre commentée) ou, plutôt, les modes d'insertion du discours-objet dans la critique, constitue l'une des formes clés de l'« interdiscursivité » qui caractérise le type « discours critique » tel qu'étudié par Dion. L'un des enjeux communs aux discussions génériques proposées dans ce livre – outre celles déjà citées, mentionnons celles de François Dumont sur l'essai québécois, de Paul Bleton sur la paralittérature et d'Élisabeth Nardout-Lafarge sur le nom propre littéraire, entre autres dans les genres – sera de dépasser l'aporie « de la poule et de l'œuf », qui fait qu'on peut difficilement « définir un genre sans se fonder sur un corpus dont les éléments ne peuvent avoir été retenus

³. Je souligne.

qu'en fonction d'une définition préalable » (Bleton, p. 96).

Si le recul que nous prenons maintenant vis-à-vis de près d'un siècle de théorisations du littéraire « à partir de son matériau » permet de mesurer leurs transformations, partialités et autres inachèvements, cette conscience de l'historicité des théories ne doit pas, selon Pierre Ouellet, faire conclure à leur fin, donner lieu à un renoncement au profit d'un laisser-faire en vertu duquel les études littéraires devraient se contenter de l'à-peu-près, où chacun déconstruit, reconstruit et « redéconstruit » sous prétexte que le littéraire « n'occupe sans doute plus le devant de la scène dans les débats les plus actuels des sciences du langage, comme ce fut le cas jadis, à l'époque triomphale du structuralisme » (p. 33).

Les théories du discours ont une histoire, qui leur est propre – n'en déplaie à qui voudrait la fondre dans l'historicité sociale –, et semble bien loin d'être terminée – n'en déplaie à qui voit partout la fin de l'histoire, la fin de la théorie, la défaite de la pensée (p. 33),

écrit Ouellet qui, au contraire, voit, dans certaines « mutations épistémologiques » opérées par les théories du discours, des apports dont peut et doit bénéficier la « chose littéraire ».

D'une majorité de travaux ressort le besoin d'échapper à la vieille alternative du texte-document et du texte-monument, en essayant de comprendre le discours dans son « amont » et son

« aval » (Ouellet), sans l'hypostasier dans une clôture étanche, ni non plus le réduire à un « effet » d'autre chose.

LA POÉTIQUE DU DISCOURS 1 : L'AMONT ET L'AVAL

Cette « ouverture de la sémiose par les deux bouts » (Ouellet) s'opère ici par le biais de trois grandes questions : celle de la lecture (Saint-Gelais et Bleton) et celle de la perception (Ouellet), qui arriment le littéraire à l'expérience phénoménologique et cognitive du monde et du texte ; celle de l'énonciation et de l'argumentation, qui ouvre sur le problème de l'histoire (Dumont) ou sur celui du sujet (Fortier et Mercier, Havercroft), dans sa tension avec l'intersubjectivité et l'interdiscours (Dion).

Ouellet rappelle en premier lieu les deux grandes « mutations épistémologiques » des sciences du langage qui nous ont amenés à traiter les rapports du discours avec son « amont », soit, d'abord, avec le fonctionnement de l'esprit humain (par exemple les « modules de l'activité mentale » selon la formulation de Fodor), puis avec « l'expérience phénoménologique de soi, de l'espace et du temps, dans la perception et la motricité » (p. 36). Après ce rappel, il nous alerte contre le danger de laisser de côté

l'aval de notre activité cognitive et symbolique, qui vise ultimement non pas l'adéquation originare à un vécu de conscience perçu comme sa cause et sa raison d'être mais un ensemble indéterminé d'actions et d'interactions plus ou moins intentionnelles avec l'environnement naturel, humain et discursif extrêmement plastique, que l'on cherche à modifier, à transformer, selon des mécanismes qui donnent lieu à ce que nous appelons l'Histoire (p. 38).

Partant de diverses formes de recherche sur les processus perceptifs à l'œuvre dans l'activité linguistique – perception sensorielle, perception sémantique et perception de la parole –, Ouellet essaie de créer un modèle apte à retracer l'histoire de « la représentation discursive de notre activité perceptive », décelable « dans la littérature d'une société à une époque donnée » (p. 46). Le dilemme de la « littérarité » comprise de manière substantialiste (comme ensemble de propriétés discursives stables) ou sociologiste et nominaliste (comme « ce qu'un groupe appelle littérature ») est remplacé par une vision de « la littérature » en tant que lieu privilégié d'étude des transformations de la « connaissance sensible », dont les configurations historiquement variables sont repérées à travers différents plans du discours, en particulier l'organisation morphosyntaxique et les représentations lexicales.

Bleton déplace aussi la question de la littérarité, en proposant une phénoménologie de la

lecture des textes paralittéraires. Son point de départ est l'*Introduction à la paralittérature* de Daniel Couégnas, qui

oppose à une conception substantialiste de Littérature et de paralittérature l'idée de deux modes de lecture [...] indépendants de l'objet [...], tirés vers l'un des deux pôles : la lecture lettrée et la lecture non lettrée (p. 96).

Pour mesurer la pertinence du modèle, il le confronte avec les modes de lecture requis par trois types de textes paralittéraires modernes : le livre interactif, le récit plurilinéaire, le livre dont vous êtes le héros. Constatant qu'un tel modèle présente autant d'inadéquations que d'adéquations aux objets étudiés, Bleton doute de son utilité, et pour le lecteur empirique (le modèle ne l'aide ni à lire, ni à choisir, ni à évaluer un livre), et pour « notre compréhension du face-à-face [...] définissant tout acte de lecture » (p. 104). Il propose d'abandonner la saisie contrastive de la paralittérature et de la Littérature, qui nous apprend peu de choses, car elle ne fait que redoubler une échelle de littérarité déjà existante dans un jugement social, pour essayer plutôt de « comprendre la lecture paralittéraire » (dans son fonctionnement et dans ses apports au lecteur) à partir du trait le plus caractéristique de la paralittérature, sa production et sa consommation en série.

Malgré une très grande différence dans leur perspective et leurs enjeux, les travaux de Ouellet

et de Bleton convergent sur le fait que la définition d'une littérarité pour elle-même n'a guère de pertinence épistémologique, qu'il faut envisager les répercussions des textes dans leur « aval », dans la « plasticité » de notre environnement humain, naturel et discursif (Ouellet) ou dans l'univers cognitif, imaginaire, affectif du lecteur sériel (Bleton).

Fernand Roy essaie plutôt de conserver la notion de « littérarité » sans privilégier ni le point de vue textuel ni le point de vue historique, en faisant reposer le premier sur le second. La littérarité n'est pas une essence, elle est un phénomène culturel « lié à l'évolution des pratiques langagières, et [dont] l'émergence peut être datée » (p. 70). Elle est en revanche liée à une constante discursive, la création d'une « fiction d'interaction verbale » *autotélique*, c'est-à-dire dans laquelle « l'ouverture sur le réel [est] explicitement bloquée » (p. 81), par le fait que « la fiction intègre avec insistance des éléments langagiers identifiés comme autonomes et [...] en [fait] des substituts textuels du destinataire » (p. 81). Sauf que cette « fiction d'interaction verbale » vient d'une nécessité historique rattachée à l'existence de l'écriture. Pour qu'il y ait signification, postule Roy, il faut qu'il y ait interaction verbale : en l'absence d'interlocuteur, l'énonciateur de l'écriture doit forger un simulacre d'interaction. Une telle conception de la littérarité vise, en distinguant les fictions d'interaction

doublées d'autotélicité de celles qui ne le sont pas, non pas tant à « dévoiler la spécificité du littéraire » (Roy identifie des fictions autotéliques non littéraires), mais bien à « mettre en place des catégories d'analyse qui seront opératoires pour rendre compte de tous les textes littéraires » (p. 75).

Il est vrai que le problème de l'énonciation écrite soulève toujours la difficulté du décalage des situations de production et de réception (celle-ci étant, de plus, multipliée autant de fois qu'il y a de lectures), contraignant le plus souvent l'analyste à traiter de l'« énonciation énoncée », bref, d'un « simulacre d'interaction », plutôt que de l'énonciation réelle avec sa situation de communication. Si les auteurs qui placent cette question au centre de leur approche (Dion, Fortier et Mercier, Havercroft) admettent prudemment s'occuper des « traces » du procès, certains n'en font pas moins des tentatives pour excéder ces traces en (re)construisant en partie la situation sociodiscursive. Ce qui est l'occasion de réinterroger la « subjectivité » en tant que source du discours : de quelle subjectivité parle-t-on et comment se manifeste-t-elle ? Havercroft montre les limites de certains modèles textuels de l'autobiographie (tel celui de Lejeune), qui, même s'ils prennent en compte les marques d'énonciation et la position du lecteur, manquent la position idéologique du sujet – celle du sujet autobiographique et la leur

propre – pour finalement ramener le genre à l'énonciation d'un « je » unifié, et en proposer une description qui inclut plus facilement les récits illustrant « des vies exemplaires » (d'hommes, d'hommes blancs, de préférence ayant réussi, atteint la célébrité, le pouvoir, etc.). Dion convoque une théorie « théâtrale » et « polyphonique » de l'énonciation (Ducrot) et une pragmatique argumentative (Adam, Vignaux) pour déployer ce « vertigineux empilement de discours tantôt repérables, le plus souvent irrepérables » (p. 193) qu'est le discours critique, et le saisir dans son « interdiscursivité », puis dans son « intersubjectivité » – dans ses visées d'action « sur un interlocuteur dans le cadre d'institutions (université, milieu littéraire, etc.) » (p. 194-195). L'enjeu est de montrer comment l'interdiscursivité et l'intersubjectivité propres au discours critique arrivent à coexister avec la « subjectivité ostentatoire » de la critique québécoise récente, qui revendique une écriture. Un tel problème peut surgir ailleurs : dans leur tentative de proposer une sémiostylistique qui tienne compte de la polyphonie énonciative, Frances Fortier et Andrée Mercier feront face à la contradiction apparente entre la « dispersion interdiscursive » de cette dernière et la « singularité » (Jenny) du style.

LA POÉTIQUE DU DISCOURS 2 : MODÈLES GÉNÉRAUX, PARTICULIERS, CONTRASTIFS

La relativisation de la clôture du texte s'accompagne souvent d'une contestation des modèles universalisants, aptes à fournir les critères nécessaires et suffisants pour définir, identifier et décrire la littérature, la paralittérature, le genre, l'autobiographie, l'essai, la science-fiction, etc. Par exemple, Bleton ne fait pas qu'argumenter en faveur d'un « compte tenu » (Ponge) de la lecture, il doute du caractère opératoire de tout modèle généralisant et contrastif (même de ceux qui incluent le lecteur) et propose de

concilier un modèle moins général que singulier, moins abstraitement universel que souplement discriminant, avec l'observation des comportements de lecture, la phénoménologie de l'acte de lecture (p. 117).

Saint-Gelais non seulement proclame « l'impossibilité d'une poétique de la science-fiction » (p. 123) fondée sur un inventaire de propriétés discursives – parce qu'une telle poétique n'est pas opératoire face à l'hétérogénéité du genre –, mais montre, après avoir proposé de décrire les genres à partir de réglages de lecture (préalables et textuels), que certains textes engendrent précisément un « réglage indécidable de la lecture ».

Faut-il renoncer à tout travail de modélisation, abandonner l'approche comparative entre genres discursifs ou entre genres littéraires, qui a été une pierre de touche des théories poétiques depuis les formalistes russes ? Ce n'est pas là la conclusion qui ressort des études réunies ici. La plupart d'entre elles proposent ou visent en partie une telle forme de modélisation. Les autres, plus critiques sur le sujet, recourent encore largement, dans leur argumentation, à des procédures comparatives à partir de modèles qui, s'ils sont le plus souvent rejetés parce que non généralisables, n'en fournissent pas moins des repères, ne serait-ce que pour situer l'historicité et l'hétérogénéité des formes. Sauf que l'ambition universalisante ne tараude plus les chercheurs, loin de là. Souvent, la réflexion théorique se construit sciemment à partir d'un travail empirique sur des ensembles plus ou moins vastes, mais bien délimités en fonction de problèmes précis. Et l'on cherche moins la production de modèles unifiés (propriétés stables d'un genre, fonctionnement général du nom propre « en soi », etc.) que l'on ne travaille sur des frontières, des différenciations fines, des tensions, en croisant des disciplines, des genres, des questions.

Le travail de Dumont sur l'essai en fournit un bon exemple : vaguement rejeté par les catégories littéraires, dans lesquelles il fait figure de « résidu » (ce qui n'appartient pas au récit, à la

poésie, à la dramaturgie), l'essai l'est aussi par les sciences, même « humaines » : « une étude partielle, inconsidérément subjective ou immodérément lyrique est un essai, de la "littérature", autant dire de la "sous-science" » (p. 203). Dumont se propose de faire l'histoire de l'essai québécois dans une perspective « intergénérique » et « interdisciplinaire », en retraçant l'histoire de ses « conflits » : conflits, d'abord, avec les autres genres littéraires, qui, souvent, se sont définis contre lui (dans le cas, notamment, d'une poésie ostensiblement autotélique, niant toute valeur informative au littéraire) ; conflits, ensuite, avec la science, en particulier avec « l'historiographie contemporaine [qui] s'est construite contre l'essai. Une fois exclue de sa matrice disciplinaire, l'historiographie rejoint les études littéraires » (p. 208). Il ne s'agit donc pas tant de bâtir un modèle stable des propriétés de l'essai pour lui-même, mais bien, par l'analyse de la thématisation et de la mise en œuvre rhétorique de la contradiction dans l'essai (en regard d'autres genres littéraires et de textes « scientifiques »), « de mieux situer la part de la contradiction dans la littérature et la part de la littérature dans la prose d'idées » (p. 212), pour revoir l'histoire de la prose d'idées québécoise autrement que comme un progrès de la dialectique sur la rhétorique.

Est-ce parce qu'on s'intéresse, depuis quelques années, à des genres longtemps laissés

en marge (tels que l'épistolaire et le journal intime), ou est-ce plutôt que ces genres suscitent l'intérêt par leur valeur heuristique (obligeant à la critique des catégories trop fermées) ? De toute façon, l'intergénéricité « discursive » autant que « littéraire » est une préoccupation récurrente : qu'il s'agisse de décrire les limites de la subjectivité de la critique québécoise des années 1980, en la situant en regard de l'essai littéraire, du discours scientifique et du discours didactique (Dion), d'étudier les rapports entre sujet et autobiographie en tenant compte des variations-transformations des « écritures du soi », du journal intime à l'autofiction, voire au roman (Havercroft), de décider ce qui, de la fiction, de la saveur autobiographique, de la longueur moyenne, de l'énonciation au « je », motive la récurrente et récente appellation « récit » dans l'édition québécoise (Fortier et Mercier) ou encore de « comprendre » la lecture sérielle selon les modalités diverses que lui proposent les récits interactifs, les policiers, les récits d'aventures, etc. (Bleton).

On travaille certes avec la conscience que certains textes conviennent mieux que d'autres à tel ou tel type d'étude – Nardout-Lafarge dit que « [l]es textes qui se prêtent le mieux à l'étude des noms sont justement ceux que travaille une conscience de cette tension propre au processus de nomination » (p. 241) ; Ouellet analyse deux descriptions extraites du *Voyage en Orient* de

Lamartine pour montrer comment se met « en scène » « l'expérience perceptive propre à l'exploration mentale d'un espace naturel » (p. 52) dans une organisation morphosyntaxique et des représentations lexicales qui conditionnent « l'appréhension intéroceptive des images générées par la lecture » (p. 56). On n'en essaie pas moins, par des croisements d'objets et de questions, de déplacer les dernières et d'éclairer autrement les premiers. Trop souvent, de manière tautologique ou spéculaire, les mêmes types de textes sont soumis aux mêmes questions. Ainsi, depuis quelques années, assiste-t-on au Québec à des efforts pour sortir de la « complicité » traditionnelle entre sociocritique et roman « réaliste », et constituer une « sociocritique de la poésie⁴ », genre qu'on avait peut-être un peu vite, à la suite de Bakhtine, relégué dans le monologisme et exclu de son inscription dans le discours social. Peut-être parce qu'il est étroitement associé au processus de référenciation, le nom propre en tout cas a surtout été étudié, comme le rappelle Nardout-Lafarge, dans le roman réaliste. Or, l'étude du nom dans d'autres genres peut faire « apparaître de nouveaux enjeux

⁴. Je renvoie au numéro d'*Études françaises* préparé par Michel Biron et Pierre Popovic, « Sociocritique de la poésie » (1991). Je renvoie aussi à la contribution de Popovic au séminaire « La discursivité », qui est publiée dans *Romantisme* (Popovic, 1994).

théoriques », comme l'usage de son nom et de celui de l'autre « dans le contexte épistolaire » ; le rapport singulier, dans l'autobiographie, du nom d'auteur « qui doit être authentifié et illustré par le récit » ; le profit que peut tirer la poésie de ce « signifiant sans signifié » qu'est le nom ; la « fonction rhétorique d'amplification » du nom dans la critique (p. 251-252), etc.

LA DISCURSIVITÉ DU LITTÉRAIRE : PLANS D'ANALYSE

Participent aussi des déplacements de questions évoqués plus haut les nombreux remaniements, proposés par les collaborateurs, de procédures d'analyses du texte, dans le but soit d'amarrer un point de vue local à un point de vue global en intégrant des plans d'analyse de « niveau » ou de statut différents, soit d'ébranler une hiérarchie traditionnelle entre des plans. On verra Dumont contester le privilège de la dialectique sur la rhétorique dans l'étude de la prose d'idées ; Roy affirmer l'absence de pertinence, en sémiotique, de la séparation du discours en structures profondes et superficielles, pour proposer l'application du schéma narratif (considéré comme relevant de la profondeur) à l'énonciation (rangée dans les phénomènes de surface).

Le nom propre fournit un cas remarquable d'unité qui, selon Nardout-Lafarge, ne saurait être

étudiée hors de son insertion dans l'ensemble du discours, d'une part, parce qu'« il n'est pas du tout sûr que les noms littéraires forment un ensemble à part, séparé des autres dimensions du texte et saisissable en lui-même » (p. 236), d'autre part, parce que, pour peu qu'on veuille étudier un fonctionnement signifiant du nom propre, celui-ci ne peut venir que de la logique d'ensemble du texte ou de l'œuvre. Nardout-Lafarge met en garde contre la tentation, qui guette l'analyste occupé du nom propre, de cette recherche d'une signification inhérente au nom, d'une origine, tentation « mimologique », ainsi que l'appelait Genette : si l'on conçoit assez aisément que le nom en littérature est un lieu privilégié du désir de remotivation du langage, on conviendra de ne pas traiter celle-ci hors discours, sous peine de tomber dans un jeu de traductions et de projections des plus arbitraires.

Envisager le discours dans sa globalité, voilà la perspective que veulent privilégier Fortier et Mercier en rapprochant la sémiotique et la stylistique, pour dépasser la « vision grammaticale et phrastique de l'écriture » (p. 215) qui domine encore les études de style, et montrer le rôle de celui-ci dans l'économie d'ensemble de la signification d'un texte. Ressort ici (c'était d'ailleurs le cas dans le récent *Qu'est-ce que le style ?* dirigé par Molinié et Cahné, 1994), une oscillation entre la considération du style *comme un plan distinct du discours*, à corréler aux

autres pour étudier dans leur globalité les « modes de signification » (selon l'expression de Meschonnic) d'un texte ou pour caractériser les régularités d'un genre, et sa vision *comme résultante de la conjonction de plusieurs plans*. Sous le premier angle, il s'agit de déterminer comment, dans le récit, une « rationalité diégétique » s'articule à trois autres principes de cohérence, argumentatif, figuratif (thématique) et stylistique, principes qui renvoient à des plans distincts du discours : « l'énonciation (argumentation, figurativité), l'énoncé (narrativité) et la manifestation (l'organisation stylistique) » (p. 224). Sous le second angle, il s'agit entre autres de voir comment le style peut se trouver à la jonction des plans du contenu et de l'expression ou de quelle manière il peut impliquer « la mise en scène d'un processus énonciatif » (p. 218). À cet égard, Ouellet ne propose-t-il pas précisément une vision énonciative du style, plus spécifiquement du « style perceptif », en reliant l'énonciation à la perception, les modes d'apparaître morphosyntaxiques des énoncés à leurs représentations lexicales et à la situation de l'observateur-énonciateur ?

QUESTIONS DE DISCOURS ET LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Cinq des études du présent collectif ne traitent pas le corpus québécois. Leurs auteurs

l'ont, à ma connaissance, à peu près tous déjà fait, en abordant le même genre de problèmes. Ce n'est pas le lieu de relire ces travaux pour déterminer si telle œuvre, tel genre, telle époque de la littérature québécoise y a infléchi telle question, telle hypothèse, tel modèle « discursifs ». En revanche, on constate, dans certains des articles rassemblés ici qui abordent cette littérature, qu'elle suscite bien des questions spécifiques, non seulement en tant qu'« objet social » et historique, mais en tant qu'objet discursif. Que le problème soit celui du choix des noms propres dans une littérature longtemps consacrée aux valeurs collectives et dans une société où les patronymes furent longtemps peu nombreux ; celui d'une rhétorique de l'essai qui, par sa place particulière dans une littérature en formation, a entraîné plus qu'ailleurs une théorisation du genre ; celui des tensions entre novation et convention dans une critique jeune, qui s'étudie pourtant beaucoup elle-même ; celui, enfin, des configurations narratives, énonciatives et stylistiques de « récits » aux contours génériques encore flous ; qu'il soit ceci ou cela montre bien que la situation d'un texte a partie liée avec son organisation discursive. Affirmation dont seules des études comparées, sans doute, permettraient de prendre la juste mesure.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl ([1975] 1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BIRON, Michel, et Pierre POPOVIC (dir.) (1991), « Présentation », *Études françaises*, vol. 27, n° 1 (printemps), p. 7-10.
- DUCHET, Claude, et Stéphane VACHON (1993) (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Paris/Montréal, Presses universitaires de Vincennes/XYZ éditeur.
- ÉTUDES FRANÇAISES (1991), « Sociocritique de la poésie », vol. 27, n° 1 (printemps).
- GENETTE, Gérard (1976), *Mimologiques. Voyages en Cratylie*, Paris, Éditions du Seuil.
- JENNY, Laurent (1993), « L'objet singulier de la stylistique », *Littératures*, n° 89, p. 113-124.
- MAINGUENEAU, Dominique (1994), « L'horizon du style », dans Georges MOLINIÉ et Pierre-Alain CAHNÉ (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses universitaires de France, p. 187-199.
- MILOT, Louise, et François DUMONT (dir.) (1993), *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. Les Cahiers du CRELIQ, série « Séminaires ».)

INTRODUCTION

- MOLINIÉ, Georges, et Pierre-Alain CAHNÉ (dir.) (1994), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses universitaires de France.
- POPOVIC Pierre (1994), « La pauvreté Hugo », dans José-Luis DIAZ (dir.), *Romantisme/Colloques, Victor Hugo, Les Misérables, « la preuve par les abîmes »*, Actes du colloque d'agrégation du 3 décembre 1994, Paris, Cedes, p. 123-138.
- ROBERT, Lucie (1993), « L'avenir de la recherche sur la littérature québécoise. Miser sur le collectif », dans Louise MILOT et François DUMONT (dir.), *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 29-48. (Coll. Les Cahiers du CRELIQ, série « Séminaires ».)

PIERRE OUELLET

Université du Québec à Montréal

La perception discursive¹

Les théories du discours ont une histoire, qui leur est propre – n'en déplaie à qui voudrait la fondre dans l'historicité sociale –, et semble bien loin d'être terminée – n'en déplaie à qui voit partout la fin de l'histoire, la fin de la théorie, la défaite de la pensée. Le discours littéraire n'occupe sans doute plus le devant de la scène dans les débats les plus actuels des sciences du langage, comme ce fut le cas jadis, à l'époque triomphale du structuralisme, mais il n'en reste pas moins que l'héritage de la pensée structurale a récemment donné lieu à des mutations épistémologiques et méthodologiques considérables dans le domaine des théories du discours, dont notre conception de la « chose littéraire » pourrait aujourd'hui largement bénéficier.

1. Les recherches dont ce texte rend compte sont subventionnées par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada. Je tiens à remercier Larry Marks, Hervé Bouchard et Adel El Zaïm, chercheurs au sein de l'équipe REPER (*Représentation de la Perception*), pour les discussions qui ont mené à la rédaction de cet article.

Ces mutations sont marquées par deux moments clés dans l'histoire des idées sémiotiques depuis les quinze dernières années. Le premier est celui où l'on a renoncé à considérer les systèmes symboliques comme des systèmes clos et autonomes, n'obéissant qu'à leurs lois propres et à leur nécessité interne, dont il suffirait au chercheur d'établir la logique d'un point de vue formel ou opérationnel pour en comprendre les tenants et les aboutissants, réductibles à quelque structure élémentaire capable d'engendrer un nombre indéfini de phénomènes. Ce premier moment est contemporain de l'avènement des sciences cognitives, qui ont fait prendre conscience au sémioticien que les structures sémiodiscursives ne sont pas des entités formelles indépendantes du fonctionnement de l'esprit humain et qu'il faut pour les comprendre les rapporter ultimement aux « facultés de l'âme », comme dirait Kant, ou, dit plus modestement, aux différents « modules de notre activité mentale », comme le suggère Jerry Fodor. Les processus de signification ont bien sûr à voir avec les contraintes formelles des langues naturelles et les normes régissant les pratiques discursives – linguistes et sémiologues l'ont largement démontré –, mais ils s'appuient d'abord sur le fonctionnement de la conscience des sujets qui y participent, non seulement par leur faculté de parler, qui n'est qu'un des modules de notre esprit, mais par leur mémoire,

leur imagination, leur capacité de faire des inférences, leur intentionnalité et, plus fondamentalement encore, leur perception, leur mode de présence corporelle au monde, leur sensorimotricité – facultés qui ont toutes un rapport plus ou moins étroit avec notre capacité de signifier, soit de produire et de comprendre des entités de nature symbolique.

L'intelligence artificielle nous a montré que le robot le plus simple ne peut comprendre et produire des signes qu'à la condition de posséder une mémoire et un pouvoir inférentiel qui lui tiennent lieu d'esprit, et que toute tentative de complexification de telles machines rudimentaires exige qu'on leur fournisse de surcroît des organes de perception, un substitut de conscience réfléchissante d'où elles tirent un simulacre d'intentionnalité ou d'identité à soi, de même qu'une image de leur présence plus ou moins mobile dans le monde spatiotemporel qui les environne. Il fallait donc, après leur avoir donné un esprit, tenter de leur donner un corps et, qui plus est, un *corps propre* au sens de la phénoménologie. Les neurosciences et la psychologie expérimentale peuvent venir au secours de l'intelligence artificielle dans ses tentatives de modélisation des opérations et des structures qui permettent le passage des « simulacres du corps » aux « simulacres de l'esprit », en établissant un lien causal entre les capteurs périphériques de tout système sensible à son environnement et le

processeur central en quoi consiste la structure conceptuelle abstraite où les données de cet environnement font l'objet d'un calcul de type inférentiel fondé sur les entités formelles qui les symbolisent (Churchland, 1990). Une telle approche empirique ne peut toutefois, comme on l'a maintes fois souligné depuis l'ouvrage fameux d'Hubert L. Dreyfus ([1979] 1984) sur les limites de l'intelligence artificielle, rendre compte du deuxième aspect de la corporéité dont j'ai parlé, celui de la *propriété* du corps, qui suppose une activité proprioceptive dont les racines plongent dans le « sentiment d'existence » au sens kantien – le *compus sui* d'un Maine de Biran – et un type particulier d'intentionnalité, définie par la présence charnelle du sujet au monde.

C'est le deuxième moment clé de la pensée sémiotique des dernières années, où l'on a montré que l'ouverture du langage sur les autres facultés de l'esprit et l'ouverture de ce dernier sur son propre support physique, en ses dimensions organique et neuronale, ne peuvent suffire pour comprendre le fonctionnement des systèmes symboliques. Il faut aller plus loin et inclure l'expérience phénoménologique de soi, de l'espace et du temps, dans la perception et la motricité, notamment, pour saisir notre mode de présence au monde qui est le support ultime de toute intelligence et de toute capacité de symbolisation, dont le fondement réside dans l'imagination et l'intuition sensible, lieux et objets

d'une esthétique transcendante, plutôt que dans les structures conceptuelles abstraites de la logique propositionnelle ou les processus neuro-naux a-symboliques immanents à notre système neurophysiologique. C'est ce qui est en train de s'opérer dans la pensée poststructurale d'aujourd'hui, grâce au retour en force de la phénoménologie au sein des études sémiotiques et des sciences cognitives (voir Greimas et Fontanille, 1991, et Petitot, 1991).

Un danger guette toutefois les recherches sémiolinguistiques dans ce reflux vers l'expérience vécue et la présence charnelle au monde. Si celles-ci permettent d'éviter tout réductionnisme biophysique, à quoi nous confinent les hypothèses les plus fortes du cognitivisme classique, elles n'en participent pas moins du gigantesque mouvement de « retour en amont » où les sciences de l'esprit et les sciences de la culture – dont la sémiotique fait partie en tant que « psychologie sociale », dirait Saussure, « anthropologie de l'imaginaire », dirait Greimas – risquent de perdre de vue leur « aval », non plus leur source ou leur fondement, devenu l'obsession des sciences, mais leur visée et leur finalité, voire la visée et la finalité mêmes des systèmes symboliques qu'elles sont censées étudier. L'enjeu, bien sûr, n'est pas de revenir à la fétichisation du langage et à l'autonomisation du discursif que le *linguistic turn* de la philosophie analytique et le nominalisme de la pensée

structurale classique auront mis à l'honneur dans les dernières décennies, mais de redonner toute son épaisseur, sémiotique et historique, aux processus de symbolisation et de représentation mentale ou linguistique auxquels notre vécu phénoménologique donne lieu dans toute activité cognitive. Autrement dit, l'ouverture en amont que les sciences de la cognition et la phénoménologie de la perception ont permis de pratiquer dans l'édifice jusque-là trop replié sur lui-même du langage et du discours, ne doit pas masquer cette autre ouverture, tout aussi nécessaire, sur l'aval de notre activité cognitive et symbolique, qui vise ultimement non pas l'adéquation originaire à un vécu de conscience perçu comme sa cause et sa raison d'être mais un ensemble indéterminé d'actions et d'interactions plus ou moins intentionnelles avec l'environnement naturel, humain et discursif extrêmement plastique, que l'on cherche à modifier, à transformer, selon des mécanismes qui donnent lieu à ce que nous appelons l'Histoire.

La question de la perception, par rapport au langage et au discours, marque bien la distance qui sépare ces deux types d'ouverture : sur les conditions à priori de l'expérience et sur l'interprétation à posteriori des représentations symboliques qu'on en donne. On parle de *perception sensorielle* et de *perception sociale* : d'une part, on décrit les mécanismes neurobiologiques ou le vécu phénoménal d'un acte de

perception immédiate et, d'autre part, on décrit la façon dont une communauté interprétative historiquement et socialement déterminée se représente mentalement un phénomène au sein d'une activité discursive donnée – comme cela se pratique depuis longtemps en psychologie sociale et en ethnométhodologie ou, plus récemment, en esthétique de la réception au sein de la critique littéraire. Dans les deux cas, diamétralement opposés, on parle de *perception*, mais comme s'il s'agissait là d'une pure coïncidence due à la seule homophonie des termes qui renverraient en fait à deux notions irréductibles l'une à l'autre. Prises comme je viens de le faire, par l'un et l'autre bout du spectre qui sépare la sensation immédiate de l'interprétation qu'on peut donner de ses médiations discursives, les deux notions de perception évoquées semblent en effet n'avoir rien à voir l'une avec l'autre : leur mise en rapport paraît une pure question de vocabulaire, et pousser plus loin l'investigation de leur lien donnerait sans doute l'impression que l'on obéit à un pur principe nominaliste. C'est ce que je vais pourtant tenter de faire, en déployant le spectre complet qui va de la « perception immédiate » à sa « représentation discursive » tout en marquant les passages où peut se nouer un véritable dialogue entre les sciences de la cognition et les sciences de la culture, les premières s'attachant aux conditions de l'expérience, psychophysiques ou phénomé-

nologiques, et les secondes visant ses finalités d'ordre historique, où l'on rencontre en chemin les dimensions à la fois esthétique et épistémique de toutes représentations symboliques.

LANGAGE ET PERCEPTION

On s'est largement occupé depuis quelques années des rapports entre perception et langage, selon trois grands axes qui s'inscrivent chacun dans un domaine des recherches cognitives. Le premier axe concerne le problème de la morphogenèse et de la sémiogenèse linguistiques à partir des structures et des processus de la perception visuelle. Trois disciplines, les neurosciences, la psychologie expérimentale et les théories morphodynamiques, explorent ce lien génétique entre vision et langage, d'où ont émergé plusieurs hypothèses scientifiques, dont les plus intéressantes, de mon point de vue, sont les différentes formes de néolocalisme ou de spatialisme et le principe général d'une iconicité des langues naturelles par rapport aux lois de la perception ou à l'ordre de l'apparaître phénoménal².

². On consultera à ce sujet les travaux de Petitot et notamment son dernier ouvrage, *Physique du sens* (1992).

Le second axe ne concerne plus la genèse du langage mais sa reconnaissance par les locuteurs, soit la perception des formes graphiques et acoustiques des différentes unités qui composent les langues naturelles. Il s'agit là du vaste domaine de « la perception de la parole » qui retient l'attention des ingénieurs informaticiens, intéressés par ce sous-champ de la robotique qui regroupe les travaux sur les machines parlantes, et des psycholinguistes, intéressés notamment par les structures d'apprentissage du langage à partir des processus de discrimination, de « passage » et de catégorisation des entités linguistiques. Ce problème est celui de la reconnaissance des formes appliquée aux symboles propres aux langues naturelles, envisagés sous leur aspect matériel, bien qu'y soit largement impliquée, on va le constater plus loin, la préappréhension de la dimension conceptuelle du langage³.

Le troisième axe, sur lequel je vais m'attarder plus longuement parce qu'il me semble pouvoir faire la synthèse des deux autres et déboucher de la sorte sur le problème, que je veux poser à mon tour, de la « perception des univers du discours », concerne cette fois le vaste champ de ce que les psychologues, depuis

³. On peut lire sur ces questions les trois derniers chapitres de *Linguistic Theory and Psychological Reality* (Halle, Bresnan et Miller, 1983).

Kosslyn et Shepard, appellent l'« imagerie mentale » et que des linguistes sémioticiens, comme François Rastier (1991 : chap. VIII), nomment la « perception sémantique ». L'hypothèse qui sous-tend ces travaux est bien résumée par Michel Denis dans *Image et cognition*, lorsqu'il définit l'imagerie comme « une modalité de la représentation mentale qui a pour caractéristique de conserver l'information perceptive sous une forme qui possède un degré élevé de similitude structurale avec la perception », tout en précisant que du percept à l'image mentale il y a bien sûr transformation de l'information sans que l'abstraction qui en résulte fasse toutefois « perdre à la représentation son isomorphisme structural à l'égard de la perception » (1989 : 9). Rastier, on le sait, reprend cette hypothèse, en ajoutant que ces « images mentales », qu'il rebaptise « simulacres multimodaux », en hommage à Épicure et à Lucrèce, « sont les corrélats psychologiques des signifiés linguistiques, et que la référenciation s'opère [conséquemment] par appariement entre images mentales et percepts d'objets » (Rastier, 1991 : 207). On a là une chaîne sémiotique qui va du « signifié linguistique » à la « chose perçue » en passant par l'« image mentale » et le « percept d'ordre sensoriel », nous permettant d'emblée d'embrasser la quasi-totalité du processus sémiogénétique, à l'exclusion toutefois de la dimension plus proprement signifiante des symboles linguistiques, dont n'est retenu ici que

le niveau propre aux « représentations lexicales », seules supposées par une telle approche de la perception sémantique.

Ce dernier axe de recherche reprend à l'envers ou à rebours les hypothèses du premier, concernant la sémiogenèse des langues naturelles, dans la mesure où il montre que l'impression référentielle résultant de la reconnaissance du sens des énoncés linguistiques dépend d'un isomorphisme structurel postulé entre l'imagerie, qui sert de support à cette reconnaissance, et la perception sensorielle, qui laisse en héritage à nos représentations mentales les formes les plus prégnantes et les plus saillantes qui la caractérisent. La chaîne est bouclée, qui nous fait passer de l'extrant du discours – la reconnaissance du sens – à son intrant le plus originaire – l'expérience perceptive dans laquelle prennent racines les formes et les entités sémantiques les plus primitives des langues naturelles. La théorie de la perception sémantique rejoint ainsi les hypothèses de base de la morphodynamique et d'une large part de la linguistique cognitive, fondée sur le lien étroit entre *Gestalt*, percept, image mentale et configuration sémantique – sans oublier, toutefois, les entités morphologiques et les structures syntaxiques qui elles aussi participent du procès, plus large, de la perception discursive, contrairement à ce que laisse entendre la sémantique interprétative d'un Rastier, qui semble les négliger. Les spécialistes

de la perception de la parole affirment en effet que la reconnaissance des unités morphophonémiques des énoncés dépend étroitement de l'interface prosodico-accentuel, située entre l'acoustique et le sémantique : entre la perception sensorielle d'un symbole matériel et la perception mentale d'une représentation idéale. Cette structure intermédiaire, où la syntaxe et le morphème font l'objet d'un acte de perception catégorielle de la part d'un locuteur capable dès lors de discriminer et de découper les unités matérielles du discours selon une courbe prosodique sémantiquement reconnaissable, intervient directement dans la production ou l'actualisation de l'imagerie sous-jacente à la perception sémantique et, partant, dans l'appariement des images mentales aux percepts d'objets ou, plus précisément, à l'expérience perceptive d'une structure événementielle donnée, à laquelle renvoie ultimement tout énoncé.

Il faut faire le lien entre ces différents processus perceptifs en jeu dans l'activité linguistique et montrer l'unité intrinsèque des hypothèses sur lesquelles s'appuie leur élucidation, soit :

1. l'hypothèse du primat de la perception sur les processus conceptuels plus abstraits comme la catégorisation lexicale et morphologique (hypothèse que partagent les sciences expérimentales comme la neuropsychologie et les ap-

proches plus spéculatives comme la phénoménologie et la physique du sens) ;

2. l'hypothèse de l'isomorphisme percept-image en psychologie cognitive et de son corollaire sémiolinguistique qui définit l'acte de référenciation comme l'actualisation d'une image mentale et son appariement aux percepts d'objets (cette dernière notion étant élargie à celle d'événement, qui inclut tout autant les propriétés que les individus) ;
3. l'hypothèse psycholinguistique d'un niveau mi-idéal mi-matériel, où la perception de la parole articulée met en jeu une image mentale de nature sémantique et le percept d'une forme acoustique donnée, dans un processus où l'ordre linéaire des entités symboliques dans l'énoncé et la nature hiérarchique de leur lien morphosyntaxique font simultanément l'objet d'un double acte de reconnaissance corrélée de la part du sujet énonciateur ou coénonciateur.

Mes travaux sur la *perception discursive* – où j'essaie de jeter un pont entre perception sensorielle, perception sémantique et perception de la parole – reposent précisément sur l'unité du phénomène décrit ici, jusqu'à maintenant morcelé en plusieurs champs d'investigation qui

n'ont pas souvent de rapports entre eux. C'est sur l'exploration de ce phénomène transverse au langage que je fonde l'avenir immédiat des théories du discours et de la sémiolinguistique, qui doivent saisir le lien entre l'*amont* du sens dans le percept ou la sensorimotricité et son *aval* dans les images mentales que nos représentations symboliques engendrent au sein d'une histoire ou d'une culture données. C'est là une quatrième hypothèse, que je souhaite ajouter aux trois autres pour leur permettre d'atteindre ce que j'ai annoncé plus haut en parlant notamment de perception sociale, soit que

4. la représentation discursive de notre activité perceptive a une histoire, qu'on peut repérer à travers l'analyse des formes d'expression comme celles en jeu dans la littérature d'une société à une époque donnée, cette analyse permettant de dégager ce que j'appelle des *esthésies*, qui sont aux configurations de la connaissance sensible ce que les *épistémè* de Michel Foucault sont aux formes de la connaissance rationnelle.

Bien sûr, le fossé apparaît large et profond entre cette dernière hypothèse et les trois premières. Leurs visées sont apparemment fort différentes ; j'essaierai tout de même de faire voir leur lien, si fragile soit-il, si lointain qu'il semble.

LA PERCEPTION DISCURSIVE

Je voudrais revenir brièvement sur l'une des hypothèses qui fondent l'existence de l'imagerie mentale et, par le fait même, le lien entre l'intéroceptivité et l'extéroceptivité, d'où vient que l'on peut parler de « perception sémantique » à propos de l'appréhension du contenu intuitif ou figuratif de nos concepts ou de nos représentations mentales. Je ne veux pas m'attarder trop longuement sur le débat entre imagistes et propositionnalistes, qui a fait couler beaucoup d'encre chez les cognitivistes depuis plusieurs années (Tye, 1991 ; Finke, 1989), ni me concentrer trop sur les subtilités du principe de « double codage » auquel la plupart des chercheurs semblent conclure au terme de cette très longue controverse⁴, mais j'aimerais m'arrêter sur l'une des expériences les plus déterminantes qu'ont menée les imagistes pour prouver l'existence d'un substrat spatiotemporel à nos représentations mentales, support que Kosslyn appelle *visual buffer* (traduit ici par « écran visuel ») et qui présente toutes les propriétés d'un espace coordonné, capable de figurer analogiquement l'espace-temps que l'on perçoit et où l'on se déplace dans le monde phénoménal (Kosslyn, 1980). Il s'agit d'une

⁴. On doit la première formulation de ce principe à Paivio (1979).

expérience typique d'« exploration mentale » (de *mental scanning*) grâce à laquelle les chercheurs ont pu dégager une relation linéaire entre la longueur d'un « transport visuel » dans l'exploration d'une image mémorisée et la durée de ce même transport, corrélation qui atteste l'existence d'une véritable « métrique de l'image », comme dit Denis (1989 : 71), permettant de dégager les propriétés spatiales, topologico-dynamiques, du support où s'inscrivent les représentations mentales. L'expérience proprement dite consiste :

1. à présenter à des sujets la carte d'une île imaginaire sur laquelle figurent 7 détails (un puits, une plage, etc.), disposés de telle sorte que les 21 distances qui les séparent soient toutes différentes ;
2. à demander aux sujets de mémoriser cette carte jusqu'à pouvoir la dessiner de mémoire sans erreur quant à la localisation des détails ;
3. à les inviter à former une image mentale de cette carte et à focaliser leur attention sur l'un des détails qui leur est nommé par l'expérimentateur ;
4. puis, au moment où un autre détail est nommé, à parcourir mentalement l'espace depuis l'élément précédent jusqu'au nouveau et d'appuyer sur un bouton dès sa découverte.

Le résultat montre une corrélation entre la latence de vérification (soit la durée de l'exploration mentale) et la distance spatiale séparant les différents détails. Plus cette distance est grande, plus le temps de réponse est long – ce qui suggère qu'il y a un véritable processus d'exploration d'un support spatial des images, où la distance se traduit en durée, la colocalisation en un authentique balayage spatiotemporel⁵. Ces travaux sont relativement connus et je ne voudrais pas insister outre mesure sur leurs conséquences, sinon pour souligner que l'« écran mental » comporte des limites et des contraintes de mise en œuvre parfaitement similaires à celles qui régissent la perception visuelle immédiate ; ainsi la taille apparente de l'objet imaginé aura des incidences sur la durée du balayage mental, tout comme le volume de l'objet perçu détermine partiellement le temps nécessaire à son repérage et à sa reconnaissance. Tous les résultats auxquels ces études aboutissent nous obligent à considérer que nos représentations visuelles ne se contentent pas d'enregistrer le contour apparent des objets perçus, soit leur apparence structurale schématique, mais qu'elles encodent aussi de manière analogique la colocalisation de ces objets dans un espace coordonné.

5. Cette expérience fut menée par Kosslyn, Ball et Reiser (1978). Voir aussi Denis (1989 : 70-74).

Or, cette colocalisation, si elle dépend de la structure spatiale « apparente », et iconiquement déterminée, du support mental des images, relève tout autant du processus même de balayage qui suppose une certaine temporalité, liée à la durée relative de l'acte, et une certaine motilité ou motricité mentale, liée à sa trajectoire et au mouvement inhérent au tracé exploratoire. Ainsi la *structure* analogique inerte ou « statique » de l'image mentale par rapport au percept sensoriel dépend-elle ultimement d'un *processus* perceptif « dynamique », dont les psychologues décrivent deux types : 1. les processus d'*exploration* mentale, où le « point de vue » se meut imaginativement dans un espace d'images fixes, et 2. les processus de *rotation* mentale, qui font subir à l'image certaines transformations, la faisant imaginativement tourner dans l'espace autour d'un « point de vue » relativement stable. On peut, bien sûr, concevoir des processus où les deux types de motricité mentale, exploration et rotation, se conjuguent étroitement, comme c'est souvent le cas dans la perception discursive des espaces sémantiques générés par la description littéraire, dont je vais parler à l'instant.

LA DESCRIPTION IMAGEANTE :
LE *VOYAGE EN ORIENT*

On connaît peu de travaux consacrés à la description littéraire, sinon ceux, fondateurs, d'un Philippe Hamon (1981) ou d'un Denis Bertrand (1985). Si les études du premier visent, selon le paradigme classique du structuralisme sémiotique, à « textualiser le concept d'espace, comme la narratologie a réussi à se désinféoder du concept de temps » (Hamon, 1981 : 133), et cela « en évitant les pièges de l'approche référentielle (en évitant notamment de traiter [le descriptif] comme description "d'espaces", de "choses" ou "d'objets") » (p. 7), il n'en reste pas moins qu'elles supposent à la base, comme Bertrand l'a montré, la compétence d'un sujet descripteur défini par la triple modalité d'un |vouloir|, d'un |savoir| et d'un |pouvoir| *voir*, qui lui donne le statut d'un véritable « observateur » désigné comme « regard descripteur » (Bertrand, 1985 : 76-77). On ne peut dès lors dénier que l'énonciation descriptive, même largement émancipée de la *mimesis* classique et de l'illusion référentielle qui la caractérise dans ses versions les plus réalistes ou naturalistes, relève au moins indirectement des contraintes et des virtualités propres aux différentes formes d'expériences perceptives en jeu dans la vision et dans l'imagination ou, dit autrement, repose sur les propriétés symboliques fondamentales du

percept et de l'image mentale conçues comme mise en forme plus ou moins figurative ou plastique de l'espace-temps phénoménal. Même la description dite réaliste, comme on va le voir dans l'exemple que je vais analyser, n'obéit pas aux canons de l'illusion référentielle qui fait tant peur aux nominalistes textualisants, dans la mesure où elle met en scène des processus d'exploration et de rotation mentales révélant des colocalisations d'objets perçus et de sujets percevants ou de mouvements scopiques imaginaires qui ont peu à voir avec les manières stéréotypées de considérer la vue, mais qui n'en restent pas moins largement tributaires des propriétés phénoménologiques du vécu perceptif en général. En ce sens la conception que l'on se fait du « réalisme littéraire » renvoie davantage à un ensemble d'images d'Épinal, où l'on a momifié notre perception du réel à une époque de notre histoire, qu'à un véritable réalisme philosophique, dégagé des clichés du positivisme et de l'empirisme naïf. Heureusement, nos images mentales ne viennent pas toutes d'Épinal, et les vérités ne sont pas toutes de La Palice – la littérature est là pour le montrer, même la plus « naturaliste ».

J'emprunte mon exemple à un classique du romantisme, qu'on n'a plus beaucoup l'habitude de lire aujourd'hui bien qu'il ait su mettre en scène, admirablement, en particulier dans son *Voyage en Orient*, l'expérience perceptive propre

à l'exploration mentale d'un espace naturel – je veux parler de Lamartine, dont les récits de voyage sont un véritable traité de la sensorimotricité poétique. Voici l'extrait choisi, où les expressions renvoyant à la vision sont en romain et celles dénotant la motion sont en caractères gras :

*Je m'**approche** et mon regard **tombe, à travers** l'échancrure de la roche, **sur** le plus magnifique et le plus étrange horizon qui ait jamais étonné un regard d'homme : c'était Damas et son désert sans bornes à quelques centaines de pieds sous mes pas. Le regard **tombait** d'abord **sur** la ville, qui, entourée de ses remparts de marbre jaune et noir, [...] **s'étendait** à perte de vue **dans** un labyrinthe de jardins en fleur, **jetait ses bras** immenses **çà et là dans** la vaste plaine, [...] semblait **se perdre de temps en temps sous** la voûte de ses arbres, puis reparaissait plus loin en larges lacs de maisons, de faubourgs, de villages : labyrinthe de jardins, de vergers, de palais, de ruisseaux, où l'œil **se perdait**, et ne **quittait** un enchantement que pour en **retrouver** un autre (Lamartine, 1862 : 202-203)⁶.*

Le passage se déroule en trois temps, trois mouvements. D'abord, un processus d'« exploration mentale » confère à la vision une certaine

⁶. Je tiens à remercier Larry Marks pour avoir attiré mon attention sur ce texte, auquel il a lui-même consacré une bonne partie de ses travaux (voir entre autres Marks, 1995).

motricité : le *regard tombe à travers* et *sur*. Puis, c'est l'objet perçu qui acquiert, par un processus de « rotation imaginaire », une certaine motilité : la ville *s'étend à perte de vue, semble se perdre sous*, et *reparaît plus loin*, dans un mouvement qui donne à « voir » – comme dans « reparaître plus loin », modalité double du voir et du bouger, qui souligne le lien intime entre, d'une part, « s'étendre » (lié à la motilité) et « à perte de vue » (dénotant la visibilité) et, d'autre part, « sembler » (lié à la vue) et « se perdre sous » (dénotant le mouvement). Enfin, à la clôture du passage, on revient au processus d'« exploration » du début : *l'œil* (signe de vision) *se perd, quitte* et *retrouve* (signes de mouvement), mais dans une sorte de contamination sémantique de l'exploration du sujet par la rotation de l'objet, puisqu'on retrouve appliqué à *l'œil* presque les mêmes prédicats de motilité que ceux qui caractérisaient la ville : *se perdre* et *reparaître*.

La scène entière nous oblige à parcourir et découvrir l'espace mental sous-jacent aux différents éléments dénotés par les représentations lexicales comme « la roche », « la ville », « les jardins », etc., selon une trajectoire où l'œil lecteur, se coulant dans le « regard descripteur », explore les coordonnées spatiales, d'abord obliquement et verticalement (*tombant à travers* l'échancrure de la roche *sur* l'étrange horizon), puis horizontalement, faisant cette fois bouger l'image focalisée de la ville (qui *s'étend dans* un

labyrinthe et **jette les bras çà et là dans** la plaine) et la faisant pivoter sur un axe perpendiculaire à celui de la chute du regard – où l'image **se perd** puis **reparaît** à l'œil qui, lui-même, à la fin, **se perd, quitte** et **retrouve**, son mouvement « exploratoire » épousant celui, « rotatoire », de l'objet mentalement perçu. Au paragraphe suivant immédiatement cet extrait, Lamartine précise :

*Nous ne marchions pas ; tous pressés à l'étroite ouverture du rocher comme une fenêtre, nous contemplions, tantôt avec des exclamations, tantôt en silence, le magique spectacle qui **se déroulait** ainsi **subitement** et tout entier sous nos yeux, **au terme d'une route, à travers** tant de rochers et de solitudes arides, au commencement d'un autre désert qui n'a pour bornes que Bagdad et Bassora, et qu'il faut quarante jours pour **traverser**. Enfin **nous nous remîmes en marche** [...].*

La scène entière s'est déroulée dans l'immobilité du sujet percevant, dont le regard seul tombe et l'œil se perd imaginativement, en un acte de perception qui implique normalement la fixité absolue, soit la *contemplation* – d'autant que les observateurs sont « pressés » les uns contre les autres dans « l'étroite ouverture du rocher comme une fenêtre ». L'exploration mentale, où l'accent est mis sur l'acte noétique de lancer et de jeter le regard dans l'espace, se résorbe donc en un processus de rotation où c'est le *spectacle* qui **se déroule sous** les yeux, non plus le regard qui le balaie. Ce qui met en relief le contenu

noématique de l'acte perceptif, où le corrélat spatio-temporel du regard – qu'exprime le prédicat « **se dérouler sous les yeux** » dénotant le mouvement et la vue – prend le rôle actif dans la scène imaginée, le sujet se cantonnant dans le rôle passif du « contemplateur », **au terme d'une route** et avant de **commencer** une autre **traversée**. Ce renversement, qui fait de l'objet la source de l'acte, est sensible dans le passage central du paragraphe précédent, où il est dit que la ville « **jette ses bras** immenses çà et là dans la vaste plaine », où elle « **s'étend à perte de vue** », alors que le sujet observateur, qui aurait pu **jeter** son regard au loin, se contente de le laisser **tomber** et **se perdre** au gré de l'image qui tantôt disparaît tantôt reparaît selon l'angle de vue que donnent ses propres déplacements ou transformations dans l'espace.

Ce bref exemple fait voir le lien étroit entre *vision* et *motion* dans la catégorisation de l'expérience perceptive, où la « motilité » propre aux processus d'exploration et de rotation mentales est indissociable de l'appréhension intéroceptive des images générées par la lecture d'un texte à portée descriptive. Il permet aussi de comprendre le rôle que jouent l'image mentale et son espace substrat dans le processus de référenciation discursive, dans la mesure où tout énoncé à valeur figurative peut être considéré comme une consigne donnée au sujet lecteur de se figurer mentalement le contenu sémantique

évoqué « comme si » il s'agissait du corrélat effectif d'une expérience perceptive réelle (Genette, 1989 ; Ouellet, 1992 : 223-236). Enfin, l'exemple illustre la nécessaire médiation qu'incarnent, dans la production d'images plus ou moins analogues aux percepts, les représentations lexicales et les structures morphosyntaxiques propres, notamment, à l'évocation discursive des événements perceptivo-moteurs. Ces trois principes sous-tendent tout processus de reconnaissance du sens des énoncés linguistiques, dont la nature ne relève pas de la seule computation des traits sémiques minimaux mais de la constitution d'une véritable *Gestalt* représentant la globalité de la scène ou de l'événement décrit au sein d'un espace orienté.

Cette *Gestalt* doit autant à la structure morphosyntaxique de l'énoncé – au rapport entre l'ordre des mots et leur relations hiérarchiques – qu'aux représentations lexicales proprement dites, dont le choix par l'énonciateur est souvent contraint, isotopiquement, par la structure syntagmatique du texte, comme on va le voir dans cet autre extrait du *Voyage en Orient* :

*L'horizon de ce côté **finit** là, et l'œil **redescend sur** deux autres larges collines, couvertes sans interruption de mosquées, de palais, de maisons peintes jusqu'au fond du port, où la mer **diminue** insensiblement de la largeur, et **se perd** à l'œil **sous** les arbres **dans** le vallon arcadien des eaux douces d'Europe. Si le regard **remonte** le canal, il **flotte sur** des mâts*

*groupés au bord de l'échelle des Morts de l'arsenal, et **sous** les forêts de cyprès qui couvrent les flancs de Constantinople ; il voit la tour de Galata, bâtie par les Génois, **sortir**, comme le mât d'un navire, **d'un** océan de toits de maison, et **blanchir** entre Galata et Péra, semblable à une borne colossale entre deux villes ; et il **revient se reposer** enfin sur le tranquille bassin du Bosphore, incertain entre l'Europe et l'Asie* (p. 366).

L'association de la motion et de la vision – l'œil **redescend sur**, le *regard remonte*, puis **flotte sur** et **sous**, pour **revenir** finalement **se reposer** – obéit au même mouvement syntagmatique que dans l'extrait précédent, où l'action du regardant se subordonne à celle, imaginée, de l'objet regardé. Ainsi est-ce « la mer » qui « se perd à l'œil » et non l'inverse (« l'œil perdant de vue la mer »), tout comme c'est la tour de Galata, vue par « le regard », qui « sort d'un océan de toits » et « blanchit semblable à une borne ». Le choix du pronominal et de l'actif, plutôt que du passif et de l'attributif, pour l'image perçue de « la mer » et de « la tour », semble surdéterminé dès le début de la phrase par l'expression « l'horizon de ce côté **fini là** » – plutôt que « l'horizon de ce côté est fini ou interrompu », où l'action et le mouvement aurait moins imprégné l'image vue. L'attribution de prédicats d'action au noème de la perception plutôt qu'à l'acte noétique – dont le destin est toujours de « revenir se reposer » quand ce n'est pas, comme on l'a vu plus haut,

de « tomber et de se perdre » – ne relève pas d'une décision arbitraire de l'énonciateur par rapport au paradigme des morphèmes possibles : il obéit à un mouvement d'ensemble de la scène perceptive, dont on peut dire qu'elle constitue, de par sa forte récurrence dans l'œuvre entier de Lamartine, une configuration esthétique particulière permettant de décrire le « style » de l'auteur du *Voyage en Orient* et peut-être le « style perceptif » ou l'*esthésie* propre à l'époque Romantique.

La propension à subordonner la sensation au Sublime pousse l'écrivain à loger la source de tout acte noétique dans une sorte de noème anthropomorphisé, auquel il prête motion et vision, comme à un dieu naturel dont l'expression athéologique serait les « Yeux du paysage » ou son « Corps propre en mouvement dans l'espace », au croisement de l'horizontal et du vertical, de l'œil tombant ou remontant et de l'image s'étendant jusqu'à disparaître et reparaître, mariant l'Être avec le Néant. Le corollaire de cette sublimation anthropomorphique du visible, où une intentionnalité sensorimotrice est prêtée par l'énonciateur à la chose vue, est le détachement du Regard du reste du corps et de la conscience même du Moi. L'Œil s'autonomise par rapport au sujet humain en devenant lui-même Sujet, responsable de l'acte et lieu ultime de toute expérience perceptive. Si l'homme « s'approche » du parapet, c'est son seul regard qui « tombe » ou

qui « plonge » ; c'est « un regard d'homme » qui est « étonné » et non pas l'homme lui-même ou un homme particulier ; et c'est le regard encore qui, dans le dernier extrait cité, « remonte, flotte, voit la tour sortir et revient se reposer », non pas, encore une fois, le sujet comme tel, auquel on aurait pu tout au moins attribuer l'acte de voir tout en préservant le réalisme apparent de la scène. Le *Regard* de l'homme « voit », sans l'Homme, le « déroulement » du *Spectacle* de la nature, sans Dieu – voilà comment se dessine, l'Homme absent et Dieu lui-même caché, la scène typique du mouvement propre à la perception représentée dans le texte Romantique, tel que Lamartine l'aura incarnée dans son *Voyage en Orient*.

CONCLUSION

J'ai parcouru un vaste territoire, invitant à plonger le regard dans les crevasses, dans les échancrures, à suivre des yeux le mouvement d'une plaine sans bord ni clôture, jusqu'à des horizons où l'on s'est peut-être perdu. Entre la neurobiologie et la poésie de Lamartine le fossé est profond, qu'on ne franchit pas sans peine – même du regard, dont la mobilité est grande, pourtant, dans l'espace imaginaire de l'intéroception ou de la perception sémantique, comme on a pu le constater. Il faut revenir sur nos pas :

montrer le chemin parcouru. Nous sommes partis du problème de la morphogenèse du langage, dont la base réside dans la structure et les processus de l'expérience perceptive, tels que les sciences empiriques (la neurobiologie et la psychologie expérimentale), les sciences formelles (la morphodynamique ou la physique du sens) et les recherches plus spéculatives ou introspectives (comme la phénoménologie de la perception) nous ont permis de les mettre en lumière, confirmant ou étayant certaines hypothèses linguistiques formulées depuis Humboldt et réactualisées aujourd'hui par la grammaire cognitive. Puis nous avons abouti, en fin de parcours, à cette notion d'*esthésie*, où je vois se condenser certaines figures ou schèmes gestaltiques relatifs à la manière dont nous nous représentons symboliquement, notamment à travers des énoncés linguistiques à contenu figuratif, comme c'est le cas de la littérature, nos expériences perceptives ou sensorimotrices, relayées au niveau de l'imaginaire par les processus d'imagerie mentale, dont l'*exploration* et la *rotation* sont deux des types les plus prégnants. Notre point de départ repose sur les conditions à priori de l'expérience symbolique, de nature épistémique ou esthétique, qui plonge invariablement ses racines dans les formes de l'intuition que sont l'espace et le temps en jeu dans toute perception et dans tout mouvement, fondement de notre présence au monde. Notre

point d'arrivée, quant à lui, consiste dans la visée ou la finalité à posteriori des systèmes symboliques, j'allais dire dans leur intentionnalité, qui est de mettre en jeu, dans l'univers des représentations mentales mises en discours au sein d'une collectivité sociohistorique, les données mêmes de cette expérience sensorimotrice de base pour l'explorer et la transformer imaginativement, c'est-à-dire pour l'interpréter dans le cadre de l'ensemble des formes symboliques où s'exprime notre connaissance sensible à une période donnée de notre Histoire.

La médiation, entre ces deux pôles de ma réflexion, réside dans le double passage de l'*extéroceptivité* à l'*intéroceptivité* – où l'image mentale hérite, en les transformant, de la dynamique ou de la structure du percept –, et de l'*imagerie cognitive* ainsi obtenue aux structures et à la dynamique propres aux *représentations lexicales et morphosyntaxiques* des langues naturelles – telles qu'elles s'organisent à partir et autour d'un sujet cognitif qui n'est pas seulement énonciateur mais, plus fondamentalement encore, percepteur et observateur ou, pour reprendre l'expression de Hamon, « regard descripteur ». Le texte de Lamartine, dans le choix fait de telles ou telles représentations lexicales et morphologiques, exprime un point de vue particulier sur l'expérience perceptive dont il parle : ce point de vue induit une activité d'imagerie

mentale chez le lecteur, qui revit imaginativement cette expérience selon une orientation et un parcours cognitif particulier au sein de l'espace mental qu'une telle activité intéroceptive génère. Ce lieu mental, comme on l'a vu, possède des propriétés formelles (topologico-dynamiques) similaires à celles du monde phénoménal, mais il est aussi le lieu où peuvent se déplacer et se transformer les données relatives à l'espace et au temps en jeu dans la motilité visuelle ou la vision motrice sensibles au sein de tout processus d'exploration ou de rotation. Ces transformations, rendues possibles par le jeu des ressemblances et dissemblances entre percepts et images, dénotent quant à elles des changements plus ou moins radicaux dans les formes de la sensibilité d'une société, telles qu'elles s'expriment au sein des systèmes symboliques au rang desquels la littérature joue sans doute un rôle privilégié. Les configurations discursives que prennent ces formes plus ou moins changeantes de la sensibilité sont précisément ce que j'appelle des *esthésies*, qui permettent de repérer, à travers des formes d'expression de la langue naturelle, les formes de contenu de notre expérience sensorimotrice, telle que l'histoire même des formes symboliques dans lesquelles nous vivons nous contrains à la penser et à l'imaginer.

C'est là ouvrir la sémiose par les deux bouts, comme je le souhaitais dès le début de cet exposé, soit par le pôle qui la lie à notre

présence muette au monde en tant que corps mouvant et percevant, et par cet autre qui l'attache aux mouvances de l'histoire grâce auxquelles on peut parler d'une vie de l'imaginaire et d'une dynamique propre aux formes symboliques qui la prennent en charge. L'étude du phénomène de la perception discursive montre ainsi que les sciences de la cognition et les sciences de la culture – qui relèvent toutes deux des sciences de l'esprit – ont en réalité le même objet, dont la sémiotique s'est effectivement occupé depuis les stoïciens, la grammaire spéculative, les empiristes anglais ou les sensualistes français, jusqu'à sa relance dans le structuralisme contemporain – soit le lien tantôt serré tantôt ténu entre l'univers complexe des sensations qui nourrit notre activité symbolique et celui des représentations mentales ou sémiotiques que cette activité génère, en rapport à la fois avec la structure anthropologique et historique de notre imaginaire et avec la dynamique psychophysique ou phénoménologique de notre expérience sensorimotrice.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTRAND, Denis (1985), *L'espace et le sens*, Paris, Amsterdam, Éditions Hadès-Benjamins.
- CHURCHLAND, Paul M. (1990), *Matter and Consciousness*, Cambridge, Mass., The MIT Press. (Coll. « Bradford Book ».)
- DENIS, Michel (1989), *Image et cognition*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Psychologie d'aujourd'hui ».)
- DREYFUS, Hubert L. ([1979] 1984), *Intelligence artificielle, mythes et limites*, traduction de R.-M. Vassallo-Villaneau et D. Andler, Paris, Flammarion.
- FINKE, Ronald A. (1989), *Principles of Mental Imagery*, Cambridge, Mass., The MIT Press. (Coll. « Bradford Book ».)
- GENETTE, Gérard (1989), « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *Poétique*, n° 78 (avril), p. 237-249.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Jacques FONTANILLE (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éditions du Seuil.
- HALLE, Morris, Joan BRESNAN et George A. MILLER (dir.) (1983), *Linguistic Theory and Psychological Reality*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- HAMON, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.

- KOSSLYN, Stephen M. (1980), *Image and Mind*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- KOSSLYN, Stephen M., Thomas M. BALL et Brian J. REISER (1978), « Visual images preserve metric spatial information : evidence from studies of image scanning », *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, vol. 4, n° 1 (February), p. 47-60.
- LAMARTINE, Alphonse de (1862), « Voyage en Orient », dans Alphonse de LAMARTINE, *Œuvres complètes*, Paris, [s.éd.].
- MARKS, Larry R. (1995), « La négation de restriction : perception, réduction et focalisation », *Protée*, vol. 23, n° 1, p. 54-62.
- OUELLET, Pierre (1992), *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac, Balzac. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- OUELLET, Pierre (dir.) (1995), *Action, passion, cognition – d'après A. J. Greimas*, Montréal, Balzac. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- PAIVIO, Alan (1979), *Imagery and Verbal Processes*, Hillsdale, N.J., Erlbaum.
- PETTITOT, Jean (1991), *La philosophie transcendante et le problème de l'objectivité*, Paris, Éditions Osiris. (Coll. « Les entretiens du Centre Sèvres ».)
- PETTITOT, Jean (1992), *Physique du sens*, Paris, Éditions du CNRS.

- RASTIER, François (1991), *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, Presses universitaires de France, chap. VIII. (Coll. « Formes sémiotiques ».)
- TYE, Michael (1991), *The Imagery Debate*, Cambridge, Mass., The MIT Press. (Coll. « Bradford Book. »)

FERNAND ROY

Université du Québec à Chicoutimi/CRELIQ

Sémiotique et littérature

Essentiellement, mon propos visera à mettre en place une solution de remplacement au parti pris, depuis le texte « La notion de littérature » de Tzvetan Todorov (1987 : 9-26). Ce parti a consisté à reporter *sine die* l'identification d'une spécificité commune à tous les textes littéraires : ceux qui se sont essayés à le faire, de Wellek à Frye en passant par les formalistes et Jakobson, n'ont pas réussi à donner une définition qui englobe structurellement sans les confondre les notions de « fiction » et d'« autotélisme » – notions qui, depuis Aristote jusqu'au XX^e siècle, ont servi à circonscrire approximativement les phénomènes littéraires. L'opinion de Todorov est claire : les premiers théoriciens auraient généralisé trop hâtivement en attribuant arbitrairement à un ensemble désigné par le vocable « littérature » les caractères approximatifs jugés aptes à désigner un sous-ensemble, le roman ou la poésie. Avec comme résultat, selon Todorov toujours, que leurs théories finissent par nier l'évidence : il y aurait moins de différence entre un poème et une prière qu'entre un poème et un roman.

Si je persiste à parler de littérarité, ma formation initiale en sociologie de la littérature fait que je suis tout de même partiellement d'accord avec Todorov. À mon avis, avant de prétendre opposer littéraire et non littéraire, il convient de commencer par définir la notion de discours. Le problème est cependant qu'à ce chapitre le dire de Todorov n'offre rien de très prometteur : il remarque que certains poèmes ressemblent plus à des prières qu'à des romans, mais il prend bien garde d'énoncer la théorie l'autorisant à décider en quoi les traits reconnus dans les prières et les poèmes sont sémiotiquement pertinents.

Le début du texte de Todorov mettait de l'avant une idée fondamentale. Il y est établi d'une manière irréfutable que la littérature est un phénomène social qu'il est possible de circonscrire dans le temps. J'en partirai ici. Quand je parle de littérarité, je ne renvoie pas à une essence, au sens où les phénomènes qu'étudie la chimie existent depuis que le monde est monde. Je postule que la littérature est un phénomène culturel, lié à l'évolution des pratiques langagières, et que son émergence peut être datée. Dans un récent numéro de la revue *Protée* (Roy, 1993), je me suis cependant appliqué à montrer qu'il faut être très prudent à ce sujet, puisque, sur le plan du fonctionnement interne, le mythe de référence de Lévi-Strauss fonctionne d'une façon tout aussi autotélique que les romans sur lesquels nous avons travaillé dans le cadre du

projet sur les figures de l'écrit (Milot et Roy, 1993). Dans le mythe en question, c'est d'une forme verbale relativement autonome que le sujet de quête tire sa compétence : il se remémore un conte de sa grand-mère, qui est justement sa destinatrice manipulatrice puis judicatrice. Cette précaution étant prise, je répète mon postulat de base : il n'est de littérature que dans les sociétés d'écriture. Ce qui revient à suggérer que la littérature n'existe que dans les sociétés dites historiques, dans les sociétés qui pratiquent un savoir historique fondé sur l'existence de documents écrits. Plutôt que de nier la possibilité de rendre compte de la spécificité du littéraire, je suis alors amené à essayer de comprendre le phénomène qui a conduit à attribuer un pouvoir quasi surnaturel à une activité d'écriture.

Puisque les sciences humaines sont des objets culturels construits depuis moins de deux cents ans, il y aurait lieu en somme de prendre en considération l'idée que la littérarité, comme objet de savoir, peut fort bien être encore à construire. La sociologie et la psychanalyse ont eu recours à ladite littérature pour se constituer. Marx et Engels ont parlé de matérialiste historique, après avoir largement cafouillé au sujet d'une difficile division du travail en travail matériel et en travail intellectuel ; et c'est en abolissant fictivement cette division qu'ils ont prétendu cesser de raconter des histoires ou,

plutôt, qu'ils ont prétendu que l'histoire était celle de la lutte des classes. Va pour la surdétermination des idées par les rapports sociaux de production ! Mais l'histoire, elle, d'où nous vient-elle ? J'ai beau tourner la question de tous les côtés, je n'en arrive jamais qu'à des réponses assez peu rassurantes, du genre : dans le matérialisme historique, l'histoire est sémiotiquement parlant l'équivalent du conte de la grand-mère dans le mythe de référence de Lévi-Strauss ; dans les deux cas, le sujet de quête y acquiert sa compétence discursive d'écrivain.

Quant à la psychanalyse, ne l'oublions pas non plus, c'est par le biais du mythe d'Œdipe que Freud a réussi à donner une forme cohérente à ses découvertes au sujet de l'inconscient. Et ce mythe d'Œdipe, vous le savez aussi bien que moi, est surdéterminé de l'intérieur par un curieux épisode de résolution d'énigme dont le plus évident mérite est, peut-être, d'escamoter encore une fois la notion d'histoire. Bref, tant en sociologie qu'en psychanalyse, on a narrativisé sans avoir défini la narrativité de façon rationnelle.

Je m'appliquerai à étayer théoriquement puis à illustrer rapidement l'hypothèse que nous avons développée en travaillant sur un corpus de romans, hypothèse que je résumerais ainsi : un texte romanesque peut être reçu comme littéraire s'il met en place une fiction d'interaction verbale et si cette fiction est surdéterminée de l'intérieur

par des formes verbales explicitement déjà stabilisées. Dans tous les romans que nous avons étudiés, soit une bonne trentaine, cette surdétermination était assurée par des figures d'écriture. Or, j'ai travaillé dernièrement sur un certain nombre de poèmes qui ne comportent pas de figures d'écriture aussi explicites, et j'en suis arrivé à la conclusion que ces poèmes structurent également des fictions d'interaction surdéterminées de l'intérieur par des formes verbales déjà autonomes. Aussi, un de ces poèmes, soit le sonnet de Louise Labé qui débute par *Prédit me fut*, retiendra mon attention dans un deuxième temps. D'abord, j'énumérerai en six points les positions théoriques sur lesquelles je m'appuie.

POSITIONS THÉORIQUES

1. Le langage étant un phénomène social, je pose qu'*une signification est toujours déjà le résultat, sur un matériau donné, d'un processus, en l'occurrence une interaction verbale*. Le processus au terme duquel une signification est produite ne saurait être réduit à l'idée que l'interlocuteur donne sens à la parole du locuteur. Pour qu'il y ait signification, il faut essentiellement que le locuteur sanctionne rétroactivement l'interprétation que l'interlocuteur a faite de sa « parole ». Que je

réponde « Entrez » ne me permet pas de prétendre que le « toc-toc » que j'ai entendu a du sens ; un sens à « toc-toc » naît seulement si, à la suite de mon invitation à entrer, la personne qui a produit « toc-toc » entre effectivement. Si personne ne répond à mon « Entrez », ce que j'ai postulé être un « toc-toc » s'avère un bruit à encoder autrement. Avant d'être mis en rapport avec mon invitation à entrer, le « toc-toc » doit devenir, pour moi, une « forme de l'expression » hypothétique ; ensuite mon invitation sera actualisée sur le plan du contenu par l'entrée de l'auteur du « toc-toc ». L'entrée de celui qui a fait « toc-toc » tient lieu de forme du contenu renvoyant au « toc-toc » initial, à entendre comme substance de l'expression.

2. Les systèmes langagiers ne pouvant pas être postulés éternels, il est préférable de ne pas accorder trop d'importance à une certaine idée chère à Saussure et qui prévaut encore dans la sémiotique européenne : le bon sens me commande de postuler avec le Bakhtine de *Marxisme et philosophie du langage* (1977) que les interactions structurent les langues. Cette distance à l'endroit de la philosophie saussurienne étant prise, je n'en demeure pas moins un partisan du projet sémiotique tel que défini par Hjelmslev au début des *Prolégomènes* (1968) : *la visée de l'analyste est l'identification des rapports existant entre les composantes fictivement identifiées sur le plan de l'expression et sur le plan*

du contenu. Je dis bien « identification des rapports » entre « les composantes fictivement identifiées ». Partant, rien ne me servirait de prétendre un jour rabattre sans reste le savoir constitué sur les discours analysés.

3. Ces deux jalons étant identifiés, je le dis tout bonnement : à mon avis, *point n'est besoin de parler de structures profondes et de structures de surface pour circonscrire les rapports de complémentarité, de contradiction et d'implication* qui servent à valider l'utilité de cette stratégique division en plans. La raison m'en paraît bien simple : puisque le travail de l'analyste consiste à effectuer une division artificielle entre des plans, pour construire l'objet sémiotique il convient, autant que faire se peut, d'éviter de confondre le résultat visé avec ce qui serait de l'ordre d'une vérité à découvrir. Dans le meilleur des cas, mon travail de recherche ne saurait déboucher sur la révélation – en surface – d'une profondeur qui aurait échappé aux autres. Il s'agit moins de prétendre dévoiler la spécificité du littéraire que de chercher à mettre en place des catégories d'analyse qui seront opératoires pour rendre compte de tous les textes littéraires.

4. À mon avis – c'est ce qui me semble, si j'ose m'exprimer ainsi, l'originalité de mon propos –, on retrouve un *début de description de la dynamique interactive dans le procès que décrit le schéma narratif greimassien* et ses quatre phases, appelées « manipulation »,

« acquisition de compétence », « performance » et « sanction ». En décodant ces quatre phases en fonction d'une interaction verbale, on arrive assez rapidement, et sans rien perdre des définitions de Greimas, à entendre que le destinataire tient lieu de locuteur et que le héros, actif dans les phases intermédiaires, tient lieu d'interlocuteur. Ainsi, dans l'exemple suggéré plus haut, le destinataire manipulateur puis juge est celui qui fait « toc-toc » puis qui entre, alors que le sujet de quête est celui qui pose l'hypothèse que quelqu'un veut entrer, et qui dit « entrez ». En d'autres termes : imaginer une histoire, ce serait simuler une interaction verbale. La profondeur ne serait jamais que le processus à l'origine des significations.

5. Un tel usage du schéma narratif n'a rien d'orthodoxe. Aussi, je ferai appel à un second exemple pour illustrer un peu ce qui nous a amenés, dans le cadre du projet sur les figures de l'écrit, à utiliser le schéma narratif dans une perspective de plus en plus énonciative. À mon sens, Greimas a trop rapidement accordé au schéma narratif déduit des contes analysés par Propp une valeur heuristique renvoyant au niveau dit profond du procès sémiotique. En prétendant que l'organisation narrative était sémiotiquement « profonde », il se serait en quelque sorte enlevé la possibilité de comprendre que *l'organisation narrative est au contraire culturellement seconde, c'est-à-dire*

qu'elle résulte de l'accommodation d'un locuteur à une absence immédiate d'interlocuteur. Pour illustrer ce point, je ferai appel à une devinette qui m'a été proposée, il y a quelques années, par un élève du second cycle du primaire à qui j'avais demandé de me raconter une histoire qu'il trouvait drôle. Je cite l'histoire-devinette de l'élève dans sa totalité, car elle tient dans quatre petites phrases :

Savez-vous comment caché [sic] un éléphant dans une grande ville ?

Vous lui mettez des lunettes noires.

Avez-vous déjà vu un éléphant avec des lunettes noires ?

Il était bien cacher [sic], hein !

Avec une sûreté qui s'explique sans doute par le fait qu'on lui avait appris à revenir à la ligne quand on simule un dialogue, l'enfant avait clairement divisé son histoire en quatre parties. Sa stratégie a de toute évidence consisté à renverser les rôles que je lui proposais et à faire du destinataire que j'étais initialement le sujet de la quête de son histoire – le « vous » de la première phrase le confirme. Une fois admis que le sujet de quête est en la circonstance un sujet en quête d'un savoir (cacher un éléphant dans une grande ville), on constate que la seconde phrase, affirmative vous l'aurez remarqué, tient lieu d'acquisition de compétence. Cette compétence autorise ensuite la transformation de la forme interrogative initiale en performance : à la

condition, bien sûr, de jouer le jeu et de reconnaître qu'il est réputé d'usage, dans les villes, de porter des lunettes noires pour passer inaperçu dans un groupe. Ce que tient pour acquis le destinataire quand il atteste ensuite qu'il y a eu transformation en affirmant la pertinence de la compétence eu égard à sa question initiale.

Cette histoire-devinette montre qu'une histoire est le résultat de la prise en charge, par un seul individu ayant assimilé le processus, des deux pôles d'une interaction verbale. L'interaction entre le « je », qui pose la question de départ, et le « vous », qui met les lunettes noires à l'éléphant, peut être représentée sur un carré sémiotique puisqu'elle actualise une structure de signification :

Savez-vous[...] ville?

Vous lui mettez[...] noires.



Avez-vous[...] noires?

Il était[...] hein !

Ce carré ne dévoile aucune profondeur secrète : il est la simple transposition des quatre temps découpés au moment de l'analyse narrative ; et il correspond à un simulacre d'interaction verbale. Dans un premier mouvement, une forme interrogative est opposée à une forme affirmative ; l'absence de savoir est opposée à un faire momentanément reçu, en contexte bien évidemment, comme savoir hypothétique. Puis, dans

une simple reprise de ces deux formes, une seconde interrogative est opposée à une seconde affirmative-exclamative ; puisqu'il constitue la transformation du non-savoir initial, le fait de ne pas avoir vu un éléphant avec des lunettes noires peut être opposé au savoir définitivement acquis, savoir qui implique par ailleurs le faire d'abord posé comme savoir hypothétique. La transformation ne relève pas de la magie, c'est une opération cognitive liée à une interaction ; elle n'est ni une simple répétition, ni une extraordinaire révolution !

La structure mise en place est dynamique : elle ne dévoile pas une sémantique profonde plus ou moins intemporelle ou logique, du côté de la langue ; elle implique au contraire, l'acquisition du savoir en témoigne, une syntagmatique. Cette structure ne doit pas être confondue avec une mise en rapport de deux catégories sémantiques, de type « vie/mort » ; une telle opération peut tout juste tenir lieu de vérification. La structure s'entend plutôt comme une mise en rapport de deux plans qui doivent être distingués artificiellement : le plan de l'expression dans la section du haut et le plan du contenu dans celle du bas. Cette division en plans ne s'avère possible que par suite d'une redivision de chacun de ces plans en substance – à gauche – et en forme – à droite. La signification, inouïe comme il se doit, que construit fictivement la devinette s'avère le résultat de l'attribution d'une forme de

contenu inattendue à l'absence de savoir initialement pointé interrogativement – la substance de l'expression. La forme de l'expression « Vous lui mettez des lunettes noires » devient opératoire eu égard à une forme de contenu qui demeurerait implicite dans « Avez-vous déjà vu un éléphant avec des lunettes noires ? ». On aura beau faire, on ne réduira jamais à une langue qui lui serait antérieure le résultat imprévisible des interactions verbales, qu'elles soient simulées ou effectives. Mieux, à mettre la charrue devant les bœufs, on risquerait d'avoir tendance à oublier que les significations sont justement des résultats irréductibles à l'état des rapports sociaux dont elles viennent. Cette irréductibilité tient à ce qu'elles annulent dans un point de vue plus ou moins partagé la distance entre les interlocuteurs. D'où l'idée, fort vérifiable par ailleurs, que les fictions littéraires servent à occulter les différences entre les pratiques langagières des diverses classes sociales (Balibar et Macherey, 1974).

6. La devinette de l'éléphant à lunettes noires n'est pas autotélique. Pour définir le mot autotélisme, il me paraît utile de commencer par distinguer intertextualité et autotélisme. La stratégie argumentative déployée par l'enfant s'appuie sur un code langagier qui veut que des lunettes noires aident à passer inaperçu dans une grande ville et que « cacher » s'entend au sens de « soustraire à la vue ». Ces valeurs socioculturelles qu'il m'a fallu actualiser à partir de mon

encyclopédie personnelle pour décrire le processus interactif ne sont pas explicitement textualisées. La devinette est pour ainsi dire intertextuelle, en ce qu'elle présuppose des acquis langagiers qu'elle n'intègre pas explicitement. Seraient-elles, ces valeurs, des textes déjà reconnus comme littéraires que cela ne changerait rien à la problématique de l'autotélisme.

Pour qu'une fiction d'interaction verbale soit *autotélique*, je pense qu'il faut, minimalement, que l'ouverture sur le réel soit explicitement bloquée, c'est-à-dire que *la fiction intègre avec insistance des éléments langagiers identifiés comme autonomes et qu'elle en fasse des substituts textuels du destinataire*, des « référents internes » pour reprendre l'expression de Denis Bertrand. La devinette de l'éléphant à lunettes noires ne décontextualise pas, en les littérisant, les deux rôles tenus par l'élève écrivain ! Elle ne saurait être décrite comme une aventure qui arrive à une écriture.

Mise de l'avant par Jean Ricardou (1967), cette formule, disant qu'un texte n'est pas l'écriture d'une aventure mais bien plutôt l'aventure d'une écriture, gagne à être revue à la lumière de ce qui a été avancé plus haut, soit qu'une histoire est somme toute un simulacre d'interaction verbale. Puisqu'une signification résulte de l'abolition de la distance existant entre deux interlocuteurs, en situation d'écriture où, par définition, l'interlocuteur-lecteur est

momentanément absent, il n'y a pas, techniquement parlant, de signification qui soit immédiatement possible. D'où le traumatisme de la page blanche. Le problème à résoudre pour définir le littéraire tient, je pense, à ce qu'André Langevin l'a donné à lire dans *Évadé de la nuit* (1966), l'écriture tire son sens de l'impossibilité de communiquer. Si l'on s'arrête à ce que la signification résulte du partage de certains éléments du contexte par deux interlocuteurs, on avancera, à titre d'hypothèse, que *pour pallier cette impossibilité on a pris l'habitude de textualiser le contexte de celui pour qui on écrit*. L'astuce de la littérarité me semble résider dans la construction d'un destinataire textualisé. Ce qui revient à imaginer des histoires – des fictions d'interaction – qui racontent l'aventure d'une écriture. Une écriture autonome, que l'anecdote amènera ensuite à relire, est attribuée au destinataire. Cette écriture, cette figure de l'écrit à lire, est dans un premier temps liée à l'origine de l'intrigue. Et, au fil du récit, une autre écriture, accompagnant par ailleurs la fin de l'intrigue, est donnée comme paradigme de la première, comme clé de lecture. Résultat : les deux écritures inscrites décontextualisent en quelque sorte la signification que vraisemblabilise l'anecdote concrète. Je schématise, bien sûr.

Soit, pour étayer ma schématisation, *L'étranger* de Camus (1977). Le drame débute quand, après ne pas avoir pleuré lors de

l'enterrement de sa mère, Meursault écrit une lettre pour un ami sans se soucier de savoir que par cette lettre l'ami en question tend un piège à une femme dont il a été, semble-t-il, le souteneur. Dans la foulée de cette écriture prêtée à la légère à un souteneur, Meursault tue un Arabe, sans trop savoir pourquoi non plus. Le récit se termine sur la condamnation de Meursault : on soutient – je joue volontairement sur le mot – qu'il a prémédité le meurtre qu'il a commis, qu'il a bel et bien enterré sa mère avec un cœur d'assassin – il n'a pas pleuré ! Il s'agit évidemment d'une grossière erreur judiciaire : le tribunal fait appel à des données contextuelles qui n'ont littéralement rien à voir avec les événements. Pour aider le lecteur à entendre le texte, une seconde figure de l'écrit redouble la lettre qu'avait écrite Meursault : pendant sa détention, il lit par hasard un fait divers où est raconté un meurtre – à la suite d'un malentendu provoqué par un homme qui cache momentanément son identité, une tenancière d'hôtel, secondée par sa fille, tue cet homme pour le voler, sans savoir qu'il s'agit de son propre fils et qu'il venait la voir pour la faire profiter de son argent. Cette lecture de Meursault devient, pour le lecteur réel, un paradigme de lettre à l'origine du drame. D'une partie du texte à l'autre, les deux écrits se répondent : parce que Meursault a pris conscience de sa responsabilité, il accepte la condamnation, mais il refuse le

point de vue du prêtre qui voit en lui un véritable antéchrist qui ne regrette pas son acte. Quelle que soit l'interprétation que les lecteurs se donnent de *L'étranger*, un fait demeure : il s'agit pour eux de valider une vision du monde à partir d'une fiction surdéterminée par l'écriture, à partir d'une histoire dont le référent ultime est à jamais inaccessible, une histoire dont le destinataire est l'impossibilité de communiquer une histoire qui refuse cependant de sacraliser l'écriture. Bien évidemment, ce n'est pas là la signification du roman. La signification de *L'étranger* est ni plus ni moins inouïe et ni plus ni moins profonde que la signification de la devinette de l'élève. Je voulais simplement marquer qu'à mon avis c'est Camus le littéraire. Quant à la désacralisation de l'écriture, qu'elle me serve momentanément d'occasion pour enchaîner sur le poème de Louise Labé, *Predit me fut*.

*Predit me fut, que je devois fermement
Un jour aymer celui dont la figure
Me fut descrite : et sans autre peinture
Le reconnu quand vy premierement :*

*Puis le voyant aymer fatalement,
Pitié je pris de sa triste aventure :
Et tellement je forçay ma nature
Qu'autant que lui aymay ardemment.*

*Qui n'ust pensé qu'en faveur devoit croître
Ce que le Ciel et destins firent naître ?
Mais quand je voy si nubileus aprets,*

*Vents si cruels et tant horrible orage :
Je croy qu'estoient les infernaux arrêts,
Qui de si loin m'ourdissoient ce naufrage.*

Le sonnet *Predit me fut* me servira à une illustration de la spécificité du discours littéraire que je voudrais maintenant plus serrée ; il me servira également, sans prétendre abolir la distinction usuelle entre les textes narratifs et les textes poétiques, à suggérer qu'un poème peut être décrit à partir du schéma narratif entendu comme l'accommodation du processus d'interaction verbale, en l'absence d'interlocuteur immédiat. Ce qui reviendra en un sens à remettre en cause une autre proposition de Todorov, celle suivant laquelle la poésie, contrairement au roman, n'imiterait pas la réalité (je veux évidemment dire les interactions verbales qui ont lieu, celles où les interlocuteurs sont « en présence »).

PROPOSITION DE SCHÉMA NARRATIF

[1] (manipulation)

Predit me fut, que je devois fermement
Un jour aymer celui dont la **figure**
Me fut **descrite** :

[2] (acquisition de compétence)

et sans autre peinture
Le reconnu quand vy premierelement :

[3] (performance)

Puis le voyant aymer fatalement,
Pitié je pris de sa triste aventure :
Et tellement je forçay ma nature
Qu'autant que lui aymay ardemment.
Qui n'ust pensé qu'en faveur devoit croître
Ce que le **Ciel et destins** firent naître ?

[4] (sanction)

Mais quand je voy si nubileus aprets,
Vents si cruels et tant horrible orage :
Je croy qu'estoient les infernaux arrets
Qui de si loin m'ourdissoient ce naufrage.

Je commence en soulignant que ce découpage, pour étonnant qu'il soit compte tenu de la forme fixe « sonnet », permet en retour d'être un peu moins étonné de la ponctuation des deux premières strophes. De la première strophe, je retiendrai qu'il y est fait état d'une prédiction que « je » a pris au sérieux puisqu'elle était doublée d'une description qui s'est avérée opératoire : « sans autre peinture », « je » a immédiatement reconnu la personne qu'on lui avait décrite et dont on lui avait prédit qu'elle l'aimerait fermement. On en conviendra sans peine, la « figure [...] décrite » motive la fable dans son ensemble. Et peut-être m'accordera-t-on aussi d'entrée de jeu que cette « figure [...] décrite » s'avère être la mise en circulation d'une écriture : elle est une preuve du sérieux de la prédiction dont le sens échappe momentanément au « me » du premier vers. Cette figure tient ainsi lieu de substance de l'expression ; et « me » est dès lors ce qu'il est convenu d'appeler, en sémiotique greimassienne, un sujet de quête virtuel. En d'autres termes, avant le premier « deux points », « je » n'est encore rien qu'un « me », un interlocuteur manipulé par une prédiction dont la portée lui échappe.

Avant la fin de la première strophe, « me » acquiert cependant une compétence : en reconnaissant, « sans autre peinture », le « le » qu'on lui avait décrit, « je » se trouve désormais en position d'expérimentation ; impressionnée par la facilité

de ce premier moment, « je » anticipe que la vérification de la prédiction n'est peut-être plus hors de sa portée. Ainsi, à la fin de la première strophe, la « figure [...] descrite » a pour « je » pris forme ; elle s'est incarnée comme forme d'expression possible pour « je », eu égard à la prédiction, soit « fermement un jour aymer » la « figure [...] descrite ».

J'ai suggéré que la phase de performance tient dans le second quatrain et les deux premiers vers du premier tercet. Ce troisième segment du poème présente une transformation de la situation apparue au terme de la manipulation. Le second quatrain actualise affirmativement le contenu de la prédiction et les deux vers du premier tercet actualisent négativement, par les mots « le Ciel et destins », l'auteur que cachait l'indice « figure [...] descrite », – Ciel avec une majuscule, une marque d'écriture décontextualisante. Je reprends. L'amour fatal de « le » étant identifié à une « triste aventure », en forçant sa nature, « je » en est venue à « aimer ardemment ». En plus d'aller dans le sens de la prédiction, la « fatalité » de l'amour de « le » a littéralement fait tomber « je » amoureuse. En s'identifiant à « le », « je » s'est inscrite dans l'ordre de la prédiction. Comme le « le » est d'abord identifié par « aymer fatalement » et par « triste aventure », l'interrogative négative qui suit rend simplement compte d'une rationalisation après coup : puisque « le Ciel et destins » avaient fait

naître l'amour, qui aurait pu imaginer que cet amour n'allait pas « croître en faveur », que cet amour ne serait pas protégé ? En devenant elle-même un indice motivé de la forme de l'expression qu'elle a donnée à la « figure [...] descrite », « je » s'est élevée au rang de symbole de ce qu'elle avait cru être un signe du « Ciel », l'amour. La négation liée à l'interrogation n'en fait pas moins que l'idée d'un ordre céleste, ordre qui implique la prédiction initiale, est tout de même posée.

Pour aller rapidement droit à mon objectif, j'attire votre attention sur deux éléments : le « le » dont la figure avait été décrite n'est pas explicitement désigné dans les quatre derniers vers ; c'est de la « triste aventure » de « je » que témoignent les « si nubileus aprets », « vents si cruels » et « tant horrible orage » finalement reconnus comme « naufrage » ; ce qui m'amène à suggérer que les quatre derniers vers sont une reprise de la reconnaissance de « le » dont il a été question dans l'acquisition de compétence ; est ainsi faite la preuve que la prédiction « aymer un jour fermement » s'est réalisée ; quant à la « facilité » de la première reconnaissance, on en voit la reprise dans la croyance un peu rapide aux « infernaux arrets » qui auraient ourdi de très loin le « naufrage » ; cette rapidité s'entend évidemment mieux si on n'a pas oublié que dans les vers précédents, les deux du début du premier tercet, il y a « le Ciel et destins » : si ce

n'est le ciel, c'est donc l'enfer ! Mieux, on passe de la prédiction de « Ciel et destins » à des « infernaux arrêts » ourdis de très loin, de la même manière que l'on était passé de la « figure [...] descrite » à la reconnaissance de « le ». Si je traduis ces deux séries en des termes de sémiotique, j'en arrive à ceci : en tant que sanction, les quatre derniers vers font un retour sur la phase de transformation, question de vérifier la validité de la compétence acquise pour surmonter la problématique initiale. Que « aymer un jour fermement » se soit avéré « naufrage » n'enlève rien à la pertinence de la reconnaissance de « le » constitutive de « je » ; il importait, cependant, que le « le » qui avait été reconnu « sans autre peinture » rende possible la manifestation d'une forme de contenu complémentaire de « Ciel et destins ». C'est par la majuscule dans « Ciel et destins » que « je » est passée pour donner à la substance de l'expression « figure [...] descrite » la forme de contenu « infernaux arrêts » rendant compte de sa fable amoureuse. La majuscule en question fonctionne comme une figure de l'écrit ; son effet est de décontextualiser, de tenir lieu de destinataire intemporel. Cette majuscule propose implicitement une lecture de la description initiale.

Vous me direz peut-être que j'ai fait ressortir l'interaction verbale simulée par le poème entre l'auteur de la prédiction, le destinataire, et le sujet de quête « je », sans pourtant démontrer que

ledit destinataire manipulateur puis juge était inscrit dans le texte sous forme de figures d'écriture. J'en conviens. J'ai tenu le rôle que je m'étais donné à la manière de celui qui habite l'enfer et non pas à la manière de celui qui habite le ciel.

À partir du moment où je décide de rejeter la notion de structure profonde, à partir du moment où je tiens pour acquis que le ciel est une image qui spatialise la signification à venir, à jamais inouïe, il est inévitable que je doive prendre le parti de ne jamais prétendre dire la vérité. Les dictionnaires de la fin du XVII^e siècle faisaient encore remarquer que le mot « infernal » avait déjà eu des accointances avec le mot « fable » – bien sûr, puisque le mot « céleste » en a encore aujourd'hui avec le mot « vérité ». Pour arriver à démontrer sans l'ombre d'un doute que la majuscule dans « Ciel » est une figure de l'écrit qui permet de lire la « figure [...] décrite » donnée comme substance de l'expression interne renvoyant à l'auteur de la prédiction, il me faudrait évidemment prétendre que la fable sémiotique à laquelle je participe est en elle-même le sens. Or, son sens ne vaudra jamais que par l'incapacité de faire une fable plus exhaustive, plus simple et plus opératoire. Si je pensais que cette incapacité nous n'arriverons jamais à la surmonter, je ne serais pas honnête, intellectuellement parlant. Aussi je me contenterai de terminer sur un dernier « à mon avis » : à

mon avis, la preuve que dans le poème *Prédit me fut* la majuscule est de l'ordre d'une lecture sera un jour acquise. Dans l'immédiat, mon argument est le suivant : il a sans doute fallu, pour que les humains s'humanisent, qu'ils se donnent une représentation a-spatiale et a-temporelle de ce que j'ai appelé l'astuce de la littéarité.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éditions de Minuit.
- BALIBAR, Étienne, et Pierre MACHEREY (1974), « Présentation », dans Renée BALIBAR, *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette Littérature, p. 7-49.
- CAMUS, Albert (1977), *L'étranger*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- HJELMSLEV, Louis (1968), *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éditions de Minuit.
- LANGVIN, André (1966), *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du livre de France.
- MILOT, Louise, et Fernand ROY (1993), *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois, des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. Les Cahiers du CRELIQ, série « Recherche ».)
- RICARDOU, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil.
- ROY, Fernand (1993), « Schéma narratif et énonciation », *Protée*, vol. 21, n° 1 (hiver), p. 42-49.
- TODOROV, Tzvetan (1987), *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil.

PAUL BLETON

Télé-université/CRELIQ

Modèle paralittéraire et lecture sérielle

Lecteur défié, lecteur fidèle, lecteur estimé

À Jérôme

LE MODÈLE PARALITTÉRAIRE : VOUS EN ÊTES LE HÉROS

Les travaux théoriques sur la paralittérature dans sa généralité ne sont pas si fréquents que je me dois de saluer l'ambition de Daniel Couégnas¹ et sa tentative de définition d'un « modèle paralittéraire », surtout si ce dernier inclut une perspective sur la lecture.

En effet, pour répondre à l'objection théorique classique de la poule et de l'œuf –

1. Bien connu dans le domaine des études paralittéraires, il anime par ailleurs infatigablement les *Cabiers de l'imaginaire* et a la responsabilité éditoriale des entrées « paralittéraires » dans le projet du *Dictionnaire de littérature française*, sous la direction de Philippe Hamon. Pour bien mesurer la réussite de cette introduction de Couégnas (1992), que l'on y compare l'inutile, voire nuisible « Que sais-je ? », paru en même temps (Boyer, 1992), bâti sur la vulgarisation d'une idée confuse.

comment définir un genre sans se fonder sur un corpus dont les éléments ne peuvent avoir été retenus qu'en fonction d'une définition préalable ? –, Couégnas, dans son *Introduction à la paralittérature* (1992 : 23), oppose à une conception substantialiste de Littérature et de paralittérature l'idée de deux modes de lecture, modes indépendants de l'objet, du texte lu, modes tirés vers l'un des deux pôles : la lecture lettrée et la lecture non lettrée.

Mais surtout, le modèle est optimalement réalisé par la présence simultanée de six critères, prenant tous en compte le lecteur :

1. *Un péri-texte éditorial établissant sans équivoque, par le biais d'un certain nombre de signaux matériels (présentation, couverture illustrée, appartenance à une collection, etc.) et textuels (titres), un véritable contrat de lecture dans le cadre d'un sous-genre romanesque immédiatement repérable (roman d'aventures, « polar », roman sentimental, etc.).*
2. *Une tendance à la reprise inlassable des mêmes procédés (types de lieux, de décors, de milieux, de situations dramatiques, de personnages...) sans aucune mise à distance ironique ou parodique susceptible d'amorcer la réflexion critique du lecteur.*
3. *Un maximum de procédés textuels tendant à produire l'illusion référentielle, donc à abolir la conscience de l'acte de lecture, à gommer la perception de la médiation langagière, notamment l'espace accordé au discours des personnages et le recours systématique aux clichés.*

4. *Le refus du dialogisme (Bakhtine). Un système « pansémique », redondant, marqué par la polarisation idéologique. Le lecteur est confiné dans un rôle de « reconnaissance » du sens.*
5. *La domination du narratif dans l'espace textuel, l'importance du code herméneutique et des effets de suspens qui induisent une lecture « tendue » (Jean-Yves Tadié) vers l'aval du récit.*
6. *Des personnages procédant d'une mimésis sommaire et réduits à des rôles allégoriques facilitant la lecture identificatoire et les effets de pathétique (Couégnas, 1992 : 181-182).*

L'ensemble des récits romanesques subirait la polarisation entre ce modèle et celui de la littérature, les œuvres empiriques ne réalisant que tendanciellement les potentialités de l'un ou l'autre des modèles opposés.

Si l'essai de Couégnas ne revient plus sur les modes de lecture, les six critères n'en permettent pas moins de particulariser la lecture paralittéraire, cette lecture non lettrée. Aussi, pour mesurer la pertinence du modèle paralittéraire, comparerai-je brièvement au corpus servant de référence à Couégnas (la portion de la collection du « Livre populaire » publiée entre 1905 et 1913, les cent premiers « 65 centimes » de Fayard) un corpus plus moderne, à la fois paralittérature caractérisée et spectaculaire mise en scène de la lecture : le genre du livre interactif, des récits plurilinéaires, de ces « Livres dont vous êtes le héros » (Bruno, 1993).

Paralittérature caractérisée d'abord. Ainsi, le critère numéro 2 se trouve-t-il parfaitement respecté. Il consiste en l'infatigable reprise des mêmes procédés, sans que la répétition génère pour autant une mise à distance ironique. Alors que les livres interactifs recourent à des genres paralittéraires distincts (*heroic fantasy* surtout, mais aussi roman d'aventures, roman policier, science-fiction, roman historique²), voire à des sémiotiques différentes (roman mais aussi bande dessinée³), pour le lectorat seules se distinguent vraiment des autres les collections à intention pédagogique⁴. Et sans doute que le dernier objectif d'un auteur de livre interactif est-il de susciter un décalage critique chez son lecteur : la *suspension of disbelief* est une condition préalable de l'entrée en jeu.

Le critère numéro 6, directement lié au précédent, se trouve lui aussi parfaitement respecté. Les personnages sont effectivement régis par une « mimésis sommaire », réduits qu'ils sont à des rôles allégoriques (enchanteur, chevalier, samouraï, voire Conan ou Tarzan,

2. Respectivement, et de façon non exhaustive, « Défis fantastiques » de Gallimard, « Haute tension » de Hachette, « C'est toi le détective » de Magnard, « Le challenge des étoiles » de Gallimard, « Histoires à jouer » de Presses Pocket.

3. « Une bande dessinée dont tu es le héros » à L'École des loisirs ou « Vivez l'aventure » chez Gründ.

4. Comme les « Petits Retz pédagogiques »...

etc.). Il n'y a pas lieu pour autant de ramener ce trait à une conception défective de la littérature : adressés à de jeunes lecteurs, surtout aux préadolescents, ces récits sont pour la plupart directement issus d'une « ludisation » de l'œdipe, d'une narrativisation des épreuves de passage psychiquement formatrices comme celles des contes. Leur esthétique favorise des primitifs anthropologiques de l'imaginaire (entre autres, labyrinthes, métamorphoses, cruauté, monstres). Principal écart par rapport au modèle paralittéraire : si l'identification du lecteur est un effet universellement recherchée dans ce modèle, seul le livre interactif utilise une focalisation interne, renforcée par la narration à la deuxième personne, assez stricte pour y parvenir !

Comble, exagération... : le critère numéro 1 est lui aussi respecté et bien au-delà de ce que le modèle paralittéraire exige. Le contrat de lecture est non seulement univoque mais même surexplicite : c'est en fait l'énoncé préalable d'une règle du jeu débordant de beaucoup la simple identification d'un genre paralittéraire, la simple indexation d'un univers de référence – on trouve parfois plus de 20 pages de mode d'emploi en prologue au récit interactif proprement dit. Règle fondatrice, puisqu'une lecture aussi banale que celle des paragraphes les uns après les autres (ordre habituel de la lecture romanesque), ici

ignorée par la règle qui y substitue la plurilinéarité diégétique, serait totalement improductive⁵.

Le critère numéro 5 est logé à la même enseigne. La « domination du narratif » s'effectue par une hyperbolisation du code herméneutique et rend la lecture encore plus tendue, car le récit a un enjeu : le lecteur, défié, prend le risque de perdre (« sous la surface glauque, un éclat jaunâtre, le mouvement insolite d'une ombre apparemment alanguie. Soudain, trois tentacules gigantesques et gluantes se saisissent de votre barque. Vous êtes saisi, attiré dans l'eau bouillonnante ; vous n'avez que le temps de voir l'énorme bec menaçant du monstre de cauchemar. Vous êtes mort »).

Une réserve à adresser au modèle paralittéraire pourtant : il n'incarnerait plus tout à fait le pôle le plus éloigné du modèle de la littérarité, le livre interactif poussant le bouchon encore un peu plus loin, mais dans le même sens.

Toutefois, l'application du modèle au livre interactif laisse un résidu d'insatisfaction. En

5. Dans de nombreuses collections de livres interactifs, le livre n'est pas paginé : le seul découpage pertinent est celui des fragments narratifs, d'autant plus soigneusement numérotés que cette numérotation est cruciale pour le déroulement du jeu-lecture (« consultez la carte tatouée sur la peau du Rickhmynn » ; « pour rejoindre la Crique aux Pretigans, prenez-vous la Passe des Mirages (rendez-vous au 14) ou traverserez-vous le Ru du Mercure (rendez-vous au 43)? »).

effet, les critères 3 et 4 y sont moins pertinents. Le livre interactif ne se caractérise ni par une abondance de discours des personnages, ni par le recours aux clichés et à la sagesse des nations ; si illusion il y a, elle est moins référentielle que conventionnelle. L'univers de référence le plus employé, celui de l'*heroic fantasy*, puise dans le fantastique anglo-saxon, dans l'héritage culturel gréco-latin, médiéval, voire japonais, ce qui convient mal à l'esthétique des romans de mœurs des « 65 centimes » de Fayard ! Et si l'interposition de la matérialité langagière entre le récit et le lecteur n'est pas une stratégie rhétorique du genre⁶, le récit plurilinéaire interdit l'abolition de la conscience de l'acte de lecture.

C'est sans doute la relation causale entre monologisme et passivité du lecteur qui s'avère le critère le plus insuffisant du modèle paralittéraire. Le monologisme est une condition de possibilité du récit plurilinéaire et de la lecture-jeu, la complexité formelle remplaçant l'ambivalence idéologique : le meilleur interprétant de la polarisation des personnages réside moins dans

6. Quoique la logique du paradigme absent puisse prendre au dépourvu un lecteur occasionnel de passages comme « Au-delà des Crocs de Nadir [...] vit un Draken qui guette tous ceux qui se dirigent vers le Détroit de l'Oubli pour les dévorer. Seul celui qui porte une Amulette de Nullaq peut lui échapper ! » (Smith et Thomson, 1987 : fragment 42).

quelque manichéisme gnostique ou secrètement politique que dans l'essence des jeux compétitifs, agoniques (Caillois, 1958). Le lecteur est d'autant plus actif qu'il est lui-même joueur, littéralement.

S'agit-il seulement de variations subsidiaires dans un modèle lui-même resté intact ? Ou faut-il faire droit au sentiment de manquer l'essentiel du roman interactif dans la logique du modèle paralittéraire ? Reprenons à partir du corpus.

Le livre interactif impose un mode de lecture agonique ; sa nature de jeu et son origine non livresque mêmes (jeux de simulation et jeux d'aventures sur support informatique, « Donjons et Dragons » et *war games*) sont à la fois déterminantes et bien connues. Or, cela n'a pas empêché la plupart des quelques commentaires culturellement autorisés de plutôt prendre pour point de départ le support livre : voilà du coup le genre attiré du côté de l'Oulipo, légitimé par cette version littérairement recevable de l'hybridation <jeu+littérature>. En l'occurrence, le mode de lecture lettré révèle son inanité ou se réduit à un mode d'évaluation sociale du genre, mais pas à un mode de lecture.

Le modèle paralittéraire se veut moins accueillant que la bonne vieille histoire littéraire, voire, en ce cas, l'histoire littéraire spontanée des *aficionados*, des lecteurs passionnés par le roman interactif. Non seulement ne peut-il pas déduire la généalogie ludique pourtant détermi-

nante mais, ignorant l'idée d'œuvre codante, le modèle paralittéraire comprend moins bien que le lecteur ordinaire l'évolution du genre, issue largement de la façon dont tous les auteurs allaient se déterminer par rapport à l'œuvre codante de Steve Jackson et Ian Livingstone⁷ : par le démarquage épigonal ou en marquant plus fortement le héros (un initié par exemple) ; ou en usant d'une focalisation externe ; ou en rendant hégémoniques des instances surmoïques ; ou en recourant à d'autres univers génériques que celui de l'*heroic fantasy*, ou à un univers plus immédiatement connaissable par le héros, ou à une syntaxe assouplie – signe d'une dette plus grande à l'endroit des jeux de rôles qu'à l'endroit des jeux informatiques –, ou à une tendance des règles à l'atrophie ou à l'hypertrophie (dans le premier cas pour faciliter le jeu-lecture, dans le second pour rendre le jeu plus intéressant pour les joueurs plus expérimentés)...

Quelle leçon tirer de cette brève discussion ? Justifié par son universalité, le modèle se révèle sur ce cas particulier partiellement adéquat et partiellement questionnable, mais surtout à côté de la plaque pour l'élément le plus important du roman interactif. Mauvais procès effectué à partir d'une forme paralittéraire trop

7. « Œuvre » ajoutant le best-seller initial *Le sorcier de la montagne de feu* (1983) à toute la production ultérieure du duo.

particulière ? Peut-être. Et il faudrait sur bien d'autres séries, bien d'autres collections, bien d'autres genres, en éprouver les vertus.

Si l'on comprend bien à quel point le concept de lecteur est nécessaire au modèle paralittéraire, on voit mal ce que ce dernier nous apprend sur la lecture, si ce n'est qu'il est peut-être utile au lecteur savant qui voudrait une typologie pour classer les récits sur une échelle de paralittérarité (encore que l'utilité de ce redoublement structural d'un classement social autrement universel soit douteuse). Et, si l'on comprend toujours bien comment le concept de lecteur est nécessaire au modèle paralittéraire, on voit mal la pertinence de ce dernier pour le lecteur empirique ou pour notre compréhension du face-à-face, du binôme définissant tout acte de lecture : d'une part, le texte et les usages qu'il tente d'imposer et, d'autre part, le lecteur, voire la classe de lecteurs, peut-être dociles, peut-être rétifs, mais certainement pas simplement passifs.

FIDÉLITÉ AVENTURIÈRE

Je proposerai dès lors une autre approche de la paralittérature. Sans en commenter tous les éléments, j'en viendrai directement à la lecture, que je fonderai sur la définition suivante : la paralittérature, c'est le Récit en tant que livre saisi par le Loisir en tant qu'industrie. Plutôt que de

tenter de saisir contrastivement la paralittérature ou mode de lecture non lettré à partir du belvédère de la Littérature et de la culture lettrée, pourquoi ne pas l'examiner sous son trait le plus caractéristique : la paralittérature est produite et consommée en série ? La lecture ordinaire en paralittérature est une lecture sérielle. Pour la comprendre, une petite phénoménologie préalable s'impose.

Le lecteur rencontre tel roman de série de manière fortuite ; avant de devenir sériel, le lecteur est d'abord occasionnel – il tombe par hasard ou par désœuvrement sur *Le Diplomate et le Grand Mogol*, un roman de Jérôme Belleau. Roman de série, assurément. À cette étape, la connotation péjorative, le jugement de valeur l'emportent sur la dénotation ; reconnus pour tels, la production standardisée, le roman de série, sont d'autant plus facilement et préalablement stigmatisés que le lecteur est lettré : méchant paratexte (ailleurs, couverture tapageuse), écriture relâchée, histoire bête... Mêlée à cette acception épidermique de « série », une seconde acception correspond plus techniquement à ce que l'éditeur entend par là, soit un ensemble de récits, généralement publiés sous la même signature et chez le même éditeur, se rapportant à un seul héros éponyme : bien qu'occasionnel, le lecteur comprend rapidement, par la liste des déjà parus, par les notes, par les allusions, que ce *Diplomate* n'en est pas à sa

première aventure. Enfin, plus tard dans l'acte de lecture, le lecteur va jusqu'à prendre conscience d'une partie de son effort cognitif : effort de repérage et de rapprochement d'éléments textuels dont il perçoit la parenté, mise en série d'éléments saillants, d'événements interprétables à l'aide d'une même maxime (respectivement, dans *Le Diplomate et le Grand Mogol*, la série du nom propre et celle « les apparences sont trompeuses »)... Cette troisième acception de la série confirme que la théorie littéraire spontanée du lecteur est certainement un thématisme.

Éventuellement accroché, ferré, le lecteur récidive... et découvre dans d'autres romans de la même série ou de la même collection que le paratexte prolixe s'avère en fait informatif, permet l'identification et la différenciation de chaque roman particulier, par rapport à l'ensemble de toutes ses lectures de lecteur occasionnel et, en plus, à cause de la triangulation permise par trois régularités au moins : sérialisation de l'éditeur et de sa collection (« L'Aventurier », collection du Fleuve Noir) ; sérialisation de la série et de son héros éponyme (« Le Diplomate », série entièrement comprise dans la collection « L'Aventurier », elle-même constituée pour l'essentiel de séries éponymes) ; sérialisation de l'œuvre et de sa signature (les romans de Jérôme Belleau, ensemble se superposant en l'occurrence à l'ensemble de la série éponyme).

À cette seconde étape, sans forcément être déjà un connaisseur de l'une ou de toutes les régularités dont relève le roman qu'il entame, le lecteur n'en a pas moins déjà précisé son attente, placé la lecture à venir dans un cadre de référence plus clair que celui du lecteur occasionnel et plus proche de l'intention de l'éditeur et de l'auteur. Et une fois la lecture des romans subséquents commencée, il repère aisément la répétition d'éléments narratifs, cardinaux, définissant la série ; ainsi, pour la série « Chris », parue dans la même collection, Jean Detis reprend d'un volume à l'autre le héros, l'aire géographique où se déploie son activité et le motif du couple flou⁸.

Lecteur occasionnel, puis lecteur sériel, voici enfin que la troisième étape de la fidélisation le transforme en lecteur global suffisamment fidèle qui, à défaut d'avoir lu tous les titres, connaît bien cette collection parue de 1955 à 1974. Collectionneur, il fétichise les mutations esthétiques des couvertures de « L'Aventurier ». *Aficionado*, il reconnaît sous le pseudonyme Jérôme Belleau un prolifique Stéphane Jourat, alias Christopher Stork⁹, Marc Avril¹⁰ et Marc Revest pour la collection « Espionnage » du

⁸. Sur cette série, voir Bleton (1995).

⁹. Auteur d'une autre, brève, série éponyme, dans la même collection.

¹⁰. Avec J.-A. Lacour.

même éditeur, Steve Stork pour sa collection « Anticipation », Mark J. Trennery pour sa collection « Feu », sans parler des Janet Lee Beaton, Claude Eymouche, Dominique Jourier, Benoit Becker, Emmanuel Eyries, Michel Saint-Loup, Michel Semoz, Hugo von Dern et autre Jérôme Gauthier... Expert, il est capable à partir de l'histoire de la collection d'interpréter plus ou moins explicitement la mutation du concept d'« aventure » qu'elle a connue.

Ce lecteur expert a bien perçu deux phases : phase des variations sur le type lupinien, l'adolescente légèreté de l'être, puis, le thème n'ayant pas mûri en même temps que les lecteurs adolescents initialement visés, phase plus adulte de l'exotisme désenchanté.

Turpin-l'espion (série de V. Harter), parue dès 1965, avait constitué un premier symptôme, confirmé au moment du dernier changement de peau de la collection en janvier 1968. Malaise dans le lectorat paralittéraire français, ressenti, soigné mais sans doute mal diagnostiqué par le Fleuve Noir : facette du malaise plus profond provoqué par la désynchronisation d'alors entre, d'un côté, la vitesse de la mutation économique et de l'évolution culturelle et, de l'autre, la lenteur de leur prise en compte par le politique. De l'adolescente légèreté de l'être à l'exotisme désenchanté, sans le savoir, le Fleuve Noir s'était piégé lui-même. L'organisation des collections du Fleuve Noir se fondait en effet sur l'autonomi-

sation des genres en collections spécialisées. Or, genre fondamental du roman, l'aventure n'était obtenue ici que par défaut, coincée entre des univers de référence mieux caractérisés : ni espionnage, ni policier, ni guerre, l'aventure se faisait bien étriquée, réduite à la portion congrue ! « L'Aventurier » ne pouvait recourir au roman d'aventures historiques¹¹ ; l'aventure se trouvait en outre assujettie à l'attraction des collections voisines, « Spécial-Police » et « Espionnage », c'est-à-dire assujettie à la tonalité désabusée de ces genres – à quoi l'adolescente légèreté de l'être lupinienne avait, dans « L'Aventurier » première manière, partiellement fait obstacle.

Certes, l'intuition du lecteur global sur l'évolution de la collection aurait été documentable – par érudition externe et objectivation, caractéristiques du lecteur lettré et savant. Bien plus facilement disponible, bien plus intéressante était la représentation dans la collection elle-même du destin de l'aventure, sa thématisation romanesque : ce fut à la série « Chris » que revînt le douloureux honneur de narrativiser cette contradiction entre deux concepts d'aventure¹².

¹¹. Dès 1964, le Fleuve Noir y avait déjà consacré une autre collection.

¹². Pour une analyse plus détaillée de cette collection, voir Bleton (1995).

COMPLEXITÉ, COMPLICITÉ

La lecture sérielle développe donc une compétence particulière, sous forme d'encyclopédie, de savoir accumulable. Elle entraîne aussi une évolution qualitative de cette compétence, dans les séries moins conventionnalisées, plus déterminées par l'approfondissement d'un personnage, d'une inspiration – évolution qualitative qui n'exige pas pour autant une lecture lettrée, différente en son essence du mode de lecture non lettré. Simplement, l'auteur réussit à se faire accompagner de son lecteur : entré dans une certaine intimité avec le propos global, ce dernier maîtrise une complexité croissante de son mode de lecture habituel.

Dernière vignette d'un lecteur en amateur de polars, lisant sous une plume bien connue de la Série Noire, celle de Jean Amila, *La nef des dingues*, premier roman de la brève série des *Géronimo*. Pour l'officier de police Magne, « Geronimo » équivaut onomastiquement à son bandeau et à ses cheveux longs ; voilà un oxymoron, le flic hippy – surtout dans la France pompidolienne de l'après-Mai. Le lecteur comprend rapidement que la réduction des termes contradictoires par le recours à la maxime interprétative « les apparences sont trompeuses » est inadéquate, mais le lecteur paralittéraire en a vu d'autres en matière de personnages-oxymoron depuis le gentleman-cambrioleur jusqu'au pleutre

justicier masqué, depuis Lupin jusqu'au Mouron rouge...

Pourtant, cela n'empêche pas le lecteur de découvrir que « Geronimo » a bien un double fond ; son inconfort dans l'entre-deux tient à ce qu'on puisse y confondre flic et barbouze. Voilà que le lecteur hésite sur le genre pendant toute la lecture : s'agit-il d'un polar ou d'un roman d'espionnage – alors qu'au début des années 1970, la distinction fonctionnelle était déjà fortement institutionnalisée ? Geronimo n'est pas du tout prêt à endosser la maxime machiavé-lienne fondatrice du *spionspiel*, « qui veut la fin veut les moyens ». Le héros-oxymoron, le genre indécis et l'inconfort de l'entre-deux rendent plus ambiguë, donc plus complexe, la position d'Amila en regard d'idéologies que le néo-polar de l'époque tendait au contraire à simplifier.

La nef des dingues révèle combien de personnages, quelque anodins qu'ils paraissent, risquent de devenir imprévisiblement dangereux à cause de leur façon d'incarner un Grand Récit, de s'étourdir, de s'enivrer de Grands Récits. La défense-des-intérêts-supérieurs-de-l'État autorise les ignominies ordinaires de la bande des Foderch ; son double, la défense-des-opprimés, incarné par Dorf, avoue vite son minable égocentrisme ; celui de l'Apocalypse, idiome de Meyer le naïf affairiste en fuite, est tout à fait adéquat à l'assassinat. Geronimo voit qu'il y a coexistence conflictuelle de Grands Récits, mais

il voit moins bien qu'Amila leur monologisme, leur incapacité à se transformer. La suite de la série devait complexifier recours à la Vérité et maîtrise de la Fiction tout en déplaçant l'accent de la production à l'interprétation des Grands Récits.

À leur enseigne, lorsqu'on hésite, comme dans *Contest-flic*, lorsque le vrai est encore indécis, l'action se comprend sous les espèces de la fiction. Le commissaire Dommergue élit un scénario pour en faire l'hypothèse de son enquête ; Geronimo, préjugant moins, se retrouve avec deux hypothèses pour lesquelles il faudrait construire des fictions, des simulations : barbouzerie ou crime crapuleux ? Où est la vérité ?

Ce qui se transforme en « qu'est-ce que la Vérité ? ». Pour Geronimo, la Vérité n'est pas une simulation, ni une fiction mais une explication, encapsulée par le nom du coupable dans la tradition du roman de détection. Il apprend alors qu'il ne suffit pas de savoir enquêter, de recueillir de l'information, qu'il faut savoir raconter, mettre du sens dans le flux des faits ; qu'il ne suffit pas de disposer d'un canal pour diffuser cette Vérité, qu'il faut trouver une oreille qui veuille entendre ; enfin, qu'il ne suffit pas d'avoir convaincu, qu'il faut s'adresser à un interlocuteur pourvu du pouvoir d'agir.

Le Grand Récit de la vérité détective ne peut que s'entrechoquer dans le brouhaha et la

confusion avec tous les autres. Peu transformable, peu adaptable, il ne plie peut-être pas, mais il rompt. Sans doute Amila ne se résoudra-t-il pas à la pure sophistication, et Mad, son amie de cœur, reviendra-t-elle jouer un rôle de facteur de vérité dans le roman suivant ; toutefois l'enjeu se sera déplacé, la question étant devenue « qui maîtrise la Fiction ? ».

Dans *Terminus Iéna*, un comédien joue dans un film adapté d'*Une ténébreuse affaire* de Balzac ; plus tard, le réalisateur expliquera la différence d'univers entre le policier et l'espionnage en soulignant le contraste entre les deux personnages balzaciens de Peyrade et Corentin. Le contraste s'actualise facilement pour les personnages et le lecteur : il traduit ce qu'ils savent de l'antagonisme entre le contre-espionnage et la PJ... Redondant, l'appel à *Une ténébreuse affaire* ne passe pas inaperçu, même d'un lecteur inattentif ; pour souligner sa valeur modélisatrice, le récit fait même le portrait de Geronimo en lecteur de Balzac, lisant explicitement *Une ténébreuse affaire* afin de comprendre l'affaire ténébreuse qu'il doit éclairer.

Glissement du Grand Récit au grand roman ; la geste de Geronimo vient de passer de la confrontation entre Grands Récits au jeu plus retors de la parodie et du paradoxe. Nouveau niveau de complexité. Dans *Terminus Iéna*, la compétence interprétative du lecteur est

elle-même mise en scène, délimitée par deux bornes, deux interprètes, deux femmes, deux sortes de lecture : Mad la hippie et Laurence l'actrice. Celle qui maintient fermement une hypothèse rationnelle et démonte l'intox en maîtrisant les effets de réfraction infinis occasionnés par tous les niveaux et celle qui confond tout ; celle qui s'y retrouve dans cette histoire de film de fiction représentant un faux complot sous l'Empire inventé de toutes pièces par de vrais comploteurs, film dont le plateau est investi par de faux acteurs vrais espions se mêlant à de vrais acteurs... et celle qui, ne comprenant ni le *spionspiel* ni le paradoxe du comédien, ne sait plus qui est qui ni qui elle est, ne peut plus interpréter ce qui lui arrive sous un déguisement, avec des espions faisant semblant d'être d'autres acteurs, alors que certains acteurs se prennent pour leur personnage !

Parallèlement à la tentative de constituer une communauté critique par la sémantique du récit, *Terminus Iéna* institue une relation à son lecteur fondée sur un choix pragmatique, une conception bienveillante de l'acte de lecture. Un seul exemple de réduction de la complexité par la complicité : Amila suppose visiblement à son lectorat une encyclopédie floue, il imagine un lecteur qui ne fera certainement pas l'effort propédeutique de lire *Une ténébreuse affaire* ; il lui en distillera donc un résumé tout le long du roman, sous le prétexte de donner les linéaments

du scénario du film. En outre, le prière d'insérer annonce tout de suite le principe organisateur de la lecture commun au roman de Balzac et à la tradition de la littérature populaire : le thème de l'usurpation d'identité. Enfin, Amila se garde d'étaler sa virtuosité ; plein d'affabilité, en traducteur bienveillant, en saint Jérôme, en Geronimo prévenant, il veille à ce que, pour un lecteur à la culture moins scolaire, l'histoire reste embrouillée mais la lecture limpide.

UNE SINGULARITÉ MÉTHODOLOGIQUEMENT OBLIGÉE

Le résultat peut surprendre, en trois romans : s'y maintient l'équivoque de départ sur leur genre, une équivoque productive ; s'y déploie une complexification graduelle, débouchant sur une mise à distance parodique, complexification bien propre à susciter la réflexion critique du lecteur ; y affleure l'importance de percevoir la médiation langagière, en particulier par le jeu sur la débauche des noms, des surnoms, des pseudonymes ; s'y problématisent tous les discours idéologiques en un dialogisme caractérisé ; s'y dialectise l'importance du code herméneutique avec celle, thématique, du conflit entre Grands Récits et maîtrise de la fiction ; la lecture identificatoire y est facilitée par la

complexification et non la simplification (l'inconfort identitaire de l'entre-deux).

On l'aura compris, selon la pente typologique de l'*Introduction à la paralittérature* et de ses six critères, il faudrait placer cette série des Géronimo aux antipodes presque absolus du modèle paralittéraire ! Sollicitude charmante à l'endroit d'un auteur qui n'en demande certainement pas tant en matière de reconnaissance culturelle ; prévenance un peu gaspillée pour éditeur et lectorat, assez indifférents aux résultats d'une telle évaluation savante. En fait, pour un lecteur sériel, la pertinence du modèle est faible à un triple titre : faible est sa pertinence cognitive dans l'acte de lecture, faible est sa pertinence sélective (pour sélectionner adéquatement un signe ostentatoire de richesse culturelle, pour jeter son dévolu sur un bouquin accordé à son désir de lecture, par exemple), faible est sa pertinence évaluative (pour savoir le degré de fidélité de son bouquin au modèle paralittéraire, pour éventuellement considérer comme littéraire ce qui se présentait comme paralittéraire).

Désireux de comprendre un peu mieux la lecture et, notamment, l'éventuelle spécificité de la lecture paralittéraire, on a découvert le prix à payer pour maintenir le réalisme structural de Couégnas. Le paradigme de la coopération interprétative n'y trouve pas son compte, puisque le livre du modèle paralittéraire vampirise le

lecteur – ce dernier est entièrement surdéterminé par des traits poïétiques, plutôt défectifs d'ailleurs. La sociologie de la lecture ne peut s'en accommoder non plus : au mieux, le modèle est commandé en sous-main par une universelle logique de la distinction socioculturelle, au pire, il la contredit sans profit théorique.

Comprendre la lecture, c'est d'abord respecter la rencontre du livre et du lecteur, c'est concilier un modèle moins général que singulier, moins abstraitement universel que souplement discriminant, avec l'observation des comportements de lecture, la phénoménologie de l'acte de lecture, la tension entre instructions pragmatiques et stratégies interprétatives...

Comprendre la lecture paralittéraire, c'est, du côté du livre, amenuiser l'importance préalable de l'opposition littérature/paralittérature pour l'assigner là où la place l'expérience de ses lecteurs habituels : dans la culture médiatique¹³ – le récit paralittéraire alimente depuis ses origines feuilletonesques d'autres supports médiatiques, d'autres sémiotiques de la culture de grande diffusion : journal, fascicule, bande dessinée, cinéma, télévision, jeux¹⁴, etc. C'est ainsi prendre en compte la tendancielle

¹³. Sur cette notion et sa pertinence dans le discours culturel français, voir Rigby (1991).

¹⁴. Ce que Couégnas réduit à une note infrapaginale (1992 : 24).

hybridation sémiotique du support livre – l'image et la typographie de couverture tendant à occuper une place tout à fait décisive dans le processus de choix de tel ou tel bouquin et dans la mise en branle de l'acte cognitif. Comprendre la lecture paralittéraire, c'est, du côté du lecteur, prendre en compte la tendancielle sérialisation de sa lecture, au principe de la pure répétition de la stimulation mais aussi de l'accumulation, de l'approfondissement, de la complexification. Respectivement : attente de l'érotisme, de la violence, du dépaysement propre à tel ou tel genre ; constitution d'une encyclopédie spécifique chez les amateurs de genres ou de séries (recours de la lectrice du roman d'amour au *topos* de la maladie d'amour pour comprendre avant l'héroïne elle-même que celle-ci est justement amoureuse de ce type qu'elle a toutes les raisons de détester (Bettinotti et Noizet, 1990) ; recours du lecteur de roman d'espionnage à la maxime des apparences trompeuses) ; intellection de la refonte du concept d'une même collection ou d'un même genre (« aventurier » passant de la lupinienne légèreté à l'exotisme désenchanté, « policier » se subdivisant de façon arborescente par les formes – détection, suspens, etc. – ou les thèmes – chambres closes, tueurs sériels, etc.) ; interprétation de segments narratifs ou argumentatifs par leur mise en regard de conventions retournées ou renversées (du roman noir au néo-polar, du néo-polar explicite politi-

quement et univoque idéologiquement au scepticisme d'Amila, de la partielle crédulité de Geronimo en certains Grands Récits à leur démontage parodique).

ÉTUDES

- BETTINOTTI, Julia, et Pascale NOIZET (1990), « *Ægritudo amoris* : le *topos* d'un piège somato-physiologique », *Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, vol. 10, n^{os} 1-2-3, p. 89-102.
- BLETON, Paul (1995), « Si, d'aventure... La collection "L'Aventurier", ses séries et la lecture sérielle », dans Paul BLETON (dir.), *Armes, larmes, charmes... Sérialité et paralittérature*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 49-89. (Coll. « Études paralittéraires ».)
- BOYER, Alain-Michel (1992), *La paralittérature*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? », n^o 2673.)
- BRUNO, Pierre (1993), « Vie et mort d'un genre : le livre interactif en France 1983/1989 ». Thèse de doctorat, Paris, Université Paris III.
- CAILLOIS, Roger (1958), *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard.
- COUÉGNAS, Daniel (1992), *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- RIGBY, Brian (1991), *Popular Culture in Modern France. A Study of Cultural Discourse*, London/New York, Routledge.

ROMANS

AMILA, Jean [pseudonyme de Jean Meckert] (1972a), *La nef des dingues*, Paris, Gallimard. (Coll. « Série Noire ».)

AMILA, Jean (1972b), *Contest-flic*, Paris, Gallimard. (Coll. « Série Noire ».)

AMILA, Jean (1973), *Terminus Iéna*, Paris, Gallimard. (Coll. « Série Noire ».)

BELLEAU, Jérôme (1963), *Le Diplomate et le Grand Mogol*, Paris, Fleuve Noir. (Coll. « L'Aventurier ».)

DETIS, Jean [pseudonyme de Jean Noble] (1970a), *Coups de Chris*, Paris, Fleuve Noir. (Coll. « L'Aventurier ».)

DETIS, Jean (1970b), *Enfer, Satan et Chris*, Paris, Fleuve Noir. (Coll. « L'Aventurier ».)

DETIS, Jean (1971a), *Échec à Chris*, Paris, Fleuve Noir. (Coll. « L'Aventurier ».)

DETIS, Jean (1971b), *Chris sème le vent*, Paris, Fleuve Noir. (Coll. « L'Aventurier ».)

DETIS, Jean (1972a), *À corps et à Chris*, Paris, Fleuve Noir. (Coll. « L'Aventurier ».)

DETIS, Jean (1972b), *Micmac Chris*, Paris, Fleuve Noir. (Coll. « L'Aventurier ».)

DETIS, Jean (1973a), *Chris cache-cache*, Paris, Fleuve Noir. (Coll. « L'Aventurier ».)

DETIS, Jean (1973b), *Un Chris et des larmes*, Paris, Fleuve Noir. (Coll. « L'Aventurier ».)

PAUL BLETON

DETIS, Jean (1974), *Atout Chris*, Paris, Fleuve Noir. (Coll. « L'Aventurier ».)

JACKSON, Steve, et Ian LIVINGSTONE (1983), *Le sorcier de la montagne de feu*, Paris, Gallimard. (Coll. « Défis fantastiques ».)

SMITH, Mark, et Jamie THOMSON (1987), *Le Grand Maître d'Ismun, La voie du tigre/4*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio Junior ».)

RICHARD SAINT-GELAIS

Université Laval/CRELIQ

De l'impossibilité d'une poétique de la science-fiction

Quant à l'action [...] elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part.

Alfred JARRY,
*Discours d'Alfred Jarry prononcé à la
première représentation d'Ubu Roi.*

Puisque j'ai la témérité (ou l'inconscience...) de placer ce texte sous l'enseigne d'une impossibilité – et on sait à quel point les impossibilités sont difficiles parfois à prouver –, autant commencer par préciser de quelle impossibilité je parlerai et essaierai de convaincre. Si on adopte comme définition de travail celle que proposait Tzvetan Todorov voilà déjà vingt-cinq ans – définition qui fait de la poétique l'étude des « propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire » (Todorov, 1968 : 19-20), autrement dit de la littérarité –, une éventuelle « poétique de la science-fiction » aurait pour tâches d'abord d'établir si la science-fiction appartient bien à la littérature, puis, le cas échéant,

de déterminer ce qui la spécifie au sein de cet ensemble – tâche qui appellera à son tour un examen des relations de la science-fiction avec les genres apparentés que sont le fantastique, l'utopie, le récit de voyages et quelques autres encore.

Un tel programme déborde évidemment les limites de cet article. Aussi m'en tiendrai-je à une seule question, qui me paraît au cœur de la démarche des poéticiens : la notion de *propriété*. La poétique, nous dit Todorov, étudie les propriétés spécifiques du discours littéraire ; une poétique de la science-fiction étudiera donc les propriétés spécifiques de ce genre littéraire. Or – on me voit venir –, je soutiendrai qu'une poétique ainsi définie est impossible ou, plus exactement, qu'elle n'est pas opératoire face à l'hétérogénéité foncière du genre. Ce que je proposerai plutôt, c'est une problématique axée sur la lecture, qui permettra, je crois, de reconnaître l'hétérogénéité du genre sans pour autant sacrifier sa cohésion. On verra cependant que cela risque, au passage, de modifier quelque peu notre conception de la notion de genre littéraire.

* * *

Là où je parle d'impossibilité, la plupart des commentateurs et théoriciens du genre préfèrent parler de difficulté – celle qu'il y a à fournir une définition acceptable, c'est-à-dire assez souple

pour rendre compte de la diversité du genre sans être laxiste au point de laisser passer des « candidats » jugés indésirables. Cette difficulté, rappelée chaque fois qu'un spécialiste s'attelle à nouveau à la tâche, devrait pourtant nous avertir : le problème dépasse largement la question des vertus ou des défaillances particulières des différentes définitions proposées jusqu'à présent. Il tient, d'après moi, à un postulat qui sous-tend silencieusement l'immense majorité des définitions, à savoir qu'un genre – en l'occurrence la science-fiction – puisse être caractérisé par un ensemble de propriétés intrinsèques (le plus souvent thématiques), abstraction faite de l'activité de lecture et des décisions que cette activité entraîne.

Dans un ouvrage qu'il a consacré au genre, Patrick Parrinder souligne, non sans humour, que les définitions de la science-fiction sont à ce point nombreuses qu'elles ont fini par constituer à elles seules un petit sous-genre parasite (1980 : 1-2). Façon malicieuse de suggérer que ces définitions ne sont peut-être, elles aussi, que des fictions spéculatives ; plus sérieusement, cela conduit Parrinder à affirmer que la science-fiction est un genre fortement autoréflexif, et que la manière dont elle est définie a des relations symbiotiques avec la façon dont elle s'écrit. J'ajouterais : ainsi qu'avec la façon dont elle se lit. La lecture, dans une telle optique, n'apparaît pas comme une activité qui aborderait un genre

préexistant, mais comme une pratique sans laquelle aucune caractérisation du genre n'est concevable. Je ne proposerai cependant pas une nième définition de la science-fiction, cette fois basée sur la lecture. Je soutiendrai plutôt qu'une prise en considération de la lecture, tout en étant nécessaire, nous force à voir la science-fiction comme un objet culturel construit et reconstruit, fluctuant donc, et non comme une réalité empirique.

Mon argumentation se fera en trois étapes qui correspondront à autant d'approches de la question du genre : la première peut être qualifiée de sociosémiotique ; la seconde, de poétique ; quant à la troisième, elle s'inscrit dans le cadre des théories de la lecture. Dans un premier temps, j'examinerai le rôle de tout ce qui enrobe le texte – et en particulier le paratexte – dans le processus d'identification générique. Je discuterai ensuite l'hypothèse selon laquelle la science-fiction posséderait des spécificités formelles – ou, plutôt, des stratégies discursives spécifiques. Enfin, je présenterai l'hypothèse selon laquelle la science-fiction ne constitue pas un ensemble de textes mais plutôt un certain réglage de la lecture – le terme de réglage étant entendu comme l'ensemble de déterminations, contraintes, attentes, compétences, etc., qui se

mettent en place (parfois à l'insu des lecteurs eux-mêmes) avant et pendant l'acte de lecture¹.

L'ABORDAGE PARATEXTUEL

J'ai signalé plus tôt la remarque de Parrinder selon qui les définitions de la science-fiction forment à elles seules un sous-genre. Ceux à qui ce genre n'est pas familier n'ont pas idée, en effet, de la prolifération des définitions qui en ont été proposées. Cette prolifération est telle que Guy Bouchard (1993), dans un ouvrage récent sur la question, a consacré quelque 150 pages au seul examen de ces définitions. Face à un pareil foisonnement, et au vertige qu'il risque de susciter, on pourra trouver salutaire la « définition » savoureusement provocante de Christopher Priest, pour qui la science-fiction n'est pas autre chose que ce qui se vend sous cette étiquette :

La science-fiction, dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce terme, n'a aucune existence réelle, sinon en tant que catégorie d'édition. La seule définition complètement fiable est que tout ce qui est étiqueté « science-fiction » est de la science-fiction, et même si

1. Pour une analyse détaillée du fonctionnement et de l'interaction de ces réglages, je renvoie à mon ouvrage *Châteaux de pages : la fiction au risque de sa lecture* (1994a).

*cette conception semble à première vue cynique, elle est essentielle si nous voulons comprendre le phénomène de la SF*² (1979 : 137).

Cette définition a l'avantage de souligner à quel point les genres, loin de correspondre à des idéalités platoniciennes, s'articulent à la réalité bêtement économique des circuits d'édition et de diffusion. Reconnaître cela, d'ailleurs, ne mène pas forcément à adopter un point de vue purement socioéconomique sur le genre. On peut en effet, dans une perspective sociosémiotique, considérer l'appareil d'édition et de distribution comme un des facteurs de ce que j'appelle le *réglage préalable de la lecture*. Il s'agit alors d'examiner l'impact que sont susceptibles d'avoir, sur la lecture à venir, des facteurs tels que l'inclusion du livre dans une collection spécialisée, sa maquette, son rangement dans telle section de la librairie.

Cela dit, la définition de Priest a l'inconvénient de supposer deux domaines bien délimités : ce qui s'affiche comme de la science-fiction et le reste. Or, les choses, là comme ailleurs, sont moins simples. Soit par exemple le paratexte : loin de ne comporter qu'un seul indice générique, il offre en fait une constellation d'indices ayant chacun une incidence spécifique sur le

². Ma traduction. C'est Priest qui souligne.

réglage préalable de la lecture. D'où la possibilité que les différentes composantes du paratexte aient des incidences différentes, quand ce n'est pas franchement divergentes. Certes, de nombreuses maquettes misent sur la redondance. Soit l'édition anglaise d'un roman de Brian W. Aldiss (1989), *Cracken at Critical*, qui indique au verso son appartenance à la catégorie « Science Fiction » et, beaucoup plus visiblement, offre côté recto une illustration qui ne laisse aucun doute : une planète (la Terre ?) accompagnée d'un astéroïde (?) aux contours fortement irréguliers d'où vient de décoller un vaisseau spatial futuriste. Nul besoin, dans ces conditions, de vérifier l'appellation générique, ni de lire le texte de présentation au verso pour que se mette en place une attente bien déterminée. On a alors, avant que ne commence la lecture, un savoir en forme d'évidence : *Cracken at Critical* est un roman de SF, et probablement un *space opera*, c'est-à-dire un récit où les aventures, généralement galactiques et guerrières, jouent un rôle plus important que la spéculation scientifique « sérieuse »³.

³. Les choses sont cependant moins simples car, si *Cracken at Critical* emprunte plusieurs formules narratives du *space opera*, il leur fait subir une torsion (notamment par un jeu d'enchâssements), de telle sorte qu'une attribution univoque serait fortement réductrice. Mais cela montre que les réglages préalables doivent toujours composer avec les réglages *textuels* de la

Seulement, la redondance et les effets d'évidence qu'elle appuie ne représentent qu'une possibilité parmi d'autres. Il arrive aussi que le paratexte place les lecteurs devant d'embarrassantes ambiguïtés génériques. Je pourrais mentionner plusieurs exemples, mais je m'en tiendrai à deux cas qui donnent une idée de la variété des ambivalences possibles. Le premier cas se présente lorsque l'ambivalence générique est explicitée. Soit par exemple *Confessions of a Crap Artist*, roman de Philip K. Dick (1992) qu'on a récemment réédité sous la double – et curieuse – bannière : « Fiction/Science Fiction⁴ ». Voilà qui risque de plonger dans la perplexité bien des lecteurs, y compris ceux qui connaissent assez Dick pour savoir que celui-ci, en plus d'être un célèbre auteur de science-fiction, a écrit un certain nombre de romans

lecture, c'est-à-dire ceux qui se mettent en place à mesure que la lecture parcourt le texte. Si ce n'était pas le cas, le phénomène d'annexion rétrospective dont je parlerai plus tard serait tout simplement impossible. Pour revenir à *Cracken at Critical*, l'interaction des différents réglages mis en place par le paratexte et le texte proprement dit montre que l'identité générique, parfois, est moins donnée que construite, et selon un processus qui peut fort bien aboutir à une identité instable.

⁴. Il s'agit du seul cas de double attribution générique que je connaisse ; c'est dire son caractère exceptionnel – un caractère exceptionnel que les lecteurs, par conséquent, auront sans doute tendance à attribuer au roman lui-même.

« mainstream », extérieurs au genre. *Confessions of a Crap Artist* se situerait-il à la lisière des deux ensembles ? Les autres composantes du paratexte ne permettent pas de répondre de façon certaine. Ainsi, l'illustration de la couverture représente un visage aux orbites sans yeux qui peut rappeler certaines statues de l'antiquité, mais aussi une iconographie mystico-science-fictionnelle familière aux amateurs. Quant au résumé, il suggère que *Confessions* propose une variation sur le motif, cher à Dick, des réalités parallèles : « Jack Isidore is [...] a man so grossly unequipped for real life that his sister and brother-in-law feel compelled to rescue him from it⁵ ». *Confessions* serait donc finalement un roman de science-fiction ? Dans ce cas, pourquoi l'avoir rangé aussi dans la catégorie « Fiction⁶ » ? Et que penser de cette citation d'une critique parue dans le magazine *Rolling Stone* : « A funny, horribly accurate portrait of life in California in the 1950s⁷ » ?

5. « Jack Isidore est [...] un homme tellement mal préparé à la vraie vie que sa sœur et son beau-frère se sentent obligés de le rescaper de la réalité ».

6. Je rappelle que cette désignation, dans le monde de l'édition anglo-saxonne, renvoie approximativement à ce que nous appellerions « littérature générale » puisqu'elle exclut tous les genres paralittéraires (roman policier, roman d'amour, roman d'horreur, etc.).

7. « Un portrait loufoque et horriblement fidèle de la vie en Californie pendant les années 1950 ».

On le voit, la duplicité de la catégorie d'édition est telle qu'elle parvient à faire lire l'ambiguïté, moins apparente, des autres pièces du paratexte. Les conséquences de tout cela sur la lecture sont au moins doubles. D'une part, bien sûr, les lecteurs sont poussés à se questionner à l'avance sur le statut générique du roman ; d'où une lecture qui, pour une fois problématique *avant même* d'aborder le texte, n'aura pas tant l'impression, à la première page, de le commencer, que de l'approcher à partir d'un ensemble de questions qui le travaillent déjà.

D'autre part, l'ambivalence et les problèmes que cette lecture déclenche amènent à réévaluer le statut discursif du paratexte. Dans l'esprit de bien des lecteurs, en effet, le paratexte est réduit à une fonction de mode d'emploi, ce qui lui confère un statut purement métasémiotique : il ferait lire d'une certaine façon les signes qui composent le texte, mais il n'aurait pas, pour sa part, à faire l'objet d'une lecture, dans le sens où il livrerait en toute transparence ses indications, génériques ou autres. Or, des exemples comme l'édition Vintage de *Confessions of a Crap Artist* montrent que le paratexte est un réseau de signes, à lire eux aussi, et d'une lecture qui ne va pas forcément de soi. Bref, la couverture ne se réduit pas à un mode d'emploi de ce qu'elle protège, mais devient un (autre) espace à parcourir. Un espace qui tout à la fois précède et ponctue celui des pages, dans la mesure où la

lecture du texte proprement dit sera marquée, à l'avance et durablement, par ses ambivalences⁸.

Le paratexte n'est donc la clé d'une stratégie interprétative que pour autant que sa propre interprétation paraisse aller de soi. Qu'elle devienne au contraire le moindre problème, et c'est alors la matérialité (discursive et sémiotique) du paratexte qui se voit mise en évidence. On peut le constater à nouveau en jetant un coup d'œil sur un autre exemple, l'avant-dernier roman d'Élisabeth Vonarburg, *Chroniques du Pays des Mères* (1992). La page couverture, avec sa reproduction d'un Vermeer⁹, n'accrédite décidément pas une appartenance science-fictionnelle, au point où ni le nom de l'auteure ni le titre (qui peut aisément être entendu de manière métaphorique) ne suffiront sans doute à renverser tout à fait cette

8. Un autre exemple d'attribution générique ambivalente est le roman *Now You See It/Him/Them* de Gene DeWeese et Robert Coulson (1975), dont l'édition Doubleday propose une couverture qui arbore cette citation de Wilson Tucker : « Someone will nominate this weird tale for the Hugo Awards, and a whole new category will have to be invented to accommodate it. »

9. Il s'agit de *Femme en bleu lisant une lettre*. Ajoutons que le format même de cette reproduction, qui n'occupe qu'une partie de la moitié inférieure de la couverture – le reste étant laissé en blanc – s'écarte d'une tenace convention des maquettes de science-fiction, celle de l'illustration pleine page, et rapproche plutôt le livre de la littérature générale.

impression. Vonarburg, se sont peut-être demandé les amateurs, serait-elle passée à la littérature générale ? Le résumé de la quatrième de couverture oblige à une réponse négative :

Au Pays des Mères, dans le futur lointain d'une terre dévastée qui revit peu à peu, les hommes sont rares ; seules les Captées des familles – les Mères – font leurs enfants avec les mâles, les autres devant avoir recours à une hasardeuse insémination artificielle...

S'agit-il pour autant de voir dans ce dispositif une sorte de piège paratextuel qui ne susciterait une impression fausse que pour la corriger ensuite ? Rien n'est moins sûr. Pour voir les choses ainsi, il faudrait considérer la lecture comme un processus qui oublierait à mesure les étapes par lesquelles elle passe pour n'en retenir que les résultats ultimes. Or, la reproduction du Vermeer, ou plus précisément sa déviance par rapport à l'iconographie habituelle de la science-fiction, est assez spectaculaire pour continuer à porter ses effets, même lorsqu'il apparaît que *Chroniques du Pays des Mères* est un roman de science-fiction. Ces effets peuvent être dominés par la recherche d'une correspondance entre l'illustration et le texte – en quoi un tableau du XVII^e siècle convient-il à une histoire située dans un « futur lointain » ? –, mais ils peuvent aussi déborder ce projet, par exemple

en suggérant une appartenance générique mixte, et donc peut-être un type de discours jusque-là insoupçonné.

LA SCIENCE-FICTION COMME DISCOURS PARADOXAL

Mais justement : la science-fiction est-elle une formation discursive spécifique ? Non, répondent – implicitement ou explicitement – la plupart des auteurs de définitions, pour qui la science-fiction se caractériserait d'abord et avant tout par ses thèmes – sociétés futures, voyages interstellaires, etc. – et par sa vision du monde, à savoir un rationalisme hérité de la science. La piste du rationalisme se révèle toutefois un cul-de-sac : on ne compte plus les tentatives de définitions qui finissent par admettre que la « science », dans la science-fiction, n'est bien souvent qu'une pseudo-science, un leurre rhétorique chargé de vraisemblabiliser des articulations précaires du récit. Reste la thématique. Au-delà de sa diversité, n'y aurait-il pas moyen de la ramener à un certain nombre de constantes ? Ainsi, on définit fréquemment la science-fiction par l'anticipation ou par des notions apparentées comme celles d'extrapolation ou de spéculation. Bouchard note cependant qu'un tel critère ne peut être retenu qu'à condition de penser l'anticipation en fonction de l'époque de la

production du texte. Sinon, ajoute Bouchard, nous nous retrouverions dans une situation absurde où les textes seraient expulsés du genre à mesure que leurs anticipations seraient rendues obsolètes par les progrès techno-scientifiques réels, ou à mesure que les dates qu'ils assignent à la diégèse basculent du futur au passé – l'exemple le plus évident étant bien entendu celui du *1984* de George Orwell, que le passage du temps n'a pas transformé en roman historique¹⁰ (Bouchard, 1993 : 63-64).

Soit. Mais faut-il donc conclure que les lecteurs, avant de décider qu'ils lisent bien un texte de science-fiction, confrontent l'état du savoir fictif avec ce qu'ils savent de l'état du savoir à l'époque où le texte a été écrit ? Que les lecteurs iraient, en cas d'ignorance ou d'incertitude, jusqu'à se documenter à propos de ce qui était scientifiquement établi au moment où l'auteur écrivait ? Cette supposition apparaît aussi extravagante que celle du rejet graduel des œuvres hors des frontières du genre.

¹⁰. On peut par ailleurs soutenir, en s'appuyant sur des composantes textuelles cette fois, que *1984* a constitué dès sa parution un roman historique – mais un roman historique daté fictivement d'une époque largement postérieure à l'écriture : le milieu du *xx^e* siècle. Pour plus de détails, voir mon article « Le texte capturé par sa fiction. Réflexions sur les artefacts science-fictionnels » (1994b).

En fait, si les lecteurs ne procèdent pas à une telle vérification historico-épistémique, cela tient tout simplement à ce qu'ils n'ont aucun besoin de le faire. C'est que la lecture de science-fiction n'est pas hantée par l'existence d'un genre concurrent qui baserait ses fictions sur des données techno-scientifiques avérées¹¹. Ce qui permet de reconnaître la science-fiction, ce n'est pas tant la *nature* des données, techno-scientifiques ou autres, que leur insertion au sein du discours narratif. Autrement dit, ce ne sont pas les données en tant que telles, mais bien les modalités discursives de leur insertion qui feraient conclure à leur altérité. Ces modalités, j'ai proposé ailleurs de les regrouper sous le terme de « stratégie didactique » (Saint-Gelais, 1993). Cette stratégie consiste à exposer explicitement, soit à travers les énoncés du narrateur, soit à travers ceux de certains personnages, des informations concernant spécifiquement le monde fictif. Or, il faut bien voir que cette stratégie provoque des paradoxes pragmatiques, puisque l'énonciation même des informations en question présuppose qu'elles ne sont pas connues – alors qu'elles sont posées comme

¹¹. On peut certes relever des récits qui correspondent à cette formule – qu'on songe par exemple à *Softwar* de Thierry Breton et Denis Beneich (1984) –, mais ceux-ci ne forment pas un genre autonome – du moins, pas pour le moment.

notoires. Un bon exemple de ce paradoxe se trouve dans les premières lignes d'une nouvelle de Philippe Curval, « Le testament d'un enfant mort » :

J'avais enfin découvert le moyen de comprendre pourquoi, depuis quelques générations, un grand nombre de nouveau-nés meurent de façon mystérieuse. Ce phénomène est apparu à la fin du ^{xx}e siècle ; déjà, à cette époque, après quelques semaines de vie, certains nourrissons étaient transformés en petits vieillards ; leurs corps se consumaient littéralement, et de bébés roses et joufflus passaient à l'état de momies desséchées et ridées. Avant l'an 2000, ces cas étaient fort rares ; aujourd'hui, après une augmentation progressive du taux de mortalité précoce imputée à cette maladie, ils sont extrêmement fréquents(1978 : 31).

On voit le paradoxe : si le phénomène de mortalité précoce est extrêmement répandu dans la société fictive, pourquoi donc le narrateur prend-il la peine de le décrire en détail ? Le paradoxe peut être reformulé en termes narratologiques : les segments didactiques présupposent un narrataire qui, du fait qu'il ne partage pas les connaissances supposément communes à l'époque de la narration, serait placé, épistémiquement parlant, dans la situation du lecteur réel, pour qui le monde fictif est encore à découvrir. D'où une situation fort curieuse : le

texte, malgré ses affirmations explicites, semble s'adresser à quelqu'un qui le lirait... avant même qu'il soit narré.

Ce qui permet de reconnaître la science-fiction, ce ne serait donc pas l'anticipation en tant que telle, mais bien les curieux rapports que le texte établit, non pas explicitement mais à travers ses agencements discursifs, entre narrateur, narrataire et lecteur. On en dira tout autant des textes de Jules Verne qui décrivent longuement des innovations technologiques comme le sous-marin : pour considérer *Vingt mille lieues sous les mers* comme un roman de science-fiction, nul besoin de se demander si les sous-marins existaient ou non en 1869, ou s'ils avaient atteint un tel degré de sophistication ; la simple abondance des segments didactiques à propos de cette invention y suffit.

On peut donc soutenir que tout un pan de la science-fiction se caractérise, sur un plan proprement discursif, par une étrange contradiction pragmatique¹². Cette contradiction se manifeste aussi par l'irruption de références au XX^e siècle, au milieu de fictions situées dans un futur

¹². Les textes de Verne suscitent aussi de telles contradictions pragmatiques en ce que leurs incipit décrivent fréquemment des événements posés comme connus des lecteurs – en fait des narrataires – quoique divergents par rapport à l'histoire récente. Voir là-dessus Huet (1987).

éloigné. Ainsi, dans *The Quincunx of Time* de James Blish (1973), dont l'action se passe pourtant en 2090, un personnage rappelle à un autre que « les choses, en physique, se passent bien différemment de la façon dont elles se passaient au XX^e siècle¹³ ». Un exemple encore plus net se trouve dans *City*, de Clifford D. Simak, lorsque les réflexions d'un personnage qui vit au début du quatrième millénaire l'amènent à une comparaison... avec les « booster clubs » du XX^e siècle (1952 : 136). De tels passages sont aussi saugrenus que le serait un roman contemporain dans lequel on soulignerait, lorsqu'un personnage s'avise de donner un coup de fil, à quel point cette invention aurait sidéré des gens du XV^e siècle.

Tout cela amène à soutenir que la spécificité de la science-fiction serait discursive avant que d'être thématique : la science-fiction se reconnaîtrait moins à ses particularités thématiques (petits hommes verts et bidules interplanétaires) qu'à ses particularités discursives : d'une part, l'interférence du discours didactique

¹³. « You see, Robin, things are different in physics now than they used to be in the twentieth century. In those days, it was always presupposed that physics was limitless – the classic statement was made by Hermann Weyl, who said that “It is in the nature of a real thing to be inexhaustible in content.” We now know that that's not so, except in a remote, associational sort of way » (1973 : 66).

et du discours narratif ; d'autre part, les effets aberrants de ce discours didactique – effets que les lecteurs ne peuvent ignorer qu'à la faveur d'une suspension de l'incrédulité supplémentaire, concernant le discours en plus de ses référents.

Seulement, cette position rassurante – qu'il y a finalement moyen de définir la science-fiction, cette fois à travers ses particularités discursives – ne résiste pas davantage à l'examen. C'est qu'il existe, surtout depuis une trentaine d'années, de nombreux textes de science-fiction d'où le discours didactique est beaucoup moins insistant, quand il n'en est pas carrément absent. Ces textes modifient radicalement l'économie de la lecture, puisqu'ils présupposent toutes sortes d'informations que les lecteurs ne peuvent, au mieux, qu'inférer à partir d'un réseau d'énoncés narratifs et non pas didactiques. Certains textes adoptent une démarche diamétralement opposée : plutôt que de privilégier le discours narratif au détriment du discours didactique, ces textes prennent la forme de purs discours didactiques – plus précisément de documents encyclopédiques. Ces textes, que j'ai décrits ailleurs sous l'appellation « artefacts science-fictionnels » (1994b), comprennent certains ouvrages du Polonais Stanislas Lem, notamment *Bibliothèque du XXI^e siècle* (1989), qui est un recueil de critiques d'ouvrages à paraître... dans le prochain siècle. Il en va de même pour une

« nouvelle » de J. G. Ballard intitulée « L'index » (1990), qui est en fait l'*index nominum* de la biographie (perdue) d'un certain Henry Rhodes Hamilton, figure supposément centrale du XX^e siècle – il aurait côtoyé à la fois Freud, Hitler, Paul VI et quelques autres... –, mais qui est, pour nous, parfaitement imaginaire.

De tels textes, qu'on s'imagine mal exclure du domaine science-fictionnel, ont ceci d'embêtant qu'ils rendent foncièrement hétérogène ce dernier. Après avoir abandonné une perspective axée sur le seul contenu, nous faut-il donc nous résigner à abandonner l'espoir de définir la science-fiction à travers des régularités discursives ? Je répondrai, et sans aucun pessimisme : oui.

LES RÉGLAGES DE LA LECTURE

C'est que, comme je l'ai déjà indiqué, on peut tenter de rendre compte de la science-fiction en fonction de la lecture. L'incidence de la lecture sur la cohésion du genre peut toutefois être perçue de plusieurs façons qu'il convient de distinguer. Dans une première perspective, on reconnaît que la lecture joue un rôle en ce qu'elle porte des jugements génériques. On considère alors que c'est à la lecture qu'il reviendrait de juger si une œuvre appartient ou non au domaine de la science-fiction. Une telle

position a l'avantage, face à l'hypostase dont les genres font trop souvent l'objet, de rappeler que les genres n'existent que pour des communautés interprétatives¹⁴. Même un genre traditionnellement défini par des propriétés formelles, comme le sonnet, ne « coagule » que parce qu'une stratégie interprétative amène à repérer ces propriétés ; il suffirait qu'une communauté interprétative se mette à prêter attention à d'autres aspects ou dimensions pour que le genre « sonnet » éclate et que les textes que nous regroupons sous cette étiquette se répartissent selon d'autres jeux d'alliance.

Si cette supposition paraît déraisonnable, qu'on songe au phénomène d'annexion rétrospective par lequel des œuvres sont cooptées au sein d'un genre dont leurs auteurs pouvaient ignorer l'existence. C'est ainsi qu'*Œdipe Roi* est entré dans l'orbite du récit policier, ou encore que *Les estats et empires de la lune* de Cyrano de Bergerac et les *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift sont devenus des ancêtres de la science-fiction. Quant au Code civil, s'il n'a pas encore fait son entrée dans les anthologies de la poésie française, cela ne tient peut-être qu'au fait que la position de Stendhal à son sujet n'a pas

¹⁴. On aura bien sûr reconnu la notion proposée par Fish (1980).

(encore ?) fait école – autrement dit n'a pas suffi à instaurer une communauté interprétative.

Mais ce serait limiter l'incidence de la lecture sur les genres littéraires que de ne la penser qu'en fonction d'un jugement. Car la lecture est d'abord et avant tout une pratique qui s'articule étroitement au texte et à ses agencements discursifs. Dans cette perspective, lire un récit comme science-fictionnel, cela ne se réduit pas à opérer une classification ; cela affecte aussi l'activité de la lecture.

Cela tient à ce que les textes de science-fiction ne font pas que mettre en scène des personnages et des événements imaginaires : ils placent ces personnages et ces événements dans des cadres qui divergent plus ou moins radicalement de notre monde de référence. Cette divergence a des répercussions sur la lecture, dont l'activité consiste non seulement à comprendre le récit, mais aussi le cadre qui sous-tend ce récit, au point souvent d'influer sur sa compréhension.

Mais, objectera-t-on, n'est-ce pas le cas de *tout* texte de fiction ? Effectivement : le monde de *Madame Bovary* n'est pas moins fictif que celui de *Star Trek*. Si la fictivité du second est évidente, celle du premier n'est pas moins incontestable, puisqu'il accueille des lieux fictifs comme Yonville – et, de toute façon, des personnages fictifs comme Emma, Charles, Léon et tous les autres : admettre que ces personnages

n'ont jamais vécu dans notre monde, c'est admettre que le monde qu'ils habitent diverge du nôtre, et donc que nous ne pouvons le concevoir qu'à condition de procéder à un certain nombre de réajustements.

Comment expliquer dès lors que la lecture, pourtant, distingue intuitivement des mondes à la *Star Trek* de mondes à la *Madame Bovary*? Cela tient, je crois, à la portée des réajustements auxquels la lecture est amenée à consentir. Alors que les mondes fictifs « ordinaires » exigent un certain nombre de réajustements ponctuels, affectant des individus, au sens logique du terme (personnages, lieux particuliers, etc.), les mondes science-fictionnels, pour leur part, requièrent des modifications encyclopédiques, au sens qu'Umberto Eco (1985, 1988) donne à ce terme, et donc des modifications de portée générale, affectant tout un réseau de connaissances. Qu'Emma Bovary habite un village inexistant (pour nous) nommé Yonville, cela ne nous oblige qu'à altérer une donnée ponctuelle concernant la géographie normande. Mais qu'on lise, disons, un récit où Bordeaux serait présentée comme la capitale de la France, et voilà la lecture amenée à supposer, avant même que le texte ne les précise, toute une série de divergences géopolitiques.

Cette altérité encyclopédique de la science-fiction semble bien contredire les propositions

de Marie-Laure Ryan, pour qui la lecture obéirait au principe de l'écart minimal, qui veut que

*[...] nous reconstruisons les mondes fictifs [...] comme étant aussi proches que possible de la réalité que nous connaissons. Autrement dit, nous projetons dans les mondes fictifs tout ce que nous savons du monde réel, et nous nous en tenons aux seuls ajustements que le texte rend inévitables*¹⁵ (1980 : 406).

Or, ce principe, à supposer qu'il soit applicable aux récits de fiction en général, ne l'est certainement pas face à la science-fiction, dans la mesure où celle-ci rend à priori indécidable la portée des réajustements encyclopédiques auxquels il faudra procéder en cours de lecture. En effet, lire un texte de science-fiction, c'est parcourir un texte qui ne décrit jamais que fragmentairement le monde auquel il se rapporte, de telle sorte qu'il n'est pas possible de déterminer jusqu'à quel point ce monde se rapproche ou diverge de notre monde de référence.

Il y aurait donc, eu égard au statut encyclopédique du texte, deux réglages de la lecture possibles. D'une part, un réglage « ordinaire », qui consisterait à appliquer le principe d'écart minimal, et donc à considérer que le monde

¹⁵. Ma traduction. Pour une version plus récente et plus détaillée de la position de Ryan, voir *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (1992).

fictif et le monde réel concordent, sauf là où le texte amène à procéder à des ajustements. D'autre part, un réglage spécifique à la science-fiction, où il n'est surtout pas question d'identifier à priori le monde fictif au monde réel, et où il est loisible de supposer des modifications encyclopédiques qui débordent largement ce que le texte rend nécessaire¹⁶.

Il serait donc possible de caractériser la science-fiction, non pas par ses seuls thèmes ou par ses agencements discursifs, mais plutôt par le réglage de la lecture qu'elle appelle (je précise immédiatement que les thèmes aussi bien que les agencements discursifs jouent un rôle majeur dans l'instauration de ce réglage, sans qu'on puisse cependant ramener celui-ci à ceux-là). Seulement, cette façon de caractériser la science-fiction provoque une conséquence qui pourra surprendre : elle rend formellement indécidables les frontières du genre.

Pour le faire voir, j'invite à considérer ces passages tirés de l'avant-dernier roman à ce jour de Paul Auster, *Leviathan* :

Le 16 janvier 1988, une bombe explosa devant le palais de justice de Turnbull, en Ohio, détruisant ainsi une copie à échelle réduite de la Statue de la Liberté. La plupart des gens supposèrent qu'il s'agissait d'une blague

¹⁶. Sur ce dernier point, ma position s'oppose à celle soutenue par Eco (1984).

d'adolescents, d'un acte de vandalisme mineur sans motivations politiques, mais parce qu'un symbole national avait été détruit, l'incident fut brièvement rapporté le lendemain par les agences de presse (1992 : 241).

Pendant les dix-huit mois qui suivirent, neuf autres statues furent détruites en divers points du pays. Tout le monde se souvient de cela, bien sûr, aussi n'ai-je pas à rendre compte de façon détaillée des activités du Fantôme (1992 : 243).

Il se passa plus d'un an avant que je prête attention au Fantôme. Cela arriva en 1989, lorsque je vis, à la télévision, les étudiants chinois du mouvement de la Démocratie dévoiler leur imitation maladroite de la Statue de la Liberté sur la Place Tienanmen. C'est à ce moment que je réalisai que j'avais sous-estimé la puissance de ce symbole. La Statue représentait une idée qui appartenait à chacun, partout dans le monde, et le Fantôme avait joué un rôle crucial dans la résurrection de sa signification ¹⁷ (1992 : 245).

Ces passages apparaissent vers la fin d'un roman que rien ne rattachait jusque-là à la science-fiction : *Leviathan* raconte un certain nombre d'événements, exceptionnels mais nullement impossibles, advenus à quelques personnages vivant aux États-Unis pendant les années 1970 et 1980. Mais quels États-Unis ? Ne pas se poser la question, et donc assimiler les États-Unis réels

¹⁷. Ma traduction.

avec leur contrepartie fictive – comme le font sans doute nombre de lecteurs – revient à supposer à priori que le principe d'écart minimal s'appliquerait à *Leviathan*. Dans une telle perspective, la série d'explosions frappant des copies de la Statue de la Liberté donnera lieu à des ajustements *ad hoc*, sans conséquence sur le statut général du monde fictif. Les choses se compliquent toutefois lorsque le narrateur signale que ces explosions sont assez connues pour qu'il ne soit pas nécessaire de décrire en détail les activités du Fantôme. Le problème, alors, est double : d'une part, le texte construit, à peine implicitement, un narrataire dont l'encyclopédie diverge de celle du lecteur ; d'autre part, cette divergence permet au narrateur de traiter le « Fantôme » comme un élément du savoir supposé partagé (Sperber, 1975) alors que les lecteurs ne connaissent rien de lui.

Tous les ingrédients sont donc en place pour que les lecteurs puissent considérer le monde de *Leviathan* comme un monde parallèle, et *Leviathan* comme un roman de science-fiction. Mais est-ce le cas ? C'est ici que nous entrons dans une zone indécidable. Car, si la divergence encyclopédique paraît indéniable, il n'en demeure pas moins que son caractère tardif – presque à la toute fin du roman – suffira sans doute à ce que de nombreux lecteurs se refusent à une reconsidération *in extremis* du statut de la fiction, et ne reconnaissent aux

éléments extra-encyclopédiques qu'une portée limitée : hormis la série d'explosions et le Fantôme, le monde fictif ne se distinguerait pas du nôtre. Cet exemple montre que les composantes du texte jouent un rôle déterminant, non pas en soi, mais bien en fonction du réglage qu'ils impriment à la lecture : les passages que j'ai cités se seraient-ils trouvés au début du roman qu'ils auraient sans doute eu une incidence bien différente. Il ne faut pas négliger non plus le rôle du réglage préalable de la lecture : pour un lecteur familier de la façon dont la science-fiction, par exemple celle de Dick¹⁸, parvient à provoquer des déraillements encyclopédiques majeurs à partir de grains de sable diégétiques, *Leviathan* pourra être lu bien différemment...

Mais ce n'est pas tout. Si les lecteurs arrivent jusqu'ici à préserver le principe d'écart minimal en dépit des divergences que le texte impose, il risque d'en aller autrement lorsque le narrateur suggère que les gestes du Fantôme auraient bien pu inspirer, fût-ce indirectement, la révolte des étudiants chinois. Nul état de choses excédentaire par rapport à notre encyclopédie, où la révolte de Tienanmen est dûment consi-

¹⁸. Notamment dans *Time Out of Joint* ([1959] 1969). J'ai proposé une analyse de ce roman dans « Marilyn Monroe a-t-elle existé ? La californisation de l'imaginaire chez Philip K. Dick » (1994c).

gnée, mais un enchaînement, lui, parfaitement inédit : le « réel » apparaît soudain résulter d'une cause fictive. Une solution évidente consiste à voir dans ce réel une réalité alternative, et donc un monde science-fictionnel. Mais il ne faut pas oublier que la connexion entre les activités du Fantôme et les événements de 1989 en Chine n'est que suggérée, et encore implicitement – de telle sorte que des lecteurs réticents refuseront pour leur part de basculer dans la science-fiction.

Quelle est en définitive le statut générique de *Leviathan*? On aura compris que je le tiens pour indécidable : selon l'avenue choisie par la lecture, il s'agit d'un roman « mainstream » contenant une dose d'éléments encyclopédiques, ou d'un roman subtilement science-fictionnel¹⁹. Et cette alternative, loin de se ramener à un jugement sur la nature du texte, n'est en fait que l'effet du réglage de la lecture lui-même indécidable.

¹⁹. À qui objectera que *Leviathan* constitue un cas isolé, je répondrai qu'on peut proposer une lecture semblablement ambivalente d'au moins un autre texte : *The Quantity Theory of Sanity*, recueil de nouvelles du britannique Will Self (1991).

BIBLIOGRAPHIE

ALDISS, Brian W. (1989), *Cracken at Critical*, [s.l.], New English Library.

AUSTER, Paul (1992), *Leviathan*, New York, Penguin.

BALLARD, J. G. (1990), «The Index », dans J. G. BALLARD, *War Fever*, Londres, Collins, p. 171-176.

BLISH, James (1973), *The Quincunx of Time*, New York, Dell.

BOUCHARD, Guy (1993), *Les 42 210 univers de la science-fiction*, Sainte-Foy, Le Passeur.

BRETON, Thierry, et Denis BENEICH (1984), *Softwar*, Paris, Librairie Générale Française. (Coll. «Le Livre de Poche ».)

CURVAL, Philippe (1978), «Le testament d'un enfant mort », dans Denis GUIOT (dir.), *Pardonnez-nous nos enfances*, Paris, Denoël. (Coll. «Présence du futur ».)

DEWEESE, Gene, et Robert COULSON (1975), *Now You See It/Him/Them*, New York, Doubleday.

DICK, Philip K. ([1959] 1969), *Time Out of Joint*, Harmondsworth, Penguin.

DICK, Philip K. (1992), *Confessions of a Crap Artist*, New York, Vintage Books.

ECO, Umberto (1984), «Report on session 3 : literature and arts », dans Sture ALLEN (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of*

- Nobel Symposium 65*, Berlin/New York, De Gruyter. (Coll. «Research in Text Theory ».)
- ECO, Umberto (1985), *Lector in Fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset. (Coll. « Figures ».)
- ECO, Umberto (1988), *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Formes sémiotiques ».)
- FISH, Stanley (1980), *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- HUET, Marie-Hélène (1987), « Anticipating the past : the time riddle in science fiction », dans George E. SLUSSER, Colin GREENLAND et Eric S. RABKIN (dir.), *Storm Warnings: Science Fiction Confronts the Future*, Carbondale (Ill.), Southern Illinois University Press.
- LEM, Stanislas (1989), *Bibliothèque du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil.
- PARRINDER, Patrick (1980), *Science Fiction, its Criticism and Teaching*, Londres, Methuen. (Coll. « New Accents ».)
- PRIEST, Christopher (1979), « British SF », dans Patrick PARRINDER (dir.), *Science Fiction : A Critical Guide*, Londres, Longman.
- RYAN, Marie-Laure (1980), « Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure », *Poetics*, n°9, p. 403-422.

- RYAN, Marie-Laure (1992), *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press.
- SAINT-GELAIS, Richard (1993), « La science-fiction existe-t-elle ? ». Communication présentée au département des Littératures, Université Laval. Inédit.
- SAINT-GELAIS, Richard (1994a), *Châteaux de pages : la fiction au risque de sa lecture*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Brèches ».)
- SAINT-GELAIS, Richard (1994b), « Le texte capturé par sa fiction. Réflexions sur les artefacts science-fictionnels », *Protée*, vol. 22, n° 3 (automne), p. 33-40.
- SAINT-GELAIS, Richard (1994c), « Marilyn Monroe a-t-elle existé ? La californisation de l'imaginaire chez Philip K. Dick ». Conférence prononcée au colloque « La littérature américaine », Congrès de l'ACFAS. Inédit.
- SELF, Will (1991), *The Quantity Theory of Sanity*, Londres, Bloomsbury.
- SIMAK, Clifford D. (1952), *City*, New York, Ace Books.
- SPERBER, Dan (1975), « Rudiments de rhétorique cognitive », *Poétique*, n° 23, p. 389-415.
- TODOROV, Tzvetan (1968), *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- VONARBURG, Élisabeth (1992), *Chroniques du Pays des Mères*, Montréal, Québec/Amérique. (Coll. « Littérature d'Amérique ».)

BARBARA HAVERCROFT

Université du Québec à Montréal

Le discours autobiographique : enjeux et écarts¹

Adieu donc aux beaux ensembles
récapitulatifs d'antan, qui ressaisissaient
et garantissaient la « réalité » d'une vie.

Serge DOUBROVSKY,
« Textes en main », *Autofictions et Cie*.

Si nous pouvions lire l'autobiographie de l'autobiographie, l'autobiographie par elle-même, où le genre raconterait l'histoire de « sa vie individuelle » et de « sa personnalité² », nous verrions que cette histoire a été marquée par de

1. Cet article fait partie d'un projet de recherche intitulé « Les nouvelles formes de l'autobiographie : théories et pratiques », subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada et l'Université du Québec à Montréal. Je tiens à remercier ces deux organismes pour leur soutien financier, ainsi que les membres de mon groupe de recherche sur l'autobiographie au Doctorat en sémiologie de l'UQAM pour leur apport intellectuel à cette recherche.

2. J'emprunte ici certains termes clés de la célèbre définition de l'autobiographie de Lejeune (1975 : 14).

nombreux changements, modifications et renouvellements, ainsi que par des redéfinitions constantes de la part des théoriciens et critiques. Le texte autobiographique, tout comme la critique de l'autobiographie, témoigne d'un trajet historique au cours duquel les modalités de la représentation du sujet autobiographique, de même que la conception de ce sujet, n'ont cessé d'évoluer. Étant donné la profusion presque délirante des études actuelles consacrées aux textes autobiographiques³, je n'ai l'intention ni de revoir toute la critique de l'autobiographie, c'est-à-dire d'en donner une biographie exhaustive, ni de proposer un autre modèle du genre. En passant par une critique du sujet autobiographique conçu comme un « individu », j'essaierai d'éclaircir certaines étapes marquantes du discours de la critique sur l'autobiographie, par l'examen des divers récits, grands et petits, qui portent sur les récits de vie.

Outre les problèmes multiples et complexes qui caractérisent toute tentative de définition d'un genre quelconque⁴, ceux qui freinent les

³. Parmi les publications récentes, voir Freedman, Frey et Murphy Zauhar (1993), Harel (1994), Sheringham (1993), Smith (1993), Sturrock (1993), ainsi que tous les autres titres mentionnés dans les notes du présent article.

⁴. Voir, entre autres, Schaeffer (1989) et Genette *et al.* (1986).

efforts pour délimiter le genre autobiographique sont particulièrement épineux. L'autobiographie a le mérite douteux d'être à la fois trop subjective – ou imaginative – et trop objective par son rapport au hors-texte. Ni fiction ni histoire, l'autobiographie semble vaciller sur un seuil incertain, si bien que les théoriciens littéraires, jusqu'à tout récemment, ont hésité à l'accepter comme objet légitime de critique⁵. En fait, ce n'est qu'à partir des années 1970 que la critique de ce genre a connu cet essor qui permet aujourd'hui de tracer l'histoire de la critique de l'autobiographie, de se référer à des versions différentes de sa « vie » et de son existence.

Par un découpage doublement épistémologique et étymologique, James Olney identifie trois étapes de cette critique qui correspondraient à trois types d'écriture autobiographique : d'abord, la préoccupation pour le « bios », c'est-à-dire les faits et les événements de la vie « réelle » de l'auteur ; ensuite, un intérêt pour l'« autos », pour l'enquête sur soi ; et enfin, l'étude du « graphe », de la texture de l'autobiographie et de son sujet (Olney, 1980) Plus près de nous, Shirley Neuman (1992) met l'accent

⁵. Ce manque d'attention critique se reflète dans des titres tels que *Recovering Literature's Lost Ground: Essays in American Autobiography* (Cox, 1989) ou « The dark continent of literature : autobiography » (Shapiro, 1968).

principalement sur la conception du sujet autobiographique pour désigner deux étapes distinctes de la poétique de l'autobiographie. La première rappellerait les théories humanistes du sujet autobiographique à la Georges Gusdorf, qui en font un sujet individuel, unifié et unique, autonome, capable de se connaître et de raconter sa propre histoire. La seconde renverrait aux théories poststructuralistes du genre (de Man, Derrida, Sprinker, Jay) qui préconisent un sujet instable et divisé. Non seulement le sujet autobiographique est-il clivé dès le départ (entre le « je » sujet de l'énonciation autobiographique et le « je » sujet de l'énoncé, entre le présent de l'écriture et le passé narré), mais il « ne peut jamais être identique à lui-même⁶ » (Neuman, 1992 : 215), car l'autobiographie repose sur « la transformation par le sujet de son passé en récit et non pas sur le passé lui-même⁷ » (Jay, 1984 : 26).

En tant que représentant par excellence de la première catégorie évoquée par Olney et par Neuman, Gusdorf a véritablement préparé l'entrée de l'autobiographie dans les études littéraires. Dans « Conditions et limites de l'autobiographie »

⁶. Je traduis.

⁷. Je traduis. Pour de Man (1979), l'autobiographie représente le plus suspect de tous les genres, à cause de son projet d'écrire une « essence » du soi – elle devrait donc être dé-masquée (*de-faced*).

(1956), article canonique de la critique de l'autobiographie (elle-même devenue un sous-genre de la critique littéraire), Gusdorf met en valeur un sujet unifié, dans le texte et dans le monde, qui serait en même temps représentatif d'autres « je » ayant eu des expériences pareilles. Laissant pour compte les complexités linguistiques de toute écriture autobiographique, voire de la représentation tout court, Gusdorf esquisse le portrait utopique d'un sujet qui a « tendance à se considérer comme le centre d'un espace vital » (1956 : 106). Cette vision métaphysique et occidentale du sujet autobiographique accentue l'individualité et l'originalité de chaque vie, en préconisant le « bios » – les événements saillants, les succès d'un homme exemplaire, qui constituent un modèle digne d'imitation. D'après Gusdorf, le « je » autobiographique serait capable de « se reconstituer dans son unité et son identité à travers le temps, [...] [dans] une expression totale et cohérente de toute sa destinée » (p. 111). Le texte autobiographique aurait ainsi pour but de rétablir la vérité sur la vie de la personne, pour « dissiper les malentendus » (p. 112). Bien que Gusdorf reconnaisse, sans le formuler explicitement, la division entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé⁸, il croit

⁸. Gusdorf note en passant que « l'homme qui se souvient de son passé n'est plus depuis longtemps celui-

néanmoins à l'autobiographie en tant que « miroir d'une vie, son double tiré au clair, en quelque sorte l'épure d'un destin » (p. 116). Quant aux trous de mémoire qui viendraient troubler cette copie conforme de la vie, ils pourraient être contrés par une « hygiène morale suffisamment sévère [et une] fondamentale bonne foi » (p. 116).

Ainsi conçue, l'autobiographie serait le monument suprême du sujet individuel de la culture occidentale – « mâle, blanc et bien instruit – et de l'aspiration métaphysique de cette même culture⁹ ». Bien que la notion de l'individualité, si chère à Gusdorf, puisse nous déranger (et même nous paraître naïve), que sa conception non problématique de la représentation du sujet nous semble trop simpliste et erronée, c'est d'abord, malgré tout, l'androcentrisme on ne peut plus évident de son discours qui nous saute aux yeux. Or, le statut du sujet autobiographique chez Gusdorf n'est réservé qu'à un certain type d'individu, en l'occurrence celui qui se range sous la rubrique des « grands hommes, et même des hommes moins grands, chefs d'État ou chefs d'armées, ministres, explorateurs [et] hommes

là même, enfant ou adolescent, qui vivait ce passé » (p. 114).

⁹. Comme l'article avec justesse Watson dans « Toward an anti-metaphysics of autobiography » (1993 : 59). Je traduis.

d'affaires » qui consacrent « les loisirs de leur vieillesse » à écrire l'histoire de leurs exploits, leurs succès, leurs « gloires » (Gusdorf, 1956 : 105). Si le sujet autobiographique existe, il est bel et bien un sujet éminemment masculin, propriétaire de ses biens et de sa vie :

l'homme se sait responsable : rassembleur d'hommes, de terres, de puissance, créateur de royaume ou d'empire, inventeur d'un code ou d'une sagesse, il a conscience d'ajouter à la nature, d'y inscrire la marque de sa présence (p. 107).

Ce que cette citation met en relief, c'est à la fois une stratégie d'exclusion et les exclus, qui brillent par leur absence : les femmes, les pauvres, les personnes de couleur, les homosexuels, et j'en passe, en d'autres mots, tous ceux qui ne répondent pas aux critères de grandeur et de hauteur. L'héritage augustinien, tel qu'adopté par les théories traditionnelles de l'autobiographie, a servi à naturaliser le processus de représentation de soi et ainsi à le limiter à une élite bien particulière.

Si le récit autobiographique était un genre mineur et marginalisé, une variante de la biographie, n'appartenant pas à la « vraie littérature », quel meilleur moyen pour le légitimer que d'utiliser le grand récit du sujet universel, mâle, blanc et occidental ? De cette façon, un genre marginalisé se sert de certaines procédures de « marginalisation » afin de se légitimer, ce qui

crée, par suite, d'autres catégories marginalisées, une série de petits récits qui ne répondent pas aux « normes » établies.

À la différence de cette conception uniquement métaphysique du sujet autobiographique et de son texte, il existe d'autres théories, plus récentes, qui proposent plutôt une enquête dialectique sur la culture et le sujet autobiographique, tout en accentuant les dimensions narrative et linguistique du récit et en y admettant, de manière parfois récalcitrante, la possibilité d'un volet fictif¹⁰. Même si la manie du « bios » a été modifiée aux dépens de la « vérité » de la vie en question, l'emploi presque exclusif d'autobiographies canoniques ou traditionnelles dans ces analyses aboutit, encore une fois, à une théorie de l'autobiographie comme genre consacré à des vies exemplaires. Or, nous le verrons, des vestiges (et plus que des vestiges) du sujet « plein » et métaphysique persistent dans ces théories – la perte de pouvoir et de domination inhérents à ce mythe ne pouvant qu'être difficile et douloureuse pour certains –, en dépit d'un statut modifié et textuellement raffiné.

¹⁰. Watson nomme ces théoriciens des « new model theorists » et compte parmi eux Philippe Lejeune, Louis Renza et John Sturrock. Voir Watson (1993 : 59), Renza (1977), Sturrock (1977), ainsi que d'autres essais de ce même numéro de *New Literary History*.

Les nombreux ouvrages de Philippe Lejeune illustrent parfaitement ces théories, qui se situeraient à mi-chemin entre les deuxième et troisième étapes théoriques chez Olney, et entre le premier et le deuxième types de poétique élaborés par Neuman. Lejeune n'a cessé de marquer la critique de l'autobiographie, particulièrement en Europe, où il s'est révélé un vrai défricheur dans le domaine¹¹. Ses travaux ont le mérite de mettre au premier plan toute la dimension formelle qui manquait à l'analyse du récit autobiographique, de distinguer le récit autobiographique d'autres types d'écriture (le roman autobiographique, la biographie, le journal intime, etc.) et d'insister sur le rôle du lecteur par rapport à la détermination générique du texte.

Cela dit, il reste des lacunes dans la théorie lejeunienne de l'autobiographie, tant sur le plan

¹¹. Dans le même ordre d'idées, je déplore le manque de dialogue entre les chercheurs qui travaillent en français (du côté européen) et ceux qui travaillent en anglais dans la critique de l'autobiographie. Tandis que certains chercheurs anglophones (Eakin, Sheringham, Elbaz, Olney, Watson, Smith, pour n'en nommer que quelques-uns) sont au courant des apports de Lejeune, rares sont les signataires d'études en français qui mentionnent la critique anglophone, riche et abondante, qu'elle soit du Canada, des États-Unis, ou même d'Israël (Elbaz). Quant à la critique féministe de l'autobiographie, dont la plupart des articles ont paru en anglais, elle n'existe tout simplement pas pour ceux qui écrivent en français.

formel que sur le plan épistémologique. Comme point de départ de ma discussion, je reprendrai sa définition bien connue de l'autobiographie, même si ce n'était pour lui (et pour bien d'autres théoriciens par la suite) qu'un « instrument de travail » (Lejeune, 1986 : 14). D'après Lejeune, l'autobiographie serait un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975 : 14). Se basant sur les théories linguistiques de Benveniste et de Bruss¹², Lejeune propose une identité commune à l'auteur, au narrateur et au personnage principal, trois instances discursives qui renverraient au même référent. L'appartenance d'un récit au genre autobiographique dépend ici d'un pacte entre l'auteur et le lecteur, un pacte qui serait « l'affirmation dans le texte de cette identité [de l'auteur, du narrateur et du personnage principal], renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture » (1975 : 26), et qui déterminerait le mode de lecture adopté. En insistant sur l'authenticité de cette identité, sur la sincérité de l'auteur et sur son « intention d'ho-

¹². Les « règles constitutives » de l'autobiographie, basées sur la théorie des actes de parole, sont proposées par Bruss (1976). Cette approche a été critiquée, notamment par Elbaz (1988) et également par Bénard (1991).

norer sa *signature* » (p. 26), Lejeune dresse un schéma des récits autodiégétiques basé sur le nom d'auteur, le nom du personnage et le genre de pacte textuel (autobiographique ou romanesque), ce qui lui permet d'examiner plusieurs combinaisons textuelles possibles (p. 28). Pourtant, le schéma de Lejeune laisse voir deux cases vides : le cas où le personnage principal d'un *roman* aurait le même nom que l'auteur et celui où, dans une *autobiographie* déclarée, le personnage aurait un nom différent de celui de l'auteur. Lejeune (1986) revient sur le premier cas, d'abord considéré comme une « contradiction interne » dont « aucun exemple ne se présente à l'esprit » (1975 : 31), pour reconnaître l'existence de ce que l'on appelle actuellement « l'autofiction ». Quant à la deuxième case (et Lejeune ne range pas ici les cas de pseudonyme), elle demeure vide.

Quoique les apports théoriques de Lejeune aient servi de véritable catalyseur dans la critique de l'autobiographie, particulièrement en raison de l'attention portée aux problèmes de la référence et des configurations pronominales, des questions restent sans réponse, malgré les remaniements importants du « Pacte autobiographique (bis) ». L'existence d'une réalité empirique et connaissable que l'on serait en mesure de décrire de façon transparente à travers le langage, par exemple, constitue une des présuppositions de base de Lejeune. La réalité est-elle

une entité homogène et stable qu'un texte peut simplement re-produire, en jouant le rôle d'un médiateur? Certes, Lejeune reprend sa position initiale, en admettant que l'autobiographie peut relever de deux systèmes différents : un système référentiel « réel » et un système littéraire, « où l'écriture ne prétend plus à la transparence mais peut *parfaitement mimer*, mobiliser les croyances du premier système¹³ » (1986 : 22). Le syntagme « parfaitement mimer » fait preuve, à mon sens, d'une hésitation à endosser une position plus idéologique envers le fonctionnement du langage. Un discours ne copie pas la réalité, il la refait selon les attitudes, les croyances et la visée du sujet parlant¹⁴.

Dans l'accent que la définition de Lejeune met sur l'individu et sa vie individuelle, ainsi que sur l'histoire de sa personnalité (qui doit donc être distincte de celle des autres), les vestiges du sujet métaphysique subsistent. Qui plus est, au lieu de concevoir cette vie à partir des relations qu'entretient le sujet avec ses

¹³. Je souligne. Lejeune accorde aussi un rôle au style, qui est susceptible de troubler « la transparence du langage écrit » (1986 : 26).

¹⁴. Dans sa critique de Lejeune, Elbaz utilise à peu près le même argument, en soulignant la position idéologique du sujet et le fait que la « réalité » soit la création de ce même sujet : « On ne rapporte, ni ne copie, ni ne vérifie la réalité, on la crée » (Elbaz, 1988 : 9). Je traduis.

« autres », avec son contexte, sa communauté, avec les discours qui l'entourent, Lejeune brosse le portrait d'une vie ayant une existence et une histoire indépendantes. Les contours du sujet autobiographique sont toujours trop solides, trop nets, et cela se reflète dans la prétendue capacité du sujet de raconter sa propre vie. L'auteur occupe-t-il une position d'autorité absolue par rapport à sa vie ? Le « je », sujet de l'énonciation autobiographique, est-il l'unique et véritable origine de son texte, le propriétaire de son discours, ou encore, une sorte de *squatter* en permanence ?

Quant à l'identité absolue postulée entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal, elle entraîne un gommage trop hâtif de toute ambiguïté énonciative possible, ce qui se manifeste de façon éloquente dans ce commentaire de Lejeune : « Chacun sent bien [...] le danger de cette indétermination de la première personne, et ce n'est pas un hasard si on cherche à la *neutraliser* en la fondant sur le nom propre¹⁵ » (1975 : 34). En adoptant cette attitude du « tout ou rien », Lejeune nie effectivement la pluralité référentielle qui peut s'instaurer grâce à la mobilité du déictique « je ». Pourtant, la théorie linguistique de Benveniste, pour qui « [c]haque je a sa référence propre » (Benveniste, 1966 : 252),

¹⁵. Je souligne.

en identifiant « l'instance de discours qui le contient et par là seulement » (p. 252), et d'après qui « le pronom "je" produit chaque fois une personne nouvelle » (Benveniste, 1974 : 68), n'empêche en rien l'existence d'un récit autobiographique où le « je » se dote de plusieurs référents différents, que ce soit pour désigner diverses facettes (parfois contradictoires) d'un seul et même référent « global » (désigné par le même nom propre), ou pour chevaucher deux référents différents – que l'on pense au brouillage référentiel créé dans *Angélique ou l'enchantement* de Robbe-Grillet où le « je » est utilisé non seulement pour référer à de multiples versions de Robbe-Grillet lui-même (comme instance discursive et comme entité hors-textuelle), mais aussi pour indiquer un référent au statut ambigu (est-ce Robbe-Grillet ou Henri de Corinthe, ou les deux ?)¹⁶ (Robbe-Grillet, 1987 : 139). Bref, la conception étroite de l'identité autobiographique et l'examen du fonctionnement des pronoms personnels chez Lejeune ne rendent pas compte de la richesse énonciative de certains textes autobiographiques contemporains – qui, sans rencontrer tout à fait les critères canoniques du genre, n'en sont pas moins autobiographiques –, même si Lejeune concède

¹⁶. Pour une discussion plus détaillée des dilemmes déictiques dans les textes autobiographiques de Robbe-Grillet, voir Havercroft (1995).

dans « Le pacte autobiographique (bis) » que sa position initiale face à la formulation de l'identité a été trop « normative » et « tranchée¹⁷ » (1986 : 20-21).

Pour poursuivre sur le terrain de la linguistique, je dois avouer que certains emprunts que fait Lejeune à Benveniste me paraissent discutables. En examinant les questions délicates de la référence et de l'énonciation relatives à l'emploi du pronom « je » en autobiographie, Lejeune déclare – avec trop d'insistance, à mon sens – que « [l]es analyses de Benveniste partent de la situation du discours oral » (1975 : 20), d'où la facile identification du sujet parlant (sauf dans le cas de la citation et de l'oral à distance toutefois). J'abonde dans son sens, quoique en partie seulement. Dans une de ses études majeures sur l'énonciation, publiée d'abord en 1959¹⁸, Benveniste prend la peine de bien démontrer que le registre de l'énonciation appelé « histoire » se trouve uniquement dans des textes *écrits*, tandis que l'autre registre, le discours,

¹⁷. Bien qu'il admette la possibilité de degrés d'identité et le jeu de celle-ci, Lejeune n'étend pas sa discussion pour démontrer comment l'ambiguïté de l'identité peut s'instaurer, justement, à cause de l'emploi de divers jeux et glissements déictiques auprès des personnes pronominales différentes.

¹⁸. Il s'agit de l'article « Les relations de temps dans le verbe français », repris dans *Problèmes de linguistique générale, I*, (1966 : 237-250).

caractérise le texte écrit *et* le discours oral. Comme en témoignent les nombreuses analyses de textes écrits produites à partir de ces théories¹⁹, ce serait une erreur de restreindre l'apport des théories de Benveniste au discours *oral*.

En outre, quand Lejeune développe sa thèse du nom propre sur la couverture du livre en tant que sceau de l'identité définitive de l'autobiographe, il semble faire une lecture pour le moins rapide de la théorie benvenistienne des noms propres et des pronoms. Il cite d'ailleurs ce passage où Benveniste parle de la « subjectivité irréductible » inhérente à l'emploi du « je » pour montrer l'impossibilité de la communication sans cette mobilité pronominale, ce qui adviendrait si « chaque locuteur [...] disposait d'un indicatif distinct » (Benveniste, 1966 : 254), « hypothèse étrange » aux yeux de Lejeune, qui se réjouit d'avoir trouvé l'indicatif en question : le nom propre. Or, Benveniste reconnaissait bel et bien la capacité d'ancrage du nom propre par rapport au « je » : « [...] il faut l'actualiser [le "je"] en y accrochant le nom propre d[un] locuteur » (1974 : 77). En remplaçant « indicatif » par « nom propre », Lejeune semble passer à côté de l'argument de Benveniste, qui voulait explorer le

¹⁹. Pour l'application des théories benvenistiennes et de leur prolongement aux textes écrits, voir, entre autres, Simonin (1984), Collot (1980) et Fuchs (1983).

vide du déictique « je » et la réversibilité dialogique entre un « je » et un « tu », condition *sine qua non* de la communication. Loin de nier la possibilité d'identifier un locuteur particulier par le moyen de son nom propre (propos dont il n'est même pas question dans le passage cité concernant l'indicatif), Benveniste utilise sa conception de la subjectivité irréductible pour expliquer la possibilité de la conversion même de la langue en discours²⁰. Par ailleurs, la notion du nom propre s'avère nettement plus complexe que l'analyse de Lejeune dans « Le pacte autobiographique » (Lejeune, 1975) le laisse croire. Loin d'être nécessairement un « désignateur rigide » (Kripke, 1972) qui se porte garant d'une identification univoque, le nom propre fait parfois office d'homonyme ou de pseudonyme (Derrida, 1984) et, cela, même si le nom propre inscrit sur la couverture du livre est identique à celui qui figure dans le texte. Enfin, comme le soutient Julia Watson, l'emploi du nom propre pour valider et pour vérifier le sujet autobiographique exclut d'emblée « les femmes et les descendants des esclaves noirs [aux États-Unis], dont les noms signifient, dans le meilleur des cas,

²⁰. Elbaz fait une critique de cette section du « pacte autobiographique » analogue à la mienne. D'après lui, Lejeune interprète mal Benveniste et le cite hors contexte pour bien appuyer sa thèse de l'auteur comme origine de son discours (Elbaz, 1988 : 6-9).

leurs liens à une chaîne patriarcale²¹ » (Watson, 1993 : 246, note 6).

Il faut convenir que les théories de Lejeune s'appliquent bien à des textes autobiographiques canoniques qui correspondent, évidemment, à son modèle. Néanmoins, les deux dernières décennies ont vu une éclosion remarquable de textes autobiographiques qui remettent en question la sincérité et la « vérité » de l'autobiographie traditionnelle, qui refusent le sujet autodiégétique unique, lieu d'une identité univoque de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. On le sait, le texte autobiographique s'est souvent montré capable de franchir les limites de son propre « territoire » générique – que l'on pense aux *Mots* (1964) de Sartre, à *Sartor Resartus* (1833) de Carlyle ou aux *Confessions of an English Opium Eater* (1821) de De Quincey. Toutefois, dans certains textes récents, ce « détournement » de genre devient parfois le point de mire et l'objet d'un discours métatextuel développé. Parmi ces tendances contemporaines, nous reconnaissons une expérimentation approfondie sur le plan de la forme et une remise en question des relations existant entre le genre sexuel (le « gender »), l'ethnicité, la sexualité et la classe sociale. En dépit de quelques théories de l'autobiographie où le « bios » survit toujours, il

²¹. Je traduis.

existe toute une floraison actuelle de pratiques autobiographiques alternatives, qui écrivent contre la tradition métaphysique occidentale de la subjectivité, ou qui la réécrivent. Comme le signale Leigh Gilmore, ces textes servent également à interroger l'établissement des catégories génériques et résistent à tous les efforts de les mobiliser pour « sauver l'autobiographie aux fins d'une politique de l'individualisme²² » (Gilmore, 1994 : 8). Si le rôle peut-être le plus visible dans ces productions est joué par les autobiographies de femmes²³, l'apport d'autres types de textes autobiographiques n'est pas pour autant négligeable. Dans la plupart de ces ouvrages (les autobiographies des Afro-Américaines, des immigrantes, des autochtones, des homosexuels et d'autres groupes « marginalisés »), il s'agit, d'après Gilmore, d'un déplacement de la conception traditionnelle et humaniste du sujet vers une conception « postmoderne », vers un sujet dynamique, en procès, « qui se situe historiquement dans le monde par rapport aux multiples discours qui l'entourent²⁴ » (1994 : 10).

²². Je traduis.

²³. Ces pratiques féminines sont accompagnées d'une multitude d'études critiques sur les autobiographies de femmes. Consulter, notamment, Groag Bell et Yalom (1990), Benstock (1988), Smith (1987).

²⁴. Je traduis.

Pour clore cette brève étude « biographique » du discours autobiographique, j'évoquerai quelques textes qui participent des nouvelles pratiques autobiographiques. Les travaux effectués par les membres du groupe « Récits de vie » (de l'Université de Paris X) ont mis en évidence l'existence de ce que Serge Doubrovsky appelle « l'autofiction²⁵ ». Définie en tant que « variante » ou « ruse » de l'autobiographie, l'autofiction vient combler une des cases laissées vides par Lejeune, celle qui relève du pacte romanesque, où le nom de l'auteur coïncide avec celui du personnage principal et avec celui du narrateur. D'après Jacques Lecarme, une autofiction serait donc « un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité et dont l'identité générique indique qu'il s'agit d'un roman » (1993 : 227). Grâce à l'apport de la fictionnalisation et de la narrativisation du sujet, son identité y est toujours remise en question malgré l'identité nominale. L'accent porte ici sur « l'*invention* d'une personnalité » et d'une existence, sur « la fictionnalisation de l'expérience vécue » (p. 227),

²⁵. Pour un résumé historique (en forme de pièce de théâtre) de la recherche de ce groupe, voir Lejeune (1993 : 5-10). La définition de Doubrovsky se trouve en quatrième de couverture de son roman *Fils* (1977). Quant à Lejeune, il concède volontiers son aveuglement antérieur par rapport à cette catégorie (1986 : 23-24).

ce qui est normalement indiqué par le marqueur générique « roman ». Lecarme dresse une liste d'autofictions sur laquelle figurent les œuvres de Modiano (*Livre de famille*, *De si braves garçons*, *Remise de peine* et *Fleurs de ruine*), Duras (*La douleur*), Ajar (*Pseudo*), Robbe-Grillet (les trois tomes de ses « Romanesques ») et Roland Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes*), pour n'en nommer que quelques-unes.

L'autofiction résultant d'un mélange hétérogène d'un récit fictif et d'un récit non fictif, il m'apparaît évident que les trois derniers ouvrages de Robbe-Grillet²⁶ font partie de cette catégorie récemment apparue puisqu'il réussit à combiner narration de « faits réels » tirés de sa vie et récit de fiction chevaleresque. Dès lors, on n'arrive pas toujours à séparer ces deux plans. De par leurs jeux perpétuels sur les plans pronominal et onomastique, les textes de Robbe-Grillet s'éloignent du pacte autobiographique lejeunien pour aboutir à une série d'identités flottantes et fissurées. La création d'un *alter ego* fictif, Henri de Corinthe (qui, lui-même, est l'homonyme de Lovis Corinth, un peintre bien réel, auteur d'une autobiographie), aide à briser la singularité référentielle du sujet autobiographique univoque.

²⁶. En l'occurrence, *Le miroir qui revient* (1984) et *Angélique ou l'enchantement* (1987) et *Les derniers jours de Corinthe* (1994).

Si l'autofiction est basée essentiellement sur deux critères, l'un générique, l'autre onomastique, où doit-on ranger les textes qui, ne présentant ni le sous-titre « roman », ni la coïncidence onomastique des trois instances discursives, sont, malgré tout, d'ordre autobiographique ? Sans doute faudrait-il concevoir un ensemble de textes plus vaste, si l'on veut inclure toutes les nouvelles pratiques autobiographiques – que l'on range ces pratiques sous l'étiquette de la « néo-autobiographie » ou de l'« autobiographie postmoderne » (Van den Heuvel, 1992 : 203). Il suffit de penser à *L'amant* de Duras ou à *Trame d'enfance* de Christa Wolf pour voir qu'ils ne relèvent pas de l'autofiction telle que définie par Doubrovsky et compagnie. L'ouvrage de Wolf en constitue un cas intéressant : publié d'abord en Allemagne de l'Est, le texte a subi l'ajout (voulu ou non) du sous-titre générique « roman » lors de sa publication ultérieure en Allemagne de l'Ouest. Et bien que le nom de l'auteure ne figure nulle part dans le texte, on sait très bien que les événements racontés reprennent, pour la plupart, à ceux de sa propre vie²⁷. Mais c'est justement

²⁷. Consulter l'esquisse biographique de la vie de Wolf dans Demetz (1986 : 143-145). La critique littéraire a également joué un rôle dans l'appropriation autobiographique de *Trame d'enfance*, car ce texte a fait l'objet de plusieurs études féministes de l'autobiographie. Voir, par exemple, Watson (1993 : 73-79), Havercroft (1992) et Brodzki (1988).

pour interroger l'authenticité du « bios », pour lancer un défi au sujet autobiographique métaphysique que Wolf exclut son nom propre, au profit d'un désaveu, placé au début de son livre, de la correspondance entre le textuel et l'extratextuel. Sa conception de l'individualité et de l'individu dépasse celle, occidentale, du sujet unique pour bien ancrer le sujet dans son histoire et dans sa culture, en tant que leur produit. Loin d'être une identité dotée de contours nets et solides, le sujet autobiographique chez Wolf est fissuré, composé de plusieurs facettes qui sont mises en évidence par l'emploi de trois pronoms différents (le « je », le « tu » et le « elle »), aux fins d'autoréférence. Le texte de Wolf oscille entre la fiction et l'histoire, lance un défi tant au mythe patriarcal du sujet autobiographique métaphysique qu'à l'amnésie collective du peuple allemand face aux atrocités commises pendant la deuxième guerre mondiale.

Comment construire un discours critique capable de rendre compte de ces nouvelles pratiques autobiographiques hétérogènes qui paraissent échapper à une description définitive ? Sans doute conviendrait-il mieux de penser en fonction d'une pluralité de petits récits théoriques, dont aucun ne jouerait le rôle du grand récit critique, à la manière des théories du sujet autobiographique métaphysique. Ainsi qu'on le fait pour le sujet autobiographique actuel, conçu comme une série de positions et d'identités

différentes et provisoires, et non plus comme un propriétaire ou un locataire permanent d'une seule catégorie, il vaut peut-être mieux adopter ce que Neuman nomme une « poétique des différences » (1992 : 225-226). Cette poétique serait en mesure d'accommoder les divers types actuels de sujets autobiographiques, examinés selon leurs particularités discursives, culturelles, sociales et épistémologiques, sans pour autant tomber dans une métaphysique dominante (androcentrique ou autre) ou dans un essentialisme étroit. Selon cette conception, les sujets autobiographiques des textes contemporains seraient produits par et dans le discours, ils deviendraient des lieux de différences (les leurs et celles des autres sujets), sans contours figés. Mais une telle poétique du discours autobiographique reste à faire, même si les nombreux écrits théoriques récents témoignent qu'elle est bel et bien en cours.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉNARD, Johanne (1991), «Le contexte de l'autobiographie », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 11, n° 1, p. 71-86.
- BENSTOCK, Shari (dir.) (1988), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard.
- BENVENISTE, Émile (1974), *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard.
- BRODZKI, Bella (1988), «Mothers, displacement, and language in the autobiographies of Nathalie Sarraute and Christa Wolf », dans Bella BRODZKI et Celeste SCHENCK (dir.), *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiographies*, Ithaca, Cornell University Press, p. 243-259.
- BRUSS, Elizabeth (1976), *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- COLLOT, Michel (1980) «La dimension déictique », *Littérature*, n° 38 (mai), p. 62-76.
- COX, James M. (1989), *Recovering Literature's Lost Ground: Essays in American Autobiography*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.

- DE MAN, Paul (1979), «Autobiography as de-facement », *Modern Language Notes*, vol. 94, n° 5 (décembre), p. 919-930.
- DEMETZ, Peter (1986), *After the Fires. Recent Writing in the Germanies, Austria, and Switzerland*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, Publishers.
- DERRIDA, Jacques (1984), *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- ELBAZ, Robert (1988), *The Changing Nature of the Self: A Critical Study of the Autobiographical Discourse*, Londres, Croom Helm.
- FREEDMAN, Diane P., Olivia FREY et Frances MURPHY ZAUHAR (dir.) (1993), *The Intimate Critique: Autobiographical Literary Criticism*, Durham, Duke University Press.
- FUCHS, Catherine (1983), «Variations discursives », *Langages*, n° 70 (juin), p. 15-33.
- GENETTE, Gérard *et al.* (1986), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- GILMORE, Leigh (1994), «The mark of autobiography : postmodernism, autobiography, and genre », dans Kathleen ASHLEY, Leigh GILMORE et Gerald PETERS (dir.), *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, p. 3-18.
- GROAG BELL, Susan, et Marilyn YALOM (dir.) (1990), *Revealing Lives: Autobiography, Biography, and*

Gender, Albany, State University of New York Press.

GUSDORF, Georges (1956) « Conditions et limites de l'autobiographie », dans Günter REICHENKRON et Erich HAASE (dir.), *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Berlin, Duncker et Humblot, p. 105-123.

HAREL, Simon (1994), *L'écriture réparatrice: le défi autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, XYZ éditeur.

HAVERCROFT, Barbara (1992), « Je/tu/elle : écarts énonciatifs au féminin dans *Kindheitsmuster* de Christa Wolf », *Protée*, vol. 20, n° 3 (automne), p. 46-53.

HAVERCROFT, Barbara (1995), « L'éclatement du sujet dans la "Nouvelle Autobiographie" de Robbe-Grillet », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 18-19, p. 33-41.

JAY, Paul (1984), *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Ithaca, Cornell University Press.

KRIPKE, Saul (1972), *Naming and Necessity*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

- LECARME, Jacques (1993), «L'autofiction : un mauvais genre ? », dans Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions et Cie*, Paris, Service 10/Fusion, Université de Paris X, p. 227-249.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1986), «Le pacte autobiographique (bis)», dans Philippe LEJEUNE, *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, p. 13-35.
- LEJEUNE, Philippe (1993), «Autofictions et Cie : Pièce en cinq actes », dans Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions et Cie*, Paris, Service 10/Fusion, Université de Paris X, p. 5-16.
- NEUMAN, Shirley (1992), «Autobiography : from different poetics to a poetics of difference », dans Marlene KADAR (dir.), *Essays On Life Writing: From Genre to Critical Practice*, Toronto, University of Toronto Press, p. 213-230.
- NEW LITERARY HISTORY (1977), «Self-Confrontation and Social Vision », vol. 9, n° 1 (automne).
- OLNEY, James (1980), «Autobiography and the cultural moment : a thematic, historical and bibliographical introduction », dans James OLNEY (dir.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, p. 3-27.
- RENZA, Louis (1977), «The veto of the imagination », *New Literary History*, vol. 9, n° 1 (automne), p. 1-26.

- ROBBE-GRILLET, Alain (1984), *Le miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1987), *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1994), *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Éditions de Minuit.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- SHAPIRO, Stephen (1968), « The dark continent of literature : autobiography », *Comparative Literature Studies*, vol. 5, n° 4 (décembre), p. 421-454.
- SHERINGHAM, Michael (1993), *French Autobiography: Devices and Desires*, Oxford University Press.
- SIMONIN, Jenny (1984), « Les plans d'énonciation dans *Berlin Alexanderplatz* de Döblin », *Langages*, n° 73 (mars), p. 30-56.
- SMITH, Sidonie (1987), *A Poetics of Women's Autobiography*, Bloomington, Indiana University Press.
- SMITH, Sidonie (1993), *Subjectivity, Identity and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Bloomington, Indiana University Press.
- STURROCK, John (1977), « The new model autobiographer », *New Literary History*, vol. 9, n° 1 (automne), p. 27-50.

- STURROCK, John (1993), *The Language of Autobiography. Studies in the First Person Singular*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre (1992), «L'attitude énonciative dans la nouvelle autobiographie : les "romanesques" de Robbe-Grillet », dans Walter DE MULDER, Franc SCHUEREWEGEN et Liliane TASMOWSKI (dir.), *Énonciation et parti pris*, Amsterdam, Rodopi B. V., p. 203-213.
- WATSON, Julia (1993), «Toward an anti-metaphysics of autobiography », dans Robert FOLKENFLIK (dir.), *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*, Stanford, Stanford University Press, p. 57-79.

ROBERT DION

Université du Québec à Rimouski/CRELIQ

Dispositifs énonciatifs du discours critique québécois depuis 1980¹

Fruit d'un travail amorcé récemment, le programme de recherche que j'exposerai ici conserve quelque chose de fragile, de mal assuré. Il s'agit en effet d'aborder un corpus qui, s'il s'inscrit dans le prolongement de celui que j'ai découpé pour ma recherche (en cours) sur « L'adaptation des modèles théoriques étrangers dans la critique littéraire québécoise (1950-1980) », se révèle néanmoins nouveau, et d'envisager ce corpus selon un point de vue différent de celui des travaux antérieurs – point de vue que je voudrais préciser et, incidemment peut-être, justifier.

1. Ce texte, qui reprend et développe celui d'un projet de recherche, doit évidemment beaucoup à la coauteure du projet : Frances Fortier, de l'UQAR. Je la remercie ici de sa précieuse collaboration. Je remercie également Carmelle Perreault, étudiante à l'UQAR, qui a effectué une recherche préliminaire.

PROBLÉMATIQUE

Le présent programme de recherche a pour objectif général d'analyser le discours critique québécois depuis 1980 sous l'angle de ses dispositifs énonciatifs ; j'entends ainsi étudier les stratégies énonciatives manifestées dans les ouvrages de critique publiés au Québec entre 1980 et 1993. Plus spécifiquement, je compte observer en premier lieu comment se construisent des formes de subjectivité/intersubjectivité et d'interdiscursivité par et dans l'énonciation des ouvrages de critique littéraire en cause ; deuxièmement – et ultimement –, je dégagerai une configuration énonciative propre à ce corpus pris comme « énoncé » (Foucault, 1969 ; voir aussi Fortier, 1993b) formellement et institutionnellement inscrit. Quand j'utilise l'expression « discours critique », je me réfère bien sûr aux textes effectivement écrits et publiés ; mais la même expression sert aussi à désigner – et il y a là risque d'ambiguïté – un composé de paramètres, réunis en « formulaire », qui configurent ce type discursif particulier, en assurent l'unité, permettant à d'éventuels nouveaux textes critiques de joindre cet ensemble, d'être reconnus comme appartenant à ce dernier ; de tel énoncé particulier, on pourra ainsi dire qu'il ressortit à la catégorie générale du discours critique, comme on serait à même d'affirmer, à propos de tel ou tel texte, qu'il relève du discours juridique, politique, etc.

Ces objectifs sont arrimés à l'hypothèse que la critique littéraire québécoise, depuis le début de la décennie 1980, a été marquée par un retour à une subjectivité ostensible, retour lié à une certaine démobilisation théorique² et signalé par l'émergence de formes nouvelles, dont certaines ont été dites postmodernes (Dion, 1993a ; Fortier, 1993a) ; je suppose toutefois que cette subjectivité est limitée par les exigences interdiscursives mêmes du formulaire disons « scientifique » en vigueur dans le domaine des études littéraires depuis, *grosso modo*, l'avènement de la nouvelle critique en France, vers 1960. C'est par l'étude de l'énonciation que l'on parviendra à décrire les formes de subjectivité, de résistance à la subjectivité et d'interdiscursivité repérables dans la « nouvelle critique » québécoise.

Fondamentalement, ma recherche est issue de ce paradoxe : comment la critique littéraire peut-elle à la fois être subjective, ce qui revient, suivant l'idéologie commune, à exprimer une pensée individuée ou du moins aspirant à la novation, et manifester, par essence en quelque sorte, un caractère éminemment intersubjectif et interdiscursif, c'est-à-dire donner à voir l'interaction de sujets de connaissance et se situer au

2. Tenant aussi bien à un prétendu crépuscule des théories universalisantes qu'à l'émergence de particularismes de tout acabit.

croisement d'une multitude de discours, celui de l'œuvre commentée, certes, mais en outre ceux de l'institution littéraire, des réceptions antérieures, de la théorie, etc. ? Comment une parole critique singulière arrive-t-elle à émerger de cet entrelacs ? Comment les articles du corpus, malgré leur énonciation foncièrement (sinon obligatoirement) polyphonique, réussissent-ils à mettre de l'avant une subjectivité qui revendique son propre espace d'interprétation, qui connaît les régularités de sa pratique et se montre consciente de ses effets constituants ?

CORPUS ET THÉORIE : BREF ÉTAT DES LIEUX

La recherche que je propose s'inscrit dans le prolongement de celles des équipes DULIQ (*La détermination universitaire de la littérature québécoise*, dirigée par Joseph Melançon et Clément Moisan) et DIDECQ (*Le discours didactique et critique sur la littérature québécoise : ses lieux, ses formes, ses effets*, sous la direction des mêmes et de Robert Dion). J'entends repérer l'agencement des stratégies assurant l'actualisation de l'activité énonciative en distinguant des postures d'énonciation et des pactes dialogiques. Je m'attarderai aussi bien aux premières, qui se spécifient en configurations, rôles et médiations toujours particuliers suivant leurs positions et fonctions, qu'aux seconds, qui

régissent les rapports entre partenaires ; je m'intéresserai par conséquent aux stratégies « discursives » du discours savant plutôt qu'à ses stratégies cognitives (comme c'était le cas dans Dion, 1993b). Ces deux types de stratégies,

[...] du point de vue de l'argumentation, sont deux véhicules de procédés pour gagner l'adhésion, soit par la persuasion (problèmes de crédibilité, de légitimité, de compétence), soit par la démonstration (problèmes de conceptualisation, de raisonnement, de logique)(Melançon, 1993 : 148).

Les stratégies discursives, qui concernent avant tout l'énonciation et les rapports entre énonciateur et énonciataire(s) (donc la persuasion), devront faire l'objet d'un considérable travail de théorisation, afin de rendre compte, d'une part, du caractère démultiplié de l'énonciation critique (subjective/intersubjective *et* interdiscursive) et, d'autre part, du brouillage correspondant de la figure de l'énonciataire (ou coénonciateur, terme d'autant plus justifié que les énonciataires du discours critique sont souvent intégrés dans l'énonciation par le truchement de mentions ou de citations, ou alors sont susceptibles d'énoncer à leur tour à l'intérieur de ce que j'appellerais une même « aire » discursive).

La recherche, on s'en doute, puise largement aux théories de l'énonciation, riches et multiples comme chacun sait. Me retient tout particulièrement la conception « théâtrale »,

polyphonique, du phénomène énonciatif, formulée entre autres par Oswald Ducrot (1989). Dans un article où il commente les travaux de Bally, Ducrot note que l'énonciation constitue la mise en scène de différentes attitudes indépendantes les unes des autres ou dialoguant entre elles, attitudes ou plutôt positions qui sont celles de divers sujets modaux. Les sujets modaux, ou « énonciateurs » dans la terminologie de Ducrot, assurent la « réaction » (la modalité ou *modus*) à la « représentation » (la proposition ou *dictum*) et correspondent à peu près au focalisateur de Genette ; ils sont à leur tour pris en charge par un « sujet communiquant » ou « locuteur » pour Ducrot³, instance intralinguistique s'apparentant au narrateur genettien ; ainsi, écrit Ducrot,

[...] tout en décrivant l'énonciation, l'énoncé peut non seulement y faire apparaître les points de vue de sujets modaux [...] différents du sujet parlant, mais il peut aussi lui attribuer un responsable (le sujet communiquant de Bally ou, pour moi, le locuteur) qui n'est pas non plus le producteur effectif des paroles (1989 : 185).

Effleurée ici par Ducrot, la question de la responsabilité de l'énonciation est pertinente, tout particulièrement en ce qui a trait à la critique

3. Notons que ce locuteur correspond à ce qu'on dénomme « énonciateur » dans la plupart des autres terminologies linguistiques.

littéraire, celle-ci recourant fréquemment à des citations, à des paraphrases ou à des jeux de pronoms qui ont pour résultat (et pour but ?) de rendre difficile la mesure de l'adhésion du locuteur à son énoncé (celui-ci endosse-t-il la citation qu'il convoque ? l'utilise-t-il pour risquer une idée qui passerait difficilement sous son propre pavillon ? tel emploi du pronom « on » est-il indice d'interdiscursivité ou dilue-t-il seulement la responsabilité de l'énonciateur vis-à-vis de son énoncé ?). Le modèle à trois volets de Ducrot – sujet parlant (ou auteur) extralinguistique d'une part, sujet communiquant et sujets modaux intralinguistiques de l'autre – permet d'analyser l'intrication, au sein de l'énoncé, de diverses énonciations émanant d'instances hors-texte représentées *dans* le texte par des sujets modaux, ce qui se révèle tout à fait probant en regard du discours critique, lequel par nature met en scène de nombreuses énonciations collatérales (citations, récits, etc.). Pour Ducrot, en définitive, « le sens de l'énoncé décrit l'énonciation comme la confrontation de points de vue différents, qui se juxtaposent, se superposent ou se répondent » (1989 : 178). À travers les travaux de Bally et de Ducrot se trouvent reformulés et réactualisés de larges pans de la théorie bakhtinienne du dialogisme. Notons d'ailleurs que la conception polyphonique de l'énonciation rejoint celle d'autres linguistes (Kerbrat-Orecchioni, 1980), et s'apparente à celle

de certains pragmaticiens (Récanati, 1979), analystes du discours (Maingueneau, 1984), poéticiens (Adam, 1990) et sémioticiens (Bertrand, 1993 ; Landowski, 1989), pour ne nommer que ceux-là.

La linguistique (ou pragmatique) textuelle de Jean-Michel Adam (1990) fournit également de précieux outils pour l'analyse des phénomènes que j'envisage de dégager. Il postule que « la visée référentielle de l'énonciation d'une proposition est la (co)construction finalisée d'un micro-univers ou espace sémantique » ; et il ajoute :

De ce fait, toute expression linguistique est argumentativement et énonciativement marquée. Ce qui signifie que, sur la base de marqueurs référentiels (qui renvoient à des individus avec leurs propriétés), de marqueurs énonciatifs et de marqueurs ou signaux d'arguments [...], le destinataire-interprétant reconstruit un ou des espace(s) sémantique(s). C'est à ce niveau que, pour ma part, je situe la prise en compte linguistique du principe dialogique (Adam, 1990 : 39).

Cette dimension pragmatique (ou configurationnelle) de l'analyse recouvre entre autres la construction d'une représentation – de l'objet, par exemple –, la prise en charge énonciative et l'orientation argumentative (1990 : 48-49). Pour mon propos, la question de la constitution des espaces sémantiques, au moyen de l'énonciation notamment, se pose avec une particulière acuité.

Comment, en effet, le discours critique s'ancre-t-il dans un espace sémantique complexe, constitué d'un vertigineux empilement de discours tantôt repérables, le plus souvent irrepérables ? Comment se construit la référence – surtout discursive en ce qui concerne le discours savant en général et le discours critique en particulier, mais devant néanmoins être renvoyée à des sujets ? Par l'analyse des marqueurs de l'hétérogénéité énonciative (montrée ou constitutive – Authier-Revuz, 1982), la pragmatique textuelle rend possible la mise au jour d'espaces sémantiques également composites, c'est-à-dire d'ensembles discursifs suffisamment cohérents pour autoriser la circulation et l'échange de certaines propositions, qui y conservent leur valeur d'arguments.

On le voit, les questions de référence, d'argumentation et d'énonciation sont étroitement imbriquées, l'énonciation instaurant sa référence en même temps qu'elle inaugure le discours et tendant par ailleurs, au moins globalement, à se confondre avec l'argumentation, puisque, comme l'affirme Georges Vignaux, à la limite, énoncer, c'est argumenter, « du simple fait qu'on choisit de dire et d'avancer certains sens plutôt que d'autres » (1981 : 91).

J'insiste à nouveau sur le fait que la recherche ne portera pas uniquement sur l'interdiscursivité de la critique, c'est-à-dire sur la « confrontation » intratextuelle de discours de

toute origine, mais aussi sur son intersubjectivité (celle-ci étant la cause de celle-là), lorgnant vers la pragmatique pour autant qu'elle veut conjoindre, comme le recommande Vignaux,

[...] *une approche visant à décrire la force persuasive et l'agencement des stratégies qui veillent à l'actualisation de l'activité énonciative* [et un] *autre type d'approche pour qui l'énonciation est un acte d'interaction contextualisé par l'entremise duquel des interlocuteurs déploient leur compétence communicative* (Leblanc, 1992 : 75).

Les textes de critique littéraire ne font pas qu'entrer en contact avec ceux qui représentent ce qu'on pourrait appeler leur « formation discursive » ; ils constituent aussi des « événements », produits par des sujets dans des lieux et des temps donnés (Vignaux, 1981 : 95), qui visent une « extériorité » sur laquelle ils entendent agir : c'est, à proprement parler, leur dimension pragmatique. La subjectivité que j'observe dans la critique québécoise de la décennie 1980 se révèle ainsi peut-être un simulacre, un effet de surface masquant une intersubjectivité foncière. Afin d'envisager la dialectique subjectivité/ intersubjectivité, il importe par conséquent de voir comment un discours manifeste l'action d'un sujet sur un interlocuteur dans le cadre

d'institutions (université, milieu littéraire, etc.) imposant certains usages discursifs (dont l'interdiscursivité).

La présente recherche se trouve donc à combiner les deux principaux types de théories de l'énonciation : elle se fonde à la fois sur un modèle rhétorique (formulaire énonciatif, argumentaire) et sur un modèle pragmatique (modalités d'interaction), rendant compte par là même des deux tendances de la critique littéraire, l'une à la clôture *intradiscursive* (ce qui inclut l'aspect *interdiscursif*), l'autre à la dispersion intersubjective.

Avant d'aborder les questions de méthode, rappelons que si, ces dernières années, on s'est intéressé aux modalités énonciatives des principaux genres littéraires et de certains types de textes non littéraires, de la publicité à l'article scientifique (par exemple Ouellet, 1983), on s'est peu attaché en revanche à l'énonciation de l'essai en général et du discours critique en particulier, sans doute à cause du caractère hybride de ces formes à mi-chemin entre discours littéraire et discours du savoir ; or, il est capital d'aborder ces genres, dans la mesure où non seulement ils tendent à définir ce qui est littérature, mais aussi, de nos jours, à s'infiltrer dans les textes littéraires jusqu'à s'y confondre. Ma recherche comblera vraisemblablement cette lacune, tout en jetant un autre éclairage sur le phénomène énonciatif.

MÉTHODOLOGIE

Dans un premier temps, il s'agira de réunir le corpus documentaire composé de tous les ouvrages de critique littéraire (ou comprenant des articles de critique) parus au Québec entre 1980 et 1993. Si je retiens les ouvrages critiques et non les articles, c'est que les premiers, sous l'influence notamment du modèle de la collection « Papiers collés » au Boréal (voir Dumont, 1992), regroupent souvent les seconds, qu'ils mettent d'ailleurs en perspective ; c'est qu'ils constituent en outre un lieu où, de manière privilégiée, s'est exprimée (et érigée) cette subjectivité ostentatoire, peut-être piégée, qui me paraît caractéristique de la décennie 1980. Au sein de ce corpus, je le signale au passage, il faudra distinguer soigneusement ce qui est critique littéraire et essai littéraire – tâche ardue, dont l'effectuation devrait mobiliser une part de la réflexion contemporaine sur ces questions. Par ailleurs, le choix de ne considérer que le discours critique québécois contemporain permet de cerner un corpus à la fois circonscrit, représentatif de la critique en général (la critique québécoise, depuis 1960, s'étant mise à l'heure des grands courants mondiaux) et cependant original ; car il y a certainement une spécificité de la critique québécoise, qui réside entre autres dans sa faculté de se penser simultanément comme discours critique et *crisiqe* dans un

espace culturel restreint qui en démultiplie les répercussions : la critique québécoise s'est très tôt interrogée, en effet, sur son caractère institutionnel (la critique et ses effets instituants : DULIQ), sur sa discursivité (la critique comme récit : Fortin, 1994), sur son ancrage épistémologique (étude de l'argumentaire, des substrats axiologiques, des objets distingués : Dion, 1993b).

Dans un second temps, j'extraierai de ce corpus documentaire le corpus de données, plus maniable, au moyen d'un protocole de lecture qui, inspiré de celui que j'ai contribué à mettre au point dans les équipes DULIQ et DIDEQ et tenant compte du travail de théorisation de Frances Fortier – davantage axé sur les dispositifs énonciatifs complexes : configurations et rôles des instances, médiations et rapports figurativisés, énonciations multiples ou scindées, etc. (voir Mercier et Fortier, p. 215-232) –, permettra de dégager les stratégies proprement discursives à l'œuvre dans les textes lus. Ce dernier corpus représentera à strictement parler le corpus d'analyse dont je dégagerai les stratégies privilégiées, ce qui me fournira le portrait global des dispositifs énonciatifs (ces derniers incluant les premières) de la critique littéraire québécoise durant la période en cause. Parallèlement à ce travail, il faudra se livrer sur un certain nombre de textes (de 5 % à 10 % du corpus) à des analyses de discours détaillées visant à examiner

in situ les modalités énonciatives que je cherche à décrire ; ces analyses me donneront une vue en gros plan de certains phénomènes particuliers qui n'apparaissent pas à une lecture plus extensive.

Pour ce qui est de la visée théorique de la recherche, elle conduira à raffiner le modèle des stratégies discursives et, par ricochet, la vision de l'énonciation critique. Le protocole de lecture étoffé servira à débusquer un énonciateur multiple, selon qu'il se réfère ou non à son vécu ou à l'institution (interpellant par exemple ses coénonciateurs), qu'il convoque ou non une méthode précise, qu'il inscrit ou non son discours dans une aire discursive constituée, etc.

En résumé, l'hypothèse de la subjectivité du discours critique québécois de la décennie 1980, subjectivité décelable par l'étude de l'énonciation dans ses dimensions discursive et pragmatique, doit être mise à l'épreuve par une saisie de son rapport à l'interdiscursivité d'une part, à l'intersubjectivité de l'autre. Qui sait si cette subjectivité n'apparaîtra pas alors comme un effet de surface visant, dans une logique résolument postmoderne, à oblitérer les codes de fonctionnement du discours savant, codes qui n'en continuent pas moins d'opérer souterrainement, ce dont témoigne le large recours aux formes les plus diverses d'interdiscursivité (obligatoires dans les discours du savoir) et même d'intersubjectivité ? Le discours

critique québécois récent n'a peut-être somme toute rien tenté d'autre qu'une prise de distance autonomisante vis-à-vis du modèle jusque-là dominant du discours des sciences humaines ; cela reste bien sûr à voir. Pour brouillonnes et désordonnées qu'elles demeurent, les directions de recherche que j'esquisse ici devraient permettre d'en apprendre davantage à ce sujet.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel (1990), *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Pierre Mardaga.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1982), « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26, p. 91-151.
- BERTRAND, Denis (1993), « L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative : conversion, convocation, usage », *Protée*, vol. 21, n° 1 (hiver), p. 25-32.
- DION, Robert (1993a), « Une critique du postmoderne », *Tangence*, n° 39 (mars), p. 89-101.
- DION, Robert (1993b), « Les stratégies cognitives dans *L'instance critique* d'André Brochu », *Protée*, vol. 21, n° 1 (hiver), p. 102-108.
- DUCROT, Oswald (1989), *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Éditions de Minuit.
- DUMONT, François (1992), « L'essai littéraire québécois des années quatre-vingt : la collection "Papiers collés" », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, p. 323-335.
- FORTIER, Frances (1993a), « Archéologie d'une post-modernité », *Tangence*, n° 39 (mars), p. 21-36.

- FORTIER, Frances (1993b), « Michel Foucault : l'espace textuel d'un double langage », *Études littéraires*, vol. 25, n° 3 (hiver), p. 129-144.
- FORTIN, Nicole (1994), *Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique universitaire 1965-1975*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- LANDOWSKI, Éric (1989), « Faire-croire. Quelques conditions sémiotiques de l'interaction », dans Éric LANDOWSKI, *La société réfléchie*, Paris, Éditions du Seuil, p. 189-201.
- LEBLANC, Julie (1992), « Action ou interaction : l'énonciation littéraire », *Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, vol. 12, n° 3, p. 67-86.
- MAINGUENEAU, Dominique (1984), *Genèses du discours*, Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga.
- MELANÇON, Joseph (1993), « Une méthodologie d'analyse du discours critique », dans Claude DUCHET et Stéphane VACHON (dir.), *La recherche littéraire. Objets et Méthodes*, Montréal/Paris, XYZ éditeur/Les Presses de l'Université de Vincennes, p. 143-153.
- OUELLET, Pierre (1983), « La voix des faits. Approche sémiotique du discours scientifique », *Protée*, vol. 11, n° 3 (automne), p. 29-41.

RÉCANATI, François (1979), *La transparence et l'énonciation*, Paris, Éditions du Seuil.

VIGNAUX, Georges (1981), «Énoncer, argumenter : opérations du discours, logiques du discours », *Langue française*, n° 50 (mai), p. 91-116.

FRANÇOIS DUMONT

Université Laval/CRELIQ

Les contradictions de l'essai

(Notes sur la problématique
d'une recherche en cours)

Dans l'économie des genres littéraires, l'essai apparaît comme un résidu : ce qui n'appartient pas aux catégories plus solides du récit (ou de la fiction), de la poésie et de la dramaturgie. Un phénomène semblable se trouve du côté de la science : une étude partielle, inconsidérément subjective ou immodérément lyrique est un essai, de la « littérature », autant dire de la « sous-science ». Envisager l'écriture du point de vue de l'essai, c'est donc se placer dans une marge négative – dont, me semble-t-il, on peut tirer profit.

L'essai, en raison de sa marginalité, conduit à réévaluer certaines catégories – celle des genres et celle du discours scientifique, notamment –, entreprise nécessaire dans le contexte de la littérature québécoise plus qu'ailleurs, car l'essai québécois, sans être coupé des traditions du genre depuis Montaigne, donne à l'ensemble du corpus une configuration singulière. Je dirais que le corpus nous force à tenir compte de

problèmes qui sont moins visibles et peut-être moins importants dans d'autres littératures. Je présenterai brièvement quelques-uns de ces problèmes en m'attachant à quatre perspectives complémentaires : l'histoire, la poétique des genres, l'interdisciplinarité et la rhétorique.

Je travaille actuellement à une recherche sur l'inscription de la dialectique dans l'essai québécois au cours des années qui vont de la fondation de *La Relève* (1934) à la fondation de *Liberté* (1959). Ce projet s'inscrit dans le prolongement de ma thèse de doctorat sur le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie entre 1945 et 1970 (Dumont, 1993). En analysant les essais des poètes sur la poésie, j'ai observé la mise en place d'un lieu commun, que j'ai appelé *topos* de la discordance, qui mettait en cause, à partir du début des années 1950, le lieu de l'unité ontologique antérieurement associé à la poésie. Or, en étudiant certains débats, en particulier la polémique autour de *Refus global* à la fin des années 1940, j'ai constaté que le lieu de l'unité était déjà mis en cause par un certain nombre de prosateurs dont André Laurendeau et Pierre Vadeboncoeur. J'ai pensé qu'il serait intéressant de voir comment, historiquement, la dialectique s'était inscrite dans leur discours.

Par ailleurs, à la fin des années 1960, se produit un curieux phénomène. Le mot « dialectique » est tout à coup employé à toutes les sauces, et son emploi confine parfois au

contresens. En effet, à la faveur de l'enthousiasme marxiste naissant, certains programmes d'action qui évacuent le dynamisme de la contradiction se réclament pourtant de la dialectique marxienne. D'où la nécessité de bien distinguer la thématization de la dialectique de sa mise en œuvre et, ce qui est plus difficile, de circonscrire la notion elle-même.

On sait que la dialectique – à l'instar de l'idéologie et de la modernité – est une notion polysémique, et que ses variations sémantiques balisent l'histoire de la philosophie occidentale tout entière. Pour le moment, je m'intéresse moins au développement des doctrines qu'aux transformations des discours. La dialectique, de ce point de vue, désignerait la *tension projective de la contradiction vers sa résolution*, ce qui est en quelque sorte le plus petit dénominateur commun des multiples acceptions dynamiques du terme, et qui permet de le distinguer du discours dogmatique, aussi bien que de l'ironie et du paradoxisme.

La définition de l'essai présente également des difficultés, qui s'accusent encore lorsqu'on considère le XIX^e siècle et le début du XX^e. Ce n'est qu'en donnant une extension considérable au mot « essai » qu'on fait entrer dans cette catégorie les principaux écrits d'Étienne Parent, de François-Xavier Garneau, d'Arthur Buies ou d'Olivar Asselin. Or il s'agit d'écrivains certainement plus importants que nombre de

poètes et de romanciers dont le principal mérite a souvent été de se plier aux formes convenues du littéraire. Si bien qu'exclure la prose d'idées de la littérature conduirait, dans bien des cas, à renoncer à sa meilleure part.

L'essai pose donc nécessairement le problème de la littérarité. Ce problème resurgit sans cesse dans les études sur la littérature québécoise, dès qu'il est question de prose d'idées. Les inventaires de la littérature québécoise (*Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, *Archives des lettres canadiennes*, *Livres et auteurs québécois*) ont provisoirement réglé la question en sélectionnant les œuvres à partir de leur contenu, de leur représentativité ou de leur qualité. Un roman, bon ou mauvais, entre facilement dans un inventaire ; un sonnet, si médiocre soit-il, s'insère sans peine dans l'histoire littéraire. La prose d'idées, pour sa part, requiert une évaluation pour franchir le seuil de la littérature.

Dans d'autres littératures, le problème de la littérarité peut demeurer abstrait, car il ne met pas en cause l'existence même de la littérature nationale. Ce problème très concret du statut littéraire de la prose d'idées dans la littérature québécoise explique sans doute, pour une part tout au moins, l'existence d'une tradition théorique québécoise en essayistique. En effet, ceux qui s'intéressent à l'essai québécois sont pour

ainsi dire forcés par la nature du corpus à développer la théorisation du genre.

Parmi les divers aspects de cette tradition théorique se trouve bien sûr la question de la définition de l'essai (voir notamment Marcel, 1992, et Vigneault, 1994). Mais je voudrais surtout insister sur la problématique de l'intergénéricité, soulevée par Jean Marcel (1992 : 318-319) et par André Belleau (1980 : 539-540). Marcel et Belleau ont tous deux abordé les rapports entre récit et essai, pour dire que l'essai pouvait constituer une sorte de récit idéal, et pour avancer qu'il faudrait considérer certains romans comme des essais travestis.

Un autre aspect de cette problématique me paraît important : la tension conflictuelle entre les genres. J'en donnerai deux exemples contemporains sur lesquels j'ai déjà eu l'occasion de travailler, qui concernent la relation entre essai et poésie. D'abord, la poésie de Paul-Marie Lapointe, qui s'oppose de plus en plus radicalement à l'essai, en récusant, dans *écRiturEs*, chacun des éléments définitoires du genre¹. Lapointe y pousse jusqu'à sa limite, me semble-t-il, le principe d'autotélicité de la poésie, avalisant de la sorte une certaine définition de la littérature à partir de laquelle l'essai

1. C'est ce que j'ai tenté de montrer dans « Le statut de l'essai dans la poétique de Paul-Marie Lapointe » (Dumont, 1992).

n'est au mieux qu'une forme dégradée du littéraire. Pour sa part, le dernier ouvrage de François Ricard, *La génération lyrique*, se révèle, à l'inverse, un essai contre le lyrisme, à partir du principe que la poésie serait un stade primaire de la littérature qu'il faudrait dépasser². Chez Lapointe comme chez Ricard, donc, l'essai et la poésie se définissent à partir de leur antagonisme.

Cet antagonisme se trouve aussi, plus largement, dans une perspective interdisciplinaire. En effet, dans nombre de disciplines scientifiques, comme je le soulignais plus haut, le pôle négatif littéraire est précisément l'essai. On pourrait faire, je crois, l'histoire de la discipline historique de ce point de vue, en montrant comment l'historiographie contemporaine s'est construite contre l'essai. Une fois exclue de sa matrice disciplinaire, l'historiographie rejoint les études littéraires : ce sont surtout les spécialistes de littérature qui, aujourd'hui, s'intéressent à Michelet ou à Groulx, tous deux ayant à peu près perdu toute forme de pertinence dans la discipline historique.

En philosophie, les choses se présentent différemment. Le paradigme scientifique et le paradigme littéraire y ont en effet toujours été en

². J'ai observé la même hiérarchisation des genres chez André Belleau et Jean Larose (Dumont, 1995).

interaction. Dans sa réflexion sur l'essai, Lukács reconnaît en Platon le type par excellence de l'essayiste accompli, sans pour autant mettre en question son statut de philosophe (Lukács, 1972). Dans la conjoncture contemporaine, la querelle des modernes et des postmodernes soulève la question de l'essayisme de la philosophie tant en fonction de l'antagonisme des paradigmes que par rapport à leur possible conjonction (Carrilho, 1992).

Faire l'histoire de l'essai, ce serait donc d'abord faire l'histoire des conflits : entre l'essai et les autres genres littéraires d'une part, entre la littérature et la science d'autre part. Le défi, dans cette perspective, serait de dépasser l'analyse de contenu qui est la voie privilégiée des études sur l'essai. Autrement dit, il s'agirait de voir non seulement comment les contradictions sont thématiques, mais aussi comment la contradiction est à l'œuvre dans le discours. C'est à cela que je voudrais arriver en recourant à l'analyse rhétorique de la contradiction.

Or un problème se pose d'emblée à qui veut aborder la rhétorique de la contradiction : la rhétorique elle-même est fondée sur une hiérarchie présumée, lourde d'implications. On sait, en effet, qu'il existe deux traditions parallèles en rhétorique : la rhétorique de l'argumentation et la rhétorique des figures. La première s'est développée en relation avec la dialectique. On considère le plus souvent qu'elle s'occupe de

ce qui échappe à la dialectique dans l'argumentation, c'est-à-dire des failles du raisonnement « quasi logique ». En regard de la dialectique, la rhétorique recouvrirait donc un certain nombre d'insuffisances.

Dans l'étude de l'essai québécois, la voie serait apparemment toute tracée : il s'agirait de montrer comment la dialectique s'est dégagée de la rhétorique. Une telle perspective « avènementielle » a été souvent utilisée pour faire l'histoire de l'essai au Québec. Mais à moins de considérer notre époque – ou le passé récent – comme le glorieux achèvement de l'histoire, il faut renoncer à avaliser ainsi la valorisation de la dialectique et son corollaire, le présupposé de « progrès » des discours.

Certains philosophes contemporains ont tenté de revoir cette hiérarchisation, en mettant en lumière les points de convergence de la dialectique et de la rhétorique. Michel Meyer propose cette nouvelle perspective :

La dialectique est un jeu intellectuel qui, parmi ses applications possibles, comporte entre autres la rhétorique. La rhétorique est la technique du discours persuasif qui, entre autres moyens de convaincre, comporte la dialectique comme son instrument proprement intellectuel (cité dans Carrilho, 1992 : 78).

L'autre rhétorique, celle des figures, est, elle aussi, souvent connotée négativement, à titre d'ornementation sans conséquence. Considérée

plus ou moins comme l'emblème de la littérature, elle a été longtemps tenue à l'écart de la rhétorique des conflits. Mais ici encore se dessine une transformation selon laquelle les figures participeraient bel et bien de l'argumentation. Cette perspective avait été explorée par Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca dans leur *Traité de l'argumentation* ; par la suite, à ma connaissance, on s'est surtout attaché au statut de la métaphore, que Nanine Charbonnel tente de revaloriser, contre Foucault qui n'y voyait qu'une manière d'« imaginer à moindre frais » (Charbonnel, 1991 : 131).

Mais qu'en est-il de la contradiction dans la rhétorique des figures ? Avec la métaphore, la métonymie et la synecdoque, l'ironie est parfois considérée comme un maître trope. À la différence des trois premières, qui assimilent des domaines disjoints, en contact ou imbriqués, l'ironie se présente, écrit Meyer, « comme le contrepied de toute figure possible, leur mise à plat » (1993 : 109). Aussi faire l'histoire de la contradiction, ce serait voir comment la rhétorique, par l'ironie, est parfois mise en question de l'intérieur, et non pas seulement par la dialectique. D'où la nécessité de placer la dialectique sur le même pied que la rhétorique, qui peut contenir sa propre critique, sans compter qu'elle peut receler aussi une critique de la dialectique.

J'aborde donc, pour le moment, l'histoire des « contradictions de l'essai » en prenant en considération la situation du genre dans sa relation conflictuelle par rapport aux autres genres et aux diverses matrices disciplinaires et en inscrivant la dialectique parmi les procédés rhétoriques. De l'ironie d'Arthur Buies paragéographe à celle de Jean Larose parapsychanalyste, en passant par l'anti-dualisme du parathéologien Jean Le Moyne et la dialectique du paraphilosophes Pierre Vadeboncœur, se dessine un trajet qui laisse entrevoir la possibilité de mieux situer la part de la contradiction dans la littérature et la part de la littérature dans la prose d'idées.

BIBLIOGRAPHIE

- BELLEAU, André (1980), « Approches et situation de l'essai québécois », *Voix et images*, vol. V, n° 3 (printemps), p. 537-543.
- CARRILHO, Manuel Maria (1992), *Rhétoriques de la modernité*, Paris, Presses universitaires de France.
- CHARBONNEL, Nanine (1991), *L'important, c'est d'être propre*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg.
- DUMONT, François (1992), « Le statut de l'essai dans la poétique de Paul-Marie Lapointe », *Voix et images*, vol. XVII, n° 3 (printemps), p. 411-423.
- DUMONT, François (1993), *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)
- DUMONT, François (1995), « La littérature comme point de vue. Trois essayistes québécois contemporains : André Belleau, Jean Larose et François Ricard », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 18-19, p. 89-96.
- LUKÁCS, Georges (1972), « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1 (avril), p. 91-114.
- MARCEL, Jean (1992), *Pensées, passions et proses*, Montréal, l'Hexagone.

MEYER, Michel (1993), *Questions de rhétorique*, Paris, Librairie générale française.

PERELMAN, Chaïm, et Lucie OLBRECHTS-TYTECA (1988), *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

VIGNEAULT, Robert (1994), *L'écriture de l'essai*, Montréal, l'Hexagone.

FRANCES FORTIER

Université du Québec à Rimouski/CRELIQ

ANDRÉE MERCIER

Université Laval/CRELIQ

Programme
d'une description sémiostylistique
de récits littéraires québécois¹

Le travail que nous entendons mener ensemble pour les quelques années à venir s'ordonne sous la figure de la fusion : les passerelles que nous tendons entre la sémiotique et la stylistique, ancrées à nos intérêts respectifs, trouvent certes un écho temporel dans la réactivation d'une discipline un temps muette. Dans cet exposé à deux voix, on lira en outre l'assomption d'une seule pensée discursive, et l'intégration de cette pensée à une discipline encore largement dominée par une vision

1. Cette recherche bénéficie d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada (1994-1997) et regroupe, en plus des deux chercheuses susmentionnées, des chercheurs étudiantes.

grammaticale et phrastique de l'écriture. Si la discursivité constitue pour nous une perspective fondamentale, il ne s'agit pas pour autant d'en présenter ici les principes. On trouvera plutôt les étapes de la formation d'un champ de recherche, le cadre général de notre réflexion et les principales voies que nous entendons explorer.

CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES OU L'ESQUISSE D'UN CHAMP

La stylistique, après s'être imposée en France au début du siècle, tant dans le domaine des études linguistiques que dans celui des études littéraires, devait disparaître presque totalement du champ des sciences humaines dans les années 1970². La parution récente de nombreux manuels et articles savants sur la stylistique ou le style, quand ce n'est sur les deux à la fois (Bertrand, 1985, 1990b ; Combe, 1991 ; Gardes-Tamine, 1992 ; Genette, 1991 ; Jenny, 1990, 1993 ; Molinié, 1991, 1993 ; Molinié

2. Cette « mort » soudaine, liée en partie au développement des études structurales, se remarque également au Québec : l'inventaire de trois revues universitaires québécoises pour la période 1965-1987 (*Voix et images*, *Études littéraires* et *Études françaises*) y révèle l'absence à peu près totale d'analyses stylistiques du corpus littéraire québécois, canadien et étranger depuis le milieu des années 1970.

et Viala, 1993) indique cependant de façon très nette un intérêt renouvelé pour cette discipline.

Un examen minutieux de ces travaux montre néanmoins que la stylistique, toujours fortement rattachée à la tradition scolaire française d'explication de textes, fait surtout l'objet d'une présentation technique et que la réflexion est encore peu engagée dans la voie d'une interrogation plus fondamentale du rôle des procédés stylistiques dans l'économie d'ensemble du discours. La dénomination « sémiostylistique » de notre recherche pointe précisément notre intention de montrer comment l'organisation stylistique représente un mode de signification spécifique au sein des discours manifestés.

Par ailleurs, les auteurs des ouvrages récents de stylistique notent l'absence marquée de préoccupations énonciatives et génériques. Pierre Larthomas, commente en ces termes les communications présentées au colloque international « Qu'est-ce que le style ? », tenu à la Sorbonne en 1991 :

En ce qui concerne les notions utilisées[...] deux faits m'ont frappé. Le mot énonciation n'apparaît presque jamais ; il en est de même du mot genre auquel, lorsqu'il se présente, il est donné une valeur tout à fait particulière (Larthomas, 1994 : 3).

Ce phénomène pourrait tenir du fait que la stylistique s'étant « éteinte » à peu près au moment où les principales théories de l'énon-

ciation commençaient à être formulées, elle a encore peu cherché à se situer par rapport aux récentes recherches des niveaux et règles d'énonciation du discours (Bertrand, 1993 ; Culioli, 1991 ; Ducrot, 1989 ; Landowski, 1989 ; Vignaux, 1988). Or, comme la stylistique a pour objet des structures langagières (distinctes des règles linguistiques générales), il nous importe de comprendre dans quelle mesure les phénomènes qu'elle étudie impliquent la mise en scène d'un processus énonciatif et participent à l'élaboration textuelle.

D'autre part, le genre – entendre au sens d'un ensemble de régularités – nécessite une attention particulière. La stylistique étant encore très souvent utilisée pour rendre compte de textes explicitement dominés par des enjeux langagiers, tels les textes poétiques, il nous apparaît impérieux de déterminer si une cohérence stylistique s'observe pareillement dans les œuvres dominées plutôt par des enjeux narratifs (Frédéric, 1992). Le récit québécois, à titre d'ensemble discursif en émergence et encore peu défini, recouvre un large éventail de critères. Une vérification faite auprès de certaines maisons d'édition (XYZ, Les Herbes Rouges, l'Hexagone et Triptyque) confirme que le récit est un texte fictionnel, un texte à saveur autobiographique, un texte narratif qui se situe quantitativement à mi-chemin de la nouvelle et du roman ou un texte narratif de moyenne longueur écrit au « je ».

L'analyse sémiostylistique d'ouvrages affichant, en page couverture, la mention générique « récit », permettrait de vérifier si l'organisation stylistique participe à la formation et à la reconnaissance d'une entité générique.

On l'aura compris, notre entreprise conjugue les avancées de disciplines longtemps tenues pour hétérogènes. Cette fusion sera féconde si elle s'avère apte à montrer comment les procédés stylistiques sont partie prenante de la production et de la saisie du sens³.

OBJECTIFS ET ENJEUX D'UN PROGRAMME DE RECHERCHE SÉMIOSTYLISTIQUE

Notre programme de recherche a pour principal objectif de mettre à l'épreuve un modèle théorique et des outils de description sémiostylistiques sur des récits littéraires québécois contemporains. Cette mise à l'épreuve comporte, d'une part, des préoccupations d'ordre théorique et méthodologique. Deux types d'objectifs spécifiques sont liés à cet objet général : l'étude des effets de sens issus de l'organisation stylistique des textes analysés, par

³. Les travaux récents d'Andrée Mercier ont permis de montrer comment l'organisation stylistique, au même titre que l'organisation narrative, participait bien à l'économie signifiante des textes analysés (en l'occurrence les contes de Jacques Ferron).

rapport principalement aux effets de sens liés à leur structure narrative et argumentative, et la caractérisation d'une énonciation « stylistique », par rapport aux différents niveaux et règles d'énonciation proposés par la linguistique et la sémiotique.

Cette recherche vise, d'autre part, une meilleure connaissance des textes analysés. Le corpus retenu – 20 textes québécois, de la période 1980-1993, portant en sous-titre l'indication générique récit – recouvre en effet un genre discursif encore peu étudié pour lui-même, et qui se veut distinct de la nouvelle et du roman. Nos analyses, en plus de montrer comment l'organisation stylistique constitue un mode de signification et d'énonciation spécifique au sein des discours manifestés (d'où la dénomination *sémiostylistique* plutôt que stylistique), devraient donc permettre de mettre en perspective un genre discursif aux contours peu définis et de dégager le rôle des procédés stylistiques dans la production et la saisie de cet ensemble générique qu'est le récit.

QU'EST-CE QUE LA SÉMIOSTYLISTIQUE ?⁴

Que la stylistique se présente résolument comme une praxis la distingue déjà à première vue de la sémiotique et de sa visée théorique généralisante. Toutefois, la stylistique se différencie le plus nettement de la sémiotique par la prédominance méthodologique qu'elle accorde au plan de l'expression, offrant de cette manière un point de vue différent et complémentaire sur le discours. La sémiotique repose précisément sur la proposition inverse, en reconnaissant plutôt au plan du contenu la véritable primauté heuristique et la condition essentielle d'une sémiologie générale ; ce postulat a fait ses preuves et a permis d'investir une multiplicité d'objets différents et d'en saisir les similitudes. L'expression se limite dès lors, pour la sémiotique, à jouer le rôle de l'observable qui autorise l'accès au non-observable. Cette position méthodologique n'interdit pas pour autant la prise en considération de l'expression ; il demeure cependant qu'elle est interrogée essentiellement par le biais d'outils destinés à l'origine à rendre compte du plan du contenu. C'est dans ce contexte particulier que surgit justement le concept de « style sémiotique » qui, bien que conçu en toute indépendance du plan de

⁴. Nous reprenons ici un court extrait d'un article de Mercier (1993a).

l'expression du discours et, ce faisant, en dehors de toute pratique stylistique, semble cependant vouloir s'inscrire beaucoup plus franchement que d'autres concepts méthodologiques à la jonction des plans de l'expression et du contenu. Une étude sémiostylistique cherche à rendre compte non seulement des tensions qui marquent le devenir et les états d'âme des sujets, mais aussi des tensions manifestées et déployées par le plan de l'expression du discours, sous une forme rythmique ou prosodique par exemple.

REPÉRAGES DES DISPOSITIFS ÉNONCIATIFS

Dans la mouvance d'un retour vers le sujet, après des années de mise à l'écart théorique, les études énonciatives bénéficient d'un engouement renouvelé ; les propositions divergent, selon qu'elles émanent des linguistes (Ducrot, Kerbrat-Orecchioni, Danon-Boileau, Culioli), des poéticiens (Jenny), des cognitivistes (Vignaux) ou des sémioticiens (Landowski, Bertrand), pour ne distinguer que ceux-là.

Notre appréhension sémiostylistique de l'énonciation repose sur la notion sémiotique de la « convocation ». Selon Denis Bertrand, la convocation est une fonction qui lie le schéma énonciatif et l'usage linguistique :

La convocation est instanciée dans un sujet d'énonciation, qui sélectionne et actualise des

valeurs, des programmes, des configurations, met en place un tissu discursif entre, d'une part, les disponibilités du système et les hiérarchies qu'il prescrit, au sein desquelles il prélève les formes, et les contraintes de l'usage, d'autre part, déterminées par les praxis linguistiques et culturelles (1993 : 29).

Ces considérations, jumelées à une conception polyphonique de l'énonciation, autorisent la formalisation de la structure énonciative, constamment modulée, dans un texte, par des actualisations et des rationalités différentes. Afin de décrire l'ensemble des schémas énonciatifs réalisés, Frances Fortier a travaillé à mettre au point un protocole de lecture visant à rendre compte de la dispersion interdiscursive de l'énonciation.

Dans cette perspective, le portrait singulier d'un texte, pour autant qu'il ait été saisi à l'aide de la grille de lecture, est un dispositif qui met en jeu plusieurs dimensions de l'acte énonciatif. Selon les accents mis sur telle ou telle facette, l'on verra émerger des dispositifs énonciatifs distincts. Pour l'heure, ce protocole s'attarde à la posture énonciative (configuration, rôle élocutoire ou scriptural), à ses médiations (diégétiques, cognitives ou rhétoriques), au pacte

dialogique (discursivisé ou actorialisé), et aux interactions énonciatives⁵.

MÉTHODOLOGIE

Puisque l'approche théorique proposée est sémiostylistique, elle repose sur un cadre conceptuel empruntant à la discipline sémiotique *et* à la stylistique. L'hypothèse fondamentale que le programme de recherche entend démontrer est que l'organisation stylistique du discours constitue bien un mode de signification déterminé. Le discours étant ici considéré comme un ensemble de différentes « rationalités », il s'agit de définir les relations tissées entre ces divers modes de signification. Un récit, de façon générale, est soumis d'abord à une rationalité narrative, ou plus précisément diégétique (puisque l'histoire qu'il raconte demeure son premier principe de lisibilité) ; le protocole d'analyse servira à déterminer comment d'autres principes de cohérence s'articulent à celui-ci (Mercier, 1992, 1993b, 1996). Trois autres modes de signification seront étudiés dans chaque texte analysé : le mode argumentatif, le mode figuratif (ou thématique) et le mode stylistique. Chacun de ces modes renvoie à un plan distinct du

5. Pour une discussion détaillée des implications théoriques et méthodologiques de ce protocole, on lira Fortier (1995a).

discours : l'énonciation (argumentation, figurativité), l'énoncé (narrativité) et la manifestation (l'organisation stylistique). Le mode de signification stylistique indépendant d'une rationalité causaliste et encyclopédiste (celle du signe-renvoi d'Eco), nécessite le recours à une sémiotique des « ensembles signifiants » (Greimas), davantage attentive aux relations structurales qui informent le contenu du discours.

Le cadre énonciatif et sémiotique proposé est aussi textuel. L'énonciation littéraire s'avère particulière, au sens où le texte littéraire, « privé » d'une situation d'énonciation concrète – contrairement au discours oral toujours inscrit dans une situation d'énonciation perceptible (Leblanc, 1992) –, ne donne à lire que les traces du procès énonciatif. L'autre hypothèse que nous formulons est que la structure stylistique des textes (lexique, organisation phrastique, figures, temps verbaux) permet, elle aussi, de reconstituer un simulacre du faire énonciatif, au même titre que les déictiques ou les connecteurs argumentatifs par exemple. Les diverses rationalités à l'œuvre dans le discours construisant divers sujets d'énonciation, implicites ou explicites, le protocole d'analyse s'attachera à en dégager les principaux (sujet parlant, sujet désigné, sujet modal, sujet stylistique) et à les mettre en relation.

L'approche théorique repose, enfin, sur une vision *discursive* des traits et enjeux stylistiques.

L'analyse stylistique ne vise donc pas à repérer une série de procédés stylistiques ponctuels, mais bien à dégager un « code » ou, plus justement, une organisation stylistique qui se définit et se transforme au fil du discours. Si l'analyse stylistique s'attache traditionnellement à l'examen de la phrase, du vocabulaire et des figures de style, elle sera menée ici dans un cadre résolument discursif plutôt que phrastique,

en accord avec les développements plus récents de la discipline (Molinié, 1993 ; Molinié et Viala, 1993 ; Frédéric, 1992).

LES TEMPS DE LA LECTURE

Un premier moment de la recherche concernera l'établissement du corpus. Une liste des récits parus entre 1980 et 1993 est déjà dressée ; il s'agira d'élaguer ce répertoire de façon à retenir une vingtaine de textes en prêtant attention à ce que les divers critères de définition du genre soient bien représentés.

Chacun des récits retenus sera soumis à un examen complet selon les trois axes retenus. En premier lieu, une analyse de l'*énonciation* verra à identifier les formes actualisées du schéma énonciatif et à leur assigner une fonction comme modalités. Concurrément, une analyse de l'*énoncé* viendra préciser les parcours narratifs et pathémiques, les parcours figuratifs et les faisceaux isotopiques. Ces premiers balayages du texte étayeront une analyse détaillée des *structures langagières et textuelles*, pour laquelle il faudra prendre en considération le lexique, l'organisation phrastique, les figures et les unités discursives privilégiées (dialogue, description, etc.).

L'analyse sémiostylistique verra à déterminer, en regard de la forme du contenu, les par-

cours de signification des marques énonciatives et des traits stylistiques, de façon à saisir l'organisation signifiante de l'ensemble du discours. Ultimement, notre étude précisera, pour chacun des textes, comment un mode de signification et d'énonciation stylistique se construit et se repère.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTRAND, Denis (1985), « La notion de style », dans Herman PARRET et Hans-George RUPRECHT (dir.) *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Amsterdam, John Benjamins, p. 409-421.
- BERTRAND, Denis (1990a), « La nuit défigurée. Des figures au sujet dans *La nuit* de Maupassant », dans Peter FRÖHLICHER, Georges GÜNTERT, Félix THÜRLEMANN (dir.), *Espaces du texte. Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*, Neufchâtel, La Baconnière, p. 113-122. (Coll. « Langages ».)
- BERTRAND, Denis (1990b), « Style et fait de style », *Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopedia Universalis, p. 46-47.
- BERTRAND, Denis (1993), « L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative : conversion, convocation, usage », *Protée*, vol. 21, n° 1 (hiver), p. 25-32.
- CERVONI, Jean ([1987] 1992), *L'énonciation*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Linguistique nouvelle ».)
- COMBE, Dominique (1991), *La pensée et le style*, Paris, Éditions Universitaires. (Coll. « Langages ».)
- CULIOLI, Antoine (1991), *Théorie des opérations prédictives et énonciatives*, Paris, Ophrys.
- DANON-BOILEAU, Laurent (1987), *Énonciation et référence*, Paris, Ophrys.

- DUCROT, Oswald (1989), *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Éditions de Minuit.
- FORTIER, Frances (1995a), « Le stylème énonciatif », *Protée*, vol. 23, n° 2 (printemps), p. 77-82.
- FORTIER, Frances (1995b), *Les stratégies textuelles de Michel Foucault : un enjeu de véridiction*, Québec, Nuit blanche éditeur. À paraître.
- FRÉDÉRIC, Madeleine (1992), « Stylistique et recul des genres au Québec », dans Louise MILOT et Jaap LINTVELT (dir.), *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 57-74.
- GARDES-TAMINE, Joëlle (1992), *La stylistique*, Paris, Armand Colin. (Coll. « Cursus ».)
- GENETTE, Gérard (1991), « Style et signification », dans Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, p. 95-151. (Coll. « Poétique ».)
- GENINASCA, Jacques (1987), « Pour une sémiotique littéraire », *Actes sémiotiques – Documents*, vol. IX, n° 83, p. 7-26.
- GENINASCA, Jacques (1990), « Du texte au discours littéraire et à son sujet », *Nouveaux actes sémiotiques*, vol. 2, n°s 11-12, p. 9-34.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Jacques FONTANILLE (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éditions du Seuil.
- JENNY, Laurent (1990), *La parole singulière*, Paris, Belin. (Coll. « Extrême contemporain ».)

- JENNY, Laurent (1993), « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, n° 89, p. 113-124.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1990), *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin, t. 1.
- LANDOWSKI, Éric (1989), « Faire-croire. Quelques conditions sémiotiques de l'interaction », dans Éric LANDOWSKI, *La société réfléchie*, Paris, Éditions du Seuil, p. 189-201.
- LARTHOMAS, Pierre (1994), « Préface », dans Georges MOLINIÉ et Pierre CAHNÉ (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Actes du colloque international tenu les 9, 10 et 11 octobre 1991, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Linguistique nouvelle ».)
- LEBLANC, Julie (1992), « Action ou interaction : l'énonciation littéraire », *Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, vol. 12, n° 3, p. 67-86.
- MARTIN, François, et Louis PANIER (1993), « Figures et énonciation », *Protée*, vol. 21, n° 2 (printemps), p. 21-29.
- MERCIER, Andrée (1992), « Entre la métaphore et la métamorphose : "Bêtes et mari" de Jacques Ferron », *Littératures*, n°s 9-10, p. 127-137.
- MERCIER, Andrée (1993a), « La sémiotique en quête de nouveaux horizons : une rencontre avec la stylistique », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, vol. LXXI, n° 3, p. 587-600.
- MERCIER, Andrée (1993b), « Les effets de sens de l'écriture : le cas de l'incertitude dans l'œuvre de Jacques Ferron », dans Nicole FORTIN et Jean

- MORENCY (dir.), *Littérature québécoise : les nouvelles voix de la recherche*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 11-21. (Coll. Les Cahiers du CRELIQ, série « Colloques ».)
- MERCIER, Andrée (1995), « Le style et sa théorisation ou les nouveaux objets de la sémiotique », *Protée*, vol. 23, n° 2 (printemps), p. 7-15.
- MERCIER, Andrée (1996), *L'incertitude narrative dans l'œuvre de Jacques Ferron*, Québec, Nuit blanche éditeur. À paraître.
- MOLINIÉ, Georges (1991), *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Linguistique nouvelle ».)
- MOLINIÉ, Georges (1993), *La stylistique*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Premier cycle ».)
- MOLINIÉ, Georges, et Alain VIALA (1993), *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Perspectives littéraires ».)
- OUELLET, Pierre (1992), *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac, Balzac. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- QUÉRÉ, Henri (1992), *Intermittences du sens*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Formes sémiotiques ».)
- VIGNAUX, Georges (1988), *Le discours acteur du monde. Énonciation, argumentation et cognition*, Paris, Ophrys. (Coll. « L'homme dans la langue ».)

PROGRAMME D'UNE DESCRIPTION SÉMIOSTYLISTIQUE

ZILBERBERG, Claude (1992), «Présence de Wölfflin»,
Nouveaux actes sémiotiques, vol. 4, n^{os} 23-24, p. 1-
110.

dont s'accompagne l'attribution d'un nom fictif. La critique reconnaît assez unanimement le rôle déterminant du nom dans la constitution du personnage ; selon Roland Barthes, le nom serait « ce trait linguistique [...] [qui a] le pouvoir de constituer l'essence des objets romanesques » (1972 : 124) ; pour Philippe Hamon (1977), la récurrence et la stabilité du nom du personnage assurent la lisibilité du texte ; d'un point de vue plus linguistique, Francis Corblin écrit :

Qu'est-ce qu'un personnage dans un roman ? D'abord une suite d'expressions linguistiques qui réfèrent à la même chose, c'est-à-dire à la même chose qu'une expression antérieure du texte : noms propres, pronoms, groupes nominaux définis et démonstratifs (1983 : 199).

Mais, contrairement aux autres éléments qui constituent avec lui la classe des désignateurs, le nom seul survit au texte et assure la mémoire, la postérité du personnage comme en témoignent les nombreuses antonomases d'origine littéraire.

S'il est clair que la littérature fournit à la question du nom un terrain d'exploration privilégié, où l'analyse prend-elle ses outils ? De quelle science les savoirs sur le nom relèvent-ils ? Dans un panorama des disciplines concernées par la question, Michel Grimaud (1990) met en évidence des voisinages inattendus et fait apparaître l'éclatement actuel de l'onomastique. Son tableau montre que nous sommes passés

d'une conception étroite et quelque peu désuète de cette spécialisation, que François Rigolot désigne comme « une branche de la lexicologie » (1977 : 11), à une véritable atomisation qui autorise chaque domaine du savoir intéressé à redéfinir aussi bien l'objet que les méthodes et les visées de son analyse.

En littérature, l'étude du nom propre reste une zone théorique assez floue, où se côtoient des conceptions et des méthodes très disparates. La première difficulté vient de l'abondance de travaux ponctuels, consacrés à des corpus très divers – tous ne s'y prêtent-ils pas *a priori* ? –, et dont les objectifs visent plus la connaissance d'une œuvre singulière qu'une réflexion sur le nom². Le domaine anglo-saxon est, à cet égard, particulièrement riche car, comme le rappelle Eugène Nicole (1983), il existe aux États-Unis, depuis les années 1950, une tradition critique, appelée « literary onomastics », regroupée autour d'associations et de revues telles que *Literary Onomastics Studies* ou *Names*. Ce genre de spécialisation n'a pas d'équivalent dans le champ francophone où l'analyse du nom n'est pas un secteur autonome des études littéraires. Il y a là plus qu'un problème de classement des sujets. En effet, le terme d'« onomastique

². Je renvoie à la bibliographie proposée dans Bénard, Léonard et Nardout-Lafarge (1994 : 117-122).

littéraire » suppose un transfert à la littérature des méthodes et des objectifs de l'onomastique ; elle devient, parallèlement à la science des noms réels, une sorte de science des noms fictifs, qui appréhende son objet à partir d'une spécificité préalable qui n'est plus discutée. Or, il n'est pas du tout sûr que les noms littéraires forment un ensemble à part, séparé des autres dimensions du texte et saisissable en lui-même. Je crois au contraire que le nom propre n'est signifiant en littérature que pris dans une logique littéraire, celle d'un texte, d'un genre, d'une esthétique ou d'une époque, qu'il est en somme « du texte » que nous lisons.

Quelques caractéristiques se dégagent des nombreux travaux sur le nom³ : d'abord, ils portent dans une très large mesure sur le roman et donnent des enjeux du nom fictif une vision limitée aux contraintes de ce genre ; puis, comme le souligne aussi Nicole, aucun n'élabore réellement une synthèse théorique ; enfin, devant le nom qui résiste à l'interprétation, et peut-être à cause d'une horreur du vide bien proche de celle que Hamon impute aux classiques, la critique a tendance à faire appel, de manière quelque peu désordonnée, à des concepts hétérogènes et souvent difficilement

³. Pour un panorama des études sur le nom propre, voir Bénard, Léonard et Nardout-Lafarge (1994).

réconciliables. À défaut d'une théorie unique du nom propre en littérature, que la nature même de l'objet rend impossible, restent quelques principes d'analyse. Ainsi, malgré la fascination qu'il exerce à travers elles, la matérialité du nom, sa morphologie, sont rarement significatives en tant que telles ; par conséquent, les études qui envisagent le nom propre hors du texte ou de la langue dans et par lesquels il fonctionne en tant que nom ne relèvent pas complètement de la critique littéraire. Car, même en admettant que les noms propres forment une catégorie à part de signifiants, cette spécificité n'est pas un objet d'analyse ; tout au plus peut-on en proposer des typologies. Certes, les phonèmes qui composent le nom produisent des effets que l'interprétation prend en compte, mais, ne serait-ce qu'à cause de l'extrême subjectivité qui préside à ce type de lecture, leur rôle devrait demeurer secondaire.

Le nom n'intéresse pas que les savants et il existe, parallèlement aux onomastiques scientifiques, une onomastique populaire, qu'évoque également Rigolot, et dont le but essentiel est d'expliquer, par des récits souvent légendaires, l'origine des anthroponymes et des toponymes. Cette activité, qui emprunte parfois les apparences de la vulgarisation, ou dont les légendes régionales portent la trace, partage avec l'étude scientifique des noms la même préoccupation de l'origine. L'une comme l'autre, la sérieuse et la légendaire, prétendent répondre à la question

« d'où viennent les noms ? » et ont également recours aux procédés étymologiques, l'une par l'analyse et la connaissance, l'autre par l'invention. Toutes deux génèrent ce que Hamon appelle des « récits étiologiques » (1977 : 148-149) qui déchiffrent le nom et tentent, à des degrés divers, de justifier son attribution. Le texte littéraire, qui, toujours selon Hamon, est lui-même producteur de ce type de récits, oscille entre deux positions : la connaissance de l'origine, qui ramène souvent au trivial et à l'arbitraire, et son invention, qui ouvre sur l'imaginaire et le désir. C'est très exactement ce qui se produit dans *À la recherche du temps perdu*, lors de la confrontation des fantasmes étymologiques du narrateur avec le savoir historique de Brichot, passage si finement analysé par Genette dans *Mimologiques* (1976). Entre la science et la croyance populaire, la littérature invente, selon des modalités dont on peut retrouver les variantes, une onomastique poétique.

Cette question nous ramène au *Cratyle* : dans le dialogue de Platon, on s'en souvient, Socrate, après avoir essayé d'expliquer la justesse des noms (propres et communs) par la célèbre litanie des étymologies, conclut à regret qu'Hermogène a raison contre Cratyle : certes, il serait plus harmonieux que les noms correspondent aux choses et aux êtres qu'ils désignent et qu'ils en expriment l'essence, c'est ce que croit Cratyle qui incarne la position naturaliste selon

laquelle il y a un lien naturel et nécessaire entre l'objet et son nom. Malheureusement, il n'en est rien, les noms désignent arbitrairement, à partir d'un contrat social et linguistique, et ils ne contiennent rien d'autre que cette fonction de désignation comme le pense Hermogène, représentant de la position nominaliste, selon laquelle la seule convention garantit la justesse du nom. Contrairement à toute une tradition d'exégèse platonicienne qui lit dans le *Cratyle* une satire des naturalistes, Genette souligne l'ambiguïté de la position de Socrate, marquée par le conflit entre la raison et le désir : selon lui, Socrate préférerait adhérer aux croyances de Cratyle, mais il est contraint de se ranger aux côtés d'Hermogène. Genette apporte ici une précision particulièrement riche pour la littérature. L'étude du nom nous oblige à tenir compte de la part d'affect, d'irrationnel, de fantasme que contient toute lecture et toute critique. Ainsi, quoique la linguistique nous enjoigne aujourd'hui de suivre Hermogène, ne sommes-nous pas, comme le Socrate que décrit Genette, plus tentés par ce que propose Cratyle ? Le « cratylisme », tel que la littérature le pratique, apparaît alors comme le désir que nom et chose se rejoignent malgré tout, le refus de l'arbitraire du nom, le rêve qu'il dise coûte que coûte quelque chose. Le travail de Genette montre comment cette idée, appliquée à l'ensemble du langage, fait retour dans les théories et dans les

textes. De cette utopie naît toute une conception mimologique de la langue qui établit, par exemple, des équivalences entre les sons et les sentiments.

L'étude du nom propre place le critique dans une position délicate puisque ce mimologisme est son objet et souvent aussi sa propre tentation. Face au nom, ne demandons-nous pas, entre autres à la psychanalyse, de cautionner des systèmes d'équivalence dont le principe même est cratyléen ? Est-ce à dire qu'il faut renoncer à étudier le nom en tant que signifiant ? Une boutade pourrait servir de réponse : ce n'est pas tant le nom qui est problématique (et donc intéressant) que le propre. En effet, ce que l'analyse peut saisir avec quelque objectivité n'est pas intrinsèque au nom, mais relève d'une dimension qui lui est extérieure : ce sont les modalités selon lesquelles le texte le charge, les effets qu'il met en œuvre pour le rendre propre à un personnage ou pour l'habiter lorsqu'il s'agit du nom d'auteur.

C'est bien dans les termes de Genette, définis dans *Mimologiques*, qu'il faut, à mon avis, poser le problème de la motivation. Un nom n'est jamais intrinsèquement motivé, le discours explicite ou implicite du narrateur le motive à nouveau, même si ce discours n'est qu'un soulignement, une mise en scène du nom. Les noms ducharmiens illustrent bien ces observations en ce qu'ils jouent sur l'illusion qu'ils si-

gnifient d'eux-mêmes ; Mille Milles, le narrateur du *Nez qui voque*, commente et explique son nom qui semble prendre, par cette opération, le sens d'une distance – « Mille Milles pour mille kilomètres » – et peut du même coup jouer son rôle programmatique ; d'une part, Mille Milles voyage à travers les livres de la bibliothèque Saint-Sulpice, il parcourt par procuration l'Amérique rêvée de Cavelier de La Salle ; d'autre part, il accumule et compte les mots et les phrases dans son journal intime. Pourtant, Mille Milles est aussi un numéro – $1\ 000 \times 1\ 000$ – c'est-à-dire l'anti-nom par excellence dont l'usage postule précisément une démotivation radicale, une dépersonnalisation signifiée dans l'expression populaire « n'être plus qu'un numéro ». Ainsi, chez Ducharme, les connotations des noms (Asie Azothé, Constance Chlore, etc.) font signe au lecteur, elles se donnent à lire avec ostentation, mais les pistes qu'elles ouvrent ne mènent nulle part avec certitude. Tout se passe comme si la motivation était trop transparente pour être prise au sérieux, et le nom reste, malgré ce déploiement sémantique, le signifiant opaque par excellence, comme le mot rare ou la terminologie scientifique.

Les textes qui se prêtent le mieux à l'étude des noms sont justement ceux que travaille une conscience de cette tension propre au processus de nomination. Le nom nous ramène à l'arbitraire de la langue, en ce qu'il est creux, (c'est un

« asémantème », un « mot blanc », dira Hamon (1977 : 145) citant Guillaume), mais nous ne pouvons nous résoudre aisément à ce vide et nous cherchons, avec plus ou moins de distance et d'ironie, les indices d'un sens, les marques d'un plein. Cette constatation pourrait se poser en termes lacaniens : le nom, en tant que signifiant vide, sans autre sens que sa fonction de désignation et d'inscription dans le langage, relèverait du « symbolique », tandis que sa motivation, résultat d'un désir cratyléen de l'investir de sens, relèverait elle, de l'« imaginaire ». Le texte littéraire ne se situe ni d'un côté ni de l'autre, il est, me semble-t-il, un lieu privilégié d'évitement de ce conflit, de règlement, de compromis. C'est là, entre autres, que resurgit la nostalgie d'une harmonie cratyléenne.

LA QUESTION DU NOM EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Pour la critique québécoise, le nom ne semble pas avoir été, jusqu'à maintenant, un objet d'intérêt particulier. Certes, quelques signatures problématiques, de Saint-Denys Garneau à Jacques Ferron en passant par VLB, ont été examinées par les commentateurs de ces écrivains ; c'est également le cas pour les jeux graphiques auxquels se livre Émile Nelligan sur son patro-

nyme (Michon, 1983). Les systèmes d'appellation romanesques, essentiellement ceux, très particuliers, que mettent en place Ducharme et Aquin, ont récemment retenu l'attention des critiques⁴. Néanmoins, les problèmes de théorie et de méthodes que pose de manière générale l'étude des noms en littérature sont également présents dans la critique québécoise et, malgré un récent regain d'intérêt, cette préoccupation y est encore assez marginale. Il faut alors se demander quelles questions spécifiques le corpus québécois fait émerger sur le nom.

La première série de ces questions est liée à l'isotopie du pays. Dans une littérature longtemps vouée à l'expression de l'identité collective, comment l'identité individuelle est-elle traitée ? Plus précisément, quel peut être, dans ce système, le fonctionnement du nom de personne, qui constitue le niveau le plus élémentaire de la nomination identitaire ? Des sous-questions découlent de celle-ci : laquelle des deux identités, celle du groupe ou celle du sujet, est mise de l'avant dans les textes ? comment le système de désignation des

⁴. Cardinal, 1993 ; Cliche, 1992a, 1992b ; Pavlovic, 1983, 1988, 1994 ; Hébert, 1993, 1994 ; Hotte-Pilon, 1992 ; Nardout-Lafarge, 1992 ; Semujanga, 1993 ; *Protée*, 1992, notamment les textes de Catherine Mavrikakis et de Jacques Cardinal.

personnages est-il l'instrument de cette répartition ?

Le nom est lié à la nation par tout un réseau de références linguistiques et culturelles. Barthes définit le nom proustien, et plus largement le nom propre dans la littérature réaliste française, entre autres, par sa « plausibilité francophonique », notion qu'il explicite ainsi :

leur véritable signifié est France ou [...] la « francité »; leur phonétisme [...] Le nom propre, et singulièrement le nom proustien, a donc une signification commune: il signifie au moins la nationalité et toutes les images qui peuvent s'y associer (1972 : 131).

Peut-on retrouver un éventuel « signifié “Québec” » dans les anthroponymes fictifs et, dans ce cas, quels sont les relais culturels qui instaurent cette « québécoité » et la rendent décryptable ?

Dans de nombreux textes québécois des années 1945-1960, la nomination des personnages est problématique. Tant dans le roman qu'au théâtre, le nom propre fait l'objet d'une mise en relief trop systématique pour ne pas être signifiante. L'une des modalités de ce soulignement, d'autant plus significative qu'elle apparaît dans un corpus essentiellement « réaliste », consiste à creuser l'écart entre le nom fictif et les noms vraisemblables dans le contexte social de l'œuvre ; c'est bien en effet la vraisemblance québécoise qui semble être esquivée dans des

noms comme « Julien Pollender », héros du roman *Fontile* de Robert Charbonneau, ou « Fabrice Navarin » et, plus encore, « Théobald de Valauris », personnages de *Mon fils pourtant heureux* de Jean Simard⁵. N'est-ce pas le lien au pays qui, cette fois par le relais du surnom issu des contes populaires, ou construit de manière à y renvoyer, est, au contraire, manifesté avec une insistance folklorisante dans « Noiraud Labourdette », personnage d'ailleurs très secondaire de *Pierre le magnifique*, troisième roman de Roger Lemelin ?

Cependant, répondre à de telles interrogations supposerait qu'il est possible de mesurer la vraisemblance d'un nom propre fictif, ou, pour le dire autrement, de retracer comment sont produits les effets de réel dont les noms sont porteurs ? Ainsi, la « francité » que Barthes repère ne s'inscrit-elle pas dans une typologie plus ou moins consciente des caractères nationaux, elle-même constituée sur des clichés dont les présupposés idéologiques sont diversement apparents selon les textes ? Dans ce sens, le lien du nom fictif à la nation résiderait essentiellement dans le cliché onomastique, parallèle et idéologiquement solidaire des autres clichés

5. Belleau souligne l'atypisme de ces noms dans *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois* (1980 : 98).

nationaux⁶. Les textes littéraires, les romans surtout, sont à la fois des utilisateurs de ces clichés et des producteurs de variantes dont le degré de transparence et de complexité évolue d'une œuvre à une autre. Ducharme utilise abondamment cet aspect du nom et joue sur la prévisibilité de la classification ethnogéographique dont il est le support ; on se souviendra d'Inachos le Crétois, de Van der Laine le Hollandais, et de la judaïsation de Constance Chlore en Constance KloÛr ou Constance Cassmann, etc. La question est donc plus précise : les textes littéraires québécois produisent-ils un cliché onomastique national et à partir de quels procédés ? Pour recourir une fois encore à Ducharme, le nom d'Adélard Bergeron, surnommé Adé (lire A. D. ?), le personnage du poète dans *Dévadé*, relève-t-il de ce type de construction ?

On le voit, l'analyse du nom dans un corpus littéraire donné ne peut pas faire l'économie d'une confrontation avec le rôle dévolu au nom dans le contexte social, tant il est vrai que si nommer est un geste universel, la pratique et l'usage du nom sont forcément « ethnocentrés ». Non que la littérature se réduise à une *mimesis*, mais au-delà des effets d'imitation, elle réagit, répond, invente. De même, si le texte

6. Selon Baudelle (1989), l'onomastique des romans réalistes est plus vraie que nature, idéalisée plutôt que reproduite.

littéraire est le lieu où peut se réaliser l'utopie de la motivation du nom, c'est bien contre une loi, sociale ou non. Par exemple, comment les textes s'accommodent-ils du caractère faiblement discriminant du patronyme québécois, puisque le stock de noms disponibles est relativement restreint⁷ ? Quels que soient les effets de cette situation dans la réalité, la littérature, qui travaille directement sur la singularité du sujet, ou sur sa nostalgie, est ici directement interpellée. Cette question intervient aussi dans le choix des noms fictifs ; il est probable que la rareté et la connotation littéraire qui leur est associée (au demeurant proportionnelles à leur invraisemblance par rapport au réel québécois) justifient les noms déjà cités des personnages de Charbonneau et Simard.

La signature littéraire est-elle affectée par la fréquence de l'homonymie ? À cet égard, les habitudes pseudonymiques fourniraient probablement des éléments de réponse. Ducharme,

7. Pour les francophones, cette situation, que l'émigration contribue sans doute à transformer, s'explique sans doute par l'origine relativement homogène du peuplement, son histoire et le nombre total d'habitants. L'homonymie est d'ailleurs l'occasion d'une pratique sociale intéressante du point de vue du nom, la réunion de grandes « familles » rassemblées autour du souvenir d'un ancêtre commun, retrouvé grâce aux recherches généalogiques dont on connaît le succès. Ces célébrations sont aussi celles d'un nom.

chez qui Anne Élane Cliche analyse précisément les aléas de la signature, est sensible à cet aspect du nom ; les nombreux jeux de série auxquels il se livre, tel celui sur les trois Anne dans *Le nez qui voque*, n'épargnent d'ailleurs pas son propre nom, comme l'atteste la référence au patriote Léandre Ducharme. Cliche montre également comment Ducharme défait son nom en le récrivant conformément au syntagme qu'il contient : « du charme ». On sait d'autre part quelle fortune a connu ce jeu de mots dans la critique qui s'est ainsi emparé du nom de l'auteur (Dupriez : 1972). Un tel procédé renvoie aussi à l'onomastique québécoise réelle, dans laquelle un pourcentage significatif d'anthroponymes, Larose ou Laflèche par exemple, sont des signifiants toujours identifiables dans la langue. Selon les principes qu'établit Genette, ces noms ne sont pas pour autant motivés, il faudrait pour qu'ils le deviennent qu'un récit viennent associer la rose ou la flèche aux sujets qui portent ces noms. C'est ce que peut faire, ironiquement ou non, le texte littéraire, mais ce même texte peut-il effectuer la démarche inverse, soit démotiver le nom, faire oublier la connotation qui s'y associe à la lecture, autrement dit restituer au nom son opacité et son arbitraire ? Ou faut-il penser, au contraire, que la fiction gomme l'asémanticité du nom propre réel et fixe les connotations ?

De plus, on trouve, dans le corpus québécois, des situations onomastiques singulières,

notamment, comme le décrit Ringuet dans *Trente arpents*, des traductions de noms ; les personnages que la pauvreté contraint à se fixer aux États-Unis y perdent non seulement leur identité culturelle et leur langue mais aussi, pour la commodité des locuteurs de leur nouvelle communauté linguistique, leur nom qu'ils traduisent en anglais. Ainsi un Rivière deviendra un River et un Leblanc, un White. On sait que la pratique évoquée par Ringuet a effectivement existé. Ce phénomène onomastique n'est pas particulier au Québec ; nombre d'émigrants, juifs notamment, ont dû franciser leur nom pour faciliter leur intégration en France. Cette adaptation du nom à un nouveau contexte consistait surtout à supprimer les traits morphologiques les plus irréductiblement étrangers ; elle portait donc sur la matérialité du nom, au fond sur son apparence, tandis qu'une traduction intervient sur le sens du nom et par conséquent affirme qu'il en est bien investi. Pour que Leblanc devienne White, il faut que le trait « blanc », qui fait l'objet de la traduction, soit essentiel au nom Leblanc ; de plus, dans ce cas-là, le propre ne réside pas dans le signifiant du nom qui peut varier, il est transféré dans son signifié, c'est-à-dire dans l'élément qui reste stable lors du passage de Leblanc à White.

Ce procédé onomastique, que Ringuet englobe dans la dépersonnalisation générale dont sont victimes les paysans canadiens-français

lorsqu'ils émigrent aux États-Unis, révèle un enracinement du nom dans la langue – condition même de sa traduction – et parallèlement une croyance dans le signifié du nom. Traduisible, transférable à une autre langue, le nom propre ne perd-il pas, dans l'opération, un peu de ses propriétés en partageant le traitement conventionnellement réservé au nom commun ? Au-delà du motif, exploité par Ringuet, de la perte et de la trahison, quelles sont les conséquences de cette conception du nom pour le texte littéraire ? Comment le propre peut-il ici se redéfinir ? D'autres caractéristiques de l'onomastique québécoise interviennent sans doute dans le fonctionnement littéraire du nom. On gagnerait à s'interroger également sur l'impact social et la codification légale du nom ainsi que sur ses modes de transmission.

L'étude du nom devrait également prendre en compte les toponymes que les textes reprennent et réinvestissent. On pense, bien sûr, au célèbre épisode des voix dans *Maria Chapdelaine* où l'attachement au pays se manifeste par une incantation des toponymes régionaux⁸. Outre cet usage citationnel des toponymes, il conviendrait d'étudier l'acte de nommer le territoire, à la fois prise de possession et attestation d'existence, qui

⁸. Dugas (1990), où l'auteur déplore d'ailleurs l'absence d'étude d'onomastique dans la littérature québécoise, et Dugas (1989).

est mis en scène et thématisé dans plusieurs textes québécois. La nomination de la terre nouvelle est le geste fondateur du conquérant et *Le bref récit* de Jacques Cartier en est en quelque sorte le compte rendu. Ce même geste est repris ironiquement dans les romans de Ducharme où abondent les scènes de baptême ; sous l'alibi des jeux d'enfants ou des satires du « ministère de la toponymie », le romancier exploite, entre autres dans *Le nez qui voque*, une fascination assez commune pour le pouvoir de nommer, fascination qu'accentue encore le mythe du nord, territoire immense où subsiste de l'innommé.

Que l'interprétation d'un nom, celui d'un personnage, d'un lieu ou celui de l'auteur, n'ait de pertinence que ramenée au contexte textuel et linguistique dans lequel ce nom apparaît, cela n'interdit en rien la constitution d'un certain nombre de synthèses théoriques. Je voudrais, en terminant, en proposer quelques-unes. On s'est relativement peu intéressé à ce jour aux liens du nom et du genre. L'attribution d'un nom à un personnage correspond-elle à une logique générique qu'elle conforte et dont elle dépend ? Parce qu'elles portent pour la plupart sur le roman réaliste, les analyses répondent à la question pour ce genre précis, sans toutefois la poser clairement (sauf Baudelle, 1990) ; de très nombreux genres restent à explorer de ce point de vue, en particulier le théâtre. Si les genres

narratifs, centrés, à des degrés divers, sur le personnage, posent le problème du nom fictif, l'étude d'autres genres fait apparaître de nouveaux enjeux théoriques. Ainsi, l'usage du nom dans le contexte épistolaire, où sont à l'œuvre à la fois la signature et l'adresse, son nom et le nom de l'autre, ouvre un champ d'exploration particulièrement riche. De même, l'autobiographie postule un rapport singulier avec le nom d'auteur qui doit être authentifié et illustré par le récit (Lejeune, 1984), comme en fait foi, entre autres, le célèbre premier chapitre des *Mémoires d'outre-tombe*, symptomatiquement intitulé « Papiers de famille » et consacré au nom de Chateaubriand. À l'exception du travail de Rigolot sur la Renaissance, le rôle du nom propre en poésie a été relativement peu traité. Pourtant, le nom, signifiant sans signifié, ouvert à tous les investissements, n'est-il pas par excellence le mot poétique ? Enfin, la référence nominale, dont on connaît la fonction rhétorique d'amplification, est l'une des marques distinctives du genre critique. Parsemer son texte du nom des autres relève d'un usage complexe du nom. Ces effets de signature, dont les enjeux institutionnels sont assez clairs, empruntent des formes – antonomase, métonymie, typologie – qui sont autant d'exemples de noms propres modifiés (Nardout-Lafarge, 1994b).

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1972), «Proust et les noms», dans Roland BARTHES, *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Points ».)
- BAUDELE, Yves (1989), «Sémantique de l'onomastique romanesque ». Thèse de 3^e cycle, Lille, Université de Lille.
- BAUDELE, Yves (1990), «Nouvelle et nom propre. 1920-1959 », dans Bernard ALLUIN et François SUARD (dir.), *La Nouvelle. Définitions. Transformations*, Lille, Les Presses universitaires de Lille, p. 12-135. (Coll. «Travaux et recherches ».)
- BELLEAU, André (1980), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec.
- BÉNARD, Johanne, Martine LÉONARD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (1994), *Les noms du roman*, Montréal, Paragraphes.
- CARDINAL, Jacques (1993), *Le roman de l'histoire. Politique et transmission du nom dans «Prochain épisode» et «Trou de mémoire» de Hubert Aquin*, Montréal, Balzac. (Coll. «L'Univers des discours ».)
- CLICHE, Anne Élane (1992a), *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ. (Coll. «Théorie littéraire ».)

- CLICHE, Anne Élane (1992b), « Réjean Ducharme, le nom d'auteur », dans François GALLAYS, Sylvain SIMARD et Robert VIGNEAULT (dir.), *Archives des lettres canadiennes*, t. VIII : *Le roman contemporain au Québec (1960-1980)*, Montréal, Fides, p. 215-237.
- CORBLIN, Francis (1983), « Les désignateurs dans le roman », *Poétique*, n° 54 (avril), p. 199-211.
- DUGAS, Jean-Yves (1989), « Nom de lieu ou lieux du nom : identification, signification et évocation en toponymie québécoise », *Onomastica Canadiana*, vol. 71, n° 1 (juin), p. 24-36.
- DUGAS, Jean-Yves (1990), « Le toponyme comme mode d'appropriation de l'espace romanesque dans *Maria Chapdelaine* et *Menaud, maître-draveur* », dans Jean-Claude BOULANGER (dir.), *Le nom propre au carrefour des études humaines et des sciences sociales*, Actes du XVI^e congrès international des sciences onomastiques, du 16 au 22 août 1987, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 229-238.
- DUPRIEZ, Bernard (1972), « Ducharme et des ficelles », *Voix et images du pays*, vol. V, p. 165-185.
- GENETTE, Gérard (1976), « L'âge des noms », dans Gérard GENETTE, *Mimologiques. Voyages en Cratylie*, Paris, Éditions du Seuil, p. 315-328.
- GRIMAUD, Michel (1990), « Les onomastiques. Champs, méthodes et perspectives », *Nouvelle revue d'onomastique*, vol. XV-XVI, p. 5-23.

- HAMON, Philippe (1977), « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland BARTHES *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, p. 115-180. (Coll. « Points ».)
- HÉBERT, Louis (1993), « Analyse et modernité [post-]. Fragments de *Prochain Épisode* », *Protée*, vol. 21, n° 1 (hiver), p. 109-118.
- HÉBERT, Louis (1994), « Éléments de la sémantique du nom propre ». Inédit.
- HOTTE-PILON, Lucie (1992), « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme » *Voix et images*, n° 52 (automne), p. 105-117.
- LEJEUNE, Philippe (1984), « Autobiographie, roman et nom propre », *Saggi e Ricerche di Letteratura francese*, vol. 23, p. 149-193.
- MICHON, Jacques (1983), « Un nom transitionnel », dans Jacques MICHON, *Émile Nelligan. Les racines du rêve*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 71-79. (Coll. « Lignes québécoises ».)
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (1992), « Noms et stéréotypes juifs dans *L'Avalée des avalés* », *Voix et images*, n° 52 (automne), p. 89-104.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (1994a), « Nom propre et roman : une problématique », dans Johanne BÉNARD, Martine LÉONARD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Les noms du roman*, Montréal, Paragraphes, p. 5-20.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (1994b), « Référence littéraire et cliché critique : l'antonomase du nom d'auteur

chez Berthelot Brunet », *Tangence*, n° 44 (juin), p. 56-65.

NICOLE, Eugène (1983), « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n° 54 (avril), p. 233-253.

PAVLOVIC, Diane (1983), « Ducharme et l'autre versant du réel : onomastique d'une équivoque », *L'Esprit créateur*, vol. XXIII, n° 3 (automne), p. 77-85.

PAVLOVIC, Diane (1988), « Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne », *Études françaises*, vol. 23, n° 3 (hiver), p. 89-98.

PAVLOVIC, Diane (1994), « Noms de guerre, noms de verre. L'onomathèque ducharmienne ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

PROTÉE (1992), « La transmission », vol. 20, n° 1 (hiver).

RIGOLOT, François (1977), *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz.

SEMUJANGA, Josias (1993), « Onomastique littéraire et compétences de lecture », *Protée*, vol. 21, n° 2 (printemps), p. 77-84.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction. Questions de texte et de discours	
Lucie Bourassa	7
La perception discursive	
Pierre Ouellet	33
Sémiotique et littérarité	
Fernand Roy	69
Modèle paralittéraire et lecture sérielle. Lecteur défié, lecteur fidèle, lecteur estimé	
Paul Bleton	95
De l'impossibilité d'une poétique de la science-fiction	
Richard Saint-Gelais	123

TABLE DES MATIÈRES

Le discours autobiographique : enjeux et écarts Barbara Havercroft	155
Dispositifs énonciatifs du discours critique québécois depuis 1980 Robert Dion	185
Les contradictions de l'essai. (Notes sur la problématique d'une recherche en cours) François Dumont	203
Programme d'une description sémiostylistique de récits littéraires québécois Frances Fortier et Andrée Mercier	215
Littérature québécoise et nomination. Élaboration d'une problématique Élisabeth Nardout-Lafarge	233

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DES ATELIERS MARQUIS
MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN SEPTEMBRE 1995
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR

*sous la direction de
Lucie Bourassa*

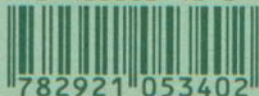
SÉRIE « SÉMINAIRES »

N° 7

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (CRELIQ)
DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

ISBN 2-921053-40-3



9 782921 053402