

NOUVELLES TENDANCES EN THÉORIE DES GENRES

*sous la direction de
Richard Saint-Gelais*

production sociale du texte dramatique. J'entends cette phase comme désignant la tension entre une pratique privée et individuelle (l'écriture) et une pratique déjà socialisée (le livre ou la représentation scénique) qui, plus que le moment de la réception, me semble ici déterminante. Je poursuis cette étude dans une perspective théorique et historique, en privilégiant le champ québécois. Ce privilège accordé au champ québécois tient à deux raisons de nature différente. D'une part, l'étude envisagée comporte une importante part de recherche de terrain : il me faut restreindre le territoire de l'investigation sociologique à une zone géographique et chronologique homogène, pour assurer la faisabilité du travail et

NOUVELLES TENDANCES
EN THÉORIE DES GENRES

Collection « Séminaires »
dirigée par
Marie-Andrée Beaudet, Robert Dion
et Richard Saint-Gelais

Les auteurs

Marc ANGENOT

Marie BÉLISLE

Paul BLETON

Lucie BOURASSA

Annie CANTIN

Nicolas DICKNER

François DUMONT

Frances FORTIER

Nicole FORTIN

Patrick GUAY

Ginette JEAN

Andrée MERCIER

Marie-Claude PELLETIER

Maryse POIRIER

Lucie ROBERT

Richard SAINT-GELAIS

Sous la direction de
RICHARD SAINT-GELAIS

NOUVELLES TENDANCES
EN THÉORIE DES GENRES

NB
UNIVERSITÉ

Nous remercions le Conseil des Arts du Canada
de l'aide accordée à notre programme de publication.

Nuit blanche éditeur est également subventionné
par la SODEC pour l'ensemble de son programme éditorial.

© Nuit blanche éditeur, 1998
ISBN : 2-921053-89-6

François Dumont

CRELIQ, Université Laval

Richard Saint-Gelais

CRELIQ, Université Laval

MOUVANCES DU GENRE

La notion de genre est omniprésente dans les études littéraires. Elle est utilisée pour baliser la recherche et l'enseignement, notamment pour circonscrire des champs de recherche ou des spécialisations. Il faut toutefois noter que, le plus souvent, les genres littéraires sont isolés les uns des autres, soustraits à leur dimension systémique. Or, lorsque celle-ci est prise en considération, l'édifice se lézarde : de celle de Gérard Genette (1979) à celle de Jean-Marie Schaeffer (1989), toutes les tentatives sérieuses de bilan de la théorie des genres ont conduit au constat selon lequel les systèmes sont incohérents¹. Entre la reconduction à laquelle mènent les études sectorielles et l'invalidation à laquelle peut mener un soupçon systématique, y a-t-il place aujourd'hui pour de nouvelles perspectives ? Les études qu'on lira ici le montrent de

1. On consultera aussi avec profit Fowler (1982) et Genette *et al.* (1986).

diverses façons. Il s'agit des contributions de conférenciers et d'étudiants à un séminaire du Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), de l'Université Laval, tenu en 1995. Il avait été demandé aux collaborateurs de proposer des pistes de recherche à partir de travaux en cours qui n'étaient pas tous forcément centrés sur le domaine de la poétique des genres. Mais dès le moment où un genre est abordé, la question de la dynamique générique se pose : soit du point de vue de sa situation dans l'ensemble du système, soit du point de vue d'une dynamique interne. Une autre alternative a également surgi dans le séminaire : privilégier les déterminations institutionnelles ou s'attacher au travail textuel proprement dit, sans qu'il s'agisse, bien entendu, d'éliminer l'une ou l'autre des dimensions de la question.

La contribution de Marc Angenot s'attache d'abord à une question préalable : au nom de quoi qualifierait-on d'emblée certains genres de « littéraires » ? Le plus souvent, observe Angenot, les textes qui sont considérés comme littéraires ne le sont qu'en raison d'un fétichisme que la distance historique accuse. Il y aurait des exceptions néanmoins. Celles-ci ne correspondraient pas à un secteur distinct du discours social, mais à un « supplément » conjoncturel, de sorte que le littéraire, dans le meilleur des cas, ne pourrait être défini qu'en tant que discours au second degré, inséparable d'un état singulier du discours social. Il serait dès lors absurde de tenter de systématiser une telle

conception du littéraire, comme de séparer l'étude des genres d'un contexte social et d'une division du travail discursif donnée.

Pour analyser cette division du travail, l'école est un lieu d'observation privilégié. Avant de proposer un discours sur la littérature, observe Nicole Fortin, l'école propose un système générique qui oriente ce discours. Ce système, s'il reprend des catégories littéraires, les transforme en catégories scolaires (didactiques et pédagogiques). Dans le contexte de l'enseignement, les différents aspects traditionnels de la notion de genre (norme, essence et classe) apparaissent clairement. Fortin insiste sur une autre dimension : le genre comme « mode de conceptualisation » non seulement des formes textuelles, mais encore de la lecture proprement dite, qui se voit structurée par le genre scolaire. L'analyse de l'enseignement dans un collège montre en outre que la division des genres répond à une succession et à une hiérarchie : de la poésie à l'essai en passant par le théâtre et le roman, une progression se dessine en faveur d'une conception ultimement transitive de l'acte discursif. Ainsi le système scolaire des genres révèle-t-il en lui-même une conception relativement précise de la littérature. Qui plus est, ce système s'avère plus déterminant que ses parties, c'est-à-dire que les genres eux-mêmes, puisque le remplacement de la poésie par la linguistique, au milieu des années 1970, laissera le parcours intact.

On peut d'ailleurs se demander si chacun des genres n'est pas l'équivalent d'un tel système, dans la mesure où il force un regroupement qui paraît souvent arbitraire. Le théâtre est à cet égard exemplaire, puisque ce genre regroupe non seulement des textes, mais aussi – et même d'abord, pour plusieurs critiques – la représentation scénique. Si les deux volets sont parfois mis en relation dialectique, le genre se voit le plus souvent fractionné en deux entités distinctes. Prenant en considération cette division du travail critique qui fait en sorte que l'un des aspects du théâtre est souvent négligé, Lucie Robert propose de repenser la question de la théâtralité à partir de cette division institutionnelle. Son programme de recherche repose en effet sur le postulat selon lequel les deux aspects du théâtre sont inséparables de ses conditions d'existence institutionnelle, de sorte que la distinction qu'on observe dans la critique se trouverait aussi dans les appareils, chez les producteurs, et même au cœur de certaines pièces. Cette façon d'aborder la question se distingue des poétiques essentialistes qui ont fortement orienté le statut critique du genre théâtral, tout en ne renonçant pas à circonscrire un champ générique. Mais, pour ce faire, la tension interne est d'abord renvoyée à son inscription sociale.

Le genre théâtral, même s'il est souvent marginalisé par la critique, se situe depuis toujours au centre des théories des genres. S'il est certain que la redéfinition du théâtre conduit forcément à trans-

former les systèmes, qu'en est-il lorsqu'un genre naît ? C'est la question que se pose Annie Cantin à propos du journal intime. Le bilan de Schaeffer lui sert de point d'appui. Ce bilan systématique fait voir la diversité des logiques génériques d'où ressortent d'abord des télescopages abusifs, puis un répertoire raisonné de quatre logiques génériques qu'il est possible de distinguer : communication, structure, hypertextualité, ressemblance. Le cas du journal (et plus largement des écrits intimes) montre que le genre n'est pas une classe inerte : une classe peut en effet tendre vers le genre de façon dynamique. Ce mouvement s'observe nettement du point de vue institutionnel, même si les textes semblent résister aux logiques identifiées par Schaeffer. Ainsi, une tension semblable à ce qu'expose Robert s'observe ici : la tension entre le formel et l'institutionnel, que manifestent, en l'occurrence, les contradictions entre l'écriture intime et l'œuvre littéraire.

S'il est un champ où les questions institutionnelles ont longtemps joué un rôle majeur, c'est bien celui de la paralittérature. Les genres paralittéraires ont longtemps occupé une place à part dans le système des genres : d'une part, leur légitimité a souvent été contestée ; d'autre part, la relation entre texte et genre paraît à certains trop conventionnelle pour qu'on leur reconnaisse une « littérarité » (voir Combe, 1992 : 151). Depuis quelques années, toutefois, le débat semble se déplacer, comme le montre l'étude de Paul Bleton sur la paralittérature

sérielle, où les questions institutionnelles cèdent la place aux textes et à la lecture. À première vue, la série constitue un ensemble similaire au genre quoiqu'elle soit basée sur des principes plus contraignants. Bleton démontre toutefois qu'elle n'exclut pas, en pratique, divers dérapages, délibérés ou non – notamment l'interférence plus ou moins heureuse, plus ou moins déstabilisante aussi, de plusieurs séries qui sont croisées en un seul texte. De tels exemples montrent que la série, de simple catégorie éditoriale, peut en venir à jouer le rôle d'opérateur de lecture, ce qui amène Bleton à passer de la série en tant qu'ensemble offert au lectorat à la *lecture* sérielle, présentant des régulations spécifiques, irréductibles à celles appelées par chacun des textes pris isolément. S'il y a bien une « logique sérielle », celle-ci n'est cependant pas homogène, comme l'illustre la comparaison de quelques séries type : roman d'amour, roman porno, roman policier, etc. : il y a bien effet de *pattern* dans chaque cas, mais les *patterns* ne sont pas les mêmes et, surtout, donnent lieu à des économies sérielles différentes selon les cas. Aussi serait-il réducteur de ne voir à l'œuvre dans la série qu'un principe de reduplication. Incontestablement actif, ce principe permet à des textes de *jouer* avec la série, par affiliation multiple (le texte relevant alors, simultanément ou successivement, de plusieurs séries), ou encore en mobilisant les mécanismes cognitifs liés à une série particulière pour mieux les

déjouer et, du coup, faire vaciller l'horizon d'attente et les processus de la lecture.

La dialectique de l'un et du multiple qui accompagne le fonctionnement des séries peut être observée à une autre échelle, celle des ouvrages réunissant plusieurs textes (recueils, anthologies, mélanges). Le statut générique de ces ensembles se ramène-t-il à celui des textes (nouvelles, essais, poèmes) qui les composent ? Convient-il plutôt de reconnaître aux ensembles un statut générique autonome ? Voilà les questions qu'abordent Nicolas Dickner et Patrick Guay, dans une étude qui, si elle emprunte des instruments à la poétique, n'en croise pas moins certaines composantes centrales de l'institution littéraire, à commencer par l'auteur, dont la figure paraît continuer à jouer un rôle non négligeable. L'examen comparé du recueil et de l'anthologie montre que le postulat d'une intention sous-jacente n'est pas pour rien dans le processus d'autonomisation qui permet à des ensembles – le recueil monoauctorial notamment – d'accéder au statut de texte à part entière, alors que d'autres sont toujours lus uniquement comme des agrégats. Mais cette prééminence apparente de l'auteur masque en fait l'intervention de diverses stratégies interprétatives, assez déterminantes pour suggérer que la question à poser est moins « le recueil et l'anthologie sont-ils des genres ? » que « quels pré-supposés de lecture permettent de faire accéder – ou non – le recueil et l'anthologie au statut de genre ? ».

L'objet des réflexions de Marie Bélisle – la production littéraire informatisée ou « PLI » – suscite des questions apparentées. À l'instar du recueil et de l'anthologie, la PLI semble offrir, du point de vue générique, un cas de transversalité : la PLI serait moins un genre qu'un domaine qui traverse, perpendiculairement, des genres déjà constitués : à l'aide d'algorithmes, on peut générer des poèmes, des textes narratifs, des aphorismes... Au vu du résultat final, rien ne distingue la PLI de ce que la littérature offre déjà. En fait, si quelque chose de neuf, génériquement parlant, advient avec la production littéraire informatisée, c'est dans l'économie inédite qui relie le producteur (d'un texte informatique), le texte virtuel et les actualisations en nombre indéfini déclenchées par l'intervention du lecteur. Il y a donc cristallisation de pratiques diverses en un réseau reconnaissable ; mais celui-ci, plutôt que de reposer sur des propriétés (formelles ou sémantiques) des textes, résulte plutôt de facteurs pragmatiques que le lecteur ne peut jamais tenir pour indifférents. Appelé à jouer un rôle crucial dans l'apparition du texte (que ce soit en activant un algorithme, en établissant un parcours à travers le réseau narratif d'un « Livre dont vous êtes le héros », etc.), le lecteur s'engage dans une pratique d'un nouveau type dont il ne peut manquer de saisir, au moins intuitivement, la spécificité.

La notion de genre est évidemment indissociable de celle de spécificité. Comment aborder cette question sans verser dans les apories des perspec-

tives essentialistes ? L'une des manières les plus efficaces d'y parvenir consiste à ne plus partir du genre comme entité énigmatique mais posée à priori, pour plutôt s'intéresser, pragmatiquement, aux *noms de genres* et à leurs effets sur les diverses pratiques littéraires. Un tel examen ne peut que déboucher sur le constat de l'ambivalence des termes génériques qui, comme le souligne Schaeffer, « ne sont pas de purs termes analytiques qu'on appliquerait de l'extérieur à l'histoire des textes, mais font, à des degrés divers, partie de cette histoire même » (1989 : 65). C'est d'évidence le cas du « récit », appellation générique qui paraît se multiplier depuis 1980 au Québec, et objet des recherches de l'équipe animée par Frances Fortier et Andrée Mercier. Si le terme « récit » évoque, aux yeux des spécialistes en littérature, une catégorie générale (qui, à la limite, se confond avec le mode narratif), il prend par ailleurs, en tant que nom de genre, une portée plus restreinte, mais aussi plus difficile à circonscrire ; sous cet angle, l'appellation « récit » est en quête de concept. Quelle est la part de contingence dans l'adoption et la reprise, d'un texte à l'autre, de cette étiquette ? Peut-on identifier, sinon des invariants au sens strict, du moins des dispositifs privilégiés, travaillés chaque fois de façon spécifique ? À l'issue de l'analyse de trois exemples, se dégagent un certain nombre de régularités qui, sans se fixer en un modèle contraignant, n'en composent pas moins un faisceau significatif de traits à la fois énonciatifs (tendance au dédoublement du

« je » narratif) et narratifs (quête de sens du sujet, non résolution de l'intrigue), le tout composant un « stylème » entendu comme une fonction reliant constantes et variables.

Si l'émergence du récit conduit à s'interroger sur la spécificité de ce genre, qu'en est-il d'une forme hybride tel le récit poétique ? Pour éclairer cette question, Lucie Bourassa, loin de s'en tenir à une conception traditionnelle du mode comme attitude fondamentale de l'homme face au monde, aborde de front le problème épineux des modalités discursives privilégiées par les textes lyriques d'une part, par les textes narratifs d'autre part, en particulier en ce qui concerne leur rapport au temps, constituant et tensif dans le premier cas, constitué et représenté dans le second. Ce modèle est ensuite mis à l'épreuve à travers l'analyse d'un texte choisi pour sa valeur heuristique. Bourassa montre notamment que l'hybridation, dans un texte comme *Bela Jai* de Marc Cholodenko, ne se réduit pas à un entre-deux ou à une combinaison des traits de chaque mode impliqué, qu'elle *dépasse* en quelque sorte ce que chacun offre habituellement².

2. Par ailleurs, et cette fois d'un point de vue dynamique, on peut se demander si le type de relation que Bourassa identifie entre narratif et lyrique – celui-ci venant déstabiliser celui-là, en un procès de « résistance à la narration » – tient à l'exemple qu'elle observe, ou s'il ne s'agirait pas plutôt d'une relation générale, ou du moins tendanciellement instaurée chaque fois que ces modes sont croisés en un même texte.



En somme, c'est sur plusieurs lignes de front que les textes réunis dans cet ouvrage convient à poursuivre la réflexion concernant le phénomène, multimorphe et complexe à souhait, du genre et des genres. Qu'on l'entende comme principe de classement ou comme paramètre d'évaluation des textes, comme élément du métadiscours ou comme composante à part entière des textes, le genre ne laisse pas d'être problématique. D'évidence, les textes présentent entre eux des différences ; toutefois, ces différences s'ordonnent selon des régularités. On ne saurait donc faire table rase du *principe* du classement. Or aucun classement ne parvient à se cristalliser en un système totalisant, aux cloisons bien nettes. L'hybridation, le jeu des textes avec « leur » genre et « leur » série, l'existence de classements transversaux (recueil, anthologie, production littéraire informatisée, etc.), tous ces phénomènes ont un caractère indéniablement générique tout en montrant le caractère utopique, voire aporétique, d'une entreprise classificatoire figée. À cet égard, il y a peut-être lieu de considérer l'ébranlement aujourd'hui *visible* de ces systèmes comme un cas de « résonance » littéraire de ce qu'Angenot appelle la « rumeur cacophonique du discours social global ».

Cette cacophonie semble d'ailleurs gagner non seulement l'économie générale des genres, mais aussi chacun de ceux-ci : l'éclatement en sous-

genres plus ou moins stables, aux frontières plus ou moins bien définies, la multiplication de formules idiosyncrasiques et d'hybrides de toutes sortes, tous ces phénomènes placent celui qui examine de près un genre en face d'un entrelacs parfois inextricable de possibilités, où l'identité du genre paraît de moins en moins assurée. Tout cela, pourtant, n'empêche pas les diverses appellations génériques, qu'elles soient canoniques ou paralittéraires, de perdurer et d'orienter encore notre perception du champ littéraire. Sans hypostasier les genres, sans en faire des entités idéales indépendantes de tout substrat, il apparaît de plus en plus que l'effort visant à dégager des genres à partir des textes et de leurs propriétés a ses limites. La généricité est aussi, et peut-être surtout, affaire de pratiques : pratiques d'écriture bien sûr, pratiques institutionnelles (enseignement, édition, critique) et pratiques de lecture, comme le soulignent ici plusieurs études.

Au vu de ces problèmes, on pourrait douter de la possibilité, voire de la pertinence, d'un champ de recherches comme celui de la poétique des genres. Il est indéniable que l'ancienne poétique des genres n'a plus la solidité – apparente – de jadis. Il faut moins s'en désoler que reconnaître, à travers ce vacillement généralisé des évidences, l'occasion d'une intelligence neuve, plus inquiète mais moins naïve, du domaine littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

- COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette. (Coll. « Contours littéraires ».)
- FOWLER, Alastair (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press.
- GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GENETTE, Gérard *et al.* (1986), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)

Marc Angenot

Université McGill

LE TEXTE LITTÉRAIRE COMME *EFFET* DU DISCOURS SOCIAL

À bien réfléchir, ce ne sont pas les individus qui pensent, ce sont les sociétés : ce ne sont pas les hommes qui inventent, ce sont les siècles.

LOUIS BLANC,
*Questions d'aujourd'hui
et de demain.*

THÉORIE DU DISCOURS SOCIAL : PRÉCISIONS

Je voudrais revenir ici sur certaines perspectives heuristiques développées dans *1889. Un état du discours social* et mes autres livres sur le discours social français à la fin du siècle passé¹ (Angenot, 1989, 1986, 1990). Peut-être sait-on que j'ai

1. Sur les rapports que je vois entre le texte littéraire et le discours social, on pourra aussi se reporter à une étude complémentaire du présent essai : « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social » (Angenot, 1992).

cherché à y considérer dans sa totalité l'immense rumeur de ce qui se dit et s'écrit dans un état de société, en embrassant tous ses secteurs de production discursive, toutes ses disciplines et tous ses « champs » – et sans privilégier à priori ni particulièrement les genres institués comme littéraires (dans la diversité de leurs canonicités, de l'infra-canonique populaire aux formes raréfiées du « circuit restreint ») et, encore moins, le corpus quintessencié des textes que la Postérité erratique et arbitraire conserve à quelque titre de cette époque-là. J'ai cherché à donner une consistance théorique à un objet, sociologique et donc historique, qui est la manière dont les sociétés se connaissent en se parlant et en s'écrivant, dont l'homme-en-société se narre et s'argumente.

En examinant dans cette perspective « holiste » le narrable et l'argumentable d'une époque déterminée, on est amené à faire sienne la proposition inaugurale de *Marxisme et philosophie du langage* : tout langage est « idéologique », tout ce qui signifie fait signe dans l'idéologie. Bakhtine et Volochinov le posent d'emblée : « Le domaine de l'idéologie coïncide avec celui des signes : ils se correspondent mutuellement ; là où l'on trouve le signe, on trouve aussi l'idéologie » (1977 : 27). Il n'est pas vrai, du point de vue d'une approche globale du discours social, que des slogans comme « La France aux Français ! » ou « Place au prolétariat conscient et organisé ! » soient *plus* idéologiques que « La marquise sortit à cinq heures... » ou

*Le vent tourbillonnant qui rabat les volets
Là-bas tord la forêt comme une chevelure...².*

Une telle distinction intuitive est justement ce qui, à l'examen, apparaîtra sans portée et sans base. Ce qui est certain, cependant, c'est que ces divers énoncés sont culturellement, socialement, fort différents – tout en participant, on peut le soupçonner, à une certaine « division du travail » discursif et en concourant à leur façon à ce que le chercheur voudra synthétiser comme l'« hégémonie » d'une époque, comme ce qui tient à « l'esprit du temps ». Tout ce qu'on peut dire au départ de ces énoncés, c'est qu'ils n'émanent pas du même champ, qu'ils n'ont pas les mêmes « charmes », pas la même efficacité, et qu'ils ne s'adressent pas à tout le monde indifféremment.

Tout cela renvoyait à une réflexion sur les *pouvoirs des discours*. Il s'est agi pour moi de donner à percevoir le pouvoir des discours dans leur omniprésence, diffractés en tous lieux, avec pourtant en tous points des dysfonctionnements, des déséquilibres, des brèches que des forces homéostatiques cherchent à colmater. Il m'importait de faire voir dans les façons instituées de se servir du langage (et de subir à travers ses usages imposés l'épreuve éminemment sociale de la « servitude

2. C'est l'incipit d'un poème d'Albert Samain, « Automne ».

volontaire »), dans les manières langagières de connaître le monde et de se connaître soi-même sur le marché des Identités sociales, un *ordre propre*, un ensemble corrélé et « coactif » de faits qui ont une relative autonomie et qui appelaient la constitution d'un corps d'instruments d'analyse et d'interprétation.

Quand on pose que tout ce qui s'analyse comme signe, langage et discours est « idéologique », on veut dire que ce qui peut s'y repérer, comme types d'énoncés, verbalisations et thèmes, modes de structuration ou de composition (narrative, rhétorique) des énoncés, gnoséologie sous-jacente à ces compositions discursives, tout cela n'est ni naturel ni universel, rien de ce qui s'y lit ne va de soi, tout est inscrit dans l'arbitraire d'une culture, de points de vue et d'intérêts sociaux dans leur relativité. Tout en essayant de penser ces différences plus ou moins fonctionnelles et ces convergences en un *Zeitgeist* donné, l'analyste du discours social, par le fait seul de n'avoir pas isolé d'abord le « je ne sais quoi » des formes esthétiques du *reste* des dicibles/scriptibles institués et coexistants en synchronie, va aborder les genres dits littéraires dans une perspective immédiatement interdiscursive qui semble en tout cas ne pouvoir en faire apparaître que la « socialité », que l'historicité des styles et des formes, que l'arbitraire historique même de l'idée de littérature – et non l'ineffable d'une échappée « esthétique » aux pesanteurs et aux déterminations sociales.

On notera au passage que la chose appelée littérature moderne – ou roman moderne – a directement quelque chose à voir avec l'écoute hétérologique de ce que je nomme le discours social. L'idée de déchiffrer « en bloc » ce que dit et ressasse une société, ses « lieux communs » et ses « idées chics », est une idée *littéraire* aussi vieille que la modernité. Une bonne partie des « prédécesseurs » de mon analyse du discours social est formée par des gens de lettres : tout au long de la modernité en tant qu'« ère du soupçon », de Flaubert à Léon Bloy, de Musil à Nathalie Sarraute, on a vu revenir le recensement et l'interrogation accablée des « Idées reçues » et on a vu des littérateurs s'adonner à l'« Exégèse des lieux communs » ; qu'il s'agisse de Proust (*Un amour de Swann* est un épisode que l'on peut dater de la présidence de Jules Grévy et du début de celle de Sadi Carnot – c'est-à-dire l'époque que j'ai « couverte » dans les livres signalés ci-dessus) ou de Musil (*L'homme sans qualité*), ou encore de Sarraute (*Les fruits d'or*, *Vous les entendez*), ce sont des romanciers qui ont (peut-être est-ce chose du passé...) avec le plus de subtilité écouté et transcrit en l'ironisant la vaste rumeur polyphonique des langages sociaux.

HERMÉNEUTIQUE DE LA TOTALITÉ

Il y a quelques bons arguments pour poser, contre le fétichisme des études littéraires traditionnelles, que l'objet *premier* à construire et à

comprendre dans l'analyse de la culture ne saurait être une production sectorielle, fût-elle dotée du prestige de la littérature, tout particulièrement en raison même de ce prestige, lequel ne peut être que socialement construit, ne saurait former une donnée « de nature » et ne peut que comporter des taches aveugles.

En effet, on m'accordera au départ que toute analyse discursive sectorielle, par le seul fait d'être sectorielle – que ce soit celle des lettres ou celle des sciences –, s'interdit d'apercevoir un potentiel herméneutique (et partant politique) global ou qu'elle ne le fait qu'en prêtant indûment à l'objet sectoriel isolé des fonctions et des « mérites » immanents qu'il ne doit au fond qu'à son rôle de relais et de dispositif *intertextuel*. Il me semble certain par exemple – et d'autres l'ont suggéré avant moi – que les caractères du discours médical « 1889 » sur l'hystérie notamment ne sont pas strictement « intéro-conditionnés », pas pleinement intelligibles dans leur immanence et dans la seule logique du « champ », neuropsychiatrique, et des « genres » ou « formations discursives » nosographiques et de leurs traditions propres. L'hystérie (j'entends : le discours de Charcot, de la Salpêtrière et celui de l'École de Nancy) parle *aussi d'autre chose* que d'un désordre neuropathologique, de même que les discours – concomitants mais apparemment impossibles (comme l'eût écrit Leibnitz) – de la polissonnerie boulevardière parlent d'autres choses *aussi* que d'Éden prostitutionnel et

de chronique du demi-monde. J'ai essayé de faire voir cela ailleurs (Angenot, 1986).

Les discours sociaux ne sont pas *juxtaposés* en « genres » et secteurs indépendants, ils ne sont pas non plus aléatoires et contingents à des moments de communication. Ils forment, dans un état de société, un système composé, interactif, où opèrent des tendances hégémoniques et où se régulent des migrations. L'analyse sociodiscursive conduit certes à une reconquête de l'idée de totalité, mais aucunement à une recherche exclusive de l'homogène, du stable, elle conduit plutôt à une totalité qui intègre et « comprenne » le labile, l'émergeant, le mouvant et l'antagoniste.

C'est que la polyphonie, la polysémie, l'aporie, l'antinomie active ne sont pas d'abord des faits « esthétiques » : c'est *comme cela* que le discours social fonctionne ou dysfonctionne. C'est ainsi qu'il fonctionne, là même où cela donne l'*apparence* de la systématité et de la non-contradiction. Les systèmes idéologiques, les grandes « historiosophies », les grandes explications globales par exemple ne forment jamais que des tissus d'inconséquences et d'antinomies plus ou moins habilement occultées et colmatées. Les idéologies politiques, civico-militantes, sont non seulement inadéquates au monde qu'elles prétendent expliquer, mais intrinsèquement aporétiques. On parle des genres littéraires comme de « collages », d'hétérologies... Mais les idéologies les plus « monosémiques » sont aussi, de toute nécessité et probabilité, des collages

hétérogènes dont, encore une fois, la rhétorique superficielle s'efforce de cacher les coutures et les raccords. Les « doctrines », les « grandes pensées », les idéologies n'ont ni logique ni rigueur *propres* ; elles ne sont que des productions sectorielles de cet ensemble synchronique, plein d'affrontements, de « bougés » et de réfections subreptices qu'on peut appeler le *discours social total*.

INCONSISTANCE DES ÉTUDES DE LETTRES

À la thèse que je viens d'esquisser sur la prééminence « logique » d'une analyse du discours social, et qu'on jugera à coup sûr *pro domo*, me semble correspondre un constat que je ne suis pas seul à faire sur la décomposition des études littéraires aujourd'hui. Dans la conjoncture actuelle, les études de lettres prises en bloc ne se donnent ni l'esquisse d'une division des tâches, ni un consensus non pas nécessairement théorique mais en tout cas heuristique, problématologique. Lesdites études sont formées d'une juxtaposition de problématiques non seulement divergentes mais incompatibles. Sans doute, certaines des traditions ou des sectes critiques présenteraient à l'examen une consistance interne et une systématité de visée, mais les études de lettres envisagées en bloc ne forment qu'un ensemble centrifuge et incohérent où la question de « méthodes » ne saurait se poser, puisque la régulation d'une problématique commune n'existe pas et que les programmes des uns et des autres n'ont même pas en commun le par-

tage d'un *objet* relativement délimité – ou l'illusion d'avoir un tel objet.

Les études littéraires ne se sont enrichies de paradigmes et d'instruments nouveaux, elles n'ont renoncé au subjectivisme brillant et au positivisme poussif que pour découvrir au cours du siècle qu'à mesure de ce développement l'autonomie et la spécificité des lettres étaient irrévocablement remises en question et démantelées. Ferdinand Brunetière et Jules Lemaître croyaient à l'éclatante évidence du fait littéraire. Gustave Lanson croyait pouvoir se démarquer d'eux en fondant une méthode historique positiviste qui ne partait pas moins du fait littéraire comme d'une donnée sans problème. Mais dès lors que les formalistes russes se sont mis à la tâche de fonder une « science de la littérature », c'est la spécificité de cette science, l'autonomie de la « série littéraire » (Tynianov) par rapport à la topologie globale du système culturel, l'adéquation des méthodes développées par rapport à leur objet prétendu qui se sont mis à faire problème.

À « l'aporie du littéraire³ », à sa polysémie, à ses polydéterminations, aux conflictualités essentielles des textes retenus par les littéraires qui les jugent dignes de glose correspondent des théories littéraires qui ne peuvent elles-mêmes qu'être aporétiques, qui doivent se donner mandat de « dire », de

3. Concept central de *Dire le littéraire* de Jean Bessière (1990).

rendre raison du fait littéraire en reconnaissant toutefois et même en proclamant que celui-ci excède le dicible théorique et le transcende par quelque côté.

Je me borne à souligner, à contraster la vanité et le flou du concept de littérature posé à priori et la légitimité à priori d'une science des discours. Que le lecteur sache que j'entends cependant arriver par cette voie polémique à quelque chose qui concerne les genres littéraires. L'interférence et l'apport des sciences humaines a fait apparaître et a permis de regrouper tout un faisceau de méthodes qui circonscrivent les moyens d'un savoir sur les textes et les discours. Cette science des discours a sa place marquée dans les disciplines historiques et sociales. Mais cette interférence et cet apport des sciences humaines ont rendu en même temps extrêmement arbitraires et indécises les frontières qui, dans la tradition, dotaient le commentaire littéraire d'une spécificité.

Nul ne me semble avoir simplement entrepris de réfuter les thèses par quoi Tzvetan Todorov ouvre *Les genres du discours* (1978), à savoir qu'il est impossible de donner une définition tenable de la « littérature », de même qu'il est impossible de ramener à une axiomatique homogène l'ensemble des genres qu'un constat historique empirique regroupe à un moment donné dans l'ordre du « littéraire ». La « littérarité » des textes du canon littéraire d'une société donnée ne saurait suffire à circonscrire un objet d'étude, puisque tous les théoriciens

qui ont repris la problématique de la *literaturnost*, chère aux formalistes russes, ont fini par se convaincre

1. qu'il y a en abondance des traits de littérarité dans des énoncés et textes non littéraires – dans des slogans politiques par exemple selon l'illustration fameuse de Roman Jakobson (« I like Ike ») ;
2. que, de Ian Mukařovský à Gérard Genette et Stanley Fish, la « littérarité » d'un texte tient essentiellement à une attitude de réception, qu'on peut lire avec une attitude littéraire un fait divers du journal, qu'une certaine lecture métamorphosera ce fait divers en texte littéraire ;
3. que l'intérêt, le plaisir que l'on peut tirer d'un texte littéraire ne tiennent pas à leurs marques formelles de littérarité, qu'ils tiennent à des effets pathétiques, émotifs, à des projections psychologiques, à des conjectures exégétiques, à des manipulations cognitives, à l'appréhension de schémas gnoséologiques qui se réalisent peut-être dans les textes littéraires de façon « curieuse », « étrange », complexe, mais qui, une fois encore *ne leur sont pas propres*.

Il est certes possible de donner une définition historique de l'objet « littérature » : c'est alors ce qu'une société a *canonisé* sous ce nom à un

moment donné. Cette production, qui intéresse certains sociologues du « champ littéraire », n'intéresse guère les théoriciens et les historiens littéraires établis ; elle englobe empiriquement tout ce qui a été publié comme de la littérature avec quelques marques de légitimité (statut des éditeurs, réception, comptes rendus), et cette masse justement, c'est ce dont les études littéraires ne veulent pas s'occuper : des 500 romans, des 800 recueils de vers, des 150 récits de voyages, etc., publiés dans le champ littéraire, annuellement, en France à la fin du XIX^e siècle par exemple...

Le flou, l'indétermination de l'objet ne peuvent se séparer de ce que nous savons à l'évidence du *champ d'application* des méthodes et des notions « propres » aux études littéraires – car ces méthodes ne sauraient leur être propres dans aucun sens rigoureux. Ces méthodes éclectiques ne leur appartiennent pas. La *Rhétorique* d'Aristote a été pensée pour théoriser des formes de discours persuasifs que nous considérons, ou pas, comme « littéraires » (ne sachant plus trop si la littérature d'idées, l'essai, la polémique, le pamphlet relèvent des études littéraires). Le *Traité des tropes* de César Chesneau du Marsais, qui a tant plu aux jeunes structuralistes, travaille à partir d'exemples que nous reconnaissons pour « littéraires », quoique les tropes eux-mêmes (dont du Marsais écrivait qu'il « s'en fait plus un jour de marché aux Halles » qu'au cours d'une séance de l'Académie) n'ont rien de propre au domaine poétique ou littéraire. La méta-

phore, la métonymie, la synecdoque ne sont pour nous ni des « figures rhétoriques » ni des « figures littéraires », ce sont des mécanismes génétiques fondamentaux de toute *semiosis*. La narratologie enfin, qui est un des secteurs où le consensus des littéraires sur quelques notions fondamentales est le mieux établi, n'a rien de méthodologiquement spécifique à la littérature narrative. Elle nous vient d'un ethnographe, Vladimir Propp, travaillant sur des contes oraux qui ne seraient dits littéraires que par abus de langage et anachronisme. Les meilleures études narratologiques sont, parmi d'autres, celles de Greimas et du Groupe d'Entrevignes sur les Évangiles, celles de Hayden White sur la narration historiographique. Les littéraires, en possession d'instruments assez riches pour rendre raison de toutes sortes de formes du récit, sont partis aussitôt utiliser cette batterie de notions et de paradigmes, qui sur les « études de cas » de Freud ou de Stekel, qui sur le fait divers du journal, qui sur Plutarque et qui sur Karl Marx. Ils avaient raison : il n'est si bel instrument qui ne se rouille à ne rien faire.

Disons-le, les prétendues méthodologies littéraires sont des méthodologies sociodiscursives, perverses par leur application à un objet fétichisé. Il est impossible aujourd'hui de travailler à une narratologie en ne se référant qu'aux formes littéraires du récit, de même qu'il est impossible (on le sait en linguistique depuis longtemps) de produire une théorie de la métaphore en limitant ses

analyses au domaine des belles-lettres. Il faut pour parler métaphores, parler argot, échange oral, catachrèses, néologies, jargons scientifiques et, enfin, typologie des discours sociaux...

LITTÉRATURE, INVENTION LANGAGIÈRE ET RUPTURES CRITIQUES

Il va encore de soi que toute équation entre les genres littéraires canoniques (canonisés) et ce qu'on désignera ou diagnostiquera comme de la « créativité », des ruptures significatives, des « prégnances intéressantes » dans le discours social, les lieux où se décomposent l'entropie des « idées reçues » justement, que cette équation si on veut la poser est un pur sophisme justificateur, qu'elle relève du domaine du « même pas faux » et obscurcit la question qu'on prétend poser. Mon travail depuis vingt ans a souvent consisté à prendre en compte et à comprendre ce qui dans la modernité est peut-être lu comme de l'« inouï », ou plus prudemment comme de la nouveauté cognitive relative, aussi bien dans les secteurs établis que dans les marges et les soubassements des systèmes, du système littéraire entre autres : c'est pratiquer la « périphériscopie » disait Raymond Queneau dans *Les enfants du limon*... Je veux bien décider dans ce contexte de qualifier de « littéraires » certains écrits présentant dans l'économie du discours social un caractère (à définir) d'inquiétante ou de surprenante étrangeté. Ce qui peut se repérer oc-

casionnellement à telle et telle époque, ce sont certains écrits – classés littéraires ou non – qui secouent l'entropie des « idées reçues » ou qui tendent un miroir déformant au discours dominant. Ces textes m'intéressent si le fait discursif doit s'analyser à la fois comme répétition, redondance, compulsion à redire le déjà dit *et* comme mouvance, glissements subreptices, ironisation, émergence de logiques autres, émergence (pour transposer le *Geist der Utopie* d'Ernst Bloch) du *noch-nicht-Gesagtes*, du pas encore dit. Mais cette perspective change tout : ce critère de déviance et d'énigmatisation, ces pratiques d'« écart absolu⁴ », aboutiraient à constater que le littéraire n'est pas souvent dans la littérature – en 1810 ou 1820, Charles Fourier est hautement « littéraire », et le Vicomte de Laprade ne l'est pas ! Ce qui ne gênerait pas, me dirait-on, mais qui n'est pas sans conséquences si on prétend savoir de quoi on parle. Il faudrait en tout cas fonder de tels critères sans à priori sur autre chose qu'une fade intuition de l'esthétique.

L'essentiel pour une herméneutique culturelle consiste alors à ne pas confondre ces nouveautés et ces ruptures authentiques avec ce qu'offre à tout moment et en abondance le banal marché de la Nouveauté culturelle et littéraire, avec ses leurres, ses « retapages », ses révolutions ostentatoires et ses

4. C'est par ces termes que Fourier (1808) caractérise sa « méthode ».

effets de mode, son « toc » anti-conformiste, ses dispositifs de ressentiment et son décrochez-moi-ça de l'identité ethnique, sociale, sexuelle qui se vend si bien ces temps-ci. Avant donc de chercher à montrer l'irruption de l'inouï dans l'homogénéité relative de l'hégémonie culturelle, avant de nous hâter de voir du nouveau là où il n'y a que du retapé, il faut énoncer les critères et les précautions qui permettraient de ne pas se laisser prendre à des *leurres*, à de brillantes ou paradoxales remises à neuf des formes et thèmes établis⁵.

RELATIVITÉ HISTORIQUE DE LA CHOSE LITTÉRAIRE COMME PRATIQUE INTERDISCURSIVE

J'en viens à ma thèse ou à ma proposition heuristique. Je me limiterai à celle-ci. Le marché des méthodologies dites « littéraires » est de peu de

5. Je ne propose pas une nouvelle mouture du Modèle romantique qui sert toujours, à la fin de ce siècle, de cadre à l'herméneutique « doxique » : l'innovation réelle est signalée comme *chef d'œuvre inconnu*, elle est faite dans un grenier, dans un *squat*, c'est celle dont nul ne parle – mais dont on parlera en 2010. Face à elle, on repère l'innovation de marketing, celle qui passe chez Pivot, et dont on parle dans *Globe*, dans *L'Événement du jeudi*, dans la *Quinzaine littéraire*. Je ne crois pas du tout que les ruptures critiques dont j'évoque l'apparition occasionnelle soient jamais le fait d'Œuvres toutes constituées et d'un bout à l'autre. Je pense cependant que la thèse contraire est à peu près confirmée : il suffit de voir ce dont on parlait admirativement dans *Les*

secours pour dissenter de la spécificité toujours alléguée du fait littéraire, en ceci que cette spécificité, historiquement variable, et multiple, *est fonction de l'économie globale du discours social et ne se comprend pas d'un point de vue immanentiste, mais sous l'angle d'un travail interdiscursif*. Seuls se récrieront ceux pour qui le texte littéraire, « pur » et « autotélique », n'est que le prétexte à des gloses infinies qui servent d'*alibi*, de rêve d'échapper à la pesanteur sociale.

Le seul objet d'étude qui, dans son autonomie relative en culture, forme une entité propre et un champ global d'interaction, c'est le discours social tout entier dans la complexité de sa topologie, de sa division du travail, et c'est dans le cadre d'une analyse et d'une théorie du discours social qu'on pourra (mais ce ne saurait être l'alpha et l'oméga de la tâche à accomplir) isoler certains écrits, appartenant parfois au champ littéraire, dont le travail « critique » sur l'intertexte apparaîtra révélateur,

nouvelles littéraires en 1930, dans le *Gil-Blas* en 1910 pour être conduit à conclure que le fait qu'une pensée, une doctrine, une formule esthétique se trouvent acclamées est *le plus probant indice qu'« il n'y a rien là »*, que cette nouveauté est une illusion, qu'elle n'est qu'un simulacre d'innovation, que la vraie nouveauté est ailleurs. On dirait même au fond que c'est cette nouveauté apparente, bénéficiant d'un marketing tonitruant (qui peut être largement « désintéressé » – on connaît cette catégorie ironique dans la méthode de Pierre Bourdieu), qui dissimule, qui empêche d'apercevoir la nouveauté authentique.

intéressant, innovateur, significatif, et ce, pour des motifs contingents à l'ordre global des discours, aux effets d'occultation et de cloisonnement que révèlent contradictoirement les anaphores, les discordances, les paradoxismes inscrits dans le texte examiné. C'est au discours social, dans la complexité cacophonique de ses langages, de ses schémas cognitifs, de ses migrations thématiques que s'appliquent les méthodologies des études littéraires – « débarrassées » de ce qu'elles conservent de fétichiste et de formaliste –, et ce n'est que dans le discours social que peuvent se réconcilier avec un certain degré d'objectivation et de démontrabilité les trois étapes traditionnelles de la description, de l'interprétation et de l'évaluation des textes, et des genres et discours qui coexistent et interfèrent dans une culture donnée.

Le texte littéraire inscrit du discours social et le travaille⁶. Autrement dit, si les genres et les textes, littéraires ou non, se réfèrent au réel, cette référence s'opère dans la médiation des langages et des discours qui, dans une société donnée, « connaissent » différenciellement, et même de façon antagoniste, un réel duquel je ne puis rien dire antérieurement aux diverses manières dont il est connu. Partant de cet axiome, il me semble que

6. C'est une thèse que j'ai développée avec Régine Robin dans un article programmatique paru dans *Sociocriticism* (Angenot et Robin, 1985).

l'étude du texte littéraire n'a d'intérêt et, tout d'abord, que cette étude n'est *possible* que si ce texte n'est pas isolé, coupé du réseau sociodiscursif dans lequel et sur lequel il travaille. C'est là ma conception de la sociocritique. Or, dans la mesure où en toutes choses « les arbres cachent la forêt », ce discours social, du présent ou du passé, par rapport à quoi de la littérature se situe, ne saurait correspondre tout uniment à l'intuition qu'en a « l'homme de culture ». De ce discours social, il faut d'abord faire l'analyse et pratiquer l'herméneutique pour pouvoir parler ultérieurement de littérature.

L'avant-garde esthétique, le roman canonisé par exemple peuvent parfois « faire écart », mais je ne conçois pas qu'on puisse nier, à partir de ce constat permis, le rôle plus routinièrement sociologique joué par la littérature *ostentatoirement novatrice de « circuit restreint »* dans la reproduction sociale. C'est pourquoi j'ai voulu montrer, pour l'année 1889, le rôle *roublard* si on veut du texte naturaliste, par exemple et c'est un excellent exemple, celui de *La bête humaine*. Dans la topologie interdiscursive, ce roman à succès immédiat, senti en son temps comme novateur, opère une mise en connexion d'une série de thèmes journalistiques (de faits divers) et de thèses venues des ésotérismes philosophique et scientifique. Il s'agissait pour Émile Zola de connecter l'actualité transitoire (Jack l'Éventreur) et la vérité transcendante. Le roman, dans cette période de l'« évolution » moderniste, est chargé d'assurer une circulation

interdoxique aux thèmes les plus efficaces (quant à la reproduction idéologique) produits dans les champs scientifiques et dans le champ publicistique (celui qui régit la production de l'Actualité et de l'Opinion publique). Le roman naturaliste est alors la « rencontre inattendue », par la médiation de l'alibi fictionnel, de la sublimité esthétique, du fait divers et des grands savoirs (scientifiques, philosophiques). Le roman, le drame ne se bornent pas à emprunter, ils produisent une concrétisation fictive d'objets doxiques venus d'ailleurs.

En observant la topologie culturelle, on peut cependant aussi croire voir à tout moment des idées et des pratiques discursives qui étaient marginales s'intégrer au centre du système, des pratiques restreintes s'acceptabiliser et se diffuser, en même temps que des résistances s'effondrent, et acquérir de la notoriété en même temps que de l'acceptabilité. On peut alors former des hypothèses sur ces changements de statut qui sont concomitants à des changements de forme et de régions d'application : ces changements forment tendance et – pour le meilleur ou le pire – ils convergent et ils vont *quelque part*. On peut être tenté d'y lire une histoire anticipée. Il est possible que *certain*s textes relevant des genres littéraires, et non pas le fétichiste et idéalisé Texte littéraire, jouent un rôle dans ces migrations et ces changements d'acceptabilité.

« Que sait la littérature ? » ne se réfère jamais à un mode de connaissance propre et du *premier*

degré ; la question se précise de la façon suivante : que sait la littérature *sur les manières dont les autres secteurs discursifs « connaissent » le monde et légitiment leurs connaissances*? Et comment ce qu'on désigne ou ce qu'on a pu désigner comme « écarts » stylistiques, et comme « jeux formels », comme « cacographie intentionnelle », dysfonctionnements médités et voulus, « subversivité » du texte littéraire, comment cela a-t-il quelque rapport avec le travail particulier qu'opère ce genre de textes *sur le discours social*, c'est-à-dire avec cette *sociabilité* du texte qui ne peut être une simple retranscription inaltérée de ce que dit en d'autres secteurs le discours social, pas plus que la forme littéraire du texte n'est un dispositif d'*asepsie*.

J'en suis donc venu à l'idée que j'ai exposée ailleurs (Angenot, 1992) que la littérature ne connaît qu'au second degré, qu'elle est ce qui vient toujours *après*, dans un univers social saturé de paroles, de débats, de rôles langagiers et rhétoriques, d'idéologies et de doctrines qui ont tous, justement, la prétention immanente de *servir à quelque chose*, de donner à connaître et de guider les humains en conférant du sens (signification et direction) à leurs actes dans le monde.

L'être de la littérature, alors, est dans son travail opéré *sur* le discours social, et non en ce qu'elle offrirait, en surcroît des journalismes, philosophies, propagandes, doctrines et sciences, des procès-verbaux à sa façon sur le « monde » ou sur l'« âme ». La littérature est à concevoir comme un

supplément du discours social, son moment est un après-coup, ce qui peut faire d'elle, en effet à l'occasion, une trouble-fête.

Une telle thèse exclut tout corrélat intemporel, essentialiste qui attribue à ce que de nos jours on désigne de façon un peu mystique comme « la Fiction », une fonction et une efficace permanentes – d'ironie, de subversion, de carnavalisation, de déconstruction –, lesquelles en feraient l'*alibi* perpétuel des discours de schématisation assertive du monde, d'identité et de pouvoir. Si certains textes peuvent être déclarés « littéraires » dans la perspective et avec les critères formulés ci-dessus, ils ne le seront pas d'après des caractères trans-historiques ni immanents, mais selon diverses *particularités* du travail qu'ils opèrent, qu'ils ont été en mesure d'opérer sur un état déterminé du discours social, avec ses dominantes hégémoniques et sa division du travail, sa topographie et ses dispositifs intertextuels spécifiques. Autrement dit, l'effet « littérature » ne peut être jugé et mesuré que par *rapport* au système sociodiscursif global dans lequel il s'engendre. La particularité de la littérature et ses possibilités tiennent à la conjoncture sociodiscursive. La littérature ne peut faire quelque chose et connaître en manipulant le discours social, à un moment donné, que sous la contrainte de ce que les prégnances, les désagréations, les résistances aussi du discours social rendent *possible*, à la fois par voie directe et *a contrario* ; et le littérateur risque à tout moment, à l'image de tout

un chacun, de se laisser prendre, comme l'a fait à mon avis Zola plus souvent qu'à son tour, à des leurres suggestifs, aux simulacres d'*inouï* qui encombrement banalement le marché culturel.

Il y a une définition possible, *idéaltypique*, de la littérature, c'est-à-dire une définition qui se déduit du *moment* (l'après-coup) que je lui assigne, et cette définition suggère de fait un *potentiel* de « dissidence », disons. La littérature *est ce discours qui, présent dans le monde, vient travailler avec « les mots de la tribu » après que tous les autres discours eurent dit ce qu'ils avaient à dire, et notamment les discours de certitude et d'identité* ; elle est dès lors ce qui semble avoir mandat d'en répercuter l'écho et de les interroger en les confrontant. Du seul fait qu'elle vient *après*, elle ne va pas, « logiquement », se borner à rafistoler des positivités civiques, rajouter de la fonctionnalité pratique, de la certitude impérative, parce que, justement, il y en a déjà en abondance dans le reste du discours social – des certitudes qui sont toutes en antagonisme larvé et tissées de contradictions. Le texte romanesque moderne est alors un dispositif de collages, d'effets dialogiques, d'ambiguïisation sémantique, de polysémie et de polyphonie, non par quelque manie formelle ou par soumission à une Esthétique transcendante, mais parce que – même dans le plus plat, le plus « à thèse » des romans – il ne fait qu'*enregistrer* la rumeur cacophonique du discours social global avec ses voix discordantes, ses légitimités indécidables, ses échos et ses

parodies, et entend les différentes thématisations concurrentes des *mêmes* choses, ce qui murmure et ce qui tonitruue, perçoit et transcrit les glissements de sens d'un langage à un autre, les antinomies, les apories des explications globales, les incohérences constitutives de ces doctrines qui font des adeptes et des martyrs.

L'ambiguïté, la polysémie, la non-téléologie, les sauts subreptices, les doubles sens et les figures énigmatiques, les stratifications de significations potentielles ne sont pas des traits distinctifs de la littérature, ce sont les traits fondamentaux *mais non mis au jour ni reconnus comme tels* du discours social global, c'est-à-dire du produit des différentes manières dont une société et ses « porte-parole » s'efforcent de connaître le monde et de le fixer en langages, arguments et récits.

La littérature ne sait faire que cela : rapporter au second degré cette CACOPHONIE INTERDISCURSIVE, pleine de détournements et de glissements de sens et d'apories plus ou moins habilement colmatées. Elle peut donc parfois *manifester* ce qui se dissimule sous la *logique* apparente du discours social, c'est-à-dire l'incapacité ontologique où il est de *connaître* le réel historique de façon cohérente, sans affrontements irréductibles entre les « visions du monde » qui l'habitent, sans « vices cachés » dans les systèmes et les explications et sans encourir à tout coup la *malencontre du réel*. La littérature moderne est « polysémique » et dépourvue de conclusion et de sommation sémantique assurées, non

pas *par contraste* avec l'en dehors, la non-littérature, qui serait monosémiquement et « consensuellement » capable de connaître un monde intelligible et transparent, mais justement parce qu'elle ne fait que *refléter* en synecdoque – non pas « le réel » comme naguère on a pu le dire, mais le discours social dans sa mouvance et son incapacité à pouvoir connaître ce réel dont l'énigme, décidément, ne se résout pas.

J'ajouterai pour terminer – et être clair – qu'il ne devrait jamais s'agir de transformer, dans la critique ou l'enseignement, ce potentiel de « mise au jour » que comporte la pratique littéraire moderne avec un quelconque *mérite* quasi éthique. La littérature dite moderne s'est développée *aussi contre* le projet « bourgeois » (repris par les Grands récits progressistes et socialistes) de domination du monde, par une mise en texte de l'opacité, du désordre, de l'embrouillement et en développant une écriture intransitive, en mettant au monde des livres « sur rien ». Cette littérature peut *faire entendre certaines choses*, mais sa « subversité » éventuelle, à l'instar de l'évolution darwinienne, est sans téléologie et sans visée positive ou « constructive ». La littérature moderne quand elle est « bonne » est injustifiable civiquement ou moralement : elle n'est pas « sociale », elle ne veut le bien de rien ni de personne, et elle tourne bel et bien le dos à ce que d'*autres* modernes ont appelé « l'Histoire ». À tous ces titres, elle n'est qu'une manie scandaleuse, sinon en soi (en quoi pourrait-on juger une activité

maniaque en soi ?) du moins face aux scandales du monde. La littérature moderne a évolué selon la logique de la fuite en avant (d'une évolution sans téléologie), elle a été une *self-fulfilling prophecy*, une prophétie performative. Elle n'est pas seulement indifférente, elle est hostile *par nature* à vouloir faire « le bien ». Il est évident qu'« artistiquement » parlant les luttes syndicales, les souffrances des filles-mères et les vertus des militants sont *beaucoup moins* intéressantes que les « mots » d'Oriane, duchesse de Guermantes, et les « vices » de Palamède, baron de Charlus.

Il y a un usage possible d'un mode textuel qui pluralise, opacifie et « sape les bases » (comme disent les bourgeois de Chavignolles dans *Bouvard et Pécuchet*), si on veut dire par là que la Société a *besoin* d'incertitudes, de doutes suspensifs, de conjectures, d'imaginaire, qu'elle en a *aussi* besoin. Mais si on voulait chercher sur ce plan une *justification* du « texte », on aboutirait à l'ataraxie « sociale »⁷. Prétendre par exemple que les « grands » textes littéraires viennent subvertir les « discours de pouvoir », comme le répète le conformisme scolaire et universitaire contemporain en y montrant

7. Cela dit, les discours de certitude militante conduisent ceux qui se reconnaissent en eux plus sûrement à la déraison et au tragique qu'à l'accomplissement de son projet positif et univoque. La « carrière » de Paul Nizan auquel je pense ici, de l'adhésion au Parti communiste français en 1929 à la mort inutile en 1939, en passant par la démission

une tâche libertaire sympathique, c'est omettre de dire qu'ils savent aussi, aveuglément, les discours de résistance et d'espoir et qu'ils n'en montrent pas moins (qu'on songe à Flaubert dans *L'éducation sentimentale* face aux socialismes de 1848) la « vanité ».

du Parti après le Pacte Staline–von Ribbentrop (et avec, en épilogue, la diffamation posthume inlassable), ressemble plus à l'ironie d'une intrigue moderniste des plus « pessimiste » qu'à l'épopée propagandiste à laquelle l'auteur de *La conspiration* n'a jamais complètement adhéré (tout en ayant été un parfait permanent sur le front culturel, restrictions mentales incluses).

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, Marc (1986), *Le cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor. (Coll. « Archives du futur ».)
- ANGENOT, Marc (1989), *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule. (Coll. « L'univers des discours ».)
- ANGENOT, Marc (1990), *Topographie du socialisme français, 1889-1890*, Montréal, Discours Social.
- ANGENOT, Marc (1992), « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Marie-Claire ROPARS et Jacques NEEFS (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 9-27. (Coll. « Problématiques ».)
- ANGENOT, Marc, et Régine ROBIN (1985), « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, vol. I, n° 1 (juillet), p. 53-82.
- BAKHTINE, Mikhaïl, et V. N. VOLOCHINOV (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Sens commun ».)
- BESSIÈRE, Jean (1990), *Dire le littéraire : points de vue théoriques*, Bruxelles, Mardaga. (Coll. « Philosophie et langage ».)
- BLANC, Louis (1873-1874), *Questions d'aujourd'hui et de demain*, Paris, vol. V.
- FOURIER, Charles (1808), *Théorie des quatre mouvements*, Lyon, s. é.
- TODOROV, Tzvetan (1978), *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)

Nicole Fortin

Collège François-Xavier-Garneau

GENRE LITTÉRAIRE
ET GENRE SCOLAIRE :
UN PROBLÈME DE CLASSE

Au milieu de la tourmente et de l'entreprise de décanonisation que purent connaître les genres littéraires au cours des dernières décennies, il est certes resté des lieux où la notion a perduré avec plus de bonheur. C'est le cas de l'école qui, plus facilement que d'autres instances de consécration de la littérature, semble avoir su préserver une certaine intégrité classique des genres : notamment par ses recours à des manuels reproduisant une vision souvent traditionnelle de la littérature, par sa volonté de raconter fidèlement des temps où les genres régnaient en maître sur le littéraire ou, plus simplement, parce qu'elle a su trouver dans le genre une forme aisément malléable selon les besoins de la pédagogie. L'enseignement est certes l'un des lieux où la structure générique est restée la plus significative ou, du moins, la plus opératoire. Mon intention est donc d'examiner la sériation par genres par le détour des usages particuliers que lui confère l'école. Fort du pouvoir de

classification de la littérature qu'il détient, le genre littéraire n'est pas, pour l'école, qu'une simple propriété littéraire à décrire : il y demeure encore et toujours une *classe*, c'est-à-dire un critère permettant de systématiser la littérature. En subdivisant ses contenus en genres et en donnant à ses cours le nom des grands genres, l'enseignement fait plus que perpétuer et sanctionner une pratique littéraire, il s'approprie une catégorie *littéraire* qu'il convertit en catégorie *scolaire*.

D'emblée, établir des liens entre les usages littéraire et scolaire des genres n'est peut-être pas un geste inconséquent : depuis que Barthes a déclaré qu'est « littéraire ce qui s'enseigne » (1971), une causalité irréductible semble soumettre le littéraire au lieu de signification que constituerait l'école. Nullement *hors* de la littérature, le système scolaire devient dès lors une étape majeure de la formation littéraire, où le choix des œuvres enseignées comme celui des catégories (genres, périodes, mouvements...) qui les structurent sont loin d'être innocents. Or, ainsi que le disait Tynianov à propos de la métamorphose de l'œuvre par son passage d'un système à l'autre,

[l']œuvre que l'on arrache au contexte d'un système littéraire pour la transporter dans un autre reçoit une coloration différente, acquiert d'autres caractéristiques, s'intègre dans un autre genre et quitte celui d'où elle venait (cité dans Jauss, 1986 : 67).

On peut pertinemment se demander si, à l'instar de toute autre forme littéraire, la notion de *genre* résiste sans altération à sa transformation comme structure d'enseignement ou si elle ne donne pas plutôt naissance à des catégories, à des bases de classement permettant de systématiser la littérature.

Deux opinions peuvent ici s'opposer. On pourrait d'abord considérer les genres littéraires et les genres scolaires comme les deux faces inséparables d'une même réalité entrevue, dans le premier cas, sous l'angle de l'*écriture*, de la *production*, de la *structure interne* et, dans le second cas, sous l'angle de la *lecture*, de la *réception*, de la *transmission*. Selon cette éventualité, l'explication du fonctionnement scolaire du genre littéraire devrait invariablement nous conduire à une compréhension globale du genre en soi : ce serait, en quelque sorte, prendre le genre non pas en son point de départ, à l'étape de sa constitution dans le texte, mais en son point d'arrivée, là où il est repris afin d'être transmis, répété, approuvé par une institution scolaire mise au service d'une institution littéraire. Lourde de présupposés et de conséquences, la possibilité d'un tel parcours sans faille repose sur la vision d'une école en tant que *lieu normatif* de transmission, de reproduction et de sanction des valeurs littéraires. De la manière la plus simple du monde, une littérature construirait des œuvres et des structures – dont les genres – que l'école transmettrait et imiterait sans variations, participant scrupuleusement à la reproduction d'un « paradigme

littéraire » qui trouverait, dans cette fabrication en chaîne, un de ses modes de fonctionnement les plus efficaces.

Mais cette conception d'un *parcours mimétique* sans détours repose sans doute sur quelques naïvetés. Combien de textes, que leurs auteurs ou la tradition de leurs lectures avaient méticuleusement classés ou préservés de toute classification, ne se sont-ils pas retrouvés recatégorisés malgré eux – voire au détriment de tout sens commun littéraire – dans des cours intitulés « Roman » ou « Poésie » où ils voyaient se surajouter à leur sens premier une « classe » et une signification d'origine extratextuelle ? Devant ces dérives, faudrait-il parler de l'école comme d'un *lieu de recatégorisation* apte à réorienter la signification d'un texte au gré d'horizons d'attente changeants selon les époques ? Faudrait-il plutôt y voir un *lieu de « parasitage »* qui donne sens aux textes et aux structures, non sans les avoir au préalable quelque peu déviés de leur trajectoire naturelle, selon des critères parfois fort éloignés des impératifs littéraires ?

Derrière ces interrogations se cachent des questions beaucoup plus vastes que celles auxquelles je désire répondre, puisque tout contexte d'enseignement pourrait nous conduire à interroger l'emploi général du genre dans *tout* contexte de réception littéraire. C'est l'ontologie même du genre que nous pourrions alors poser, en cherchant à voir si cette structure, selon une démarche purement *essentialiste*, est déjà substantiellement

générée par l'énoncé littéraire ou, selon une démarche *normative*, appartient tout entière à une instance de standardisation qui appelle l'usage et la fonction des discours. En formulant ainsi l'ambivalence du genre, nous soulèverions l'un des dilemmes théoriques majeurs suscités par cette notion. On pourrait également reprendre les catégories de Schaeffer (1989) et concevoir le genre dans sa réalité toujours essentiellement normative, assumée soit sur le plan d'une *généricité auctoriale* – par laquelle l'écriture devient le lieu de la reproduction intertextuelle des normes génériques qui le précède –, soit sur le plan d'une *généricité lectoriale* – par laquelle l'écriture devient l'objet d'un reclassement selon l'« horizon d'attente générique » (Jauss) en cours au moment de la lecture. Peu importe le partage opéré, le résultat d'une telle analyse serait invariablement dichotomique et concourrait essentiellement à dissocier un *avant* et un *après* du texte, sans que la notion de genre n'y agisse nécessairement différemment que toute autre forme de classification des textes.

Je préfère donc, à l'encontre de cette démarche générale, envisager l'école dans ce qu'elle a de particulier, afin d'y saisir les particularités de son emploi des genres : voir l'école comme un « lieu de réception modèle » serait oublier que l'enseignement repose aussi sur ses propres structures, distinctes de celles d'un paradigme littéraire. L'école n'est pas seulement un canal de transmission d'objets construits ailleurs ; elle est en soi un *lieu de*

discours qui, pour satisfaire ses finalités d'enseignement, crée ses propres liens entre des énoncés littéraires qu'elle transforme en énoncés de connaissance. En cela, le discours de l'école se forge aussi sur un *paradigme cognitif*, axé sur l'adaptation d'*objets de lecture* en *objets de savoir*. Tout enseignement est à la fois *didactique* et *pédagogie*, désignation d'un savoir et mise en place du canal de sa transmission respectivement. En tant que *procès de communication*, l'enseignement se construit à la fois 1. sur une fonction « référentielle », liée à la sélection d'un objet, d'une œuvre, d'une littérature à enseigner, et 2. sur des fonctions directement liées à la transmission réussie de ce « référent », soit plus particulièrement les fonctions « métalinguistique » (assurant l'explication des termes communiqués), « phatique » (assurant le maintien de la communication) et « conative » (assurant la position et la définition de l'énonciataire).

Ces propos généraux sur la double nature didactique et pédagogique de l'enseignement m'éloigneraient de mon analyse s'ils ne mettaient pas le doigt sur certains traits inhérents au genre littéraire. En dehors de sa définition comme propriété discursive, le genre est aussi, et Stempel le dit fort justement, « une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu » (1986 : 170). Dans cette optique, le genre ne référerait pas seulement au « référent » du texte mais générerait également sa compréhension. À ce titre, il serait restrictif d'envisager le

genre littéraire à partir du seul paramètre littéraire : par son action, cette structure s'apparente d'emblée à une structure de connaissance, ce qui le conduit à être indexé sur un paradigme cognitif.

En raison de cette double action, on peut décemment supposer que la place prépondérante que le genre prendra dans l'enseignement n'est due ni au hasard ni à la persistance anachronique d'un modèle littéraire désuet : le genre s'offrirait, en enseignement, comme une structure de choix, apte à combler les exigences didactiques aussi bien que les exigences pédagogiques liées à l'apprentissage de la littérature. Du moins peut-on en poser l'hypothèse et chercher à lire le fonctionnement cognitif du genre littéraire. Ainsi, au lieu de voir l'enseignement comme une instance de réception à opposer à une instance de production, il s'agira de comprendre son rôle particulier à partir de l'opposition qu'elle inscrit entre l'objet à transmettre – la littérature – et les modalités de sa compréhension. En fait, pareil déplacement du point de vue n'est pas étranger à la définition même de ce qu'est un genre littéraire :

Il y a deux manières très différentes d'envisager [le] problème [des genres] : soit on le lie à la conformité de l'œuvre à sa fonction pragmatique, cette fonction quelle qu'elle soit (catharsis, leçon de morale, plaisir, connaissance, etc.) étant évidemment conçue comme un but fixé par les hommes ; soit au contraire on pense que cette conformité correspond à celle qui existe entre les différentes parties d'un organisme et sa

constitution globale, sa nature. Dans le premier cas on se réfère à une causalité et à une référence externes, alors que dans le second cas elles sont internes (Schaeffer, 1989 : 32-33).

Lire cette définition sous l'angle de l'opposition « interne/externe » uniquement serait un acte réducteur qui occulterait un des traits fondamentaux du genre littéraire, celui qui définit le texte selon sa conformité à un *usage* tout autant moral, ludique, émotif, etc. Souvent oubliée, cette fonction pragmatique du genre littéraire est importante, car elle rappelle que le genre n'est ni exclusivement substantiel au texte, ni exclusivement externe et contextuel mais profondément soumis aux liens entre l'écriture (production) et la lecture (utilisation). Selon ce point de vue, le genre ne résiderait ni totalement dans l'écriture ou la facture du texte, ni entièrement dans sa réception ou sa lecture ; il résiderait dans un *espace mitoyen* où est construite l'adéquation entre l'identité de l'énoncé, du texte, de la littérature, et la perception, la réception et l'usage du texte par le lecteur. En d'autres termes, le genre, comme structure catégorisant certains usages des discours, pourrait être considéré comme une *interface*, un point de connexion entre les nécessités posées par le texte et celles posées par la connaissance du texte. Toute interface implique une recherche de convivialité et de simplification du mode de connaissance d'un savoir donné : elle est présente là où les obligations didactiques – tournées vers l'objet, vers le savoir – acceptent de

céder le pas aux obligations de la pédagogie – tournées vers le sujet, vers le lecteur.

J'ai l'intuition que cette dimension cognitive peut être présente et agissante quels que soient les usages et les sens prêtés à la notion de genre littéraire, au-delà même de tout usage scolaire : que, dans la foulée de la tradition, l'on considère le genre comme une *norme*, une *essence*, une *classe* ou un *mode de conceptualisation* du texte, il résultera toujours de la division générique une « simplification » du mode d'appropriation du littéraire. Avant de passer à l'analyse d'usages scolaires concrets des genres, je tiens à m'attarder brièvement sur cette fonction cognitive inhérente à la poétique des genres.

LES FONCTIONS *COGNITIVES* DU GENRE LITTÉRAIRE

« On oublie trop souvent une vérité élémentaire de toute activité de connaissance, à savoir que le point de vue choisi par l'observateur redécoupe et redéfinit son objet » (Todorov, 1987 : 32). Or, le genre, au-delà de l'uniformité de lecture qu'il peut permettre, est une notion profondément multiple, qui découpera différemment la littérature selon le sens qu'on lui octroiera. Le genre ne désigne pas *un* point de vue sur la littérature mais plutôt une série de regards convergents ou divergents, selon l'usage donné au terme.

LE GENRE COMME NORME

Envisager le genre comme norme d'écriture et de lecture correspond à situer les principes structurels des énoncés dans des règles abstraites situées hors du procès d'écriture, hors du texte réalisé et, aussi, hors de la lecture : tout respect d'une norme implique que les jeux sont déjà faits et que l'auteur, à l'instar du lecteur, est un reproducteur plutôt qu'un véritable producteur de sens. Que le genre soit un *système prescriptif de règles discursives* auxquelles doit se plier le rédacteur ou, encore, qu'il soit un *maître-étalon* devant guider et prédéterminer le jugement du lecteur, la signification de l'énoncé est moins sous la responsabilité de ses artisans et de ses utilisateurs que sous la tutelle d'une littérature qui en a prescrit les tenants et les aboutissants. Toute norme repose en effet sur une hégémonie de l'écriture et de la lecture où l'individu, dans sa singularité et son originalité, est partiellement disqualifié. Dans l'absolu, tout se passe comme si la littérature se produisait elle-même ; comme si, en tant qu'institution qui prescrit ses modèles, elle possédait les structures suffisantes de son maintien et de sa reproduction ; comme si l'objet littéraire se coupait de ses sujets énonciateurs et énonciataires « réels » pour fonctionner en vase clos et engendrer à la fois son propre énonciateur et énonciataire. Il n'est pas tout à fait exact de dire que, dans sa définition du genre, la norme s'oppose à l'essence : si la norme ne

saurait donner prise aux principes structurels spécifiques d'un énoncé, elle désigne néanmoins, dans leur essence, les principes structurels d'un ensemble : la littérature.

Pour ces raisons, on aurait tort de penser que pareille structure normative, en réduisant la part active de l'auteur et du lecteur, annule d'autant son rôle de structure cognitive. L'inverse serait plus exact : là où le genre fonctionne telle une norme, existera toujours une structure déjà connue du texte. Lu par le biais d'une telle forme, *aucun texte n'est jamais complètement inconnu* : il y a toujours une lecture, un savoir qui l'accompagne. La structure normative du genre agit en soi comme un « référent » préconstruit, donnant accès au « référent » singulier du texte lu, et *vice-versa*. Lire un texte comme un « roman », c'est-à-dire en pointant son regard sur un certain nombre de standards narratifs mis en place, c'est lire le texte dans ce qu'il a de connu, de commun et de reproductible dans d'autres textes, déjà écrits et à écrire ; c'est faire de la connaissance d'un texte unique une connaissance d'ensemble.

Il faut savoir que l'enseignement pose en soi le problème de la *représentativité littéraire* : il s'agit toujours de donner à connaître des œuvres en quantité limitée quoique suffisante pour illustrer l'ensemble : la littérature, comme savoir, ne peut être saisie que par ses parties. La norme générique, en posant que « la littérature est essentiellement le champ des tentatives répétées des modèles idéaux »

(Schaeffer, 1989 : 33), offre cette « répétabilité » cognitive qui consiste à dire que la connaissance de quelques textes représentatifs suffit à la connaissance de l'ensemble. Dans la vision formaliste de Tynianov, la littérature s'articulait d'ailleurs comme un ordre hiérarchique autour d'un « système du texte », d'un « système du genre » et d'un « système de la totalité des genres » (ou « système littéraire ») (cité dans Stempel, 1986 : 162) : système mitoyen entre le texte et la littérature, le genre serait alors, plus que le texte, l'*élément constitutif de la littérature*, celle-ci se percevant moins comme une totalité des textes que comme une totalité de genres. On pourrait dès lors estimer que l'apport cognitif de toute norme générique, en tant que structure itérative, réside dans ce qu'elle facilite la perception des *touts* par l'intermédiaire de leurs *parties*, et inversement.

LE GENRE COMME ESSENCE

Contrairement à l'usage normatif, la définition du genre en tant qu'*essence* du discours cherche à percevoir le texte dans ses caractères immanents et spécifiques. Pareille démarche présuppose un lieu de lecture de l'*ontologie* du texte, où serait perceptible la nature même du discours. Cette connaissance intrinsèque du discours n'est pas la seule porte d'accès vers le savoir que pareille définition du genre peut entrouvrir. Je ne rappellerai ici que les dernières lignes du texte « La notion de littérature » de Todorov, où ce dernier conclut à

l'impossibilité d'une formalisation de la notion de littérature autrement que par l'intermédiaire d'une conception des genres du discours :

Le résultat de ce parcours peut paraître négatif : il consiste à nier la légitimité d'une notion structurale de « littérature », à contester l'existence d'un « discours littéraire » homogène. [...] Un champ d'études inexploré, pour l'instant découpé impitoyablement entre sémanticiens et critiques littéraires, socio- et ethno-linguistes, philosophes du langage et psychologues, demande donc impétueusement à être reconnu, où la poétique cédera sa place à la théorie du discours et à l'analyse de ces genres (1987 : 25-26).

Dès lors, le genre, considéré comme essence du discours, voit sa fonction cognitive outrepasser la simple connaissance du texte et atteindre une connaissance plus large, celle de l'essence de la littérature. Selon ce point de vue, la littérarité ne serait pas perceptible en soi ; le genre s'offrirait comme interface, comme porte ouverte sur sa compréhension, comme schème d'intelligibilité du littéraire. Loin de permettre un repliement égocentrique sur le texte, la lecture du genre en tant qu'essence des énoncés ne s'arrêterait pas sur le texte singulier mais aboutirait à une essence plus générale : le pouvoir cognitif du genre, en tant qu'essence, résiderait notamment dans cette assumption de la perception d'un ensemble qui l'excède.

On sait que la modernité, encline aux ruptures, a aboli les genres : « Un livre n'appartient

plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature », disait Blanchot dans *Le livre à venir*, et « tout ce passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule [...] comme s'il y avait donc une "essence" de la littérature » (cité dans Todorov, 1987 : 28). Il semble toutefois que, dans sa quête d'une compréhension « essentialiste » du discours, cette modernité n'ait pas totalement pu s'abstraire du pouvoir générique, qu'elle ait surtout recatégorisé autrement ces structures : sur la base des poétiques, le discours parle maintenant de structures « narratives », « lyriques », etc., comme d'autant de postures discursives qu'*un seul et même texte* peut successivement adopter. Il faudrait voir, par l'analyse des présupposés que cache le virage épistémique, si ces recatégorisations ont vraiment déplacé le problème vers une essence a-générique des discours ou si ne subsiste pas encore, dans les nouveaux schèmes d'intelligibilité, une formalisation générique imposée : par exemple, tout en parlant de discours narratif ou lyrique, ne présuppose-t-on pas toujours l'existence d'un « texte modèle », étrangement similaire au roman ou au poème ? Même niée, l'essence des discours serait toujours, dans sa saisie, une essence profondément générique, puisqu'elle est, par définition et par nécessité, toujours *différentielle*.

LE GENRE COMME CLASSE

Toute norme textuelle relève de l'ordre de la *prescription*, tandis que la classe d'un texte relève-

rait de l'ordre de sa *description*. Ou encore, selon un autre point de vue, le « genre normatif » peut être jugé comme *ante rem*, actif comme *forme* agissant *avant* et *dans* l'écriture (et la lecture), le « genre essentialiste » jugé comme *in rem*, fondé dans le texte, alors que le « genre classificatoire » serait *post rem* (Jauss, 1986 : 43), ajouté et actif comme barème favorisant la *mise en série* des textes. La notion de classe implique non pas une standardisation de l'écriture, c'est-à-dire l'inscription interne de règles de fabrication du texte, mais davantage une sériation ou classification, c'est-à-dire une mise en réseau, en relation ou en opposition des textes entre eux. Cette position d'une œuvre par rapport à d'autres œuvres n'est pas sans lien avec sa perception : l'étiquette générique accolée à un texte prédétermine à la fois son identité et son usage, car

[c]'est bien ce mot (*roman, poème*) placé sur la couverture du livre qui (*dans la convention*) produit génétiquement, qui programme, qui « origine » notre lecture. Nous avons là un maître mot qui réduit au départ (*d'entrée de jeu*) toute complexité, tout parcours textuel à une fonction de lecture, à une lecture déjà faite dans un cadre (*qui n'admet aucune déviation*) de la loi de l'unique mot génétique (Pleynet, 1968 : 98-99).

Usant du genre telle d'une classe, un cours appelé « Roman » joue comme cette couverture en désignant d'office l'usage et la fonction des textes enseignés. Cependant, contrairement au programme

de lecture de la couverture, l'intitulé générique d'un cours ne conduit pas le parcours de lecture d'*un seul texte*, dont il annonce la position dans un système. Il conduit plutôt le parcours de lecture d'une *série de textes*, réunis sur la foi d'une homogénéité lectorale possible. Ce genre classificatoire a sans conteste un effet sur la perception de la littérature, puisqu'il construit, d'entrée de jeu, un mode d'articulation des textes entre eux. En restreignant le contenu à enseigner à une *classe* de textes, l'intitulé générique n'est pas gratuit. Il compose la logique d'un « système » littéraire en disposant les textes selon des relations inédites, soumises à la logique – et à la réussite – d'un parcours de lecture. À cet égard, il faut prêter attention à l'*ordre* des textes enseignés, aux *liens* de parenté ou de causalité établis entre eux ainsi qu'à la *fonction* pédagogique particulière remplie par chacun. Lu comme catégorie du discours, le genre ne participe pas seulement à la restriction du point de vue sur une classe privilégiée de discours ; le pouvoir cognitif du genre résiderait dans l'inscription de liens de lecture entre les éléments constitutifs de la littérature.

LE GENRE COMME MODE DE CONCEPTUALISATION

Le genre, disait Todorov,

n'offre pas de réalité en dehors de la réflexion théorique ; il suppose toujours qu'on fait abstraction de plusieurs traits divergents, jugés peu importants, en faveur d'autres traits, eux iden-

tiques, et qui sont dominants dans la structure de l'œuvre. Si cette abstraction est égale à zéro, chaque œuvre représente un genre particulier [...] ; au degré maximum d'abstraction, on considère toutes les œuvres comme appartenant au même genre (1968 : 154).

Le genre peut être d'autant plus jugé comme structure cognitive qu'il peut être jugé comme une abstraction qui, selon ses mesures, modifie le degré d'inclusion des textes dans un ensemble. Cette vision du genre comme *métadiscours* – ou du moins comme point de vue sur la littérature – ne peut être occultée dès qu'il s'agit de parler de l'enseignement et ce, d'autant moins que la modernité n'a pas seulement valorisé le *texte*, elle a construit un *regard théorique* que traduit l'école. De nos jours, la notion de genre classe et normalise plus qu'un texte, elle classe et normalise un regard, en divisant le champ des études littéraires en différentes théories « narratologiques », « argumentatives », « communicationnelles », etc., qui présupposent une *généricité de point de vue*. La grille de lecture, appelée en renfort pédagogique dans un cours – où l'objectif ne serait pas d'« enseigner une théorie » mais de saisir des « formes textuelles » –, ne peut qu'avoir ses répercussions sur le classement de l'objet littéraire. On choisit d'abord d'enseigner les textes se prêtant le mieux à la grille théorique adoptée et, dans ces conditions, le « roman modèle » pourrait être celui dont le narrateur ou le focalisateur illustreront le mieux (dans son

respect ou ses excès) les virtualités de la théorie. Nous nous trouvons, certes, dans une époque plus que jamais construite sur une *généricité lectoriale*, voire une *généricité critique ou théorique* : en pensant détruire le genre pour construire le texte, la modernité a déplacé la notion de genre du côté des structures de lecture. Vu comme mode de conceptualisation, le genre a d'autant plus de poids cognitif qu'il se présente officiellement comme une simple approche méthodologique externe à l'objet : il peut dès lors d'autant mieux surdéterminer la littérature.

DES CAS CONCRETS

Si l'on prend l'exemple concret du contexte universitaire québécois – plus précisément celui des premiers enseignements de la littérature québécoise –, on s'aperçoit que les cours divisés par genres arrivent relativement tard dans l'histoire, paradoxalement à l'époque où les genres verront s'amointrer leur poids littéraire. Cette structure n'advient que vers la fin des années 1950, alors que le corpus littéraire national tend à s'accroître et à adopter la forme qui sera la sienne dans les décennies suivantes. Un enseignement de la littérature nationale existait auparavant, mais la petitesse du corpus permettait usuellement de couvrir toute la matière enseignée dans un, sinon dans deux cours (Fortin, 1996 : 193). Force est de constater que l'apparition des genres en guise de structure de cours coïncidera avec le moment où *la cou-*

verture globale de la littérature québécoise dans un seul cours n'est plus possible : en fractionnant la littérature en différents cours, le genre ne trahit pas une conception littéraire précise autant qu'un souci de rendre plus facile la saisie d'une littérature de plus en plus vaste et complexe. C'est d'abord une *restriction de champ*, liée à des nécessités pédagogiques et pragmatiques, que réalise le genre littéraire. Selon une autre perspective, on doit noter la coïncidence de cette adoption du genre avec l'important virage épistémique que subira le champ des études littéraires, à savoir le passage d'une lecture *historique* de la littérature à une approche éminemment plus *textuelle*. « Lieu de rencontre de la poétique générale et de l'histoire littéraire événementielle » (Todorov, 1987 : 36), le genre doit peut-être être considéré comme l'*intersection* entre la littérature, empiriquement perçue, et le discours, saisi dans sa réalité textuelle. Le genre ne serait pas tant la marque de la survivance d'un ancien régime littéraire qu'une forme transitoire, permettant d'assurer le passage d'une vision traditionnelle de la littérature vers une démarche beaucoup plus textuelle.

Une telle interprétation ne sera pas inintéressante à envisager dans le cas de l'utilisation du genre dans l'enseignement collégial. Une précédente analyse des plans de cours d'un collège m'a déjà permis de mesurer la place prépondérante que le genre littéraire savait y occuper (Fortin, 1987) : dans plus d'un collège – dont Sainte-Foy observé

ici (voir les énoncés de plans de cours en annexe) –, les genres ont permis, pendant des années, de nommer les quatre cours obligatoires du programme de français. Adopté comme structure scolaire, le genre littéraire y est l'objet de mutations qui, par certains traits, ressemblent à celles subies par tout genre utilisé en contexte scolaire. D'emblée, on doit noter que :

- Bien que structure privilégiée de la littérature, le genre ne sera paradoxalement pas appelé à fractionner un cours de littérature. Intitulé « Cours de français », le cours collégial repose d'abord sur un contenu linguistique (langage, communication...) qu'il soumet par la suite à une division d'origine littéraire. On serait tenté d'observer un télescopage de deux paradigmes, au terme duquel le genre ne serait plus la classe d'une littérature mais celle d'un discours : à la lecture des énoncés joints en annexe, d'aucuns remarqueront d'ailleurs l'absence quasi totale du mot « littérature ». Ici anecdotique, ce glissement n'est peut-être pas étranger au glissement général que connut le genre dès les années 1960, alors que l'hégémonie littéraire fit de plus en plus place à une hégémonie discursive. Pareil reclassement a permis de dépouiller le genre de sa prédétermination littéraire et, inévitablement, de réorienter sa signification : l'exem-

ple analysé nous permettra d'observer ce glissement de paradigme.

- Tout en prétendant couvrir l'intégralité des types de discours, cet enseignement se limitera aux quatre grands genres littéraires, la *poésie*, le *théâtre*, le *roman* et l'*essai*, soit aux « classes de textes [que] l'horizon de la conscience "naïve", modelée par les habitudes de lecture » nous conduit à juger comme les grandes classes « naturelles » du discours (Combe, 1992 : 13-14). En cela, l'enseignement ne fait que reproduire des schèmes préexistants. Plus important sera pour nous le fait que cette division « naturelle » donnera lieu à une *hiérarchisation des genres*, puisque les quatre cours génériques seront offerts dans un ordre constamment repris (poésie, théâtre, roman, essai), contribuant à marquer une *évolution* entre les différentes formes de discours qu'il découpe.
- Enfin, dans le respect du rapport Parent où « l'expression verbale [devait être] rattachée à son utilité dans la vie adulte » (1963-1966 : t. 3, § 578), le genre n'est pas tant subordonné à un *objet* (usage structurel) qu'à un *sujet* (usage pragmatique) dont on forme l'aptitude à communiquer avec autrui. S'esquisse dès lors une utilisation pédagogique (conative) du genre. L'importance accordée à l'étudiant dans les énoncés mis en annexe

n'est qu'un des indices les plus apparents de la soumission de chaque cours à une démarche profondément « humaniste », axée sur la formation personnelle et sociale de l'individu : certains objectifs seront d'ailleurs totalement dépourvu de toute allusion aux discours (énoncés 3, 11, 12, 23, 24, 25, 37). Plus spécifiquement, il faudrait dire que, eu égard à son usage pragmatique, chaque genre ne servira pas tant à classer un « texte » qu'à catégoriser les multiples « modes d'expression » offerts par le langage. Cet accent mis sur les modalités de la communication concourra ici à un *partage générique* des différentes fonctions du discours et, à cet égard, il serait opportun de s'appuyer sur la définition du genre donnée par Schaeffer, celle-ci différenciant les genres selon le niveau discursif qu'ils investissent :

Toute théorie générique présuppose en fait une théorie de l'identité de l'œuvre littéraire et plus largement de l'acte verbal. [...] Une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifiques, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques. [...] En effet, tout acte discursif fait au moins cinq choses différentes, que les théoriciens de

l'information ramassent sous la forme d'une question célèbre : [...] « Qui dit quoi, par quel canal, à qui et avec quel effet ? » [...] Lorsqu'on parcourt la liste des noms de genres usuels, il apparaît très vite que l'hétérogénéité des phénomènes qu'ils identifient tient tout simplement au fait qu'ils n'investissent pas tous le même niveau discursif, mais se réfèrent tantôt à l'un, tantôt à l'autre et, le plus souvent, à plusieurs d'entre eux à la fois (1989 : 79-81).

À la lecture des énoncés tirés des plans de cours, force est de constater que chaque genre contribue à investir un espace de discours privilégié, référant différemment aux multiples possibilités du langage. Lieu de distinction du « subjectif » et de l'« objectif » (2, 3), le cours « Poésie » pose moins l'existence d'une « fonction poétique » du langage que celle d'une « fonction émotive », intimement liée à la présence d'un énonciateur chez qui on doit « susciter [...] une prise de conscience de ses possibilités » et « lui proposer des moyens de les développer » (5). Ce cours, que le vocabulaire de la pédagogie définirait comme un cours de « motivation » visant l'éveil d'une volonté d'écrire (6), apparaît plus spécifiquement, dans la lignée de la définition de Schaeffer, comme un cours axé sur la mise en place d'un cadre énonciatif, d'un lieu propice à l'inscription du « je ». Second cours de la série, le « Théâtre » participe toujours de ce projet énonciatif où il est question de « découvrir et libérer sa parole » (8). Il s'en écarte aussi, élargissant la démarche autour d'un projet de communication

où la présence d'un « tu » ou, plus précisément, d'une relation entre *énonciateur* et *énonciataire* devient le point de mire : « [...] tout doit être mis en œuvre pour favoriser la connaissance et l'utilisation de tous les moyens de communication entre les hommes » (10). Le théâtre n'existe pas d'abord par son texte, mais vise surtout la connexion du « je » et du « tu » ou, dans un souci plus pragmatique, celle de « soi-même » et des « autres » (11) et la « réalité socioculturelle » (9, 11). Ainsi, là où le cours « Poésie » cernait essentiellement une « fonction émotive », le cours « Théâtre » intègre plus largement le « je » dans ses liens avec un destinataire et avec un milieu socioculturel de prise de parole. Par le fait même, ce cours décrit moins les conditions d'un discours générique que le contexte « d'accomplissement d'un acte de communication interhumaine ». Pendant ce temps, le texte, envisagé comme « référent » central de tout projet de communication, ne prendra véritablement place qu'à partir du cours « Roman ». La compréhension structurelle du discours à l'aide d'une grille de lecture théorique – c'est-à-dire à partir d'un point de vue autre que l'œil subjectif du « je » – n'apparaît qu'ici, laissant entrevoir une volonté nouvelle d'« objectivation » du texte. Le texte n'a jamais été aussi présent et s'y déploie successivement comme *forme* (13, 14, 15, 16) et comme *valeur* (17, 18, 19, 20, 21) identifiables par une lecture, dont on valorise d'ailleurs l'incidence. Ce n'est ni le « je » ni son pouvoir de communication que l'on cherche à

définir : l'accent est fondamentalement mis sur la « dimension référentielle » et mimétique du discours, sur l'*énoncé* plutôt que sur l'énonciation, et sur l'*énonciataire* du discours, compte tenu de l'importance accordée ici à la qualité du décodage du texte par le lecteur.

Fidèles aux visées langagières que sous-tend l'intitulé « Cours de français » qui les chapeaute, ces trois cours génériques placés en succession ne reproduisent donc pas quelque *norme*, *essence* ou *système* littéraire préétabli, ni ne visent la représentation de quelque *forme modèle* du discours. Cet emploi singulier des genres n'en est pas moins cohérent, construisant petit à petit les conditions d'un « acte verbal », depuis la mise en place d'une énonciation possible (« Poésie ») jusqu'à un énoncé construit, structuré et sujet à l'évaluation (« Roman »). Dans la suite de ce parcours, on cherchera à ce

[q]ue le dernier cours soit un cours de synthèse visant à faire prendre conscience du fonctionnement du phénomène de signification dans son ensemble et que le choix des textes soit représentatif de tous les types de discours (26).

L'essai, que la tradition littéraire a toujours su lire comme un genre pluriforme et ouvert sur la critique du langage et du monde, reproduit ici sa dimension plurielle et « métadiscursive », et se définit comme le lieu d'un retour réflexif et synthétique sur les cours précédents (26, 32, 33). Le cours « Essai » amène cependant plus que cela : alors que

les deux premiers cours posaient les conditions d'un acte de communication, alors que le troisième appelait une lecture objective d'énoncés construits, le quatrième pose pour la première fois l'importance de l'écriture comme geste essentiellement *transitif*: « Il n'est pas question de privilégier ici une didactique du “dire pour le dire” mais de tendre vers le “dire quelque chose” et “écrire quelque chose” » (28). De la sorte, plus que les autres cours, celui-ci semble démontrer sa volonté de poser le langage – l'acte discursif – dans son rapport nécessaire avec la production d'un message – d'un référent : ce cours n'investit pas certaines fonctions discursives mais les couvre toutes, se référant dès lors à toutes les « étapes » de l'acte discursif. Par sa structure englobante, « Essai » justifie alors pleinement sa position en fermeture du cours.

Pourquoi adjoindre aux énoncés de ces cours génériques ceux d'un cours situé hors du parcours littéraire, celui de linguistique ? Parce que le milieu des années 1970 marquera l'abandon du cours « Poésie » qui cédera sa place, en ouverture de séquence, à ce cours aux contours fort peu génériques. Cette atteinte à la logique littéraire des cours n'en est que plus intéressante, car elle montre qu'au genre peut se substituer une forme non générique tout en sauvegardant la solidité du système. Pour qui connaît le rôle capital que la poésie a joué dans le débat socioculturel québécois des années 1960-1970, il peut sembler paradoxal que l'école ait rejeté la poésie comme genre fondant les

prémises de la formation langagière : dans l'imaginaire littéraire québécois, la poésie a consensuellement l'essence d'un *genre inaugural* déclenchant la parole. Que cette occultation ait fait une place au cours de linguistique reste pourtant logique, puisque la linguistique autant que la poésie se centrera sur l'*énonciation*, lue par le biais de la langue : ce cours « ne vise pas la formation linguistique pour elle-même. Il [...] apparaît comme un moyen de reformuler la question de la langue chez nous » (34). Là où la poésie visait la formation d'un « je », la linguistique recherchera plutôt celle d'une « énonciation collective », d'un « nous » saisi au travers des particularités nationales (34, 35). Le cours « Linguistique » réemploie ainsi, tout en la recatégorisant, l'émotivité de la poésie : la linguistique replace d'abord l'expression du « je » dans les circonstances sociales de son émergence. De la sorte, ce cours ne modifiera pas foncièrement le parcours des cours « Théâtre », « Roman » et « Essai » qui viendront à sa suite ; il insistera tout au plus sur les liens du discours avec le contexte réel de sa production et de sa réception : la visée pragmatique du parcours d'enseignement – que la séquence essentiellement générique des premières années avait d'ailleurs déjà définie – n'en sera que plus forte.

*
* * *

Bien qu'il n'ait nullement force de modèle, cet exemple d'une recatégorisation du genre à l'école

est lourd d'enseignement. Ni *essence* d'un texte, ni *norme* ou *classe* dynamique de la littérature, le genre semble prendre une signification subordonnée au contexte qui l'adopte : s'esquisse un parcours inédit, apparemment soumis aux visées d'une pédagogie plutôt qu'à celle d'un objet devenu bien secondaire. Néanmoins, il ne faudrait pas conclure trop rapidement à l'utilité purement pragmatique du genre, liée à une réception et à une utilisation des textes : l'investissement par les genres des différentes fonctions du discours montre bien que subsiste une certaine conception essentialiste du discours, guidant le partage des textes. La base de classement des textes n'est ni tout à fait cognitive, ni tout à fait discursive et, surtout, fort peu littéraire : sans doute est-elle soumise à l'un et à l'autre, montrant bien que le genre en soi, dans sa dynamique scolaire – sinon littéraire – agit toujours un peu comme une interface entre l'écriture et la lecture du texte, entre le texte isolé et le système littéraire, entre l'essence et la connaissance.

ANNEXE

SÉLECTION D'ÉNONCÉS TIRÉS DE PLANS DE COURS DU CÉGEP DE SAINTE-FOY DE 1968 À 1984

POÉSIE 102

1. « Pour présenter aux étudiants la poésie comme une forme de langage née spontanément chez l'homme, nous situerons la poésie parmi les autres formes de langage » (1973).
2. « Montrer par des exemples pris dans des poèmes d'une part et dans des textes scientifiques d'autre part, que la connaissance poétique, intuitive, personnelle, subjective, globale... est opposée à la connaissance scientifique qui est rationnelle, logique, objective et analytique » (1976).
3. « Rétablir un juste équilibre entre les facultés [de l'intelligence et de la sensibilité]. Dans cette optique, l'acquisition des connaissances apparaît nettement secondaire. Il s'agit moins d'acquérir un savoir que d'éprouver des émotions [...] » (1969).
4. « Le lecteur doit faire le chemin inverse du poète et parvenir s'il y a lieu, lui aussi, par les médiums que sont la symbolique et le travail

de style à, sinon une extase, du moins une révélation d'une réalité transcendante » (1974-1976).

5. « Que le cours de poésie permette à l'étudiant de devenir ce qu'il est, c'est-à-dire : a) suscite chez lui une prise de conscience de ses possibilités ; b) lui propose des moyens de les développer » (1974).
6. « Partir du vécu individuel pour amener l'étudiant à découvrir les ressources d'un univers poétique qui l'habite et qu'il ignore et lui donner les moyens pratiques de déceler l'univers du moi profond à partir de la sensation, de l'éveil de son affectivité, de la communication avec autrui et avec le monde » (1974).

THÉÂTRE 202

7. « Être spectateur/trice, ce n'est pas assister passivement à une histoire, mais c'est participer ou non à un rite et développer sa sensibilité et son sens critique face à la complexité des moyens utilisés pour l'accomplissement de ce rite » (1984).
8. « Découvrir et libérer sa parole » (1974-1976-1977).
9. « Devenir un créateur lucide de son jeu, de son langage, de sa réalité socioculturelle » (1977-1983-1984).

10. « Aujourd'hui, tout doit être mis en œuvre pour favoriser la connaissance et l'utilisation de tous les moyens de communication entre les hommes » (1973).
11. « Prendre conscience de soi-même, des autres et de tout ce qui l'environne » (1971-1973-1974-1976-1977-1978).
12. « Ne pas tenir tant compte de la performance que du travail et de la participation de chacun » (1984).

ROMAN 302

13. « La multitude des points de vue dans l'approche d'une œuvre est une excellente méthode pour initier l'étudiant à une lecture polyvalente du monde et de l'homme » (1971).
14. « Faire l'étude du récit en délimitant l'énoncé (l'histoire) et l'énonciation (la narration) qui sont les deux plans d'analyse du roman, en identifiant les éléments constitutifs du roman, en analysant par des moyens linguistiques les formes et les significations de ces éléments choisis par le romancier et disposés en structure précise » (1979).
15. « Le roman est une œuvre d'art qui crée une nouvelle réalité avec le matériau linguistique » (1979).

16. « L'opération [de lecture] permettra d'établir des relations réciproques entre les éléments du roman, de découvrir le ou les centres de convergence d'où rayonnent toutes les structures et toutes les significations, d'accéder ainsi à une lecture de l'œuvre comme totalité » (1971).
17. « Savoir lire un roman, c'est [...] savoir en apprécier la valeur en tant qu'œuvre d'art » (1971).
18. « Acquérir les réflexes d'un lecteur averti » (1971).
19. « Découvrir la différence entre un roman très bon, bon, médiocre, s'apercevoir de la réussite inégale de tel ou tel passage à l'intérieur d'une œuvre célèbre » (1971).
20. « Apprendre à lire, et à lire ce qui vaut la peine d'être lu » (1971).
21. « Voir qu'il existe un premier niveau de plaisir de la lecture et un second niveau de plaisir de la lecture qui s'apprend » (1979).
22. « Redonner à nos étudiants [...] le sens d'une hiérarchie dans les valeurs et le goût de l'effort intellectuel » (1971).
23. « Se montrer exigeant à l'égard de soi-même et, fatalement, progresser » (1971).
24. « Apprendre à ne pas s'en laisser imposer, [à] devenir plus exigeant à l'égard de ceux qui,

autour de nous, aspirent à acquérir influence ou célébrité » (1971).

25. « Ce cours est l'occasion pour le lecteur de lire et de déchiffrer, par delà la matière apparente du roman, les signes de sa propre réalité » (1977).

ESSAI 402

26. « Que le dernier cours soit un cours de synthèse visant à faire prendre conscience du fonctionnement du phénomène de signification dans son ensemble et que le choix des textes soit représentatif de tous les types de discours » (1978).
27. « Que l'étudiant, en situation de communication, fasse la contre-épreuve qui lui permet de vérifier la valeur de notre analyse [...]. La spécificité du mode analytique, sa logique et sa cohérence propres, par rapport aux autres modes, ne doivent pas lui apparaître comme de simples notions abstraites » (1978).
28. « Il n'est pas question de privilégier ici une didactique du "dire pour le dire" mais de tendre vers le "dire quelque chose" et "écrire quelque chose" » (1974).
29. « Découvrir la cohérence dans la succession des idées par la pratique du plan [pour que] l'analyse des signes de lecture leur permette de

reconstituer, selon un plan précis, la synthèse de l'œuvre » (1978).

30. « Apprendre à dire en apprenant à penser ou apprendre à penser en apprenant à dire » (1974).
31. « Par la lecture critique de quelques essais et la pratique de l'expression orale et écrite [est recherché] le développement des automatismes de la pensée personnelle et du langage articulé » (1973).
32. « Il ne s'agit pas évidemment de revenir sur les "genres" littéraires abordés dans les autres cours pour en faire une étude spécifique mais de développer une réflexion qui par un effort d'analyse et de synthèse tentera de resituer chacun de ces genres dans une description du fonctionnement de l'acte de signification » (1978).
33. « Du point de vue "genre littéraire", l'essai apparaît comme une espèce de microcosme dont la forme spécifique peut intégrer toutes les formes d'expression verbale » (1978).

LINGUISTIQUE 502 ET 902

34. « Le cours intitulé "Éléments de linguistique" ne vise pas la formation linguistique pour elle-même. Il m'apparaît comme un moyen de reformuler la question de la langue chez nous » (1971).

35. « L'étudiant ignore très souvent ce qui distingue sa langue régionale de la langue commune. L'aider à cerner les particularités régionales lui permettra d'en instruire l'échange d'une façon consciente et décomplexée » (1971-1973-1974-1976).
36. « Il nous semble important de ne pas perdre de vue le point de l'espace et du temps que nous occupons en tant qu'individus et en tant que collectivité » (1974-1976).
37. « Donner les moyens de saisir les rapports entre la langue et la société québécoise » (1983).

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1971), « Réflexions sur le manuel », dans Serge DOUBROVSKY et Tzvetan TODOROV (dir.), *L'enseignement de la littérature*, Paris, Plon, p. 170-177.
- COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette. (Coll. « Contours littéraires ».)
- FORTIN, Nicole (1987), « L'éducation littéraire : structuration d'un système didactique et analyse d'une pratique d'enseignement collégial ». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- FORTIN, Nicole (1996), « L'entrée en scène de la littérature québécoise », dans Joseph MELANÇON (dir.), *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 183-225. (Coll. Les Cahiers du CRELIQ, série « Recherche ».)
- JAUSS, Hans Robert (1986), « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard GENETTE *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, p. 37-76. (Coll. « Points ».) [Repris de *Poétique*, n° 1, 1970.]
- MELANÇON, Joseph, Clément MOISAN *et al.* (1993), *La littérature au cégep (1968-1978). Le statut de la littérature dans l'enseignement collégial*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. Les Cahiers du CRELIQ, série « Recherche ».)
- PLEYNET, Marcelin (1968), « La poésie doit avoir pour but... », dans Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, p. 97-129. (Coll. « Tel Quel ».)
- RAPPORT DE LA COMMISSION ROYALE D'ENQUÊTE SUR L'ENSEIGNEMENT DANS LA PROVINCE DE QUÉBEC (1963-1966), Québec, La Commission, 5 t.

- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- STEMPEL, Wolf Dieter (1986) « Aspects génériques de la réception », dans Gérard GENETTE *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, p. 161-178. (Coll. « Points ».) [Repris de *Poétique*, n° 39 (septembre), 1979.]
- TODOROV, Tzvetan (1968), « Poétique », dans Oswald DUCROT *et al.*, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Éditions du Seuil, p. 99-166.
- TODOROV, Tzvetan (1987), *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)

Lucie Robert

Université du Québec à Montréal/CRELIQ

LE STATUT INSTITUTIONNEL
DE LA DRAMATURGIE :
PROPOSITIONS POUR UNE RECHERCHE

Longtemps le théâtre a été conçu comme un des quatre genres canoniques de la littérature avec le roman, la poésie et l'essai. Dans la tradition littéraire, le théâtre a d'abord désigné le texte dramatique, la « pièce » de théâtre, dont la mise en scène opère comme la « traduction » d'un système de signes linguistiques dans un système de signes non linguistiques, conception qui postule une équivalence entre le texte publié et le texte représenté. Dans ce cadre, la « vie théâtrale », qui concerne l'histoire du théâtre en ce qu'elle traite entre autres des troupes, des salles, du public, de la mise en scène, de la formation et du jeu des comédiens, est considérée, au mieux, comme une des conditions d'existence du texte dramatique.

Depuis une vingtaine d'années toutefois, le développement des études théâtrales en discipline autonome a entraîné une redéfinition de la place du théâtre dans le champ de la recherche. La conception « littéraire » esquissée au paragraphe

précédent a fait l'objet de nombreuses critiques, notamment celle d'Anne Ubersfeld qui, dans *Lire le théâtre* (1978), voyait le texte et la représentation dans une opposition de nature dialectique. Le recentrement des études théâtrales autour de la mise en scène, de l'acteur et de la scénographie a, par la suite, relégué le texte dramatique à un rang secondaire en le subordonnant à la représentation. C'est la *théâtralité* qui agit désormais comme concept fondateur de cette discipline. Or, écrivait Roland Barthes, la théâtralité, « c'est le théâtre moins le texte » (1964 : 41). Prime ainsi la référence à la mise en espace, à l'incorporation (c'est-à-dire à la mise en corps) du langage, au mouvement sur toute forme d'énoncé de nature textuelle. Dans certains cas, la redéfinition épistémologique du théâtre a entraîné la rupture des programmes d'enseignement : c'est le cas à l'Université du Québec à Montréal, où existent parallèlement un Département de théâtre et un Département d'études littéraires, qui offrent au premier cycle et aux cycles supérieurs des programmes spécialisés indépendants.

Dans ces conditions, le statut du texte dramatique fait problème. Il se trouve désormais peu étudié dans le champ des études littéraires qui reste essentiellement orienté vers les formes narratives. Par conséquent, les chercheurs disposent de trop peu d'instruments conceptuels et méthodologiques pour rendre compte du caractère particulier de la dramaturgie et négligent, faute de les connaître, les conditions particulières de son existence. Il

est également sous-étudié dans le champ des études théâtrales parce qu'il a une existence relativement indépendante de sa représentation scénique et présente, à l'analyse, des exigences méthodologiques proprement textuelles. De sorte qu'il est impossible à l'heure actuelle d'aborder le texte dramatique et l'écriture dramaturgique sans repenser au préalable le statut du genre lui-même.

L'orientation que j'ai donnée depuis quelques années à mes travaux sur la dramaturgie québécoise vise précisément une telle reconceptualisation de l'objet. Par là, j'espère créer les conditions d'une lecture renouvelée du corpus dramaturgique, tirant profit des travaux de Keir Elam (1980), Michael Issacharoff (1985), Manfred Pfister (1991), Jean-Pierre Ryngaert (1991, 1993), Benjamin Bennett (1992) et Susan Melrose (1993). Du même coup, je cherche à donner une impulsion plus grande aux recherches qui portent sur le texte dramatique et sur le dialogue en général, dans une discipline (les études littéraires) traditionnellement centrée sur l'analyse des formes narratives, et à ainsi assurer une relève aux travaux, toujours classiques pour le champ québécois, de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot (1970, 1980). Il m'est en effet difficile d'admettre qu'une forme d'écriture distincte continue de nous échapper.

Ces travaux sur la dramaturgie québécoise ont été entrepris alors que j'étais chargée de recherche, pour le volet théâtre, au *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (1978-1986). Je les ai

poursuivis dans la rédaction d'une chronique trimestrielle pour la revue *Voix et images* (depuis 1985) et repris plus systématiquement, en 1994, avec la création d'un groupe de recherche permanent sur le sujet (Le statut littéraire de la dramaturgie). Au fil des années, j'ai eu l'occasion de repérer et de lire au-delà de 600 pièces de théâtre du répertoire québécois et de les envisager dans leur histoire et leur contexte respectifs. Situé dans le prolongement de mes premiers travaux sur le sujet, ma réflexion actuelle s'en distingue, d'une part, par ses objectifs de formalisation et de synthèse et, d'autre part, par le fait qu'elle porte non pas sur la production dramaturgique comme telle, mais sur son statut institutionnel. Ce faisant, je poursuis du même coup, quoique vers un approfondissement méthodologique, la réflexion que je mène depuis mes études doctorales sur la littérature en tant que forme institutionnelle, travaux qui s'inscrivent plus généralement dans une approche sociohistorique du fait littéraire.

OBJECTIFS

L'objectif général que je poursuis est donc de renouveler l'étude du texte dramatique, non pas en revenant en arrière, c'est-à-dire à une conception « littéraire » du théâtre qui se résumerait à une lecture traditionnelle centrée sur l'action et les thèmes, mais, tel qu'énoncé dans l'article programmatique publié dans *Poetics Today* (Robert, 1991a), en construisant un objet d'analyse qui tienne

compte des avancées théoriques réalisées dans les études théâtrales : à l'instar d'Ubersfeld, je postule une *théâtralité* du texte dramatique, qui exige des procédures d'analyse propres et qui interdit de lire le texte de théâtre « comme un roman » (Ubersfeld, 1978 : 20). Toutefois, je conçois cette théâtralité comme inscrite au cœur d'un processus de *textualisation* qui en trace les contours et les limites et dont les effets doivent être retenus pour eux-mêmes.

Dans cette perspective générale, j'ai entrepris ma réflexion en m'attardant d'abord aux conditions particulières d'existence du texte dramatique. Dans mon ouvrage *L'institution du littéraire au Québec*, j'avais déjà examiné, sur le plan théorique et sur le plan historique dans le champ québécois, les conditions propres au littéraire (Robert, 1989) : le développement de formes institutionnelles spécifiques (l'édition et le droit d'auteur), la mise en place des conditions de diffusion et de lecture, puis l'élaboration d'un objet d'étude et de savoir (dans l'enseignement et la recherche). Il me semble que ces conditions s'appliquent diversement à la dramaturgie, qui doit répondre à *deux* séries d'exigences, parfois contradictoires : celles du théâtre et celles de la littérature.

Contrairement au roman et au poème, qui se trouvent au *cœur* du littéraire, le texte dramatique se situe à la *frontière*. Cette position frontalière se traduit non pas tant par une double existence (où le texte resterait unique et serait envisagé de deux

points de vue ou utilisé deux fois) que par une fracture identitaire (où le texte serait lui-même dédoublé, de sorte qu'il peut exister deux textes différents sous le même titre et sous la même signature). Cette fracture se reflète également dans le dédoublement des modes de publication (édition et représentation), des associations professionnelles et même dans un dédoublement de la trajectoire professionnelle type des dramaturges. Chaque institution, la littérature ou le théâtre, imprime au texte ses conditions propres. Quelques-unes de ces conditions ont déjà fait l'objet d'études plus poussées, en premier lieu l'édition du texte et la réécriture nécessaire pour en assurer la lisibilité, puis l'oralisation parfois outrée du langage au théâtre (Robert, 1991a, 1991b, 1995b). De même, j'ai identifié des textes où la fracture identitaire envisagée, entre le texte publié et le texte représenté, se manifeste au cœur même de l'anecdote : fins et conclusions différentes, ajout ou retrait d'un personnage, déplacement du temps historique, coupures, etc. Je ne citerai qu'un exemple, celui de *L'impromptu d'Outremont*, de Michel Tremblay, dont la fin (où les personnages tombent, victimes d'une rafale de mitraillette) a été éliminée dans la mise en scène d'André Brassard au moment de la création de la pièce en 1980. De sorte que l'impromptu disparaît, la modification ayant pour effet de transformer le texte manifestaire en drame bourgeois.

Il apparaît toutefois nécessaire de pousser plus loin la recherche et de voir de façon globale la

production sociale du texte dramatique. J'entends cette phase comme désignant la tension entre une pratique privée et individuelle (l'écriture) et une pratique déjà socialisée (le livre ou la représentation scénique) qui, plus que le moment de la réception, me semble ici déterminante. Je poursuis cette étude dans une perspective théorique et historique, en privilégiant le champ québécois. Ce privilège accordé au champ québécois tient à deux raisons de nature différente. D'une part, l'étude envisagée comporte une importante part de recherche de terrain : il me faut restreindre le territoire de l'investigation sociologique à une zone géographique et chronologique homogène, pour assurer la faisabilité du travail et garantir les conditions de son interprétation. D'autre part, l'histoire dramaturgique du Québec comporte les mêmes caractéristiques que son histoire littéraire : la nature problématique du champ littéraire (Saint-Jacques et Viala 1994) y exacerbe toutes les contradictions, qui trouvent ainsi à s'énoncer de manière programmatique plus souvent qu'ailleurs. Entre la tradition anglaise des études théâtrales, qui ne pose pas encore le problème du texte, et la tradition française, partagée entre une conception fortement littéraire et une conception aussi fortement théâtrale (sans espace médian), le Québec fait office de zone tampon : dans de nombreux textes, manifestaires ou dramatiques, le rapport entre le théâtre, la littérature et les médias électroniques est vécu sur le mode de la revendication et du conflit permanent, ce qui

permet d'en identifier plus aisément les enjeux et les modalités.

Mes travaux actuels et ceux de mon groupe de recherche consistent à identifier le conflit à l'origine du processus de séparation et d'autonomisation des études théâtrales, les diverses formes de sa régulation et les conséquences de ce processus d'institution sur l'écriture dramaturgique et sur l'évolution des études littéraires. Les objectifs spécifiques qui président à l'organisation des travaux sont :

- a)* étudier les modes d'inscription du texte dramatique tant dans le champ théâtral que dans le champ littéraire ;
- b)* observer les transformations que subit le texte dramatique en passant d'un champ à l'autre ;
- c)* identifier les caractères spécifiques du texte dramatique tel qu'il se présente dans le champ littéraire ;
- d)* dégager les conséquences théoriques et méthodologiques pour une nouvelle définition du texte dramatique, en tant que pratique d'écriture et en tant que genre littéraire.

De sorte qu'il est bien plus nécessaire, à cette étape-ci de la réflexion, d'affirmer le statut générique de la dramaturgie que de s'arrêter aux modalités d'hybridation ou de dissolution des genres qui

caractérisent l'écriture postmoderne et qui, bien entendu, traversent l'écriture dramaturgique aussi bien. C'est seulement une fois établie la spécificité du genre que les procédures menant à ses transformations pourront être saisies.

HYPOTHÈSES

L'hypothèse fondamentale est donc celle d'une *fracture identitaire*, où le texte est lui-même dédoublé, si bien qu'il peut exister deux textes différents sous le même titre et sous la même signature, et que cette fracture se reflète également dans le dédoublement des modes de publication (édition et représentation), des associations professionnelles, voire dans un dédoublement de la trajectoire professionnelle type des dramaturges. Je formule également les hypothèses corollaires suivantes : *a*) la relation entre les deux aspects de cette fracture est conflictuelle et *b*) elle a historiquement donné naissance à des formes spécifiques pour la socialisation du texte dramatique.

Je crois que la forme éditoriale reste soumise à la représentation scénique, c'est-à-dire qu'une pièce peut facilement être montée sans être publiée, et que l'inverse reste rare et concerne presque exclusivement des écrivains (dramaturges, poètes ou romanciers) déjà reconnus. De même, je pense que l'édition théâtrale procède dans l'ensemble des pièces jouées à un tri motivé, c'est-à-dire que l'édition ne prend en charge qu'une partie du répertoire, que cette partie correspond à

une forme que je qualifie, pour l'instant, de « plus écrite » et que cette forme est (re)travaillée pour lui assurer sa lisibilité. Parallèlement, les exigences particulières du théâtre ont rendu nécessaire la création de modes de diffusion autres que celui de l'édition que nous connaissons habituellement dans le champ littéraire. Ces formes, telles le Centre des auteurs dramatiques (CeAD) et le Playwrights' Workshop, rendent les textes dramatiques accessibles sans pour autant les publier ou les mettre en scène. Par ailleurs, les difficultés conjuguées des milieux théâtral et littéraire de même que leur relative incompatibilité ont historiquement amené les dramaturges – à l'image des écrivains sur leur terrain propre – à se regrouper pour forcer la reconnaissance de leur statut : associations, centres, regroupements divers sont à l'origine de droits et de reconnaissance sociale qui ne sont pas à négliger. Ainsi, il existe parallèlement une Association québécoise des auteurs dramatiques (AQAD) et une Union des écrivaines et écrivains québécois (UNEQ). De plus, les dramaturges sont rémunérés par les droits de représentation (si le texte est joué) ou les droits d'auteur (si le texte est publié), ce qui suppose deux modes de perception et deux affiliations de nature syndicale. Enfin, on observe la coexistence de programmes de formation en écriture, dans les écoles de théâtre ou dans les programmes de littérature, qui engagent diversement les dramaturges vers une carrière reliée aux diverses pratiques du dialogue (cinéma, télévision,

théâtre) ou vers une carrière plus globalement littéraire (roman, poésie, dramaturgie).

C'est de cette manière que je conçois l'inscription du texte dramatique et dans le champ théâtral et dans le champ littéraire ; j'envisage d'étudier non seulement la distribution ou la répartition des effectifs entre l'un et l'autre champ, mais de porter une attention toute spéciale aux conflits, débats et maraudages qui rendent parfois difficiles les rapports entre les individus et les organismes impliqués. Dans un tel cadre, on saisira mieux le sens des discussions qui, depuis quelques années, opposent par exemple l'Union des écrivaines et écrivains québécois (UNEQ) et la Société des auteurs, recherchistes, documentalistes et compositeurs (SARDeC) dans la gestion des droits de représentation télévisuelle, ou encore celles qui ont opposé l'UNEQ et l'AQAD pour la syndicalisation des dramaturges.

L'ensemble de ces réflexions s'inscrit dans la pratique d'une sociologie littéraire qui emprunte à la fois à la théorie du champ littéraire, conçue par Pierre Bourdieu (1992) et retravaillée, dans le cas du théâtre et de la dramaturgie, notamment par Alain Viala (1985, 1990) et Gilbert David (1994, 1995), et à mes travaux antérieurs sur l'institution (Robert, 1989 ; Pelletier, Chassay et Robert, 1994), qui se situent dans le prolongement de ceux de Jacques Dubois (1978) et de Michel Van Schendel (1992, 1993). Dans cette approche, l'institution est conçue non comme un objet réifié, mais comme le

processus qui met en place des formes servant à la régulation des conflits sociaux. Cette conception de la littérature et du théâtre en tant qu'institutions suppose l'étude conjointe des faits de champ, d'appareil et de discours ainsi que la nécessaire inscription de cette étude dans un temps historique.

Peu de travaux ont traité du champ théâtral québécois dans une perspective semblable à celle qui est proposée ici. Ceux qui s'en approchent le plus (Lizé, 1991 ; David, 1994, 1995) restent centrés sur l'étude du champ théâtral proprement dit et privilégient le théâtre québécois contemporain. Aussi, la cueillette et le traitement de la documentation empruntent plutôt les chemins déjà balisés dans *L'institution du littéraire au Québec* (Robert, 1989). Ce balisage méthodologique a été poursuivi depuis la parution de cet ouvrage, sur le plan théorique (Robert, 1991c ; Pelletier, Chassay et Robert, 1994) et sur le plan de la reconnaissance du terrain (Robert, 1991b ; 1997a). Pour limiter l'ampleur du travail historique, l'ensemble des recherches proposées sera réalisé sur les années récentes (depuis 1965, date de la création du Centre des auteurs dramatiques) et, pour les années antérieures, elles seront limitées à quelques cas. En conséquence, les travaux poursuivis actuellement sont les suivants :

1. Une *sociologie des dramaturges* s'impose, qui met l'accent sur leur formation (scolaire ou professionnelle ?, littéraire ou théâtrale ?, collégiale, universitaire ou spécialisée ?), le degré de professionnalisation du métier, le

degré d'autonomie de l'écriture dramaturgique dans leur œuvre (et la coexistence avec d'autres genres littéraires, le cinéma et la télévision), l'importance de leur intégration au milieu théâtral (en utilisant en guise d'indices l'appartenance à des troupes, à des associations professionnelles). Nous en sommes pour l'instant à constituer une banque de données en compilant les notices biographiques déjà disponibles dans divers répertoires et dictionnaires tels ceux du Centre des auteurs dramatiques, du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, du *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du nord*, du *Dictionnaire des écrivains québécois contemporains* et du *Oxford Companion to Canadian Theatre and Drama*. Nous disposerons de renseignements d'ordre biographique pour reconstituer des trajectoires types dans la carrière de dramaturges. Dans le traitement de ces données, nous accorderons une attention particulière aux femmes dramaturges, étant donné leur petit nombre et le fait qu'elles pratiquent cette forme d'écriture plus rarement (Robert, 1983, 1992, 1996), ce qui nous permettra d'identifier les processus d'inclusion dans le champ théâtral et d'exclusion de ce champ, de repérer plus sûrement les points névralgiques d'une telle carrière.

Cette première analyse sociologique sera complétée par une étude plus précise du statut du dramaturge (mode de rémunération, statut légal, revendications spécifiques). Serviront de sources les textes de loi (le droit d'auteur surtout), les rapports de commissions d'enquête sur les arts et la culture, les statuts et documents divers produits par les sociétés de perception des droits de représentation ainsi que les documents officiels des organismes subventionnaires. Ce qui m'intéresse, c'est de retrouver une définition politique et juridique du dramaturge en tant qu'auteur et en tant que créateur. Les travaux de Jean-Guy Lacroix (1990) sur le statut de l'artiste, ceux de Josette Féral (1990) sur les politiques culturelles et ceux de François Colbert (1982, 1993) sur le marché de la culture ont déjà exploré ce terrain, mais il reste à dégager ce qui désigne en propre le cas du dramaturge.

2. Les *associations professionnelles* sont l'objet d'un grand intérêt, en particulier le CeAD, le Playwrights' Workshop, l'AQAD et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Sera également examinée la place des dramaturges dans l'UNEQ, qui regroupe les producteurs de *livres*, de même qu'à la SARDeC, qui regroupe les producteurs de

textes pour la *télévision* et le *cinéma*. L'appartenance des dramaturges à l'une ou l'autre de ces associations servira d'indice de la façon dont ils perçoivent leur appartenance institutionnelle. De même, l'histoire de chacune de ces associations témoignera du processus de professionnalisation du métier de dramaturge ; leurs relations, souvent conflictuelles, révéleront les enjeux de cette profession. De plus, les statuts linguistique et politique des diverses associations opérant sur le territoire du Québec agissent comme révélateur du degré d'intégration des dramaturgies francophones et non francophones. Le CeAD et le Playwrights' Workshop méritent une étude attentive, puisqu'ils sont doublement utiles par leurs efforts dans la diffusion des textes dramatiques et en tant que regroupements professionnels. Nous étudions la composition de ces organismes ainsi que les documents qu'ils produisent (répertoires, mémoires, règlements et procès-verbaux) pour saisir les énoncés d'intention, les projets et les programmes d'action. Dans l'ensemble, nous nous inspirons des travaux réalisés par Yvan Lamonde (1991) et Pierre Rajotte (1992) sur le rôle des associations dans la constitution du champ littéraire au XIX^e siècle.

3. Un troisième volet porte sur les *collections de théâtre* aux Éditions Leméac, chez VLB éditeur, chez Boréal et aux Herbes rouges, une collection plus ancienne, le « Théâtre canadien », aux Éditions Édouard Garand, de même que sur la place de la dramaturgie hors collection chez d'autres éditeurs (de la pleine lune, Nu-Age, Humanitas Nouvelle Optique, Guernica, etc.). Des recherches d'envergure ont déjà été réalisées par l'équipe de Jacques Michon à l'Université de Sherbrooke, en particulier sur les Éditions Édouard Garand (Michon, 1988), les Éditions Leméac (Faure, 1992) et les Herbes rouges (Goulet, 1995), pourtant, aucune ne retient spécifiquement les collections de théâtre. Ce qui importe, dans ce cas, c'est de repérer des projets d'éditeur, des préférences esthétiques, mais aussi un travail de mise en forme dans l'écriture même du texte qui prend en charge les conditions de sa lisibilité. Le format de l'édition théâtrale (conventions typographiques, linguistiques, photographiques ; présence des crédits de la création à la scène ; introduction ; préface ; reproduction de critiques de journaux) révèle une conception éditoriale de la spécificité du texte dramatique. Une analyse du répertoire de chaque collection sera donnée en complément. En somme, il s'agit de mesurer l'intervention éditoriale sur les

pièces. Néanmoins, il sera utile dans certains cas de comparer le texte publié à la version déposée au CeAD ou au Playwrights' Workshop et à la version représentée pour identifier la nature et mesurer l'ampleur du travail ainsi réalisé.

4. Enfin, seront envisagés les *textes manifestaires*, c'est-à-dire les préfaces, manifestes et impromptus de tout ordre, écrits par les dramaturges eux-mêmes ou par les dramaturges en collaboration avec d'autres créateurs. Les préfaces accompagnent le texte publié et servent de discours d'escorte ; les manifestes sont le plus souvent des réactions ponctuelles aux problèmes immédiats que soulèvent les politiques gouvernementales en matière de gestion du droit d'auteur ou d'attribution des subventions (telles certaines déclarations autour de la création des *Fées ont soif* de Denise Boucher). Les impromptus, qui sont eux-mêmes des textes dramatiques, seront considérés ici comme des énoncés théoriques polémiques, ainsi que le suggérait Lise Gauvin (1980). Le corpus de la dramaturgie québécoise propose cinq impromptus : *Impromptu des deux chiens* de Jacques Ferron, *Impromptu pour deux virus* de Pierre Fillion, *L'impromptu de Québec* de Marcel Dubé, *L'impromptu d'Outremont* et le bref *Impromptu des deux presses* de Michel

Tremblay. À ces titres, nous ajouterons *Le bonheur total*. *Veaudecampagne* de Victor-Lévy Beaulieu et *En circuit fermé* de Michel Tremblay, pamphlets dialogués qui répondent aux principales normes du genre. C'est le *discours* des dramaturges sur le champ de même que la manière dont ils le représentent, dans ces textes théoriques et polémiques, qui nous intéressent. À cette étape, le corpus sera vraisemblablement élargi pour prendre en compte les *impromptus* et *manifestes* produits ailleurs qu'au Québec, ce qui permettra de confronter les traditions nationales et de mesurer plus précisément la valeur heuristique du cas québécois.

En outre, pour approfondir et illustrer l'analyse, j'ai opéré la sélection d'un certain nombre de pièces pour le moins intéressantes pour ma problématique, qui illustrent l'un ou l'autre des cas suivants :

- a) plusieurs éditions écrites (et avec variantes) du même texte ;
- b) plusieurs supports de diffusion, sous le même titre, chacun avec ses variantes : tapuscrit, livre, représentation, scénario télévisuel ou filmique ;
- c) deux versions du même texte dans le même livre ;

- d) un travail d'édition qui remet en question les canons traditionnels de l'écriture dramaturgique ;
- e) une histoire éditoriale inhabituelle.

Sauf la première, toutes ces pièces font l'objet d'éditions contemporaines : *L'anglomanie ou le dîner à l'anglaise* de Joseph Quesnel, *Félix Poutré* de Louis Fréchette, *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas, *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau, *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay, *Being at home with Claude* de René-Daniel Du-bois, *Les guerriers* de Michel Garneau, *Les fées ont soif* de Denise Boucher, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette, *L'homme gris* de Marie Laberge, *La femme d'intérieur* de Robert Claing et *Leçon d'anatomie* de Larry Tremblay. Certaines de ces études de cas sont terminées, telle celle de *L'anglomanie ou le dîner à l'anglaise* qui a permis la formulation d'hypothèses nouvelles concernant les modalités de circulation d'une pièce ni jouée ni publiée à son époque mais fort connue (Robert, 1995a), et celle de la trilogie Laberge–Claing–Tremblay qui confronte trois conceptions de l'écriture dramaturgique à travers l'analyse de personnages muets (Robert, 1997b).

PERSPECTIVES

Une fois établie la forme sous laquelle la dramaturgie existe en tant que genre littéraire, une

fois confirmée (voire infirmée) mon hypothèse, c'est-à-dire l'existence de deux formes distinctes qui, bien qu'arborant le même titre et la même signature, n'ont en réalité entre elles qu'un rapport analogique, il faudra pousser l'analyse dans quatre directions.

1. *La didascalie*. Publié, le texte dramatique ressemble à une partition aux règles typographiques strictes. Cette partition distingue le dialogue et la didascalie. Depuis quelques années, les recherches littéraires sur le texte dramatique ont essentiellement porté sur le statut du texte didascalique qui, en effet, fait problème. D'abord envisagée comme une série d'indications scéniques adressées au metteur en scène et dont la valeur illocutoire n'aurait pas plus de valeur que celle d'une recette, selon l'expression de Searle (cité dans Laillou Savona, 1982 : 32), la didascalie est restée longtemps conçue, au mieux, comme un « para-texte théâtral » (Thomasseau, 1984). Or, il faut bien admettre que, dans l'hypothèse où le texte dramatique est *publié pour être lu* (et non pas d'abord pour être joué, ce qui caractériserait à l'inverse les textes déposés au CeAD ou au Playwrights' Workshop), la didascalie prend une valeur narrative indéniable (où le récit, la description et le commentaire comblent les « trous »

du dialogue, substituant un ordre discursif à la mise en scène) qu'a déjà commencé à établir Jeannette Laillou Savona (1980, 1982), Sylvie Bérard (1992) et Michael Issacharoff (1993). En ce sens, le statut, mais aussi la nature et l'histoire des formes du texte didascalique (qui ne cesse de prendre de l'ampleur depuis une centaine d'années) représentent l'enjeu premier de toute conception littéraire de la dramaturgie.

Du même coup prendront (ou reprendront) de l'importance les textes dramatiques qui font un usage original de la didascalie, telles les pièces de Garneau qui comportent un texte didascalique versifié, ou celles de Chaurette, qui brouillent constamment la distance et la distinction entre les deux composantes de la partition (Riendeau, 1997). Plus largement, seront mis de l'avant les textes qui allongent le texte didascalique au point de dissoudre la théâtralité, textes mieux connus sous l'appellation générique de « théâtre dans un fauteuil », selon le titre donné à ses pièces par Alfred de Musset, ou de « théâtre de l'esprit », selon l'expression de Jacqueline Viswanathan (1988). C'est d'ailleurs à partir d'une réflexion sur un corpus appartenant à ce sous-genre, le théâtre de Charles Baudelaire, que Barthes avait développé (comme en négatif) la notion de théâtralité.

2. *Le dialogue*. Depuis les tragédies d'Eschyle, l'écriture dramaturgique possède un caractère déictique fondamental qui crée la distinction du genre en affirmant la primauté de l'action et du dialogue sur la description et le commentaire, propres aux genres narratif et argumentatif. Toutefois, les études sur le texte dramatique sont restées centrées sur l'analyse de l'action dramatique pour autant qu'elle soit perceptible dans le contenu des énoncés du dialogue. Or, les travaux d'Ubersfeld (1978) et d'Elam (1980) ont mis en évidence la valeur performative du théâtre et ont montré que le dialogue lui-même doit être envisagé comme le lieu où se construit l'action dramatique : conflit de paroles ou conflit d'espace de la parole. Deux éléments sont ici en jeu : *a*) le déplacement des travaux sémiotiques d'une conception de la langue vers une conception de la parole et, plus spécifiquement, vers une parole fictive ; et *b*) l'étude non pas tant des énoncés du dialogue que de son organisation, la prise en charge des conditions du dialogue. De sorte qu'il apparaît urgent de poursuivre les travaux, intéressants quoique déjà un peu anciens, de Pierre Larthomas (1972) et de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1984) sur le dialogue théâtral en tant que situation d'énonciation particulière, et d'intégrer à cette réflexion

une perspective sociologique qui conçoit le dialogue comme un échange linguistique ordonné par une série de règles de comportement. Sur cette rhétorique du dialogue, voire de la conversation, se greffe l'étude de la réplique elle-même, non pas tant pour en tracer une typologie qui existe déjà (Viègnes, 1992), mais pour en dégager une histoire, voire une sémiologie, constitutive du style d'un auteur, d'une école ou d'une époque.

Ces résultats rejoindront les rares entreprises relatives au dialogue romanesque (Lane-Mercier, 1989, 1990). Devront être distinguées les formes spécifiques du dialogue philosophique, du dialogue romanesque et du dialogue théâtral, mais aussi ce que Ryngaert (1993) appelle le *théâtre de la conversation*, où l'échange et la circulation des paroles l'emportent sur la force et l'intérêt des situations et dont l'origine peut être retracée chez Anton Tchekhov, et le *théâtre de la parole*, où, comme dans la dramaturgie de Nathalie Sarraute, la parole elle-même est mise en scène et, en quelque sorte, « affranchie du poids des personnages » (Ryngaert, 1993 : 116).

3. *Le statut du récit*. Élément fédérateur des divers discours que le texte confronte, la fable du texte dramatique ne trouve pas

toujours à s'incarner entièrement dans le dialogue. Nombreux sont les textes qui font appel au récit en tant que forme d'énonciation qui relaie l'information pertinente vers le public ou vers les autres personnages. Les chœurs, les messagers et les confidents sont parmi les personnages dramatiques sans véritable identité actantielle ou psychologique qui agissent comme de tels relais. L'aparté, les scènes d'exposition, les songs et adresses brechtiennes ou les monologues en illustrent d'autres moments. À ces usages classiques et épiques, le théâtre moderne substitue une tout autre problématique, où les points de vue se multiplient, se superposent ou se dissolvent, dans la confrontation de récits parallèles, variés et parfois incompatibles, jusqu'à remettre en question l'existence d'une action dramatique reposant sur le dialogue.

Dans les formes classiques, comme dans les usages modernes du récit, est mise en jeu la manière dont l'information est transmise au théâtre et, surtout, le point de vue qui l'organise. Est convoquée du même coup la question des récits de référence, depuis l'usage des grands récits de fondation, caractéristique du théâtre classique, jusqu'à la perte du grand récit unificateur, à la source de la postmodernité, en passant

par l'affrontement avec l'Histoire, propre au théâtre épique.

Dans les pratiques dramatiques du récit, il faudra distinguer celles qui contribuent à structurer une fable qui fait sens de celles qui, au contraire, contribuent à la dissolution du sens par l'abandon du point de vue. Aux dramaturgies classique et épique, dont la valeur dramatique reste forte, s'opposeront les formes à point de vue unique mais distanciées, telles les traditionnelles « parleries », les monologues et les récits de vie, et, encore plus, les *dramaturgies de l'émiettement* (Ryngaert, 1993 : 89) comme le fragment ou les monologues croisés qui nous renvoient aux limites de l'écriture dramatique.

4. *La langue du théâtre.* Au point de départ de l'écriture dramaturgique est le silence. La langue du théâtre apparaît, en premier lieu et avant même que de commencer à créer une signification, comme une sonorité, un décor donné à entendre à travers la voix, par le souffle, le rythme et la prosodie. Le vers classique est souvent commenté en tant qu'image sonore et évalué pour la qualité du rythme, de l'enjambement, de l'assonance, de la rime. Si la langue du théâtre est faite pour être dite, c'est-à-dire pour être inscrite dans une voix et un

espace donnés, elle devrait d'abord être étudiée pour cette qualité, qu'elle soit en vers ou en prose, en convoquant, à cette fin, les instruments de la rhétorique et de la poétique modernes.

La fonction théâtrale de la langue n'est pas seulement d'occuper l'espace : elle le crée tout autant et contribue de la sorte à évoquer un espace fictif (Rozik, 1993). En tant que parole, cette fois, la langue du théâtre s'étudie en relation avec le code linguistique dont elle est la variation. Variations, au pluriel, devrais-je écrire, qui servent encore bien plus que le contenu des énoncés du discours, à caractériser le personnage ou l'univers social mis en scène. Tout personnage, en effet, est censé parler d'abord la langue du groupe social auquel il appartient, que ce groupe soit défini par son identité sexuelle, sociale ou régionale. De la construction d'un idiolecte, qui isole un personnage dans sa « différence linguistique », à celle du sociolecte, qui construit au contraire une communauté, le travail de la langue exerce une fonction indicielle, à la manière d'un costume ou d'un geste, désignant tout un univers référentiel.

De telles langues sont fictives, bien entendu, puisque le texte dramatique est fondé non sur la parole elle-même, mais sur une

écriture qui, à divers degrés et de diverses manières, reconstruit la langue. Aucun texte n'y échappe. Et, dans le contexte singulier de l'écriture dramaturgique, il est tout aussi particulier de respecter la langue académique que de la perturber par le silence, l'imitation des parlers populaires ou régionaux, les sabirs, voire par la poésie. Il faut donc repérer les écarts, implicites ou explicites, entre la langue académique ou la conversation normale et le dialogue tel qu'il s'enchâsse dans un texte donné, car ils représentent, dans le texte dramatique et dans tous les autres genres littéraires, le lieu même de la création poétique.

Toutefois, les écarts linguistiques propres au théâtre montrent également l'insatisfaction des auteurs devant les usages traditionnels à leur disposition. L'excès d'oralité (chez Michel Tremblay), la création d'un sabir (chez Alfred Jarry ou Réjean Ducharme), la stylisation poétique (chez Paul Claudel) ou l'accumulation des clichés (chez Eugène Ionesco) signalent une résistance aux traditions trop fortement littéraires et la recherche d'une plus forte théâtralité. De même, l'usage du silence, du cri ou des dérèglements langagiers (aphasie, diglossie, etc.) souligne la difficulté d'investir certaines catégories de personnages

(en particulier, les personnages populaires ou féminins) d'une langue qui ne leur appartient pas. En ce sens, et au contraire du point précédent où le récit indique les limites de l'écriture dramaturgique, l'étude de la langue met au jour les conditions de sa théâtralité.

En somme, une fois comprises les modalités de la production sociale du texte dramatique, il s'agira d'examiner les conditions de son existence textuelle en évaluant la manière dont chaque texte, mais aussi chaque époque, résout la contradiction qui résulte de la double série d'exigences institutionnelles à laquelle il doit répondre. Après cela, on pourra enfin théoriser la forme spécifique sous laquelle se présente la dramaturgie en tant que genre littéraire et identifier les lieux d'une écriture propre à chaque dramaturge, écriture qui se situe bien plus dans la forme sous laquelle chacun imprime ces diverses composantes et dans leur combinaison que dans un quelconque discours porté par l'un ou l'autre des personnages.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1964), « La théâtralité de Baudelaire », dans Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, p. 41-47. (Coll. « Points. Littérature ».)
- BENNETT, Benjamin (1992), *Theatre as a Problem. Modern Drama and its Place in Literature*, Ithaca, Cornell University Press.
- BÉRARD, Sylvie (1992), « La didascalie comme discours signifiant. Pour une (autre) approche du texte théâtral », *Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. XI, n° 1 (novembre), p. 69-84.
- BOURDIEU, Pierre (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Libre examen ».)
- COLBERT, François (1982), *Le marché québécois du théâtre*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- COLBERT, François (1993), *Le marketing des arts et de la culture*, Boucherville, Gaëtan Morin éditeur. [Avec la collaboration de Jacques NANTEL et de Suzanne BILODEAU.]
- DAVID, Gilbert (1994), « Une institution théâtrale à l'ombre des mass médias », *Théâtre/Public*, n° 117 (février), p. 10-15.
- DAVID, Gilbert (1995), « Quebec theater in the post-modern period. A theatrical institution in the shadow of the mass media », dans Joseph I. DONOHOE et Jonathan M. WEISS (dir.), *Essays on Modern Quebec Theater*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 131-150.

- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor. (Coll. « Dossiers Media ».)
- ELAM, Keir (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, London/New York, Methuen. (Coll. « New Accents ».)
- FAURE, Sylvie (1992), « Les Éditions Leméac (1957-1988) : une illustration du rapport entre l'État et l'édition ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- FÉRAL, Josette (1990), *La culture contre l'art. Essai d'économie politique du théâtre*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- GAUVIN, Lise (1980), « De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique », *Études françaises*, vol. XVI, n^{os} 3-4 (octobre), p. 105-118.
- GODIN, Jean-Cléo, et Laurent MAILHOT (1970), *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Hurtubise HMH.
- GODIN, Jean-Cléo, et Laurent MAILHOT (1980), *Théâtre québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles*, Montréal, Hurtubise HMH.
- GOULET, Marc-André (1995), « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- ISSACHAROFF, Michael (1985), *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti.
- ISSACHAROFF, Michael (1993), « Voix, autorité, didascalies », *Poétique*, n^o 96 (novembre), p. 462-474.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1984), « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n^o 41 (mars), p. 46-62.

- LACROIX, Jean-Guy (1990), *La condition d'artiste : une injustice*, Montréal, VLB éditeur. (Coll. « Études québécoises ».)
- LAILLOU SAVONA, Jeannette (1980), « Narration et actes de parole dans le texte dramatique », *Études littéraires*, vol. XIII, n° 3 (décembre), p. 471-493.
- LAILLOU SAVONA, Jeannette (1982), « Didascalies as speech act », *Modern Drama*, vol. XXV, n° 1 (March), p. 25-35.
- LAMONDE, Yvan (1991), « Les associations au Bas-Canada : de nouveaux marchés aux idées (1840-1867) », dans Yvan LAMONDE, *Territoires de la culture québécoise*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 105-116.
- LANE-MERCIER, Gillian (1989), *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa. (Coll. « Sémiotique ».)
- LANE-MERCIER, Gillian (1990), « Pour une analyse du dialogue romanesque », *Poétique*, n° 81 (février), p. 43-62.
- LARTHOMAS, Pierre (1972), *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin.
- LIZÉ, Claude (1991), « Institution littéraire, institution théâtrale et théâtre régional », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. XII, n° 1 (spring), p. 37-55.
- MELROSE, Susan (1993), *A Semiotics of the Dramatic Text*, New York, St. Martin's Press.
- MICHON, Jacques (dir.) (1988), *L'édition du livre populaire. Études sur les éditions Édouard Garand, de l'Étoile, Marquis, Granger frères*, Sherbrooke, Les Éditions Ex libris. (Coll. « Études sur l'édition ».)

- PELLETIER, Jacques, Jean-François CHASSAY et Lucie ROBERT (1994), *Littérature et société. Anthologie*, Montréal, VLB éditeur. (Coll. « Essais critiques », n° 9.)
- PFISTER, Manfred (1991), *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press. (Coll. « European Studies in English Literature ».)
- RAJOTTE, Pierre (1992), « Les pratiques associatives et la constitution du champ de production littéraire au Québec (1760-1867) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XLV, n° 4 (printemps), p. 545-572.
- RIENDEAU, Pascal (1997), *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chabrette*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Études ».)
- ROBERT, Lucie (1983), « Réflexions sur trois lieux communs concernant les femmes et le théâtre », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 5 (hiver-printemps), p. 75-88.
- ROBERT, Lucie (1989), *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises », n° 28.)
- ROBERT, Lucie (1991a), « Towards a history of Quebec drama », *Poetics Today*, vol. XII, n° 4 (winter), p. 747-767.
- ROBERT, Lucie (1991b), « The new Quebec theatre », dans Robert LECKER (dir.), *Canadian Canons. Essays in Literary Value*, Toronto, University of Toronto Press, p. 112-123.
- ROBERT, Lucie (1991c), « Le statut littéraire de la dramaturgie », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *La littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 121-131.

- ROBERT, Lucie (1992), « Making space for our words. Note on contemporary Québec women drama », dans Rita MUCH (dir.), *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit*, Winnipeg, Blizzard Publishing, p. 43-55.
- ROBERT, Lucie (1995a), « Monsieur Quesnel ou le bourgeois anglo-man », *Voix et images*, n° 59 (hiver), p. 362-387.
- ROBERT, Lucie (1995b), « The language of theatre », dans Joseph I. DONOHOE et Jonathan WEISS (dir.), *Essays in Modern Quebec Drama*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 109-129.
- ROBERT, Lucie (1996), « Conditions d'une dramaturgie au féminin ». Communication présentée au colloque « Trajectoires au féminin », à Queen's University, de Kingston. Inédit.
- ROBERT, Lucie (1997a), « La langue du théâtre, lieu d'une interdisciplinarité conflictuelle », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 93-105.
- ROBERT, Lucie (1997b), « (D)écrire le corps », *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps), p. 28-42.
- ROZIK, Eli (1993), « The functions of language in the theatre », *Theatre Research International*, vol. XVIII, n° 2 (summer), p. 101-114.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod. (Coll. « Lettres supérieures ».)

- SAINT-JACQUES, Denis, et Alain VIALA (1994), « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales : histoire, sciences sociales*, n° 2 (mars-avril), p. 395-406.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984), « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, n° 53 (février), p. 79-103.
- UBERSFELD, Anne (1978), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales. (Coll. « Classiques du peuple. Critique », n° 3.)
- VAN SCHENDEL, Michel (1992), *Rebonds critiques I. Questions de littérature*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)
- VAN SCHENDEL, Michel (1993), *Rebonds critiques II. Questions de littérature*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)
- VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Le sens commun ».)
- VIALA, Alain (1990), *Racine. La stratégie du caméléon*, Paris, Seghers. (Coll. « Biographies ».)
- VIÈGNES, Michel (1992), *Le théâtre. Les problématiques essentielles*, Paris, Hatier. (Coll. « Profil Littérature », série « Histoire littéraire ».)
- VISWANATHAN, Jacqueline (1988), « Spectacles de l'esprit. Flaubert, Hardy, Joyce », *Poétique*, n° 75 (septembre), p. 373-389.

Annie Cantin

CRELIQ, Université Laval

LE STATUT GÉNÉRIQUE
DU JOURNAL INTIME :
QUESTION DE LOGIQUES,
QUESTION DE PRATIQUES

Le problème n'est [...] pas qu'on rédige des journaux intimes mais qu'on les lise.

Gérald RANNAUD,

« Le journal intime de la rédaction à la publication.

Essai d'approche sociologique d'un genre littéraire »,

Le journal intime

et ses formes littéraires.

Longtemps relégués aux tiroirs, les papiers personnels, chroniques du quotidien et autres petits carnets n'embêtaient, jusqu'à tout récemment, à peu près personne. De fait, convaincu, comme on a encore tendance à l'être, que le journal intime était très bien là où il devait se tenir (c'est-à-dire au grenier, dans le coffre de l'aïeule aimée), on en parla à peine, préférant le laisser se faire oublier,

quelque part entre la collection des meilleures recettes de grand-mère et une « littérature dans les limbes¹ ». Mais les choses ont changé, et le journal intime, qui autrefois s'enveloppait de ses secrets, se cache de moins en moins. Introduit de façon plus soutenue et massive dans l'ordre de la lecture depuis quelques décennies, le texte diaristique se montre et se laisse maintenant regarder. Voilà une intrusion certes intéressante pour la critique moderne qui y trouve un objet neuf, mais qui n'est pas sans apporter son lot d'interrogations tant à une pratique diaristique qui n'est plus tout à fait la même dans cette expansion de l'écrit intime, qu'à la pratique du littéraire en général dont les préceptes et traditions sont quelque peu bouleversés dans cette extension du cercle des lettres.

Au nombre des questions soulevées par le nouveau et quelque peu paradoxal statut public du journal intime, une des plus fondamentales, une des plus complexes aussi, consiste sans doute à définir la place du journal en littérature. À quelle littérature le texte diaristique d'aujourd'hui et d'hier appartient-il maintenant ? Comment aborder de façon littéraire ce phénomène, cette présence de plus en plus manifeste ? Pouvons-nous, d'ailleurs,

1. L'expression est d'Alain Viala : « Une œuvre, même d'une extraordinaire qualité, si elle reste au fond des tiroirs ou du grenier de qui l'a composée, si elle n'est pas donnée à lire ou à écouter, n'est que littérature "dans les limbes" » (Viala et Molinié, 1993 : 149).

légitimement parler du journal intime comme d'un objet littéraire ? Ne vaudrait-il pas mieux le laisser aux psychanalystes et archivistes du temps humain qui s'en sont, jusqu'ici, les plus occupés ? Ou encore, et c'est la question que j'examine plus particulièrement ici : le journal intime constitue-t-il un genre littéraire ? Sinon, pourquoi ? Si oui, pour qui, dans quelle mesure et à quelle(s) condition(s) ? De toute évidence, les questions ne manquent pas lorsque vient le temps de confronter le journal intime à l'ensemble de la production littéraire légitime et au fonctionnement de ses systèmes. C'est du moins le constat devant lequel je me suis retrouvée à la veille d'entreprendre une thèse – intitulée « Genèse et fortune d'un genre littéraire : le journal intime au Québec » – dont la problématique initiale servira de point de départ et d'interrogation au présent article.

LA PROBLÉMATIQUE

Depuis environ une décennie, depuis, en fait, la parution simultanée de deux répertoires de la littérature personnelle au Québec (Lamonde, 1983 ; Van Roey-Roux, 1983) qui révélaient l'existence de ces formes jusque-là négligées, jamais ne s'est-on autant intéressé aux écrits intimes ; jamais, non plus, n'a-t-on autant publié de correspondances, d'autobiographies, de carnets et de journaux intimes. D'objet marginal qu'elle était, la littérature personnelle est devenue un phénomène social et

littéraire dont l'existence ne peut être niée. Pourtant, bien que bénéficiant d'un corpus déjà délimité et des avancées sur le terrain diaristique français par des chercheurs tels qu'Alain Girard, Philippe Lejeune et Béatrice Didier parmi les plus connus, la recherche en diarisme québécois est loin de comprendre ou, pour reprendre les mots du *Petit Robert*, d'« embrasser dans un ensemble » la dynamique générique à laquelle le journal intime, par l'émergence et la diffusion de ses formes, semblerait donner lieu dans le champ littéraire québécois.

En suivant l'évolution des conditions qui ont présidé au passage du journal intime de la sphère privée aux domaines public et, par hypothèse, littéraire, je vise donc à la constitution d'une archéologie des fonctions et des formes du journal intime à travers la mouvance de la littérature québécoise et de ses pratiques. Car, au-delà de sa nature archivistique et anecdotique qui témoigne de l'histoire de la vie privée et de son articulation au champ social dans toutes ses dimensions, le journal intime possède, à l'instar du roman ou encore de la poésie, une histoire distincte qu'il faut établir en même temps qu'il faut rétablir le journal dans le mouvement et la perspective du contexte socio-littéraire qui l'a porté des tiroirs secrets aux rayons des librairies. Plus précisément et en résumé, je tendrais à mettre en rapport la pratique diaristique avec les pratiques littéraires légitimes afin d'en faire ressortir les écarts et les rapprochements tout au long de leur développement particulier et interac-

tif ; je verrais à identifier les grands moments de l'évolution du journal intime, à en établir la périodisation et les courants majeurs pour, enfin, déterminer les conditions qui auraient pu favoriser l'entrée du journal intime en littérature.

LE JOURNAL INTIME
COMME GENRE LITTÉRAIRE :
UN STATUT INCERTAIN

Vouloir constituer une archéologie d'un genre littéraire, c'est, au préalable, avoir convenu que l'objet choisi pour une telle observation participe, justement, d'un genre littéraire. Or, à vrai dire, cette appartenance ne va pas de soi si, d'une part, l'on considère que ce préalable convoque moult théories et débats sur ce qu'il faudrait entendre par genre, et si, d'autre part, l'on convient, avec Georges Gusdorf, de l'imprécision même du statut générique généralement accordé aux écrits intimes :

Selon les théoriciens, l'autobiographie constitue un genre littéraire, et le journal intime, de son côté, doit être considéré comme un autre genre, au sein d'un ensemble vaste et jusqu'à présent fort peu déterminé, représenté par les écritures du moi, où pourraient entrer d'autres « genres », comme les correspondances, les papiers intimes, etc. Situation fluide du point de vue de l'épistémologie littéraire ; la littérature personnelle, dans son ensemble, constitue encore, à l'heure qu'il est, un territoire inorganisé, au sein duquel les intéressés prélèvent des concessions à mesure de leur intérêt personnel (1991 : 275).

De fait, l'enjeu épistémologique semble grand quand il s'agit de placer, aux côtés de genres littéraires reconnus (ou moins en mal de reconnaissance institutionnelle) tels le roman et la poésie, cet ensemble « vaste » et « fort peu déterminé » que sont les écrits intimes ; ne bénéficiant pas de la longue tradition d'étude qui précède et accompagne la recherche en terrain romanesque ou poétique, ne jouissant encore ni d'un Flaubert ni d'un Baudelaire dont bon nombre d'études littéraires se sont investies de la renommée (pour se légitimer peut-être), l'écriture intime doit encore justifier sa participation au grand cercle littéraire où on l'admet aujourd'hui plus volontiers qu'hier, mais encore avec précaution. Soit ! Il y a eu Rousseau et Pepys, et on connaît le Flaubert épistolier, le Sartre mémorialiste et le Green diariste, mais une hirondelle ne fait pas le printemps, dit-on, et l'institution littéraire, par l'entremise de ses agents de célébration (critique, édition, prix, enseignement, etc.), se montre toujours hésitante à faire entrer en ses rangs journaux, mémoires et lettres de tout un chacun, un peu comme si ces écrits de l'ordinaire, du commun et, comme on l'entend généralement, du banal allaient, en investissant l'espace des lettres légitimes, remettre en question la distinction de l'objet littéraire et fatalement stigmatiser la superbe de son écrin². À côté d'un Elias Canetti, par exem-

2. Cet écart entre la littérature intime et l'ordre du littéraire légitime s'observe encore plus nettement du côté du

ple, qui avançait que « si cela avait un sens de se demander quelle forme de littérature est aujourd'hui indispensable à quelqu'un de conscient et de lucide » (1984 : 254), ce serait celle du journal intime, la doxa critique s'entend plutôt pour « considère[r] tout journal intime imprimé comme une forme de récit dépassé provenant d'une maîtrise insuffisante des autres formes et due à un manque de génie descriptif³ ». D'où, peut-être, la « situation fluide » des écrits intimes par rapport au système littéraire des genres et d'où, partant, le fait qu'il faut souvent prévoir l'échec lorsque vient le temps de chercher dans les manuels d'histoire littéraire un chapitre, une section, un paragraphe exclusivement réservé à la pratique de l'écrit personnel. En effet, quel avantage y aurait-il pour la critique littéraire (place forte du littéraire légitime) à accorder une place spécifique à ce qui menace d'ébranler les bases axiologiques de son édifice ? Quel intérêt la littérature aurait-elle à vouloir classer le déclassé ? Quel profit trouverait-elle à mettre en ordre ce qui la remet en cause ? Et que le texte intime remette en cause la littérature, Gérald Rannaud ne semble pas en douter lorsqu'il note, au sujet du texte diaristique,

champ littéraire québécois qui, outre le fait de son autonomie récente, ne jouit pas d'une tradition en littérature intime comparable à celle rencontrée du côté européen et ce, tant pour la pratique du genre que pour son étude.

3. Propos de Hans Werner Richter (1965), repris librement et contredit par Peter Boerner (1978 : 219).

que le moment historique du journal intime est celui où en Europe la littérature atteint le moment le plus aigu de la crise ouverte avec Flaubert. Le journal intime peut apparaître alors comme un compromis entre une littérature devenue impossible et une littérature qui se nie (1978 : 286).

Impossibilité et négation sont d'autant plus fortes que la thématisation de l'impuissance n'est pas rarissime en matière diaristique. Comme le disait encore Rannaud :

L'impuissance dans le journal n'est plus cause du silence ou de l'échec, elle est au contraire l'occasion même de l'écriture. Le journal intime apparaît, et l'exemple de du Bos en témoigne, comme une production de l'échec ou de la difficulté, comme une sorte d'œuvre absente, un défaut d'œuvre, une œuvre par défaut. Plusieurs niveaux pourraient alors se percevoir qui nous conduiraient du journal de l'échec où se confine le pur diariste, cette figure très « fin de siècle », sœur de celle, contemporaine, du « raté », au journal né d'un échec temporaire de l'écriture, journal laboratoire d'une œuvre future ou enfer d'une œuvre impossible, lieu où l'écrivain se transforme pour un temps en « écrivain », essayant de traverser certaines pratiques d'écritures pour revenir enfin à la sienne propre (p. 286).

Non pas seulement la proposition d'une explication à l'ostracisme dans lequel fut tenu le journal intime par l'Institution, cette dernière citation de Rannaud, et c'est aussi pourquoi je l'ai retenue,

contient une des caractéristiques les plus connues lorsqu'il s'agit de définir le journal intime, à savoir celle qui le présente essentiellement comme le discours de l'impasse artistique, comme le lieu où se mettent en scène « ceux qui, écrivait Julien Green, ne se croient pas [ou plus] écrivains » (1987 : 117). Mais à supposer que cette caractéristique soit constitutive d'une configuration propre à définir un ensemble de textes regroupés sous l'appellation « journal intime », puis divisés en « journal de l'échec » et en « journal laboratoire » (ce dont je doute car, pas plus que tous les textes qui exploitent, entre autres, la figure de « l'écrivain raté » ne sont des journaux intimes, pas plus cette figure ne fait invariablement et formellement partie de tous les journaux), la récurrence de la déconvenue suffirait-elle, au-delà du statut littéraire équivoque qu'elle semble lui conférer, à faire du journal une classe textuelle propre et concevable en matière de genre littéraire ? C'est ce que je tenterai maintenant de comprendre.

LOGIQUES ET PRATIQUES

On l'a dit, répété, et on le dit encore : « De tous les champs dans lesquels s'ébat la théorie littéraire, celui des genres est sans nul doute un de ceux où la confusion est la plus grande » (Schaeffer, 1983 : 3). Aussi m'apparaît-il d'emblée inutile d'ajouter à la confusion en essayant d'y mettre un peu de clarté et ce, d'autant plus que, dans l'économie de ma recherche, ce n'est pas tant de demander

« qu'est-ce qu'un genre ? » qui m'importe que de préciser, *hic et nunc*, ce que je crois devoir retenir des diverses réponses liées à cette question. De plus, convaincue qu'en général les périphrases définitionnelles du genre portent, en substrat plus ou moins conscient, cette idée que le genre participe d'abord et avant tout d'un principe de regroupement et que les catégories génériques « constitue[nt] des classes textuelles définies en compréhension » (Schaeffer, 1989 : 9), je dirai simplement

1. que le genre est pour moi la désignation large d'un ensemble de textes qui comportent des ressemblances assez prégnantes pour qu'à leur lecture s'impose et soit reconnue une structure typique propre à les mettre en rapport les uns avec les autres ;
2. que j'entends par « genre » une appellation pratique qui nous permet de rendre compte à peu de frais de ce que nous concevons mentalement, et avec nombre de détours de l'intellect, comme étant une catégorie de classification basée sur une logique de la ressemblance, de sorte que finalement
3. ma définition opératoire du genre imite avec une grande fidélité l'acception didactique du mot, à savoir que le genre est une « idée générale d'un groupe [...] d'objets présentant des caractères communs » (*Le petit Robert*).

Cette précision et cette restriction taxinomiques n'empêchent pas que soient pris en compte, dans mon étude de cet ensemble de textes qui comporteraient des traits communs propres à les regrouper sous la bannière « journal intime », d'autres éléments théoriques émanant des propositions génériques relatives, cette fois, non plus tant à la définition du genre qu'aux modes d'existence de ce dernier. Ainsi, la question cardinale formulée plus haut (« Le journal intime constitue-t-il un genre littéraire ? ») et sur laquelle s'appuie ma démarche, me portera-t-elle, aux hasards des intérêts et des devoirs de ma recherche, à considérer le texte diaristique à travers des questions d'ordre générique plus extensives, notamment celles que soulève la proposition des quatre logiques génériques exposées par Jean-Marie Schaeffer en conclusion à son ouvrage *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* :

Les quatre logiques génériques que nous avons distinguées ne sont pas des phénomènes absolus mais des phénomènes relatifs : ce sont aussi autant de manières différentes d'aborder n'importe quelle œuvre. Abstraitement, tout texte relève de ces quatre logiques : tout texte est en effet un acte communicationnel ; tout texte a une structure à partir de laquelle on peut extrapoler des règles ad hoc ; tout texte (sauf à rechercher quelque Urtext introuvable) se situe par rapport à d'autres textes, donc possède une dimension hypertextuelle ; tout texte enfin ressemble à d'autres textes (1989 : 184-185).

En concédant, avec le théoricien, qu'il serait faux de croire « que tous [c]es niveaux soient également pertinents pour tous les textes » (p. 185), je considère néanmoins qu'appliqués à la pratique diaristique ces plans de lecture inspirent des manœuvres d'approche intéressantes et sans doute profitables à la compréhension du phénomène qui m'occupe. Histoire non pas de pousser ces logiques à bout mais plutôt d'explorer sans trop pour l'instant nous y enfoncer, allons donc voir les voies qu'elles m'indiquent et qui pourraient me permettre de postuler que le journal intime, malgré la somme des valeurs qu'il connote (tels l'intimité et l'individualité, la banalité et l'ordinaire), relève de la logique des genres littéraires.

« TOUT TEXTE EST UN ACTE COMMUNICATIONNEL »

Si, d'une part, comme l'avance Schaeffer,

une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais [...] aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifiques, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques (1989 : 80),

et si, d'autre part, le journal intime se définit, du moins selon l'esprit commun, dans « la logique du repli sur soi, [du] réflexe de défense » (Rousset, 1983 : 437), dans les « effusions sans témoins » et la

« réclusion griffonnante » (Amiel, *Journal*, 10 mai 1880, 31 mai 1880), il est loin d'aller de soi le lien qui pourrait unir œuvre et texte diaristique et qui pourrait donner à penser que le journal intime répond à une logique générique, à savoir celle qui force à comprendre le texte en situation de communication et qui l'inscrit dans un réseau de production, de diffusion et de réception. En fait, l'impertinence semble grave à présenter, dès son abord, le texte intime tel un acte communicationnel⁴, et la tentation forte de faire échapper le journal à toute visée pragmatique sans laquelle l'idée même de genre, dans cette optique précise, est difficile à concevoir.

Or, si l'habitude qui porte le lecteur de journaux intimes à croire que ce qu'il lit ne fut pas écrit pour être lu, et qu'il tient entre les mains – ô sacrilège ! mais quel privilège ! – un document secret, unique et original, si cette habitude, donc, persiste encore, il demeure que le texte intime, au même titre que la plaquette en poésie ou la planche en bande dessinée, possède toujours la possibilité d'être inclus dans un système communicationnel réel, ne serait-ce que par sa nature de texte écrit.

4. Je rappelle le titre de l'article célèbre de Jean Rousset (1983), « Le journal intime, texte sans destinataire ? », qui, malgré le point d'interrogation qui marque une certaine réserve sur la justesse de l'assertion, ne joue pas moins sur cette idée reçue de l'écrit diaristique comme texte sans lecteur.

D'ailleurs, et les répertoires consacrés à la littérature personnelle au Québec le prouvent, tous les journaux ne sont pas restés dans les tiroirs ; d'aucuns furent même tenus dans l'intention avouée d'être publiés⁵. Ainsi, potentiellement ou réellement entraîné dans l'espace des possibles de lecture, le journal intime peut-il s'inscrire dans la définition de l'acte de communication interhumaine. Évidemment, que le journal personnel se trouve engagé dans un tel processus de circulation ou de diffusion n'implique pas, *ipso facto*, que le singleton diaristique puisse être pensé comme un élément générique ; il aurait pu n'exister qu'un seul journal intime dans toute l'aventure humaine, et cet hapax aurait-il été lu par tous qu'il n'en aurait pas pour autant constitué un ensemble ni un genre. Seulement, il n'en est rien, et à la faveur de la communication du texte diaristique au monde – socialisation du texte intime entraînée notamment, je le répète, par l'engouement des agents éditoriaux pour la littérature personnelle –, nous ne pouvons que constater l'importance quantitative croissante du phénomène et, partant, admettre que cette pluralité de journaux, malgré le caractère distinctif, individuel que chacun d'entre eux exem-

5. Le meilleur exemple québécois de cette destination publique du journal intime est sans doute le *Journal* de Jean-Pierre Guay dont les six tomes, publiés entre 1986 et 1990, rappellent, quoique le diariste s'en défende, l'entreprise de l'imposant *Journal littéraire* de l'écrivain français Paul Léautaud.

plifie, ne peut que mener à la formation d'une collection textuelle, voire d'un genre.

Si cette participation du texte diaristique à une logique de la communication semble indéniable en théorie, il en va autrement dans la pratique littéraire. Malgré le fait que « [d]e nos jours [...], beaucoup d'auteurs de journaux intimes n'écrivent plus seulement pour eux, mais pour un public potentiel » (Boerner, 1978 : 217), la doxa savante hésite toujours à considérer la pratique diaristique sous l'angle du rapport écriture/lecture et elle préfère, plus souvent qu'autrement, reprendre les idées reçues alors que la diffusion restreinte du journal intime pouvait encore laisser croire qu'aucun public n'était visé et que la seule communication possible était celle entretenue entre le diariste et lui-même. Cette idée (ou modèle) du repliement de la production diaristique sur elle-même est si prégnante qu'il n'est pas chose rare de la retrouver, dans des dictionnaires de littérature, officiellement établie à titre de mode d'existence et de spécificité du journal intime. Daniel Madelénat, dans le *Dictionnaire des littératures de langue française* paru chez Bordas en 1984, écrit : « La locution "journal intime" apparaît au XIX^e siècle pour désigner la relation, au jour le jour, d'événements ou de pensées personnels, privés, non destinés à la publication » (1984 : 1132). Pour sa part, un collaborateur anonyme dans le *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures française et étrangères, anciennes et modernes* affirme :

Le journal intime note suivant un rythme et à une fréquence variables des événements extérieurs, des états d'âme (Chopin, Carnets de notes) ou des réflexions morales (Strindberg, Journal d'un fou ; Pavese, le Métier de vivre). Ces notations, effectuées au jour le jour, n'ont apparemment qu'un intérêt technique dans le cas du récit de voyage par exemple ou une valeur anecdotique dans le cas de l'introspection autobiographique. Aussi le journal n'est-il pas d'emblée considéré comme genre littéraire destiné à une diffusion auprès du public (Anonyme, 1985 : 807).

De plus, s'il faut concevoir le genre comme un regroupement d'œuvres littéraires fondé en théorie sur une forme extérieure (mètre ou structure spécifique) et sur une forme intérieure (attitude, ton, objectif – et, plus spécifiquement : sujet et public) » (Wellek et Warren, 1971 : 319), il devient alors évident que, sur la base stricte des définitions données, la production diaristique ne pourrait être comprise à l'échelle d'un genre, dans la mesure où l'absence de volonté de le destiner à un public et le maintien du texte dans l'espace intime du diariste viennent nier toute possibilité de manifestation d'un hypertexte à partir duquel une structure typique (ou « forme extérieure ») pourrait se diffuser, être reconnue et reprise afin de donner lieu à quelque « filiation ». Pourtant, parallèlement et paradoxalement, ces mêmes autorités associeront l'émergence du genre « journal intime » au fait que la pratique diaristique, dans son histoire, se

livre progressivement au monde et qu'elle devient objet de communication, de lecture et de consommation. Comme l'expose Madelénat, dans la rubrique citée plus haut :

Les premiers « intimistes » (ou « journal-intimistes », ou encore « diaristes »), nés au XVIII^e siècle, comme Joubert (1754-1824), Maine de Biran (1766-1824), Benjamin Constant (1767-1830), Stendhal (1783-1842), tiennent un journal strictement privé, sans considération de modèles ou de forme, sans aucune idée de publication. [...] Dès la fin des années 1820, le journal commence d'être pensé comme une structure littéraire utilisable : Sainte-Beuve [...] se donne, en 1829, comme l'« éditeur » d'un jeune écrivain qui vient de mourir, Joseph Delorme, et illustre la vie et les pensées de ce poète en livrant au public de prétendus extraits de son journal ; procédé vite imité par des littérateurs de moins haute volée. À partir de 1845 sont publiés les premiers extraits significatifs de cahiers intimes : ceux de Maine de Biran, de Joubert, de Maurice et Eugénie de Guérin. Les parutions, d'abord fragmentaires, circonspectes, parfois inexactes n'en fournissent pas moins des exemples et des défis : elles provoquent, vers 1850-1860, une évolution du concept même de journal intime ; tout en gardant son rôle antérieur de « secrétaire particulier », celui-ci devient de plus en plus une œuvre qu'il faut soigner, puisqu'elle risque d'être divulguée : il en va ainsi des journaux de Barrès, de Jules Renard ou de Marie Bashkirsteff. Enfin l'abondance des publications de textes complets et annotés, l'effondrement des tabous qui

protégeaient la vie sexuelle ou les fantasmes clandestins ouvrent, après la Grande Guerre, une troisième époque : le journal est définitivement conçu comme une création destinée aux lecteurs que l'œuvre « ordinaire » a déjà séduits [...] ; la publication est de moins en moins différée ; l'auteur en procure des extraits, des échantillons, des versions expurgées. [...] « Votre journal est une œuvre, est votre œuvre », disait, en 1918, André Gide à Charles Du Bos. Le genre s'est alors tout à fait constitué ; il est devenu un procédé à la disposition des romanciers (au même titre que l'échange de lettres) [...] (1984 : 1133).

On voit alors que l'importance de la transivité et du caractère public, et littéraire, du texte dans le processus constitutif du genre ne compte pas pour peu et que l'énoncé d'un principe d'apparence aussi simple que « tout texte est un acte communicationnel » a bien ses raisons d'être au sein d'une logique des genres littéraires. Du moins, ce premier principe de logique, appliqué au journal intime, m'aura-t-il permis non seulement d'ébranler les acquis d'une pensée commune en réhabilitant pleinement le texte intime dans sa dimension dialogique, mais aussi de saisir l'importance de l'élargissement progressif du champ de diffusion et, par conséquent, de l'accroissement du lectorat dans la formation et le développement générique de la pratique diaristique. De fait, n'y aurait-il pas dans ce passage du lecteur absent au lecteur souhaité, du tiroir secret au rayon de librairie, cette idée de

mouvement du texte singulier vers un ensemble, vers le genre ?

« TOUT TEXTE A UNE STRUCTURE
À PARTIR DE LAQUELLE ON PEUT EXTRAPOLER
DES RÈGLES *AD HOC* »

Une autre idée que l'on se fait communément du journal intime vient heurter ce second principe de logique générique : supposer une structure au dessein régulateur, n'est-ce pas contrevenir à l'essence même du texte diaristique ? Comment l'écrit en chambre close par excellence peut-il donner lieu à des règles qui viendraient, plus ou moins consciemment, gérer sa pratique et briser son image d'écriture en liberté, d'écriture en solitaire⁶ ?

Et puis les diverses voix critiques qui s'attardent au phénomène s'entendent plutôt bien là-dessus : le texte diaristique serait un texte sans structure. « Pas de début, pas de terme, pas de nœud, ni sujet, ni exposition, ni développement » (Girard, 1963 : 3), ou encore « écriture livrée au sort de l'éphéméride » (Rousset, 1983 : 435), liée « au monde du discontinu » (Didier, 1976 : 9) ou à

6. L'iconographie est, à cet égard, symptomatique. Voir la couverture de l'ouvrage de Philippe Lejeune, *Le moi des demoiselles* (1993), et celle des actes du colloque consacré aux *Discours et pratiques de l'intime* (Brunet et Gagnon, 1993) qui reproduisent respectivement un détail d'une aquarelle de William Henry Hunt, *Girl Writing by Lamplight* (1850), et une huile d'Ozias Leduc, *La Madeleine repentante* (1902).

la « logique de la discontinuité » (Gusdorf, 1991 : 318) : voilà bien souvent sous quelle enseigne on croit le journal intime logé. Béatrice Didier affirmait d'ailleurs en ce sens :

Le drame du journal intime, aussi bien au point de vue de l'esthétique du genre que de la psychologie individuelle, c'est qu'il ne s'y passe rien. À mesure que l'intimité se creuse, l'événement se réduit, jusqu'au moment où il ne peut plus du tout fournir des éléments de structure du récit. À quoi l'on pourra répondre qu'il ne se passe rien dans le journal intime, c'est que le diariste n'est pas un homme d'action, etc. Là n'est pas la question [...] l'au-jour-le-jour ne peut pas avoir de structure (1976 : 160).

Pourtant, à bien y regarder – surtout si est admise la possibilité de circulation publique du texte intime –, rien n'est moins certain que le fait que le journal ne réponde pas, en partie, à un certain protocole d'écriture destiné à son usage, ni même que nulle structure ne lui résiste.

Si une programmation et, parfois, un code d'éthique de l'écriture (la théorie de l'intime parle de « pacte ») existent à l'intérieur de nombreux journaux⁷, pourquoi une convention ne s'appliquerait-elle pas d'un journal à un autre ? Dès lors, la facilité d'identification d'un journal intime – grâce à

7. Les premières pages du journal de Claire Pic donnent une bonne illustration de ce pacte : « En commençant mon journal, je vais d'abord clairement exposer le but que je m'y propose afin de le revoir et de ne pas l'oublier. Je ne

des paramètres explicites dont la reconnaissance assure que nous avons ou n'avons pas affaire à un journal intime (je pense ici, spontanément, à la présence simultanée d'un appareil chronologique, d'un discours à la première personne donné sous l'apparence de l'au-jour-le-jour et fragmenté, ainsi qu'à la concentration des déictiques inhérente à une telle situation discursive) –, cette facilité d'identification, donc, ne permet-elle pas de supposer la soumission de la pratique diaristique à une certaine règle ou à un certain modèle ? Certes, si le cahier personnel se tenait, en ses débuts, dans les espaces les plus privés de la vie, il advint

au bout d'un certain temps, sur lequel l'auteur du journal intime n'est pas sans pouvoir, [que] quelques-uns de ces écrits cachés voient le jour de la publication. Commence alors une histoire au sens habituel du terme, dans laquelle ils se rejoignent les uns les autres, et se comportent comme le font les autres écrits de l'histoire de la

me propose pas le moins du monde de faire un devoir de style bien poli, bien soigné, mais un compte rendu de mes impressions, de mes pensées bonnes ou mauvaises, d'autant plus franc que j'écris ce journal pour *moi seule*, et je prie instamment les personnes qui pourraient jamais le trouver de me le rendre ou de le jeter au feu sans le lire. Après tout, il ne peut être intéressant que pour *moi seule* de relire mes pensées d'autrefois [...] mais je le répète, si je savais que ce journal dût être lu par quelqu'autre personne que moi *quelle qu'elle fût*, je ne le commencerais pas, et comme dans le cas où quelqu'un serait assez indiscret pour ne pas tenir compte de cette prière, je ne désignerai personne par des noms propres » (citée dans Lejeune, 1993 : 383).

littérature : les premiers publiés agissent sur ceux qui viennent ensuite, les auteurs s'entrelisent, les écrits intimes se succèdent, vivent dans le même temps et finissent par être bizarrement contemporains (Pachet, 1990 : 9).

C'est dire que les journaux intimes se mimeraient les uns les autres, et qu'ils le feraient si bien que les effets de la succession des époques et l'évolution du contexte et des conditions d'écriture apparaissent, à l'égard de l'ensemble de la production diaristique, neutralisés. D'où, sans doute, le fait qu'aux côtés de commentaires célébrant la liberté de l'écriture diaristique, reste dans l'esprit de tout lecteur cette conviction (rarement ébranlée, d'ailleurs) de savoir ce qu'est un journal intime et ce qu'on y retrouve. Il s'agit de la situation, encore une fois, paradoxale d'une pratique d'écriture où un auteur est « libre de tout dire, selon la forme et le rythme qui lui conviennent » (Didier, 1976 : 8), mais qui, du moins le semblerait-elle, est toujours la même.

Mais si la configuration du journal intime se montre plutôt stable tout au long de son histoire et que cette uniformité de la production porte à croire que l'aspect opératoire de la généricité (c'est-à-dire du mode d'existence du genre) selon lequel « *tout* texte modifie son genre » (Schaeffer, 1983 : 13) n'agit pas dans le cas du journal intime, faut-il pour autant conclure que l'ensemble diaristique constitue un genre « mort », sans dynamique, et que mon projet de faire une histoire du journal intime est

vain ? Comment, en effet, traiter de l'évolution d'une chose qui ne change pas ?

À vrai dire, l'entreprise n'est pas si vaine et le genre diaristique pas si inerte qu'on pourrait le croire, si l'on considère que ce n'est pas du côté de la structure des éléments qu'il faut chercher les mutations de l'ensemble formé mais du côté du statut de cet ensemble à l'intérieur d'un système plus vaste, celui de la littérature. C'est bien là, dans ce changement de statut du journal intime dans l'ordre de la littérature (d'objet exclu, il est devenu objet admis) que se trouvent les indicateurs les plus significatifs pour mon histoire. Tout l'enjeu de la confrontation du journal intime à une logique de genre tient alors au fait, comme le résume Ranaud, qu'au profit du journal « s'est à un certain moment de l'histoire réalisé un processus qui a fait admettre dans l'ordre de la littérature, c'est-à-dire de l'institutionnel, quelque chose qui n'était jusque-là que de l'ordre du privé, de l'intime » (1978 : 278). Ce qui, on le voit bien, complexifie en la faisant dévier l'orientation initiale où je l'avais inscrite : la question du statut générique du journal. L'évolution du genre ne relève plus que de l'ordre strict de l'écriture et du simple rapport d'adéquation d'un texte à un système de classification (régis, dans ce cas, par des règles *ad hoc* fortement précises et stables), elle relève aussi, et surtout, de l'ordre de la lecture et de la position de l'ensemble diaristique dans le système littéraire, lui aussi fortement codifié.

« TOUT TEXTE SE SITUE PAR RAPPORT À D'AUTRES TEXTES »
 ET « TOUT TEXTE RESSEMBLE À D'AUTRES TEXTES »

Un texte diaristique, à l'instar de toute autre forme textuelle, ne va pas de soi ni seul : je viens de faire la preuve que le journal intime répond dans l'ensemble à l'application de deux principes de logique générique, à savoir ceux de la relation et de la régulation. Aussi tout journal intime devrait-il se situer par rapport à d'autres textes auxquels il ressemblera peu ou prou. Si une telle constatation n'a rien de surprenant, la reconnaissance d'un système de ressemblances et de variations au sein du corpus diaristique ouvre cependant la question de la configuration générique du journal intime à des horizons rarement embrassés par le regard habituel de la théorie de l'écrit personnel.

Si l'on remarque assez facilement la différence entre le « journal du siège de Paris (13 septembre 1870-février 1871) » d'Octave Crémazie (1976 : 131-241) et le journal d'adolescence (1874-1881) d'Henriette Dessaulles (1989), on s'accorde toutefois à ranger indistinctement ces textes sous la rubrique « journal intime » et l'on s'interroge peu sur le fait que, globalement, rien n'est censément plus différent qu'une vie par rapport à une autre – que rien donc ne devrait être plus différent qu'un récit de vie de celui d'une autre –, et que rien, en apparence, n'est pourtant plus semblable qu'un journal intime par rapport à un autre. Cette contradiction

embarrasse quiconque définirait l'appartenance générique (telle que je l'entends, c'est-à-dire par la reconnaissance d'une similarité entre les divers éléments de la classe) du texte diaristique exclusivement en raison d'une propriété formelle, d'une composante matérielle stable (réductible à l'évidence de l'appareil chronologique) et qui rendrait quasi accessoire toute prise en charge de la textualité même de l'objet dans la constitution d'une archéologie du journal intime.

Or, si la définition générique du journal intime devait tenir dans la marque du temps, je serais alors forcée non seulement d'exclure de mon corpus, *de facto*, le livre de Pierre Gobeil, *Cent jours sur le Mékong* (1995) – ouvrage portant la mention « Journal » mais qui, pourtant, ne possède pas d'appareil chronologique sinon, tout au plus, des indications telles que « dimanche soir » ou « le même jour » qui émaillent quelques fragments –, mais aussi d'y inclure une gamme de carnets plus ou moins personnels allant du mémorandum à l'alphapage, du livre de comptes au talon de chéquier en passant par le calendrier annoté, bref de considérer dans l'évolution de la pratique diaristique un ensemble de notes (sont-ce des textes ?) qui, selon moi, réfèrent à un autre ordre de discours ou de pratiques. Ce qui, à vrai dire, serait plutôt gênant dans la perspective qui m'intéresse et les motifs qui m'animent, car, comme le constatait Rannaud, « on ne peut, sans risque d'y voir s'abolir tout objet, accepter d'assimiler journaux, carnets, écrits, mémentos,

tas de pierres, etc... Il ne s'agit pas de la même chose » (1978 : 285). Ainsi est-ce ailleurs que dans l'unique reprise d'une forme simple qu'il faudra chercher à mon avis ce qui fait qu'un journal intime participe d'/à une logique générique selon laquelle s'assemble ce qui se ressemble et se sépare ce qui se distingue, selon laquelle les genres se constituent et se particularisent les uns par rapport aux autres. Mais où ? Dans la récurrence et la prégnance de certains traits sémantiques et pragmatiques qui auraient, à travers les âges, permis d'établir une définition du journal intime ? Une définition donnée du journal intime rendrait-elle alors possible la définition de ses contours génériques ? Cela pourrait peut-être aider à circonscrire l'ensemble recherché, mais je suis loin d'être certaine que de statuer l'appartenance d'un texte à un ensemble en raison de son adéquation à une définition particulière et apriorique puisse éviter les problèmes et les flottements d'ordre générique.

Je pourrais, de fait, appeler un journal intime « tout texte écrit d'abord pour soi-même (ce qui est bien toujours difficile à vérifier !), composé de fragments, dont chacun pourrait commencer par “aujourd’hui”, “maintenant” ou “tout à l’heure”, et qui pose la question de la destinée du scripteur » (Gilot, 1978 : 1) et, partant, restreindre mon corpus à ce « type discursif [qui] se définit, entre autres, par sa propension à exhiber constamment son je-ici-maintenant » (Beaudoin, 1993 : 168). Mais d'éliminer tout texte qui semble répondre à une prag-

matique autre que celle de se raconter à soi, qui se présente sous une forme non fragmentée et qui ne se pose pas incessamment dans un rapport à l'ici-maintenant, ne m'avance guère lorsqu'il s'agit de savoir quelle place donner, par exemple, au journal fictif de Laure Conan, *L'obscur souffrance* (1919), dans l'ordonnance de mon histoire du journal intime et de son développement en tant que genre. Et que faire des extraits de journaux qui, d'*Angéline de Montbrun*, de la même Laure Conan (1881-1882), à *La fin du siècle comme si vous y étiez (moi, j'y étais)*, de Brigitte Caron (1995), se retrouvent dans les pages d'un roman ? Si force est de reconnaître que le cahier intime du personnage éponyme Angéline de Montbrun ressemble à celui que la jeune française Eugénie de Guérin tint de 1834 à 1840 et que tous deux semblent héritiers d'une même tradition en matière de diarisme adolescent et féminin, force est aussi d'avouer ce sentiment d'avoir affaire à deux ordres de journal intime, à deux ordres qui, bien que relevant d'un même paradigme, ne se situent pas sur la même chaîne littéraire ; il s'agit, dans le premier cas, d'un texte qui participe d'une œuvre de fiction (en l'occurrence d'un roman) et, dans le deuxième, d'un journal qui se présente tel un « énoncé de réalité », pour reprendre la formule de Käte Hamburger⁸.

8. Selon Hamburger, le concept de réalité désigne « la réalité de la vie humaine (de la nature, de l'histoire, de l'esprit) opposée à ce dont nous faisons l'expérience comme

Situés sur un même axe par leur esthétique, ces deux textes n'ont cependant pas le même statut lorsqu'ils sont considérés dans leur dimension ontologique. C'est là toute une différence, et l'on voit déjà combien la question de l'authenticité du journal intime importe dans la définition et le statut du texte diaristique lorsque vient le temps de penser celui-ci en tant que genre⁹. Question cardinale sans doute, embarrassante néanmoins car, nous l'avons vu, l'émergence du journal intime en tant que genre correspond non seulement à l'élargissement de son espace de diffusion mais aussi au fait que cette pratique d'écriture devient, au fil du temps et aux côtés de cahiers intimes plus privés, un procédé littéraire, une formule de narration, un type discursif, révélant de ce fait la présence d'une structure repérable puisque récurrente dans la production diaristique.

Et quand bien même aurions-nous, dans un espace définitionnel donné, les bases d'un ensemble de textes qui présenteraient entre eux des ressemblances assez prégnantes pour qu'à leur lecture s'impose et soit reconnue une structure

étant le "contenu" des œuvres littéraires ; le mode d'existence de la vie, à la différence de celui que crée et représente l'œuvre littéraire » ([1957] 1986 : 29).

9. Et ce, même si pour Didier, comme pour bon nombre de théoriciens de l'intime, cette question est « vaine et inadéquate » tellement « [l]e journal intime est insincère, comme toute écriture » (1976 : 117).

typique propre à les mettre en rapport les uns avec les autres, c'est-à-dire, selon ma définition, que nous serions en présence d'un genre, aurions-nous pour autant affaire à un genre littéraire ? Je répondrais d'emblée à cette question par l'affirmative. Alors, pourquoi subsiste-t-il, dans la comparaison du journal de Catherine Pozzi ou d'Henriette Desaulles à celui de grand-mère (toujours à supposer que celle-ci en ait écrit un), cette impression d'avoir sous les yeux des réalités textuelles différentes ou, si l'on veut, deux pratiques d'écriture formellement semblables mais qui, néanmoins, ne semblent pas être liées au genre par un même rapport ?

Pour répondre à une telle question, il me faudrait, ainsi que je l'ai proposé précédemment, prolonger ma définition du genre du côté des pratiques instituant, de sorte que les genres apparaissent non seulement comme des ensembles de pratiques d'écriture et de lecture, plus ou moins codifiées et qui tendent à se reproduire, mais encore comme des ensembles littéraires légitimes, c'est-à-dire auxquels est accordée une valeur littéraire. On voit alors jusqu'à quel point la question est réactivée : il ne s'agit plus seulement de reconnaître une structure typique sur la base de laquelle une formation générique, ou d'ensemble, du journal intime se montre possible, mais aussi de chercher à comprendre pourquoi à un moment donné de l'histoire littéraire cette structure prégnante fut incluse dans les cercles des lettres à titre de genre plus ou moins autonome.

Il me faudrait aussi, de façon plus large, poser la question générique littéraire sur le terrain de l'institution et des pratiques de consécration. Aussi mon histoire du journal intime en tant que genre littéraire ne devra-t-elle pas prendre en charge que l'évolution formelle de la pratique d'écriture (rhétorique, stylistique, etc.), mais également l'évolution des pratiques de lecture du journal intime (de la lecture domestique à la critique savante, en passant par l'édition et la mise en marché) à travers lesquelles les modes de consécration du genre peuvent agir. Il faudrait, en somme, reconnaître la possibilité que l'histoire formelle et l'histoire institutionnelle interagissent de façon dialectique, sans qu'aucune des deux histoires ne soit la seule déterminante. Et, en ce sens, Wolf Dieter Stempel avait bien raison d'avancer que « quiconque se penche sur le problème de la définition d'un genre historique aura intérêt à se prononcer sur le statut du texte littéraire » (cité dans Schaeffer, 1989 : 79).

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1985), « Journal intime », *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, p. 807-808.
- BEAUDOIN, Daphni (1993), « Stratégies énonciatives dans le journal intime féminin du XIX^e siècle », dans Manon BRUNET et Serge GAGNON (dir.), *Discours et pratiques de l'intime*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 167-179.
- BOERNER, Peter (1978), « Place du journal intime dans la littérature moderne », dans Victor DEL LITTO (dir.), *Le journal intime et ses formes littéraires*, Genève/Paris, Librairie Droz, p. 217-223. (Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n^o 75.)
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Libre Examen. Politique ».)
- BRUNET, Manon, et Serge GAGNON (dir.) (1993), *Discours et pratiques de l'intime*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- CANETTI, Elias (1984), *La conscience des mots : essais*, trad. de l'allemand par Roger Lewinter, Paris, Albin Michel. (Coll. « Les grandes traductions/Essai ».)
- CARON, Brigitte (1995), *La fin du siècle comme si vous y étiez (moi, j'y étais)*, Ville Saint-Laurent, XYZ.
- CONAN, Laure (1881-1882), « Angéline de Montbrun », *La Revue canadienne*, juin-août.
- CONAN, Laure (1919), *L'obscur souffrance*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale limitée.

- CRÉMAZIE, Octave (1976), *Œuvres II – Prose*, texte établi, annoté et présenté par Odette Condemine, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa. (Coll. « Présence », n^{os} 2-3.)
- DESSAULLES, Henriette (1989), *Journal*, édition critique établie par Jean-Louis Major, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- DIDIER, Béatrice (1976), *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes », n^o 12.)
- GILLOT, Michel (1978), « Quelques pas vers le journal intime », dans Victor DEL LITTO (dir.), *Le journal intime et ses formes littéraires*, Genève/Paris, Librairie Droz, p. 1-17. (Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n^o 75.)
- GIRARD, Alain (1963), *Le journal intime et la notion de personne*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».)
- GOBEIL, Pierre (1995), *Cent jours sur le Mékong*, Montréal, l'Hexagone.
- GREEN, Julien (1987), « On keeping a diary. Tenir un journal », dans Julien GREEN, *Le langage et son double*, trad. par Julien Green, Paris, Éditions du Seuil, p. 103-145. (Coll. « Points. Littérature », n^o 190.)
- GUSDORF, Georges (1991), *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- HAMBURGER, Käte ([1957] 1986), *La logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)

- LAMONDE, Yvan (1983), *Je me souviens : la littérature personnelle au Québec (1860-1980)*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture. (Coll. « Instruments de travail ».)
- LEJEUNE, Philippe (1993), *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Couleur de la vie ».)
- MADÉLÉNAT, Daniel (1984), « Journal intime », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, p. 1132-1134.
- MAILHOT, Laurent (1984), « L'essai québécois et son voisinage », *Québec français*, n° 53 (mars), p. 26-29.
- PACHET, Pierre (1990), *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hatier. (Coll. « Brèves Littérature ».)
- RANNAUD, Gérald (1978), « Le journal intime de la rédaction à la publication. Essai d'approche sociologique d'un genre littéraire », dans Victor DEL LITTO (dir.), *Le journal intime et ses formes littéraires*, Genève/Paris, Librairie Droz, p. 277-287. (Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 175.)
- ROUSSET, Jean (1983), « Le journal intime, texte sans destinataire ? », *Poétique*, n° 56 (novembre), p. 435-443.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1983), « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », *Poétique*, n° 53 (février), p. 3-18.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- VAN ROEY-ROUX, Françoise (1983), *La littérature intime du Québec*, Montréal, Boréal Express.

NOUVELLES TENDANCES EN THÉORIE DES GENRES

VIALA, Alain, et Georges MOLINIÉ (1993), *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Perspectives littéraires ».)

WELLEK, René, et Austin WARREN (1971), *La théorie littéraire*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)

Paul Bleton

Télé-université/CRELIQ

DES SÉRIES SERTIES AUX SÉRIES DESSERRÉES

En choisissant de ne plus seulement caractériser la paralittérature par une définition contrastive en regard des belles-lettres, on ne peut plus se contenter de tenir le lecteur sériel pour un décodeur, un consommateur, une pure passivité. Il n'est pas le simple reflet de ses lectures sérielles, créature des bouquins qui le branchent. Aussi est-ce à la description de l'acte de lecture sériel dans sa singularité que ce texte convie : lecture sérielle, c'est-à-dire mode de lecture bien sûr commandé par l'objet à quoi il s'applique, sans être toutefois entièrement déterminé par lui ; lecture sérielle, c'est-à-dire compétence distincte, peut-être originale dans sa relative complexité.

LE MOMENT PARATEXTUEL

Considérez en vrac les couvertures de quelques collections paralittéraires promettant amour, mystère ou action. Voilà donc l'image même de la série explicite, voire de la série emphatisée, l'image avec quoi les amateurs de belles-lettres confirment

leurs pires appréhensions sur la paralittérature, l'image qui allume la libido de l'*aficionado*, du lecteur accro.

La série, c'est d'abord la double dimension de la répétition d'éléments comparables et de leur possible mise en ordre ; mais surtout, pour le lecteur occasionnel, une pure impression, comme un signe se réduisant à une pure qualité – un qualisigne. D'emblée, la sérialité serait donc phénoménologiquement une *impression de série* – déterminant une réaction défavorable ou indulgente.

Toutefois, ce qualisigne n'a aucune pertinence pour le lecteur sériel qui est toujours déjà au-delà. Pas encore ouvert, un bouquin sériel lui donne des informations quant à sa place dans la série, lui permet de faire le point – nom de l'éditeur, nom de la collection, nom de la série éponyme, signature, titre et numéro du volume... Pour le lecteur sériel, l'apparence du livre fonctionne comme légisigne ; la suridentification du volume provoque une stabilisation cognitive – qui a pour effet en outre de donner la même heure à tous les partenaires impliqués même *in absentia* dans l'acte de lecture (en plus du lecteur, pensez à l'auteur et à l'éditeur).

Pourtant, le moment paratextuel peut bien avoir été fonctionnellement prédéterminé comme celui où le lecteur identifie un nouveau livre par triangulation (selon la collection, la série à héros éponyme et la signature), ce moment paratextuel peut bien viser la stabilisation cognitive, il ne se trouve pas pour autant à l'abri de déstabilisations,

accidentelles ou non. Du coup, le paratexte sériel n'élimine pas la possibilité du lecteur d'occasion, c'est-à-dire l'éventualité d'une lecture anonique.

D'autre part, le principe de la collection n'élimine pas la possible mauvaise gestion de la sérialisation par l'éditeur. Une légère confusion peut saisir le lecteur de *Trois coups... et rideau* (1958) : la signature, Edward S. Aarons, le prière d'insérer et l'histoire relèvent clairement du roman d'espionnage, catégorie générique parfaitement identifiée à cette époque, d'autant mieux que la maison d'édition de ce roman avait une collection d'espionnage ; or, curieusement, *Trois coups... et rideau* paraît dans la collection policière (« Un mystère ») des Presses de la Cité, pourvue au surplus de la mention « suspense » en couverture ! Petite hésitation sans autre conséquence sur l'acte de lecture que le haussement d'épaules d'un lecteur indulgent pour de telles approximations. Par contre, même parfaitement inattentif, un lecteur de Paris-Tour Eiffel, maison d'édition québécoise de paratexte des années 1950 et 1960, fondée sur la réédition de romans français, ne pouvait ignorer la débauche délirante – totalement non fonctionnelle et irrationnelle – de séries et de collections¹.

Le décalage des trois principes sériels paratextuellement manifestes – la signature, la collection

1. Voir *Pêle-mêle. L'ordre confus des collections de Paris-Tour Eiffel. Répertoire bibliographique* (Saint-Germain, Bleton et Bettinotti, 1998).

et la série éponyme – opère une autre déstabilisation, contingente encore mais moins accidentelle. Le moment paratextuel peut révéler à la sagacité du lecteur sériel plus informé d'intéressantes relations de pouvoir. Si l'éditeur a toute latitude dans le cas de la série anonyme ou de la signature de collection, l'auteur la reprend lorsque sa série s'accapare tout l'espace éditorial à l'intérieur d'une collection – comme la série-collection SAS de Gérard de Villiers ; alors que le nomadisme d'une série disséminée montre une autre stratégie, celle de la moindre résistance : un même héros se balade d'un éditeur à l'autre, voire d'un genre à l'autre – comme Teddy Verano, le détective de Maurice Limat : un lecteur l'ayant suivi dans son errance, même avec désinvolture, ne se contentait certainement pas de se laisser informer par le paratexte...

À l'inverse de telles déstabilisations, accidentelles ou non, ce moment paratextuel peut être le créateur d'une nouvelle stabilisation, d'un nouveau principe de regroupement, d'une nouvelle mise en série. Lier n'était-il pas le premier sens latin de *lire*? Les recueils thématiques s'appuient sur ce principe de la constitution d'un objet éditorial reconnaissant et incarnant ce concept de série. Outre le plaisir anticipé du lecteur, l'alibi érudit préside à un tel projet : les récits, le plus souvent traduits de l'anglais, sont également choisis parce qu'ils sont peu connus, inaccessibles en français ; le thème du recueil est analysé en préface ; chaque auteur fait l'objet d'une petite notice biographique à la fin.

Brève rencontre, voilà la scène de drague entre la couverture paralittéraire et son lecteur sériel. La brève rencontre commence par une honnête présentation, lorsque la couverture décline l'identité du bouquin ; la brève rencontre révèle quelque leurre lorsque, malgré elle, la couverture éveille le soupçon, aussi fugace soit-il.

SÉRIES : STRATES ET STRATÉGIES

Tels seraient les deux points extrêmes dans l'échelle d'implication cognitive du lecteur : la série en tant que donnée et la série en tant que construction mentale, la perception d'une sérialisation qui organise explicitement le récit, voire qui se passe d'interprétation, et la nécessaire construction de séries en cours de lecture comme stratégie de coopération interprétative.

Maintenant qu'après le bref premier contact paratextuel le lecteur entre dans le récit, une seconde précision lexicale s'impose. « Lecture » désigne au moins trois choses distinctes : le processus, l'acte de lecture ; l'objet à quoi s'applique le processus ; et, au moins dans la lecture savante, l'interprétation du texte résultant de l'acte de lecture. Pour parler de « lecture sérielle », il faut distinguer strates et stratégies, différentes strates de séries et différentes stratégies de lecture sérielle, différents objets sériels rencontrés dans le cours de l'acte de lecture et différentes modalités de traitement mises en œuvre en fonction des types de séries – et, sans doute, des capacités de traitement du lecteur.

Les deux premières strates entendent la série comme répétition. Au niveau d'implication cognitif le plus lâche, comparons le roman érotique et le roman d'amour, les rencontres érotiques réitérées et la concorde sentimentale différée. La caractéristique du premier réside dans la répétition d'un motif, répétition interne au récit, syntagmatisée donc, et parfaitement attendue par le lecteur. Or, le genre ne se fait pas une forte obligation de sémantiser cette répétition – bien qu'à l'occasion l'intrigue la rende naturelle. Si la répétition du motif le plus intense transforme le héros du roman érotique en un être exceptionnel, hyperbolique, un amant sériel en quelque sorte, la lecture de la succession des motifs érotiques requiert moins une coopération interprétative qu'une coopération libidinale.

Héros de la répétition du motif érotique, l'amant sériel peut s'accommoder de la sérialisation par héros éponyme ; tel n'est pas le cas de l'héroïne du roman d'amour. Si répétition il y a, ce n'est ni celle de la sérialisation par héros éponyme – les conventions du genre du roman d'amour empêchent que l'on retrouve une héroïne sérielle –, ni celle, interne au récit, d'un motif, mais plutôt celle d'une structure narrative conventionnalisée, reproductible, enchaînant les mêmes motifs dans le même ordre : histoire d'amour à la fois singulière et fortement surdéterminée.

À ces deux strates, à ces deux interprétations de la série, correspond une première stratégie de traitement, par schéma : l'activation des conven-

tions de genre côté réception. Alors que l'horizon d'attente est bien connu et que la réponse anticipée du lecteur sera globale, l'éditeur tend à rendre le « quoi ? » surexplicite – chez Harlequin par exemple, la *fabula* est identifiée dans le prière d'insérer, voire par la simple appartenance du volume à une collection hyperspécialisée. Le plaisir de lecture déclenché par tel livre particulier réside dès lors entièrement dans le « comment ? ». Sériel par ses auteurs, par son genre, le roman d'amour n'a toutefois pas besoin de faire intervenir la notion de série en guise de principe organisateur de la diégèse ou de notion métanarrative explicitement thématisée.

Sériel en plus par la répétition diégétique du motif érotique, le roman porno ne demande toutefois pas au lecteur de l'interpréter à l'aide d'une notion de série dont la nature serait différente des éléments la composant – le lecteur peut bien tirer ses propres conclusions sur cette infinie disponibilité sexuelle de l'amant sériel : qu'il la thématise en son for intérieur n'altère en rien sa compréhension du récit.

Dans la troisième strate, la série est justement d'une autre nature que les éléments qui la composent. Que l'on pense à la thématisation paralittéraire de la série de crimes. Contrairement au roman sado-maso qui traite la série de crimes en simple répétition, *Les mystères de Londres* de Paul Féval ([1844] 1978) ou la série romanesque des *Just Men* d'Edgar Wallace visent à bâtir une sémantisation

romanesque à la série de crimes en faisant porter l'essentiel de la construction du récit sur le type du Vengeur ou du Justicier. Ici la série de crimes exige un principe intégrateur rationalisant la diégèse. Et c'est dans l'acte de lecture que la notion de série appelée par le récit – contraignant le lecteur à recourir, puis à adhérer, aux motivations du héros rétributeur – organise la coopération interprétative. Toutefois, ce n'est pas la série qui tient la vedette dans la stratégie correspondante ; en effet, contrairement au Monte-Cristo d'Alexandre Dumas, le coût narratif des récits de Wallace et de Féval pour renverser un premier principe intégrateur est très élevé – là où Monte-Cristo est dès le départ clairement un Vengeur, le récit doit établir que la série de crimes des *Quatre justiciers* (Wallace, [1905] 1985) ou de Rio-Santo a un autre sens que celui qui apparaît de prime abord.

Par contre, avec les récits de détection classiques peuplant cette strate de la série de crimes, l'enquêteur et le lecteur ne peuvent s'en tenir à la constatation désolée d'une série de crimes reconnue pour telle. La série devient méthode d'investigation ; il ne s'agit plus simplement de reconnaître un motif ou une *fabula*, mais de prendre un risque inférentiel, de postuler l'existence du commun dénominateur dans une série de crimes inexplicables (notamment dans *Les meurtres de Praed Street* de John Rhode – 1946). Une définition extensionnelle par la constatation des éléments de la série s'avère insuffisante ; enquêteur et lecteur doivent en venir

à une définition intensionnelle. La série, explicitement débattue dans le roman de détection par le détective ou le narrateur, devient notion métacognitive, éventuellement utilisable par le lecteur pour sa propre activité intellectuelle.

Et parce que la relation risque de rester trop froide, trop distanciée, entre le professeur et l'élève, entre l'auteur et son lecteur, parce qu'en fait l'élève est le plus souvent nonchalant, le genre du tueur sériel, en plus de comprendre la série comme méthode d'intellection pour l'enquêteur et le lecteur à l'instar du roman de détection, redouble la fonction de la série, lui assigne une seconde finalité. Elle s'y mue en source de pathos et de suspense (voir *La nuit hurle*, de Pronzini et Malzberg – 1983). La série de crimes est reconnue pour telle, la définition intensionnelle pointe du côté du tueur fou, et cela même annonce que le tueur frappera encore d'ici la fin du livre et, convention romanesque oblige, frappera de plus en plus près de cet enquêteur que sa folie lui fait voir en compétiteur.

Cet avatar de la série comme notion métacognitive mise en scène dans le récit lui-même montre que le texte peut tout à la fois solliciter et accompagner la démarche interprétative de son lecteur. Tout comme il peut mettre en scène la sérialisation de n'importe quel autre poste pragmatique pour faire penser ou pour faire réagir : amant sériel et tueur sériel, à titre de référents ; narrateur ou narrataire sériels aussi bien. Ainsi, dans le registre grotesque, la série devient l'objet de la plainte

qu'adresse l'auteur au lecteur – l'auteur, ce personnage aliéné par la production sérielle, du moins si l'on en croit le faussement geignard San-Antonio.

CONSTRUCTIONS LECTURALES ET COPRÉSENCES PARADOXALES

La dernière grande stratégie s'applique à deux strates, à deux nouveaux types de série : la série thématique et les coprésences paradoxales de séries. L'ancrage de la série et la décision de l'ouvrir ne sont plus fondés sur une identification explicite fournie par le livre, mais sur une décision du lecteur, sur un calcul interprétatif de sa part.

Répétition paratextuelle du nom d'un héros éponyme, débauche de noms et de sobriquets superposés au « je » du narrateur et au nom du signataire du roman, voire syntagmatisation du nom propre : une série poussant son lecteur sans ménagement à constituer une série thématique du nom propre, à l'appliquer à tous les volumes de la série, et jusqu'à d'autres séries éponymes de la collection « L'Aventurier » (« Irving Le Roy », « Phil Laramie », « Hank Janson ») a été étudiée ailleurs (Bleton, 1995)...

À côté du repérage de cohésions, une seconde activité mentale de l'acte de lecture : le montage cognitif. Ici « série » désigne le résultat d'un effort du lecteur en cours de lecture, de repérage et de rapprochement d'éléments textuels dont il perçoit la parenté. Ainsi, le roman d'espionnage comme genre déclenche dans l'esprit du lecteur la maxime

« les apparences sont trompeuses² » et favorise la stratégie interprétative de la lecture soupçonneuse.

Le lecteur sériel n'est pas seulement défini par le fait que l'objet de ses lectures soit produit de façon sérielle. Dans sa lecture sérielle, se distinguent en effet différentes strates de séries et différentes stratégies de traitement des objets sériels. Son acte de lecture le pousse à user de la série comme d'un outil cognitif d'intellection. Modestement d'abord, incité à trianguler l'identité du livre à lire à l'aide de repères sériels, à l'aide de mentions paratextuelles explicites de collection, de série éponyme, à l'aide de la signature... Puis, de son propre chef ou sur les indications du récit, à partir d'un événement textuel faisant saillance et qu'il décide d'interpréter comme un marqueur, le voilà qui repère les éléments ressortissant à la série, le voilà qui cherche le point commun, qui nomme la série et trouve son concept. Mais aussi, le voilà qui peut se servir d'une série thématique comme champ magnétique pour aimanter telle série voisine, le voilà qui transfère des connaissances encyclopédiques ou procédurales vers d'autres lectures sérielles. Le voilà enfin affronté à des problèmes de coprésences paradoxales.

La coprésence de plusieurs éléments hétérogènes dans un même espace de lecture peut ne

2. Sur le rôle de cette maxime dans le roman d'espionnage, voir Bleton (1994).

pas comporter de difficiles problèmes d'interprétation. Ainsi, malgré le titre *Piège pour une espionne* de Risa Kirk ([1990] 1992), malgré l'univers de référence, la lectrice sait qu'il s'agit d'un roman d'amour. De même, si la mort au détail de quelques sentinelles, assassinées non par l'ennemi russe posté juste en face mais par un vengeur lui-même soldat de la Wehrmacht constitue l'intérêt focal de *La guérite de Marpovka*, le lecteur de ce récit de Heinrich Zimmer (1974) n'y verra pas une trahison du genre, de la collection, ni de la série éponyme dont il relève. Enfin, habillage uchronique d'une hyperclassique intrigue de détection (un meurtre en chambre close) ayant un enjeu d'espionnage..., peut-être curieuse à énoncer, cette hybridation réalisée par *Tous des magiciens !* de Randall Garrett (1983) appartient clairement à la SF pour son lecteur. Dans ces trois cas, l'une des séries génériques subordonne manifestement les autres.

Dans certains cas, cette coprésence peut purement et simplement ne pas être reconnue (et, du coup, être sans pertinence pour le lecteur, même si elle en avait pour l'auteur) : la situation du procès est suffisamment prégnante (code proaïrétique) et la signature suffisamment parlante pour qu'un lecteur du roman *Le guet-apens d'Alger* de Pierre Nord (1955) ignore son intertexte spécifique – le roman judiciaire, version archaïque à la Jules Mary, voire, plus près de l'inspiration du roman d'espionnage de Nord, le modèle d'Eric Ambler, *Judgement on Deltchev* (1951).

Dans d'autres, au contraire, un discours d'accompagnement peut savamment la rendre explicite. Le titre, le principe directeur de l'anthologie, la postface, tout vise à ne pas laisser le lecteur dans l'ignorance de l'hybridation policier/SF qui avait présidé à la collation des récits de *L'assassin habite au xx^e siècle* effectuée par Pierre K. Rey (1987). Un lecteur de l'original « I wore the Brassiere of Doom », signé Sally Theobald et publié dans *Ghost Stories* en 1928, connaissait certes l'univers de référence d'outre-réalité des textes de ce magazine, reconnaissait aussi le genre adopté par cette nouvelle : des magazines de confession se publiaient aux États-Unis depuis la fin des années 1910. Ce lecteur reconnaissait les contraintes sur l'énonciateur, sur son acte de langage rectionnel et sur les motifs obligés (respectivement, il devait s'agir de confessions auxquelles étaient censées se livrer de réelles lectrices, conformément au schéma <la faute/la souffrance/le repentir>). De nos jours, le lecteur du « Soutien-gorge ensorcelé » lit une curiosité : cette reconnaissance préalable lui est impossible spontanément à cause de la double distance temporelle et culturelle. Il faut donc que l'éditeur « rapproche » cette nouvelle de son nouveau lectorat : offerte en traduction dans le recueil d'une collection consacrée aux *pulps*, restituée à son auteur véritable, Lovecraft³ (1987), elle doit en outre

3. Un Lovecraft pourtant peu connu pour son érotisme !

être pourvue d'une prothèse savante se substituant au savoir spontané du lecteur original évanoui depuis belle lurette.

Parfois, l'hésitation sur le genre n'est pas que celle d'un lecteur perplexe. L'incertitude provoquée par *Infarctus* d'Alain Klaern (1973) s'explique par une intention plus complexe et moins maîtrisée que le seul ludisme de l'écriture. Hésitation à trois coups. Le récit d'*Infarctus* pourrait d'abord passer pour un roman médical à la Slaughter ; il relèverait donc plutôt du genre sentimental, d'un lectorat féminin. Pourtant, le lecteur bon entendeur a simultanément saisi le message clair de la quatrième de couverture annonçant les collections Eurédif (« Atmosphère », « Suspense », « Aphrodite » et « Toubib » = porno) et le prière d'insérer définissant l'ambivalence de la collection⁴. Le lecteur interprète assez adéquatement cette ambivalence comme une stratégie de masquage (un masque qui laisserait voir), la lecture lui confirmant son interprétation « faux roman médical » par la multiplication des scènes érotiques ; la stratégie de masquage est renforcée sur le plan linguistique par le recours au « style artiste » et à l'euphémisation XVIII^e siècle. Alors qu'il

4. « Romans d'amour et d'aventures se déroulant dans le cadre viril et sensuel du monde médical, la collection "Toubib" entraîne ses lecteurs dans l'univers fascinant des grands chirurgiens, où l'ivresse des opérations impossibles côtoie souvent le gouffre obscur des passions charnelles. »

s'était accommodé de cet hypocrite placement, le lecteur doit procéder à un second ajustement que rien ne laissait prévoir : le roman multiplie les mystères – les partenaires de bridge de la soirée torride de la veille deviennent des victimes d'un accident suspect, l'ex-épouse du chirurgien propriétaire de la clinique est la maîtresse de la fille des accidentés... Mystères qui font naître chez le lecteur un début de suspicion (est-il dans une intrigue policière ?, dans quelque coup monté ?). Or, le roman ignore cette suspicion qu'il a éveillée, met en veilleuse les scènes érotiques à partir de la page 110, jusqu'à une solution finale typiquement mélodramatique (et plaquée) : coup de théâtre, la fille des accidentés n'est autre que la fille adultérine du chirurgien... !

On l'aura compris, le lecteur doit toujours décider : la coprésence de deux séries médiocrement compatibles est-elle le fait d'une faiblesse d'écriture ou d'une ruse de l'auteur ? L'articulation de deux séries n'allant pas sans jeu, comme on dit d'une porte, l'auteur peut tenter de profiter de cette compatibilité relative et développer bien d'autres feintes, chausse-trappes dans lesquelles risque fortement de tomber le lecteur, indolent le plus souvent, peut-être même prévenu contre la compétence des auteurs sériels par des expériences de lecture antérieures décevantes.

En lisant des histoires de meurtres en série, le lecteur aura appris de certains classiques de la détection des raisonnements par *patterns* faisant

intervenir la cruciale notion de série. Mais il aura aussi pu constater à ses dépens qu'une formule simple comme la recherche du commun dénominateur dans une série de crimes inexplicables conduit tout naturellement à de bien retorses intrigues : intrigue de crimes sériels gratuits pour dissimuler le motif du meurtre qui seul importe (*ABC contre Poirot*, d'Agatha Christie – [1935] 1938), intrigue du consortium d'assassins cherchant à faire croire au meurtrier unique (*L'assassin habite au 21*, de Stanislas-André Steeman – 1939), intrigue de la transgression du *pattern* sériel préalablement établi (*The Rosary Murders*⁵, de William X. Kienzle – 1979), etc.

Une tradition moins encline à de semblables raffinements comme le genre des tueurs sériels a trouvé dans *Le voyageur sans visage* de John Katzenbach ([1987] 1988) une complexification inédite, par décrochement d'une série par rapport à l'autre. En effet, le *copy cat killer* s'immisce dans le système de personnages du genre : un meurtrier rationnel profite de la notoriété d'un tueur sériel pour dépêcher son prochain et faire porter le chapeau à son collègue fou. Ici s'invente un héros composant la paradoxale et folle série des meurtres attribués à des *copy cat killers*, l'authentique série des faux meurtres sériels !

5. Le quatrième prêtre meurt bien d'un arrêt cardiaque, et pas du faux accident que le lecteur trop zélé suspecte.

Si, dans le moment paratextuel, une ténue vacillation de l'identité peut accidentellement se produire, si les montages cognitifs exigés du lecteur peuvent affecter des événements plus ou moins étendus du récit, dans le cas de ces coprésences paradoxales de plusieurs séries dans un même espace de lecture, c'est la totalité de l'acte de lecture qui est affectée par ces ruses inattendues, difficiles à parer, qui font justement les délices du lecteur floué.

CATASTROPHES EN SÉRIE

La lecture sérielle s'abreuve aussi au style cognitif de l'anomalisme (Robins, 1976) pour esprits de l'exception, aux antipodes de l'analogisme décrit jusqu'ici. En paralittérature, à la production sérielle qui dose avec plus ou moins de bonheur prévisibilité et surprise répondrait une consommation sérielle panachant style analogiste et style anomaliste. Le premier reconnaît des séries que lui propose ses romans ; il les exploite pour faciliter sa lecture ; il interprète en effectuant des rapprochements, en levant obscurités ou contradictions que suscitent ces rapprochements. Les éventuelles séries dues au second sont beaucoup plus imprévisibles, dans le double sens que l'élément déclencheur et les éléments ultérieurs formant série sont moins déterminés par le texte que par la sensibilité du lecteur aux catastrophes. Que le style anomaliste en lecture sérielle, que l'imprévisibilité et l'instabilité des séries transversales qu'il suggère au

lecteur se prêtent mal à la généralisation à cause de leur singularité congénitale ne doit pas conduire à les éliminer de la description pour autant : c'est un des effets du choix de ne plus assujettir méthodiquement la lecture paralittéraire à un modèle paralittéraire préalable. En tentant de saisir le noyau spécifique de la lecture paralittéraire comme pratique sérielle, je me dois de tenir compte de toutes les formes prises par cette pratique sérielle.

Du style B.C.B.G. de *Meurtres dans la Pub* de Daniel Robert (1989), le lecteur anomaliste épinglera une unique et menue transgression linguistique, une anomique régularisation de la morphologie du passé simple servant de symptôme au trouble du narrateur :

Elle se déplaçait lentement, et ses cuisses trop longues étaient passées de la vulgarité à une extrême distinction. Elle posait ses reins sur le canapé fauve qui rugit doucement dans son dos. Son ensemble d'un jaune fragile ne laissait pas voir sa poitrine apeurée. Elle se rapprochait de moi [...] (p. 153).

Et il la destinera à un verbier constitué non pas de *chandlerisms* cyniques-mais-aujourd'hui-convenus – comme typique approche analogiste du style dur à cuire du polar américain – ou d'hyperboles sanantonienues-mais-aujourd'hui-prévisibles, mais d'une série fantaisiste, borgésienne elle aussi et parfaitement inutile : les « polars à la néologie légère » – qui comprendrait par exemple le féminisme rigolo du *Mersonne ne m'aime* de Nicole-

Lise Bernheim et Mireille Cardot (1978). Verbier trop fragile, trop précaire dans son intention pour qu'il s'incarne facilement en une vraie liste...

SUIS-JE UN ROMAN NOIR ?

Je parcours quelques résumés offerts par l'aditif au *Voyage au bout de la Noire* de Claude Mesplède et Jean-Jacques Schléret (1985). La formule dans laquelle ils ramassent *Je suis un roman noir* d'ADG – « un écrivain de polar mêlé à un chantage politico-truandesque » – n'évoque rien pour moi. Or, je suis certain d'avoir lu ce roman au moment de sa parution en 1983. La perplexité m'incite à le relire.

Aussitôt, la « catastrophe » des retrouvailles avec ce polar me suggère deux bribes de séries transversales : l'une à partir de la figure du titre (faiblement exploitée par le récit) et l'autre à partir de l'une des figures de l'incompréhensible notées au cours de la lecture. La première comprend quelques titres de romans policiers mettant en scène des auteurs de roman policier – romans à la structure simple comme *Mourir au Paradis* de Brice Pelman (1976), *Mourir à Francfort* de Hubert Monteilhet (1974) ou romans spéculant sur le paradoxe créé par le court-circuit du récit et de la narration comme *Le crime était signé* de Charles de Richter ([1933] 1978), *Scénario* de Yaz (1982)... La seconde retient, sous l'aigre plume d'ADG et pour son narrateur, que *L'année dernière à Marienbad* représentait le parangon de l'incompréhensible ; ce qui

m'incite à ouvrir une série transversale comprenant des titres comme *Les gommes* d'Alain Robbe-Grillet (1953) ou *Comptine des Heights* de Jean Lahougue (1980)...

Peu importe le contenu de ces séries transversales. Méthodologiquement, le volontarisme extensif (opérer des lectures globales de collections entières) devait être rééquilibré par une attention flottante (de quelles autres expériences antérieures se rapproche tel ou tel incident de lecture ?) ; aussi, à côté de la simple reconnaissance de séries proposées par auteurs et éditeurs, de tel bribes de listes constituent-elles des entrées fortuites dans des réseaux encore mal définis, entrées par des points à la fois quelconques par rapport à leurs séries d'appartenance et singuliers par rapport à l'intensité de l'incident de lecture. Leur fragilité leur vient du contexte intentionnel dans lequel s'effectuait ma lecture ; peu importe le contenu de ces séries transversales : si elles n'avaient rien de systématique, elles ne s'en fondaient pas moins sur un début d'argumentation, un motif ultérieur, une systématisation potentielle.

La perplexité m'incite à relire *Je suis un roman noir*, ce qui ramène rapidement à la mémoire les premières impressions de lecture et permet de comprendre l'écart entre le résumé de Mesplède et Schléret et mon souvenir : si leur formule rapporte fidèlement l'explication à laquelle l'enquête du héros parvient – explication assez tardive dans le récit d'ailleurs, et explication encore bien trop

générale au moment de sa première formulation par le héros, qui devra la raffiner et la spécifier pour clore son enquête –, une telle réduction évacue toute la mécompréhension du narrateur devant ce qui lui arrive, mécompréhension qui justement fait tout le prix de la narration.

Tout dans le démarrage du roman concourt à échafauder des variations sur le « C'est à n'y rien comprendre ! » que se formule le lecteur : le titre-*adunaton*, ce (modeste) court-circuit sémantique entre sèmes implicites |humain| et |non-humain| de « je » et de « roman noir » ; le prière d'insérer annonçant la *fabula* explicite de la machination (*frame-up*), classique dans la Série noire ; le style indirect libre du début, générateur d'ambiguïtés sur le temps (confusion de la base présent et de la base parfait) et sur la source de l'énonciation (qui énonce quoi ?). L'*adunaton* et les ambiguïtés du style indirect libre ont beau se voir rondement et facilement réduits, restent les strates du sentiment (et de la catégorie) d'incompréhension, sournoisement distillées pendant les cinq premiers chapitres surtout. Incompréhension tout d'abord de la finalité des actes égarés de l'ivrogne qui focalise et narre l'action, aggravée par le flou imbriqué de sa perception : c'est par un effort de coopération interprétative que, plus tard, le lecteur doit tenter d'évaluer la rationalité relative des événements par rapport au degré de confusion ajouté par le narrateur (voir la page 48 en particulier), confusion redoublée du fait qu'en tant qu'auteur il évoque les

obscur aléas d'une soi-disant adaptation cinématographique d'un de ses romans (p. 64)... En cette première phase, domine l'impression que l'enchaînement suivant n'est pas prévisible selon quelque *proairesis* même rudimentaire, qu'il va se passer n'importe quoi. Puis, en une seconde phase, après cette superbe apogée du n'importe quoi que constitue la découverte (par un narrateur émergeant de ses vapes) du cadavre de sa propre épouse assassinée, c'est de cette impression d'enchaînement sur n'importe quoi dont le lecteur doute. Quelque chose se passe vraiment, le narrateur ne sait pas quoi, le lecteur non plus ; mais ils savent que ce n'est pas n'importe quoi, que c'est moins incompréhensible qu'incompris. La catastrophe dans le réel du héros réorganise ses catégories ; l'attendu indéterminé et à venir devient de l'inattendu actuel, le personnage-cliché de l'épouse importune dans un discours d'ivrogne mal marié prend de plus en plus de relief au fur et à mesure que son veuf apprend à la connaître – non plus par amour, mais par curiosité d'enquêteur...

De la métaphore filée du voyage en bateau, visiblement surdéterminée par l'alcool, jusqu'à la formulation de l'hypothèse d'une machination, les premiers chapitres de ce roman gravissent une sorte d'escalier menant de l'incompréhension à son contraire, avec arrêt sur quelques paliers : la parabole, assez claire pour son adresse (p. 23-24) ; la métaphore plus obscure mais beaucoup explicitée (p. 64) ; la description de l'incompréhension

comme état phénoménologique (p. 92) – permettant au lecteur de distinguer le narrateur de *Je suis un roman noir* du narrateur watsonien : la difficulté que le premier éprouve à faire une narration adéquate à la logique de l'action n'est pas structurale, elle repose sur une compétence pragmatique exigeant non seulement une bonne compréhension mais aussi le bon destinataire (p. 75 par exemple) et le moment opportun⁶... – ; le personnage alter ego ne sortant pas du registre de l'action alors que le héros passe progressivement dans celui de la compréhension (p. 81) ; l'incompréhension feinte (p. 61)...

Voilée, dévoyée par la trop hâtive dérive en séries anomalistes, telle était donc la raison pour laquelle j'avais commencé en premier lieu à rechercher de l'information sur *Je suis un roman noir* ; telle était aussi la raison pour laquelle je ne retrouvais pas mon souvenir de lecture dans la réduction de Mesplède et Schléret : ADG avait posé de façon romanesque et inversée le même problème que celui de l'enquête que je menais⁷, à savoir comment comprenons-nous {ce qui nous arrive} ? {ce que nous lisons} ?

6. Voir le dernier chapitre avec l'explication au commissaire.

7. Recherche concrétisée dans une étude à paraître, « Ça se lit comme un roman policier ».

BIBLIOGRAPHIE

- AARONS, Edward S. (1958), *Trois coups... et rideau*, Paris, Presses de la Cité. (Coll. « Un mystère ».)
- ADG [A. Fournier] (1983), *Je suis un roman noir*, Paris, Gallimard. (Coll. « Série noire ».)
- AMBLER, Eric (1951), *Judgement on Deltchev*, London, Hodder & Stoughton.
- BERNHEIM, Nicole-Lise, et Mireille CARDOT (1978), *Mersonne ne m'aime*, Paris, Éditions des Autres.
- BLETON, Paul (1994), *Les anges de Machiavel. Essai sur le roman d'espionnage*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Études paralittéraires ».)
- 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 ».)
- CHRISTIE, Agatha ([1935] 1938), *ABC contre Poirot*, Paris, Librairie des Champs-Élysées. (Coll. « Le Masque ».)
- DUMAS, Alexandre ([1841-1845] 1988), *Le comte de Monte-Cristo*, Paris, J.-C. Lattès.
- FÉVAL, Paul ([1844] 1978), *Les mystères de Londres*, Paris, NÉO. (Coll. « Le roman populaire ».)
- GARRETT, Randall (1983), *Tous des magiciens !*, Paris, Temps futurs. (Coll. « Space Fiction ».)
- HARDY, Lindsay (1956), *Une mesure pour rien*, Paris Presses de la Cité. (Coll. « Un mystère ».)
- HARRISON, Michael ([1968] 1990), *Le retour du chevalier Dupin*, Paris, Christian Bourgois. (Coll. « 10/18 », série « Grands détectives ».)

- KATZENBACH, John ([1987] 1988), *Le voyageur sans visage*, Paris, Presses de la Cité.
- KERR, Philip (1993), *A Philosophical Investigation*, New York, Farrar, Strauss & Giroux.
- KIENZLE, William X. (1979), *The Rosary Murders*, New York, Bantam Books.
- KIRK, Risa ([1990] 1992), *Piège pour une espionne*, Paris, Harlequin. (Coll. « Or ».)
- KLAERN, Alain (1973), *Infarctus*, Paris, Eurédif. (Coll. « Toubib ».)
- LACOURBE, Roland (1985), *Les meilleures histoires de chambres closes*, Paris, Minerve.
- LAHOUGUE, Jean (1980), *Comptine des Heights*, Paris, Gallimard. (Coll. « Le chemin ».)
- LECAYE, Alexis (1981), *Marx et Sherlock Holmes*, Paris, Arthème Fayard.
- LOVECRAFT, Howard P. (1987), « Le soutien-gorge ensorcelé », dans *La nurserie de l'épouvante*, nouvelles réunies et présentées par Stéphane Bourgoïn, Amiens, Encrage, p. 59-80. (Coll. « Pulps ».)
- MESPLÈDE, Claude, et Jean-Jacques SCHLÉRET (1985), *Voyage au bout de la Noire*, Paris, Futuropolis.
- MEYER, Nicholas ([1976] 1989), *L'horreur du West End*, Paris, NéO. (Coll. « Le miroir obscur ».)
- MONTEILHET, Hubert (1974), *Mourir à Francfort*, Paris, Denoël. (Coll. « Sueurs froides ».)
- NATHAN, Michel (1985), *Anthologie du roman populaire (1836-1918)*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)
- NORD, Pierre (1955), *Le guet-apens d'Alger*, Paris, Fayard.

- PELMAN, Brice (1976), *Mourir au Paradis*, Paris, Fleuve Noir. (Coll. « Spécial Police ».)
- PRONZINI, Bill (1982), *Gun in Cheek*, New York, Coward, McCann.
- PRONZINI, Bill (1987), *Son of Gun in Cheek. An Affectionate Guide to More of the « Worst » in Mystery Fiction*, New York/London, The Mysterious Press.
- PRONZINI, Bill, et M. H. GREENBERG (1988), *Cloak and Dagger. A Treasury of 35 Great Espionage Stories*, New York, Avenel Books.
- PRONZINI, Bill, et B. N. MALZBERG (1983), *La nuit hurle*, Paris, Presses de la Cité. (Coll. « Engrenage international ».)
- REY, Pierre K. (1987), *L'assassin habite au xx^e siècle*, Paris, Éd. Londeys. (Coll. « Science & Fiction ».)
- RHODE, John (1946), *Les meurtres de Praed Street*, Paris, Éditions du Grenier à sel. (Coll. « L'Araignée ».)
- RICHTER, Charles de ([1933] 1978), *Le crime était signé*, Verviers, Nouvelles éditions Marabout.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1953), *Les gommes*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROBERT, Daniel (1989), *Meurtres dans la Pub*, Calmann-Lévy/Presses Pocket.
- ROBINS, Robert H. ([1967] 1976), *Brève histoire de la linguistique de Platon à Chomsky*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Travaux linguistiques ».)
- SAINT-GERMAIN, Richard, Paul BLETON et Julia BETTINOTTI (1998), *Pêle-mêle. L'ordre confus des collections de Paris-Tour Eiffel. Répertoire bibliographique*, Sainte-Foy, Centre de recherche en littérature québécoise.

DES SÉRIES SERTIES AUX SÉRIES DESSERRÉES

STEEMAN, Stanislas-André (1939), *L'assassin habite au 21*, Paris, Librairie des Champs-Élysées. (Coll. « Le Masque ».)

WALLACE, Edgar ([1905] 1985), *Les quatre justiciers*, Paris, NéO. (Coll. « Le miroir obscur ».)

YAZ (1982), *Scénario*, Paris, Albin Michel. (Coll. « Sanguine ».)

ZIMMER, Heinrich (1974), *La guérite de Marpovka*, Paris, Gerfaut.

Nicolas Dickner

Patrick Guay¹

CRELIQ, Université Laval

DE L'AMBIGUÏTÉ GÉNÉRIQUE

DES *FRAGMENTS*.

LE CAS DE L'ANTHOLOGIE

ET DU RECUEIL DE NOUVELLES

Vous avez entre les mains un collectif, une réunion de textes de signataires différents que vous lirez tous ou dont vous ne choisirez de lire que quelques-uns, dans l'ordre proposé par l'éditeur ou dans un ordre autre, « arbitraire », textes que vous comparerez entre eux ou pas, ou que vous ferez dialoguer ou non. Bref, vous avez sous les yeux un objet dont, par convention, vous ferez un usage spécifique, distinct de celui que commande, par exemple, *Le Survenant*, *Le joual de Troie* ou *Au retour des oies blanches*.

1. Nicolas Dickner est l'auteur des parties sur le recueil de nouvelles et sur les classes péritextuelles, Patrick Guay de l'introduction et de la partie sur l'anthologie.

Cet objet n'est pas unique en son genre : les regroupements et collectifs sont légion. À l'évidence, d'une part, la quasi totalité de ce qui se publie : journaux, revues savantes ou populaires, brochures et livres en tous genres (roman, théâtre, poésie, psychologie populaire, etc.) est le fruit du travail de plus d'une personne (de l'auteur à l'imprimeur en passant par le correcteur d'épreuves), donc un « collectif » – notre article lui-même est en quelque sorte un collectif dans un collectif. On n'appliquera cependant pas à tous ces ouvrages ou publications les termes de regroupement, de collectif ou de recueil. D'autre part, on ne comptera pas au nombre des regroupements tel essai précédé d'une préface, ni tel roman, d'Italo Calvino ou d'Aubert de Gaspé père parmi d'autres, vu comme une réunion de chapitres plus ou moins (in)dépendants les uns des autres, que cette (in)dépendance soit ou non le fait de l'auteur. Pourtant, même en limitant la notion de regroupement à son sens courant de réunion d'œuvres, de textes divers et distincts, il reste que cette forme représente une proportion importante, quoique difficile à évaluer, de ce qui se publie et se lit journallement. Le recueil, notamment, ouvrage ou revue, semble le mode privilégié, voire exclusif de publication des genres narratifs brefs et de la poésie, de même que de l'essai dans une moindre mesure. Œuvres complètes, anthologies, mélanges, choix sont également quelques-unes des formes de regroupement les plus usuelles, dont l'École, maintenant comme

autrefois, fait grand usage, quand elle ne propose pas, par le biais des colligés, ses propres choix ou anthologies. Dès lors, la prudence méthodologique s'impose : on évitera à priori de penser que sous des noms distincts se cachent des réalités elles aussi distinctes et aisément distinguables.

Au détour de ces brèves considérations, quelques vieux démons ressurgissent : l'auteur (sa figure, son intention), le texte (et sa « clôture »), le genre, que l'étude du regroupement en tant que forme spécifique devrait permettre de rajeunir un peu. Deux types de regroupement feront l'objet d'un survol ici, soit l'anthologie et le recueil de nouvelles. Seront posées entre autres la question de la structure du regroupement et de son effet ; celle de l'intention de l'auteur, de son (ou de leur) identité ; celle, encore, du regroupement comme *genre*, au sens d'un « ensemble de pratiques discursives réunies par des habitudes quelconques et désigné par une dénomination propre » (Saint-Jacques, 1991 : 160).

L'ANTHOLOGIE

Entendons par anthologie non pas les diverses parties ou unités, les textes ou fragments de textes (poèmes, vers, contes, essais, extraits de romans, etc.) réunis par l'anthologiste, mais leur réunion même ou, pour paraphraser Jean-Pierre Boucher, l'anthologie en tant qu'anthologie. Celle-ci a des particularités qui, à des degrés divers, la distinguent des autres formes de regroupement. En voici

trois, sans doute les plus manifestes, qui renvoient soit au producteur, soit au produit : 1. l'anthologiste est un tiers ; 2. l'anthologie est rétrospective ; 3. elle se construit à partir des catégories de l'histoire littéraire. Ces trois particularités ne sont pas globalisantes. Il existe en effet des « anthologies de soi-même » ou « homoauctoriales », mais ces cas restent inusités, et rares, sinon rarissimes, sont également les cas où le compilateur est lui-même au nombre des auteurs compilés. À l'instar de bon nombre de regroupements, l'anthologie remet en circulation des textes déjà parus ; il existe cependant des *anthologies* de textes inédits. L'anthologie, enfin, s'articule autour d'un certain nombre de catégories traditionnelles de l'histoire et des études littéraires : mouvement, thème, période, auteur, etc. L'anthologie peut ainsi être thématique ou historique, consacrée à un auteur ou à un personnage unique, voire à un type de personnage, à un mouvement, à un genre ou à un corpus national. Plus couramment, elle combine deux, trois ou plusieurs de ces éléments : thème et genre ; thème et corpus national (Michel Tournier et Hélène Seyrès, *Noël : une anthologie des plus beaux textes de la littérature française*) ; genre, corpus national et période (Maurice Émond, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au xx^e siècle*), et ainsi de suite. D'ordinaire inscrits dans le péri-texte, ces éléments constituent déjà une indication de lecture, sur laquelle il nous faudra revenir.

Autre caractéristique, l'anthologie a un effet que nous qualifierons d'institutionnel. Elle contribue à légitimer la ou les catégories, le genre, l'auteur, le mouvement ou autre qu'elle propose en leur ajoutant une valeur que n'offre pas une publication courante. Qu'on songe à ce que l'*Anthologie d'Albert Laberge* de Gérard Bessette a fait pour le nom et la réputation de l'auteur de *La Scouine*. Ce trait, de même que son caractère rétrospectif, l'apparente à la réédition.

Mais sa principale caractéristique réside, il nous semble, dans l'usage que l'on en fait, dans le mode de lecture précis que commande l'anthologie. Pour dire les choses clairement : l'anthologie n'est pas faite pour être lue. Ou disons que, mises à part certaines pratiques individuelles, l'anthologie est rarement lue pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une anthologie, d'une couverture à l'autre. L'usage propre de l'anthologie pourrait être qualifié de scolaire. L'anthologie s'apparente, par là, aux morceaux choisis, aux manuels, voire aux histoires de la littérature qui comprennent parfois des textes intégraux ou non, ainsi qu'au dictionnaire, à la grammaire et à l'encyclopédie, à ces ouvrages dits *de référence*. François Dumont (1987), dans une des rares lectures de l'anthologie en tant qu'anthologie, signale certaines de ces parentés.

La prise en compte de l'anthologie comme anthologie fait surgir une série de questions, dont celle de l'interaction entre les divers textes qui la composent, qui vaut aussi bien pour toute forme

de regroupement. On saurait difficilement, cependant, appliquer à l'anthologie ce que dit Boucher du recueil, à savoir que « [d]ès leur réunion, les fragments [les contes, nouvelles, poèmes singuliers] tissent des liens entre eux et génèrent leur vie propre » (Boucher, 1988 : 117). Le tout, selon Boucher, n'est pas simplement la somme de ses parties : la mise en rapport des différents textes produit un sens propre, inédit ; les parties ou récits doivent être considérés dans leur interrelation si l'on veut saisir la spécificité du regroupement. À première vue, l'anthologie, sur ce point, se distingue radicalement du recueil. On a du mal, en effet, à admettre que tel texte retenu par Émond ou encore par Tournier et Seyrès puisse, de la même manière, non pas partager avec les autres textes tel trait ou caractéristique (là le fantastique, ici le thème de Noël) mais, ce qui est fort différent, *tirer une part de sa signification de sa présence dans l'ensemble*. L'anthologie comme tout ou construction n'agit pas, croit-on ou préfère-t-on croire, sur chacun de ses éléments constitutifs. Dans le cas de l'anthologie, la question de l'incidence réciproque des fragments semble donc déplacée, à tort ou à raison. Bien que le thème de Noël soit *commun* à tous les textes réunis par Tournier et Seyrès, il ne les *traverse* pas ; tel texte ne s'enrichit pas de la présence de tel autre, même sur le strict plan thématique, et les liens entre eux s'arrêtent là, à cette communauté ou parenté thématique. Autrement dit, nul lecteur de l'*Anthologie de la poésie québé-*

coise de Guy Sylvestre n'oserait prétendre qu'une lecture strictement thématique de « Les morts », d'Octave Crémazie, qui négligerait ses rapports avec « Devant la grille du cimetière », d'Alfred Garneau, passerait à côté de quelque chose d'*essentiel*, perdrait la spécificité du poème. De même, les « nous » de l'un et l'autre poème n'ont de lien que grammatical. Malgré leur proximité spatiale et thématique, ces deux poèmes restent imperméables l'un à l'autre. Leurs propriétés communes apparaissent donc ici purement accidentelles.

Pourtant, à cause de son nouvel environnement, le texte subit bel et bien une transformation, il acquiert un statut particulier que des approches textualiste ou immanentiste négligent de prendre en considération. Le texte « anthologisé » demeure textuellement inchangé. « Le sac », d'Yves Thériault, qu'on le lise dans *Contes pour un homme seul* ou dans l'anthologie précitée d'Émond, reste identique à lui-même. Le contexte est pourtant déterminant. Pensons à ce que devient un vers de Victor Hugo ou de Paul Valéry sorti du poème d'origine et cité dans une grammaire ou un dictionnaire : là élément de la narration ou échantillon de la pensée, du style ou de la sensibilité de l'écrivain, il devient ici illustration des usages possibles de tel adverbe, tel pronom, etc. Rien, bien sûr, n'empêche l'usager de transgresser la norme, de mésuser du dictionnaire et d'y lire le vers en tant que vers. Ainsi, bien que « Le sac » soit d'abord et avant tout un élément d'illustration du genre fantastique

québécois au xx^e siècle chez Émond, rien n'empêche qu'il ne soit de le lire, de l'interpréter « hors contexte ». À n'en pas douter, c'est ce qui se produit en règle générale. Par convention (ou dérogation à une première convention), la majorité des lectures font fi du travail de l'anthologiste ; la structure de l'anthologie disparaît, s'efface pour ne devenir qu'un support sans incidence aucune et ce, bien que la critique puisse, au moment de la recension de l'ouvrage, s'attarder sur cette structure, sur le travail de sélection, de mise en ordre ou, comme le fait Dumont (1987) à propos de quatre anthologies de la poésie québécoise, montrer comment chacune est une réécriture de son histoire. Mais ces cas restent exceptionnels : l'anthologie, répétons-le, est rarement sinon jamais lue pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un tout dont les parties constitutives présentent une autonomie plus ou moins relatives.

LE RECUEIL DE NOUVELLES

Jusqu'à tout récemment, les théoriciens de la nouvelle considéraient rarement que le recueil de nouvelles puisse présenter une unité textuelle comparable à celle du roman, étalon fréquemment invoqué. Il allait de soi que leur champ d'étude ne s'étendait pas au-delà de la nouvelle et que, conséquemment, il n'était guère pertinent d'étudier les relations entre les différents textes d'un recueil, voire d'interroger la notion même de recueil en tant qu'objet sémantiquement distinct. Ainsi, comme le

souligne Boucher, toute une tradition critique ne s'est « souvent intéressée dans un recueil qu'à la seule nouvelle éponyme » (1992 : 14), lorsque nouvelle éponyme il y avait.

Cette perspective insularisante se voit cependant confrontée, depuis une vingtaine d'années, à des études qui abordent le recueil de plus en plus fréquemment comme un texte en soi, pertinent à analyser – et non plus comme une simple collection de textes résultant d'impératifs éditoriaux. L'un des symptômes extrêmes de ce récent courant de théorisation a été la tentation de soutenir une genericité du recueil. Boucher parle de la nouvelle comme d'un « récit bref [...] inscrit à l'intérieur d'un "genre long", le recueil » (p. 10). Robert Mélançon, interviewant Michel Butor, n'a pas hésité à parler de « genre du recueil », ou du recueil en tant que classe générique (1975 : 69, 71, 72). Forrest L. Ingram, pour sa part, déplore le manque d'intérêt manifesté par la critique à l'égard du « story cycle as a genre » (1971 : 13). De façon générale, enfin, l'abondance des termes développés pour décrire le recueil en tant qu'objet distinct (recueil-ensemble, cycle de nouvelles, *short story cycle*, *short story composite*, quasi-roman, etc.) constitue en soi un processus visant à le distinguer génériquement des nouvelles qui le composent. Cette genericité (fort problématique), qu'il ne saurait être question de défendre ici, illustre bien à quel point l'évolution des théories du recueil tend à en faire un objet distinct de la nouvelle, un objet qu'il n'est plus

possible de fragmenter sans lui faire subir un déficit ou une confusion sémantique.

Cela dit, les théoriciens ne prêtent pas une telle unité à tous les recueils, et il est intéressant de constater que l'on soutient presque toujours une distinction entre deux types de recueils : le recueil-collection, qui serait effectivement un simple cumul de nouvelles sémantiquement indépendantes, et le recueil-ensemble², où la sémantique dépasse le cadre de la nouvelle pour s'étendre à la structure d'ensemble. Pour quelles raisons les théoriciens persistent-ils à établir cette distinction ? Comment prétendre effectivement que tout recueil ne possède pas un caractère organique – ce qu'une relecture attentive (et structurante) de n'importe quel recueil suffirait sans nul doute à prouver ? « La solution de facilité », selon Boucher, ne consiste-t-elle pas « à nier l'existence d'une structure d'ensemble » (1992 : 14) ?

Il apparaît évident, en premier lieu, que cette distinction repose précisément sur des fondements lectoriels : l'attitude du lecteur ou du critique, leur plus ou moins grande focalisation sur la nature structurelle du recueil occupent une place centrale dans le propos de nombreux théoriciens. Pour Boucher, l'unité « du recueil de nouvelles est [...] à

2. Terme d'abord utilisé par Arland, repris et adopté par Godenne. Il est ici employé de façon générique et non pour distinguer, à l'image de Godenne, un type très précis de recueil.

construire par le lecteur, grâce à une “lecture globale” » (p. 13). André Carpentier souligne de son côté que des recueils moins évidemment organiques exigent « des lecteurs songeant à construire, mais un peu plus par eux-mêmes » (1993 : 45). Robert M. Luscher parle pour sa part du recueil « [as] an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds the stories together » (1989 : 149).

La question du lecteur, de l'importance de sa lecture dans l'établissement (ou la reconnaissance) d'une structure recueillistique, est de toute évidence récurrente dans le discours théorique. Malgré cela, les théoriciens ne renoncent pas, dans la plupart des cas, à la distinction entre le recueil-collection et le recueil-ensemble – ou, du moins, aux caractéristiques d'un recueil-ensemble idéal –, de sorte que si l'unité du recueil reste à construire par le lecteur, on postule qu'elle doit tout de même se trouver au sein du texte. La question demeure donc entière, malgré l'interférence lectorielle : sur quelles bases prétend-on attester l'existence ou non d'une structure d'ensemble dans un recueil ? Ou : quels critères doit remplir le texte pour que soit possible une lecture recueillistique ?

De multiples réponses auront été proposées, à ce chapitre, dont certaines s'avèrent pour le moins abstraites ou inquantifiables. Donnons-en quelques-unes, en vrac : la mise en place d'un réseau thématique englobant ; l'utilisation de personnages, de lieux ou de narrateurs communs ; le

développement de particularités stylistiques récurrentes ; l'intratextualité³. Mais dans l'évocation de cette vaste gamme de procédés, les théoriciens rappellent souvent qu'un recueil-ensemble, afin de ne pas basculer dans le roman (étalon qui ne s'estompe jamais totalement), doit conserver un équilibre entre l'autonomie sémantique des nouvelles et leur mise en communauté, ce que Butor exprime ainsi :

[...] les textes [d'un recueil] se consolident et deviennent plus intéressants à partir du moment où ils ont une variété suffisante. Mais la variété ne suffit pas non plus : il faut qu'il y ait des communications entre les textes [...] (cité dans Mélançon, 1975 : 70).

Or, ces critères, pour peu que l'on s'y penche, ne sont pas spécifiques au recueil-ensemble, ni n'en épuisent tous les possibles. Non seulement plusieurs des procédés évoqués (notamment les préoccupations thématiques ou stylistiques) ont également cours dans le cadre de l'anthologie, mais les notions de variété et de communication de Butor s'appliquent parfaitement à celle-ci. Pourtant, l'anthologie partage avec le recueil-collection son caractère colligé et, subséquemment, une réputation de relative asystématicité. De surcroît, il est toujours possible qu'un recueil possède une orga-

3. Terme forgé par Gérard Genette pour désigner l'autoréférence.

nicité sans recourir de façon criante aux procédés susnommés, ou à tout autre procédé identifié jusqu'à ce jour. Car si l'on peut dire que l'organisation de multiples recueils-ensembles repose sur de tels procédés, il est en revanche totalement hasardeux et impossible d'affirmer que les recueils qui n'adoptent que peu ou pas ces procédés sont inorganisés.

En terminant, rappelons un lieu commun : l'étude des textes ne contribue qu'à miner les distinctions textuelles.

TEXTES ET CLASSES PÉRITEXTUELLES⁴

Nous voici donc, de distinctions en distinctions, en face d'un corpus tricéphale scindé en deux axes : d'une part, le recueil-ensemble, où le contact des fragments générerait un sens, une structure qui les dépasse ; d'autre part, l'anthologie et le recueil-collection, dont le caractère de collection ne permettrait d'assujettir toute sémantacité qu'au fragment ; d'un côté, le monolithique et, de l'autre, le fragmentable.

Or, on a vu qu'il est improbable de soutenir une différence textuelle solide entre ces trois catégories : l'on pourrait, dans la plupart des cas, faire alterner les indications « recueil » et « anthologie » en tête d'un groupe de nouvelles sans que le lecteur ne se pose la moindre question. En outre, on peut

4. Les concepts de péri-texte et d'épi-texte renvoient bien entendu à l'ouvrage de Genette, *Seuils* (1987).

toujours établir des liens entre les différents fragments d'un regroupement, peu importe la provenance desdits fragments, leur préexistence ou leur prépublication par rapport à un quelconque projet de recueil ; à l'inverse, il est possible de fragmenter le bloc de n'importe quel recueil-ensemble, de la même manière que l'on peut ne lire que des extraits d'un roman malgré la tradition qui en prescrit généralement un parcours intégral et linéaire. Le lecteur a toujours loisir de « construire le sens du recueil » ou de le détruire, peu importe les conditions de genèse, et rien au sein des textes eux-mêmes ne peut justifier une quelconque fragmentabilité de l'anthologie, non plus qu'une insécabilité du recueil-ensemble.

Pourquoi, alors, n'est-il pas pertinent (voire autorisé) d'étudier l'anthologie comme une œuvre littéraire en elle-même (et non comme le cumul de plusieurs œuvres ou fragments d'œuvres), tandis que l'analyse de la structure du recueil semble tellement aller de soi que la négation de cette structure se voit qualifiée de « solution de facilité » (Boucher, 1992 : 14) ? Cela vient de ce que les théoriciens, confondant fréquemment le génétique et le générique, déterminent la fragmentabilité des textes (et, subséquemment, leur catégorie d'appartenance) selon qu'un projet d'auteur ait présidé ou non à leur écriture. René Godenne, par exemple, affirme que le recueil-ensemble est « pensé, conçu et réalisé comme une œuvre rigoureuse » (1993 : 154). Pour Boucher, il s'agit d'un recueil « où l'au-

teur veut, dès la conception de l'œuvre, construire un tout cohérent » (1992 : 15). François Ricard soutient pour sa part que les catégories de recueil-collection et de recueil-ensemble élaborées par Arland (et reprises par Godenne) ne se différencient que « dans le degré de conscience de l'auteur et dans la façon dont les ouvrages ont été conçus, non dans leurs natures respectives » (1976 : 130). Cette assertion de Ricard est intéressante en ce qu'elle souligne l'importance somme toute minimale du texte dans la question. Autrement dit : l'intention auctoriale, critère distinctif du recueil-ensemble, se verrait communiquée au lecteur sans que le texte dudit recueil n'ait rien à y voir. Nous y reviendrons.

On demeure donc, en règle générale, éminemment rétif à l'égard d'une éventuelle infragmentabilité de l'anthologie parce que celle-ci ne résulte pas d'un projet d'auteur : le fragment ne pourrait y entrer en communication avec les autres fragments, leur réunion n'étant pas conception mais compilation⁵. Autrement dit, il semble que l'on puisse grappiller dans l'anthologie, puisque sa structure n'est pas auctoriale, donc non essentielle, tandis que le grappillage au sein d'un recueil-ensemble

5. Des liens existent évidemment entre les fragments d'une anthologie – sans quoi il ne pourrait y avoir d'anthologie –, seulement, ces liens tiendront à l'histoire littéraire, aux recoupements thématiques ou encore à l'appréciation subjective de l'anthologue, tous les liens n'étant jamais que contingents.

témoignerait d'une incompréhension de sa construction et provoquerait un déficit sémantique.

En réalité, la lecture structurante n'est nullement spécifique au recueil-ensemble : elle s'applique tout aussi bien à l'anthologie, laquelle résulte précisément d'une lecture effectuée par l'anthologiste au sein d'un corpus plus ou moins disséminé, afin d'en faire émerger par le biais de la compilation des structures et constructions inédites. Certes, il peut paraître étrange de soutenir une infragmentabilité de l'anthologie, mais chaque fragment y acquiert pourtant, par la mise en communication (même contingente) avec d'autres fragments, un sens inédit qui ne saurait être perçu en dehors de ce carrefour textuel particulier. Le lecteur n'effectuera pas la même lecture d'une nouvelle selon qu'elle est *tirée à part*, qu'elle figure dans un recueil ou dans une anthologie – et restreindre le champ des possibles herméneutiques en établissant une hiérarchie de ces différents développements sémantiques, c'est se soumettre une fois de plus à l'hégémonie de l'auteur.

La distinction entre le recueil-collection et le recueil-ensemble, quant à elle, ne repose pas exactement sur la notion d'auteur, mais plutôt sur celle de projet auctorial : le recueil-collection, s'il est le fruit d'un seul auteur, ne constitue pas le résultat d'une démarche structurante. Du recueil-collection, Godenne dit qu'il se compose

de textes à l'assemblage desquels ne préside aucune intention déterminée : après avoir

publié dans des revues ou des journaux un certain nombre de textes, l'auteur les réunit en un volume auquel il donne le titre d'un de ces textes (1993 : 153).

En d'autres mots, l'auteur joue simplement le rôle de compilateur de ses propres nouvelles à la manière d'un auto-anthologiste, et il semble d'une importance secondaire que le lecteur établisse ou non une communication entre les fragments du recueil. La différence entre anthologie et recueil-collection tiendrait par conséquent à la conjonction ou à la disjonction entre le rôle d'auteur et celui de compilateur, tandis que la différence entre recueil-ensemble et recueil-collection dépendrait de l'absence ou non de projet auctorial.

Or, à cet égard, le texte ne dit rien : il se tient coi sur sa genèse et ne donne aucune information quant à savoir s'il est le produit d'un ou de plusieurs auteurs, ou s'il découle d'un quelconque projet auctorial – l'exégèse biblique constitue d'ailleurs la meilleure illustration de ce silence du texte sur lui-même. Une étude même rapide des articles démontre que seul le péri-texte permet aux théoriciens du recueil de savoir à quel type de textes ils peuvent prétendre avoir affaire.

Cette identification péri-textuelle est évidente en ce qui concerne l'anthologie, dont le sous-titre ou une simple indication générique suffit habituellement à indiquer la nature d'œuvre compilée plutôt qu'écrite. Il en va de même pour les recueils collectifs, où la liste des différents auteurs

informe immédiatement le lecteur du caractère polyautorial du livre. En l'absence de ces balises péritextuelles, cependant, jamais le lecteur ne pourrait deviner qu'il tient une anthologie ou un collectif.

C'est encore le péritexte qui permet à la quasi-totalité des théoriciens et des critiques d'opérer la distinction entre recueil-ensemble et recueil-collection, plusieurs éléments de l'appareil péritextuel leur servant d'indicateurs du taux d'organicité d'un recueil. Luscher, par exemple, décrit ces éléments comme une « combination of signals » pouvant donner des indices sur la nature séquentielle du recueil (1989 : 158) ; quant à Boucher, il souligne que le « choix pour le recueil d'un titre général, plutôt que l'utilisation de celui d'une nouvelle particulière, témoigne [...] de l'existence d'une architecture d'ensemble » (1992 : 11). Cette caractéristique, effectivement observable dans beaucoup de recueils, influera sur le choix d'un corpus d'analyse, lequel n'intégrera le plus souvent que des recueils pourvus d'un appareil péritextuel visiblement structurant. Titres généraux, divisions en sections pourvues d'un titre ou d'un numéro, réseaux épigraphiques ou liminaires explicatifs deviennent alors, par canonicité inversée, les marques instituées du recueil-ensemble ; le corpus sélectionné prétendant faire foi de la nature du recueil-ensemble, il ne reste qu'un pas à franchir pour postuler implicitement un lien de nécessité entre organicité et péritexte.



La distinction traditionnelle entre l'anthologie et le recueil et celle, plus récente, entre le recueil-ensemble et le recueil-collection ne s'appuient en définitive que sur la notion d'auteur et de projet auctorial, lesquelles notions ne trouvent d'assise que dans le péritexte. Le texte en soi n'indique jamais clairement ou sûrement sa nature composée ou compilée, ni les conditions de sa genèse⁶, et distinguer des classes de textes sur la base de ces critères ne laisse pas d'autre choix que celui d'invoquer le témoignage du péritexte. Cela explique que le discours théorique sur le recueil fasse si peu de cas de l'épître qui, en plus d'être physiquement dissocié du livre, a l'évident inconvénient d'être davantage éditorial ou médiatique qu'auctorial.

Quoi qu'il en soit, le cercle est vicieux : si l'on tente de classer l'anthologie et le recueil en fonction des notions d'auteur et d'intentions auctoriales, il faut recourir au péritexte ; si, à l'inverse, on tente d'établir une distinction à partir du péritexte, on aboutit tout de même aux notions d'auteur et d'intention auctoriale. Dans tous les cas, on

6. Quoique les indices péritextuels ne prodiguent guère plus de certitudes : un auteur pourrait aisément faire croire à l'organicité d'un recueil par l'unique biais du péritexte – et le lecteur, aiguillonné, finirait toujours par y débusquer une quelconque structure.

se trouve aux prises avec des classes de textes ne se distinguant que par leur péri-texte, les textes eux-mêmes n'arborant aucune différence significative – paradoxe pour le moins gênant. À moins de persister à soutenir ainsi des classes textuelles basées sur une confusion du génétique et du générique, il faut admettre que l'anthologie, le recueil-ensemble et le recueil-collection renvoient à trois appellations (et à trois réceptions) d'une seule et même chose.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUCHER, Jean-Pierre (1988), « Jacques Ferron et le recueil : *La conférence inachevée* », *Littératures*, n° 2, p. 115-131.
- BOUCHER, Jean-Pierre (1992), *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides.
- CARPENTIER, André (1993), « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », dans Jacques COTNAM et Agnès WHITFIELD (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, p. 35-48. (Coll. « Dont actes », n° 10.)
- DUMONT, François (1987), « Anthologies de poésie québécoise », *Voix et images*, vol. XVII, n° 3 (printemps), p. 486-496.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GODENNE, René (1993), « Le recueil de nouvelles », dans René GODENNE, *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, H. Champion, p. 153-156. (Coll. « Bibliothèque de littérature moderne », n° 16.)
- INGRAM, Forrest L. (1971), *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, The Hague/Paris, Mouton.
- LUSCHER, Robert M. (1989), « The short story sequence : an open book », dans Susan LOHAFFER et Jo Ellyn CLAREY (dir.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, p. 148-167.
- MÉLANÇON, Robert (1975), « Entretien avec Michel Butor », *Études françaises*, vol. XI, n° 1 (février), p. 67-92.

RICARD, François (1976), « Le recueil », *Études françaises*, vol. XII, n° 1-2 (avril), p. 113-133.

SAINT-JACQUES, Denis (1991), « Le best-seller comme genre dans la littérature québécoise récente », dans I. S. MACLAREN et C. POTVIN (dir.), *Literary Genres/Les genres littéraires*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, p. 159-164. [Avec la collaboration de E. Nikolarea.]

Marie Bélisle

Université du Québec à Rimouski

LE FANTÔME DE STÉPHANE MALLARMÉ

Voici un poème. Aucun humain n'y a ciselé ses émotions en images. Ni le cœur battant, ni le souffle d'un vivant n'a déposé sa musique dans le rythme de ces phrases. L'idée qui rassemble ces vers autour d'un centre invisible n'éclaira jamais la nuit d'angoisse ou de sérénité d'un poète. On lit sur l'écran la trace d'une combinatoire mécanique, d'un jeu très compliqué, automatique et sans regard. Comme est peut-être le jeu du monde (Lévy, 1992a : 65-66).

*malgré le madrigal maudit
acerbe l'adverbe attaque l'adjectif
raréfaction des ratures
inclure l'italique et l'imparfait
entre l'esthétique et l'explétif
bribes de bataille et bruissements de banqueroute
et l'écran éclate enfin
le lendemain de la ludique liquéfaction
imaginer l'irradiation illimitée
scruter sans scrupule le système scripturaire
lorsque l'aile longe l'île
ébruiter dans l'entrefilet l'efflorescence¹*

1. Texte de Marie Bélisle, généré en 1995, par le programme PLI 2.0 Acrostiches, lequel a été réalisé en 1994.

LE TITRE EN QUESTION...

Le fantôme de Stéphane Mallarmé : voilà un titre bien étrange. Beaucoup moins explicite en tout cas que celui apparaissant au programme officiel du séminaire duquel émane le présent article. Pas très scientifique. Et pas très B.C.B.G. C'est que le titre proposé par Richard Saint-Gelais – « La littérature générée par ordinateur : un genre en émergence ? » –, que j'ai accepté parce que je n'avais alors rien de mieux en tête, m'a semblé tout compte fait très orienté. Malgré le point d'interrogation final, il supposait qu'effectivement un nouveau genre littéraire naissait.

Un genre en émergence ? Oui, bien sûr, me disais-je. La production littéraire informatisée, et ce qui s'y apparente (OuLiPo, littérature interactive, etc.), diffère à plusieurs égards des textes plus traditionnels (ou moins expérimentaux), ne serait-ce que parce que s'y abolissent souvent les frontières entre vers et prose, poésie et roman, etc. ; ne serait-ce que parce que dans la production littéraire informatisée le personnage public qu'est l'écrivain, romancier ou poète, n'est plus nécessaire à l'existence institutionnelle de l'œuvre.

Mais j'allais un peu vite : je confondais la disparition élocutoire du poète et l'apparition aléatoire du poème. J'oubliais, entre autres choses, que *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino (constitué d'une série de carrés sémiotiques prédéfinis et fondé, donc, sur un programme narratif –

Calvino, 1987) et *La princesse de Clèves* de Mme de La Fayette portent tous deux l'étiquette « roman », les haïkus à l'ordinateur de Jean-Pierre Balpe (1985 : 51) correspondent tout autant à la définition canonique que les véritables haïkus japonais traditionnels. J'oubliais aussi que le *Roman de Renart*, pour tout anonyme qu'il soit, n'en est pas moins une œuvre littéraire. Bref, j'oubliais qu'il ne suffit pas qu'un produit littéraire se distingue de la production connue pour qu'on puisse conclure à la naissance d'un genre, que des œuvres de factures fort diverses peuvent entrer dans une seule et même catégorie générique, et que l'identification institutionnelle de l'auteur n'est pas et n'a jamais été un critère d'évaluation de la littérarité...

Un genre en émergence ? J'en étais de moins en moins certaine, et cette incertitude satisfaisait davantage mon esprit de contradiction et mon instinct délinquant. Je n'avais désormais plus à démontrer une hypothèse toute faite, j'avais à en construire une, en ne gardant du titre original que le salutaire point d'interrogation.

DE QUOI PARLONS-NOUS ?

QU'EST-CE QUE LA PRODUCTION LITTÉRAIRE INFORMATISÉE ?

En dépit de l'intérêt de l'appellation « littérature générée par ordinateur », j'utilise, dans mes recherches et mes réflexions, l'étiquette « production littéraire informatisée ». Il y a diverses raisons à cela dont mon habitude de chercher à motiver

analogiquement les vocables auxquels je recours ; dans le cas de la production littéraire informatisée, c'est l'acronyme PLI, mallarméen dans son essence, qui me conforte dans mon choix². D'un point de vue plus bêtement lexicologique, ce choix est également, disons, idéologiquement marqué :

- la production est un processus complexe impliquant un travail de l'abstrait (la conception) tout autant que du concret (la fabrication) ;
- c'est plus l'information qui est prise en compte que la machine qui la traite, c'est le processus informatique lui-même et dans son ensemble plutôt que le traitement mécanique³.

2. ... et l'irruption de la métaphore du pli dans nombre d'ouvrages traitant d'informatique ; par exemple : « L'interface est raccord, passage, traduction, mais tourne du même coup à la trahison, au pli, à la torsion. Le pli raccorde-t-il des surfaces planes ? Non, encore des plis, et des plis dans les plis, à l'infini » (Lévy, 1992b : 144-145).

3. De fait, l'intérêt de l'informatique n'est pas tant de permettre la « reproduction » des actions humaines que d'offrir à la fois un nouveau support (au sens artistique du terme) et une nouvelle technique d'écriture pouvant générer une nouvelle conception de l'œuvre littéraire : « L'informatique est entendue ici non seulement comme un outil d'une puissance sans précédent pour le "traitement de l'information", mais aussi comme un ensemble de constructions formelles (langages, codes, algorithmes, etc.) qui sont

En clair, l'acronyme PLI désigne un processus d'écriture assistée par ordinateur dans lequel l'écrivain utilise ou réalise des programmes informatiques générateurs de textes littéraires. Il y a PLI lorsqu'un texte en langage artificiel (un programme) manipule le langage naturel de façon à produire un poème, une nouvelle, etc. Le programme de PLI peut, en fait, générer du texte *fini*, ou encore un squelette de texte (une structure syntaxique, narrative, etc.), mais, dans un cas comme dans l'autre, il produit une matière littéraire.

Ainsi, un récit littéraire écrit directement au clavier de l'ordinateur ne sera pas considéré comme une PLI. En effet, la production d'un tel récit n'est pas *informatisée* : l'ordinateur a simplement remplacé la machine à écrire ou le stylo. Tout au plus, dans les cas où un logiciel de traitement de texte intervient dans la sélection et le positionnement de fragments de textes, pourrions-nous parler de production littéraire assistée par ordinateur. Même l'écriture d'un texte collectif par l'intermédiaire d'un réseau d'ordinateurs⁴, aussi interactive soit-elle, n'est pas une PLI à proprement

la réalisation de méthodes d'analyse et de représentation des phénomènes depuis le niveau de l'observation empirique jusqu'à celui de l'élaboration de théories formelles » (Borillo, 1984 : 27).

4. Retenons la « collection d'aphorismes » produite par des étudiants de l'Université du Québec à Rimouski, dans le cadre du cours « Écriture et ordinateur » (Bélisle, 1991).

parler. Tout au plus, une telle expérience permet aux participants d'entrevoir les possibilités d'organisation et de désorganisation textuelles qu'offre l'écriture assistée par ordinateur.

Bref, la PLI est un texte générateur de textes.

QU'EST-CE QUE LE GENRE ?

Selon *Le petit Robert*, le genre désigne « une catégorie d'œuvres, définie par la tradition » ou, en arts, « la classe ou nature du sujet traité par l'artiste ». Le *Dictionnaire étymologique du français* nous dit que le mot « genre » est issu des étymons latins *genus* et *generis*, « origine, naissance ». On y précise également la parenté de « genre » avec « génération » et... « génie » ! N'avons-nous pas là la preuve que la PLI constitue un genre littéraire distinct ? Ne s'agit-il pas d'une littérature mettant à contribution le génie informatique pour la génération de textes nouveau genre ?

Ces éléments de définition sont repris par Pierre Ouellet et traduits en un langage plus théorique et plus littéraire :

Poser la question du genre, donc, c'est, fondamentalement, se demander : « d'où vient la littérature ? » – comment se génère-t-elle ? quelle en est la genèse ?, – comme c'est aussi, en même temps, se demander : « où va la littérature ? » – que génère-t-elle ? quelle en est la progéniture ?

La littérature se re-produit davantage qu'elle se produit : elle s'imité bien plus qu'elle n'imité la nature, comme le croyaient les Anciens, et cette

imitation, par laquelle on « reconnaît » les textes : dans leur similitude avec d'autres textes, donne lieu à ces « ressemblances de famille » dans lesquelles Wittgenstein voyait la définition même de tout concept générique (Ouellet, 1987 : 24, 22).

Sommes-nous vraiment plus avancés ? Qu'avons-nous appris ? Que le genre est en partie déterminé par l'origine, qu'il est une catégorie dont la nomenclature est définie par l'institution littéraire ? Que la classification en genres repose sur des liens de *parenté* entre les œuvres ? Soit ! Mais peut-on vraiment fonder la distinction entre roman et poésie sur leur genèse ? La fécondation *in vitro* produit-elle un nouveau *genre* humain ? Existe-t-il une œuvre artistique qui ne soit générée par un travail sur (et avec) le langage ? Existe-t-il un système de catégorisation, un paradigme qui ne soit pas fondé sur un principe analogique ? De quel(s) ordre(s) sont ces ressemblances, ces similitudes que l'institution reconnaît ?

Histoire de contourner un peu le problème, dans l'espoir de trouver quelques *universaux* du concept de genre et possédée par le démon de l'analogie, me voici bien tentée d'aller voir ce qui en est dans les autres arts...

Comment, en arts visuels, classifie-t-on les œuvres ? D'une part, d'après le médium (peinture, sculpture, aquarelle, installation, etc.) ; d'autre part, d'après le sujet (portrait, paysage, nature morte, abstraction, etc.). Comment, en musique, classifie-

t-on les œuvres ? D'une part, d'après l'organisation harmonique (musique pour orchestre, musique de chambre, duo, quatuor, concerto, etc.) ; d'autre part, d'après la structure du discours (sonate, symphonie, valse, prélude, fugue, etc.). En somme, les paramètres permettant de tracer les frontières entre les catégories d'œuvres musicales ou artistiques sont de divers ordres, relativement indépendants les uns des autres, et se combinent parfois sans nécessairement se confondre (portrait/huile, valse pour piano, etc.). Que peut-on en déduire ? Que, dans un cas comme dans l'autre, le *support* ou le *matériau* représente un paramètre déterminant, au même titre que le « discours » qu'il permet de produire. Hélas pour moi, pas plus en musique qu'en arts visuels on ne parle vraiment de genre.

Cependant, cette importance accordée au matériau, au support devrait peut-être retenir un tant soit peu mon attention, compte tenu de la nature de mon objet d'étude, la production littéraire informatisée. Le support n'est-il pas ce qui, peut-être, distingue cette littérature de l'« autre » ? N'est-ce pas ce paramètre qui permettrait de conclure à la naissance d'un genre littéraire ? Modérons nos transports ! Réfléchissons !

En littérature, jusqu'à maintenant du moins, le support et le matériau ne sont pas des critères discriminants quant à la constitution des paradigmes génériques, pour la simple et bonne raison que toute la littérature est faite d'inscription sur papier de signes alphabétiques. La seule distinction rela-

tive au support est celle qui concerne la littérature orale ; néanmoins, cette distinction n'est pas d'ordre générique : on trouve en littérature orale aussi bien des contes et des légendes que des poèmes ou des saynètes, et rien n'empêche de transcrire quelque œuvre orale que ce soit. Cette catégorie dont le paramètre est le support (ou le mode de diffusion) peut toutefois être utile au regard de la PLI. Peut-être, ultimement, pourrions-nous parler de littérature orale, de littérature imprimée et de littérature informatisée ? Mais serait-il, alors, question de genre ?

En résumé, il apparaît que le statut générique d'une œuvre littéraire est déterminé par la structure du discours et par son degré d'iconicité. À titre d'exemple, la structure du discours poétique est davantage fragmentée et itérative que celle du roman, et le degré d'iconicité du poème, son degré de ressemblance avec le *réel* est beaucoup plus bas. À mon avis, ces paramètres, aussi discutables soient-ils, servent d'assises minimales à une définition opératoire du *genre littéraire*.

UN GENRE EN ÉMERGENCE ?

En tant que *texte générateur de textes*, la PLI est à la fois le programme lui-même, les textes de première génération qu'il produit, les parcours lectoraux qu'il propose et les moules qu'il forge. Ce caractère essentiellement protéiforme de la PLI est précisément ce qui fonde la difficulté à la définir

en tant que genre. Selon que l'on prend en compte le texte produit, le programme, le texte virtuel ou le parcours lectoral, la réponse à la question du genre varie. Entre le *générateur* (le programme) et le *génééré* (le texte produit), se glisse le *génératif* (le texte virtuel) ; et la lecture devient elle-même, en quelque sorte, *génération* : ce sans quoi jamais le *génééré* n'advviendrait.

Le génééré : le texte produit

Si on s'attache exclusivement au texte produit, au texte *fini* que peut nous proposer une application de PLI, il est difficile de croire à l'émergence d'un genre. En effet, l'acrostiche que l'ordinateur nous livre, le microrécit qu'il nous propose n'est pas, dans son essence, très différent d'un texte manufacturé du même acabit. Si le programme est correctement conçu, il produira correctement des textes du genre voulu.

Il n'y aurait *genre* dans ce cas que si on acceptait de considérer le support comme un paramètre, le support du texte (l'ordinateur et ses périphériques) différant alors du support traditionnel ; ou encore si on adoptait l'argument de l'origine, puisque c'est précisément en cela que la PLI se distingue : elle est une littérature *généérée* autrement ; le texte n'est plus directement *génééré* par l'auteur mais par un ensemble matériel et logiciel.

Le générateur : le programme

Si on admet que l'œuvre n'est pas le texte mais bien le programme qui la produit, la perspective change radicalement et la question gagne en complexité. À première vue, on est bel et bien en présence d'un texte *nouveau genre*. Il y a indubitablement écriture, puisque le programmeur construit un texte décrivant une série donnée d'opérations. Il y a écriture, avec essais et erreurs, avancées et ratures :

Les programmations réussies que nous avons observées ont échappé à toute méthode, ce n'étaient pas des activités « cartésiennes ». [...] Risquons maintenant une hypothèse pour expliquer le fait constaté : si la programmation ne suit pas de méthode, c'est justement parce qu'elle est un processus d'écriture. [...] Attention, il ne s'agit pas d'une métaphore ! La programmation est effectivement un genre ou une espèce de l'écriture, qui utilise une idéographie ou un système sémiotique simplement un peu plus rigide que celui qu'on emploie pour produire des romans (Lévy, 1992b : 240).

Mais le script d'un générateur de PLI est un texte non littéraire et son destinataire est d'abord l'ordinateur. Du point de vue du langage utilisé, bien peu de choses différencient du processus d'écriture du texte et de sa *réception* par l'ordinateur un programme générant des figures fractales d'un programme générant des phrases musicales ou des microrécits.

La conception et la réalisation de programmes est de plus en plus reconnue comme une activité créatrice. À cet égard, les propos de Pierre Lévy et d'Abraham Moles sont représentatifs d'un point de vue qui, s'il n'est pas dominant chez les « purs informaticiens », se répand chez ceux qui *pensent* l'informatique (philosophes, anthropologues, mathématiciens, etc.⁵) :

L'informaticien est une sorte d'écrivain, mais d'une écriture encore non répertoriée, qui relève sans doute d'un huitième art, encore à définir, celui de la construction d'artéfacts interactifs pour la communication et la pensée (Lévy, 1992b : 242).

Il ne s'agit plus, maintenant, de distinguer « création scientifique » et « création artistique », mais un cadre scientifique, un corps rationnel, et un cadre artistique, un corps sensualiste, sur lesquels s'exerce l'action créatrice de nouvelles formes. C'est là un facteur fondamental qui donne à la science esthétique une résonnance infiniment plus ample, en la rattachant à la science de la découverte (Moles, 1990 : 49).

Il semble qu'il y ait naissance d'une discipline *artistique* : la programmation. Et l'informatique ayant envahi, depuis une vingtaine d'années, les

5. La connivence très « Renaissance » entre les sciences et les arts est en passe de devenir une constante de la pensée contemporaine : Benoît Mandelbrot, Douglas Hofstadter, Fernand Hallyn, entre autres, mettent à jour les nombreuses passerelles entre ces deux modes de connaissance et d'explicitation du monde.

grands domaines de l'expression artistique, il y a certainement ici un mode de production artistique inédit : la programmation d'art (qui comprendrait les générateurs d'images, les générateurs de sons (ou de musique) et les générateurs de textes littéraires). Cette nouvelle « forme » artistique dépasse le domaine littéraire... Moles démontre en effet que le processus de création artistique à l'ordinateur comporte des étapes obligatoires et indépendantes « de la nature sensorielle du message particulier » (p. 295).

S'agit-il d'un *genre* pour autant ? Selon le critère de la similitude et de la parenté, oui. Il y a nouveau genre, parce que tous les programmes, tous les algorithmes (quel que soit le langage artificiel dans lequel ils sont écrits) ont entre eux des ressemblances structurelles très fortes. Néanmoins, c'est d'un genre artistique au sens large qu'il s'agit, pas d'un genre strictement *littéraire*.

Le génératif : le texte virtuel

Tout écrivain, au moment où il se penche sur sa feuille ou pose les doigts sur le clavier de son ordinateur, a en tête une idée de texte, un *modèle* de texte, dont la définition peut être plus ou moins précise. En termes plus administratifs, nous pourrions parler de *projet* ; en termes plus psychanalytiques, nous pourrions parler de *désir* ; en termes plus sémiotiques, nous pourrions parler de *matrice*. En PLI, le modèle de texte existe également ; c'est lui qui mènera à l'écriture de tel ou tel algorithme.

Toutefois, entre le modèle de texte et le texte produit, l'écrivain programmeur devra avoir conçu un *texte virtuel*. Le texte virtuel est composé de l'ensemble des éléments de structure (syntaxe, métrique, lexique, etc.) susceptibles de permettre l'actualisation de l'*idée* qu'est le modèle de texte : c'est l'ensemble des paramètres d'ordre syntagmatique et des données d'ordre paradigmatique susceptibles par leur combinaison de générer une quantité indéterminée (et possiblement infinie) de textes réels. En ce sens, le texte virtuel est de l'ordre du génératif⁶. Contrairement aux textes produits et au programme, le texte virtuel n'est pas un objet concret : il n'est aucun des textes produits et il est tous les textes produits.

L'œuvre matricielle substitue l'unité du modèle générateur à celle de l'objet actuel. Le réel se laisserait désormais saisir comme la combinatoire des possibles impliqués par un programme-source. Mais il faut soigneusement distinguer les événements virtuels des instances potentielles que les modèles informatisés tiennent en réserve. [...] Dans l'univers de l'art informatisé, la matrice inachevée ou à venir peut seule être dite virtuelle et sera donc seule objet de création. L'instance, quoique surprenante, bien qu'obtenue par des moyens interactifs, ne peut être que l'objet d'une opération (Lévy, 1992a : 66).

6. Par analogie avec le concept fondateur de la grammaire générative, « génératif » est pris ici au sens de description systématique de la génération (et de toutes les informations qu'elle prend en compte).

Ce statut évanescent du texte virtuel est problématique au regard de la question qui m'occupe, d'autant plus que, dans l'écriture non informatisée, de tels textes virtuels existent également⁷, à ceci près que, souvent, ils n'émergent pas à la conscience de l'écrivain : dans la majorité des cas, un texte virtuel x donnera lieu à la production d'un seul texte X^8 .

Comment, dès lors, le texte virtuel pourrait-il traduire ce nouveau genre littéraire que nous cherchons dans les plis et replis de la PLI ? Du point de vue de l'origine, le texte virtuel de PLI ne se distingue pas de n'importe quel autre texte virtuel ; du point de vue de l'analogie, un texte virtuel d'acrostiche ne ressemble pas plus à un texte virtuel de microrécit que les productions qui en découlent ne se ressemblent entre elles. Du point de vue de la structure du discours et du degré d'iconicité cependant, tous les textes virtuels se caractérisent par une structure *vide* et par l'utilisation de listes, de

7. « Le poète moderne doit commencer par trouver une forme matérielle, se proposer un jeu de combinaisons [...]. Ce n'est que dans un second stade qu'il s'efforcera de les remplir d'un sens dont il n'est pas totalement maître : ce sens est plutôt la conséquence d'une donnée, un lieu dans le champ des possibles que le poète explorera » (Moles, 1990 : 162).

8. Notons cependant que les pratiques de l'OuLiPo, notamment, mettent en lumière le texte virtuel : l'élaboration d'un système de contraintes engendrant la matrice d'un nombre fini ou infini de textes.

catégories ; en cela, peut-être, réside sa généricité. Pourtant, puisque le texte virtuel n'est pas exclusif à la PLI, on ne peut conclure que ce *genre* que constituerait le texte virtuel suffit à faire de la PLI, en elle-même et dans son entier, un genre littéraire.

La génération : la lecture

Dans le domaine de la PLI, le texte littéraire est le résultat d'opérations de lecture. Que cette lecture soit effectuée par l'*écrivain-programmeur* ou par un *récepteur-utilisateur* importe peu : pour générer du texte, pour extraire ne serait-ce qu'un seul poème de la multitude des possibles qu'il contient, l'ordinateur doit être mis en marche par un humain.

C'est ce « partenaire » [le lecteur] qui doit réaliser l'œuvre, ou plutôt un exemple particulier de l'œuvre [...]. Cette activité de jeu est dûment conditionnée par l'artiste, ici démiurge, puisqu'il a, au moins en principe, conçu l'ensemble des combinaisons possibles, même s'il est incapable d'en prévoir la réalité perceptive (Moles, 1990 : 150).

Même lorsque l'ordinateur propose un texte *fini*, même lorsque les manipulations du *lecteur* sont réduites au minimum, il est nécessaire d'*activer* l'algorithme pour transformer en texte littéraire les éléments discrets que constituent les données textuelles (plus ou moins) brutes stockées en mémoire.

Le destinataire de l'œuvre d'art d'ancien style interprétait un message, le nouveau récepteur

instancie une matrice. [...] Intervenant effectivement dans la définition du produit final, il part d'une multiplicité précodée pour choisir et actualiser un possible. L'acte fondamental de la réception de l'œuvre devient l'opération (Lévy, 1992a : 67).

Il n'y a rien là de bien nouveau, pourrions-nous dire. De nombreuses avancées théoriques contemporaines exposent le rôle fondamental du lecteur dans l'émergence du sens de l'œuvre (littéraire ou artistique). Il est généralement admis que le(s) sens du texte ne se révèle(nt) effectivement qu'à la lecture, que l'œuvre ouverte se donne à lire de multiples façons, etc. Mais c'est faire une adéquation bien rapide entre le texte et son sens. La quasi-totalité de la production littéraire non informatisée existe en dehors de toute opération lectorale ; la forme de l'*objet texte* ne sera aucunement affectée par sa manipulation physique ou par la perception du lecteur. La *génération* du texte est définitivement terminée au moment de la publication du livre, même s'il en va tout autrement de son sens.

Contrairement à l'hypertexte informatique qui contient son stock en puissance et ne l'exprime ou ne l'affiche que cas par cas, l'imprimé ne fait pas la différence entre le possible et le réel, il doit manifester la totalité de ses réserves (Lévy, 1992b : 160).

La nécessaire intervention d'un lecteur pour la *génération* du texte se veut une différence fondamentale entre le texte littéraire *traditionnel* et la

PLI. D'une part, nous l'avons vu, elle implique que l'écrivain ne construit pas un texte au sens du terme, mais une matrice de textes ; d'autre part, elle implique l'existence d'un autre *texte*, enfoui dans la mémoire magnétique : un texte fragmenté, discontinu, organisé selon une logique booléenne⁹, un texte dont la structure est essentiellement digitale¹⁰.

Il y a peut-être ici un nouveau genre littéraire... Dans la mesure où elle impose au lecteur un parcours non linéaire dans un hypertexte construit par le programmeur, la PLI apparaît comme un *être* littéraire génétiquement métissé ; dans la mesure où elle est constituée à la fois de cet hypertexte et de l'ensemble des produits possibles, la PLI possède une structure hybride (digitale et illisible au niveau de l'hypertexte, analogique et lisible au niveau des textes produits, ceux-ci déterminant celui-là).

Ainsi, la PLI se distinguerait des autres genres littéraires tant par son origine que par sa structure et toutes les PLI partageraient ces caractéristiques essentielles, voire *génériques*. Un genre en émergence ? OUI ?

9. Ou binaire, qui ne peut prendre que deux valeurs distinctes (0/1, vrai/faux, présent/absent).

10. Relatif aux digits, aux quantités mesurées sous forme discrète ; de digit : élément d'un ensemble conventionnel de symboles graphiques qu'on utilise pour constituer, représenter des données et pour transmettre les ordres d'exécution d'opérations (caractère).

LA LITTÉRATURE MATRICIELLE OU LE RÊVE DE MALLARMÉ...

Le concept d'hypertexte n'est pas exclusif à la PLI. Plusieurs œuvres littéraires non informatisées sont conçues de façon à laisser au lecteur la tâche de construire et le sens du texte et le texte lui-même (ou une forme du texte parmi tous les possibles).

Il n'est pas nécessaire que les sons, les images ou les textes finalement communiqués aient été composés par l'ordinateur pour que la création et la réception des œuvres s'organise suivant ces nouvelles déterminations. Ni le texte ni le récit des romans policiers télématiques, par exemple, ne sont le résultat de programmes. Mais comme le lecteur sur écran peut combiner différents itinéraires de lecture et choisir son parcours dans l'histoire, les auteurs doivent concevoir une matrice de romans possibles (Lévy, 1992a : 62).

Pour passer de l'hypertexte digital (discret) à un texte analogique (continu) un travail de génération est nécessaire, tout autant pour *XLI^{ème} baiser d'amour* de Quirinius Kuhlmann et les 100 000 milliards de poèmes de Raymond Queneau¹¹ que pour les M.O.T.A.M.O. de Bernard Magné et le

11. Les cinquante mots du *XLI^{ème} baiser d'amour* (1660) de Kuhlmann peuvent se combiner en 10^{67} poèmes. Les dix sonnets aux vers découpés de Queneau peuvent former 10^{14} poèmes.

ROMAN de Jean-Pierre Balpe¹². Dans un cas comme dans l'autre, la lecture devient écriture : « Dans le nouveau régime de création, l'artiste n'assure plus la composition, l'écriture ou le dessin d'un message, mais conçoit un système générateur d'œuvres » (Lévy, 1992a : 62).

S'il y a *genre*, il est composé de ce que nous pourrions appeler la *littérature matricielle* (produite à l'ordinateur ou non), c'est-à-dire de ces œuvres littéraires *interactives* où un hypertexte s'actualise en une quantité potentiellement illimitée de textes finis et réalisant en quelque sorte, par la « disparition élocutoire du poète », le rêve mallarméen du *livre* :

Une proposition qui émane de moi [...] sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre. Les qualités requises en cet ouvrage, à coup sûr le génie, m'épouvantent un parmi les dénués : ne s'y arrêter et, admis le volume ne comporter aucun signataire, quel est-il : l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout. L'homme chargé de voir divinement, en raison que le lien, à volonté, limpide, n'a d'expression qu'au parallélisme, devant son regard, de feuillets.

12. Les Manipulations Originales de Textes Assistés par Micro-Ordinateur (M.O.T.A.M.O.) de Magné sont divers programmes de PLI. Le logiciel ROMAN de Balpe est un générateur de nouvelles (voir *Urgences*, 1989).

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. [...] l'initiative, dont l'éclair est chez quiconque, raccorde la notation fragmentée (Mallarmé, [1897] 1945 : 378, 380).

Parce que l'hypertexte et le texte produit, contrairement au texte virtuel, sont des objets (visibles, imprimables, à défaut d'être compréhensibles !); parce que l'hypertexte, contrairement au texte du programme, est un ensemble de données littéraires tout autant que le texte produit par l'activité de génération; parce que l'ensemble hypertexte/texte produit est structurellement différent du texte littéraire traditionnel, nous pourrions parler, enfin, de l'émergence d'un genre : la littérature matricielle.

BIBLIOGRAPHIE

- BALPE, Jean-Pierre (1985), « Quelques haïku (à l'ordinateur) », suivi de « Écrire à l'ordinateur », *Autrement*, « Écrire aujourd'hui », n° 69 (avril), p. 51-58.
- BÉLISLE, Marie (1991), « Urgence. Expérience d'écriture collective en réseau », *Urgences*, n° 31 (mars), p. 106-121.
- BORILLO, Mario (1984), *Informatique pour les sciences de l'homme*, Bruxelles, Pierre Mardaga. (Coll. « Philosophie et langage ».)
- CALVINO, Italo (1987), « Comment j'ai écrit un de mes livres », *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 2, Paris, Ramsay, p. 25-44.
- LÉVY, Pierre (1992a), *La machine univers. Création, cognition et culture informatique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points Sciences ».)
- LÉVY, Pierre (1992b), *De la programmation considérée comme un des beaux-arts*, Paris, Éditions La Découverte. (Coll. « Textes à l'appui. Anthropologie des sciences et des techniques ».)
- MALLARMÉ, Stéphane ([1897] 1945), « Quant au livre », dans Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- MOLES, Abraham (1990), *Art et ordinateur*, Paris, Blusson éditeur.
- OUELLET, Pierre (1987), « Vie et mort du genre. Autopsie d'une survivance », dans *La Nouvelle barre du jour*, « La mort du genre », actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1987, n°s 209-210-211, p. 17-33.
- URGENTES (1989), « OCTET/Ordinateur et création textuelle : écritures et théories », n° 22 (janvier).

Frances Fortier,
Andrée Mercier, Ginette Jean,
Marie-Claude Pelletier, Maryse Poirier
Université du Québec à Rimouski/CRELIQ
CRELIQ, Université Laval

TROIS RÉCITS, UN STYLÈME : LES CONTOURS D'UN GENRE¹

L'élection du récit littéraire québécois comme terrain privilégié du questionnement générique auquel nous nous livrons tient en premier lieu de la reconnaissance d'une praxis culturelle en pleine expansion. Depuis 1980, toutes les maisons d'édition québécoises publient des textes littéraires portant la mention « récit » ; au total, plus d'une centaine de livres forment un corpus relativement hétérogène, aux contours flous, non encore balisés par des considérations formelles, esthétiques ou pragmatiques – issues de travaux critiques – qui

1. Cette recherche bénéficie d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada. Pour le détail des enjeux théoriques et méthodologiques de ce projet, on lira l'article « Programme d'une description sémiostylistique de récits littéraires québécois » (Fortier et Mercier, 1995).

pourraient en garantir expressément la clôture générique². La recherche menée jusqu'à maintenant nous a cependant permis d'observer que le portrait d'ensemble regroupe tant des écrivains confirmés que des auteurs en émergence, sans doute séduits par la liberté qu'autorise une forme narrative brève, propice à l'expérimentation ; liberté toutefois contrainte à s'énoncer le plus souvent à la première personne, en racontant une expérience « vécue » ou présentée telle, laquelle expérience aura enclenché un retour sur soi, ces trois paramètres formant, semble-t-il, l'essence du genre.

Tout intuitive (empirique ?) qu'elle soit, cette définition minimale du récit ouvre la voie à une recherche des constantes énonciatives susceptibles d'illustrer les contraintes du genre. De telles régularités, on s'en doute, n'interdisent pas pour autant l'exploitation par chacun des textes des potentialités sémantiques d'un schéma énonciatif, aussi contraignant soit-il. En conséquence, la spécification générique devra quadriller minutieusement cet espace tensif créé par le jeu de la liberté et de la contrainte, de la récurrence et du singulier, de l'invariant et de la variable. Pour ce faire, nous mettrons le concept de stylème à l'épreuve. Emprunté au vocabulaire sémiostylistique de Georges

2. Par « récits littéraires québécois », nous désignons un ensemble générique, sinon bien connu de la critique institutionnelle, du moins déjà constitué.

Molinié, le stylème est une fonction, c'est-à-dire un rapport entre deux éléments – en l'occurrence entre une constante et une variable –, qui peut nommer la relation entre un texte particulier et le genre auquel il appartient. De fait, la caractérisation d'une pratique générique passe par un inventaire de ses régularités sédimentées, susceptibles d'être convoquées, ou non, au gré des réalisations individuelles. Un stylème énonciatif représenterait le rapport déterminé entre les actualisations différenciées des dispositifs énonciatifs et les configurations décelables dans l'ensemble des récits³.

Il nous faut cependant préciser qu'il ne s'agit pas de définir le genre strictement par ses formes énonciatives, mais bien de rendre compte des jeux qu'elles autorisent. Notre lieu d'interrogation – sémiostylistique – entend mettre à contribution tant l'analyse de l'énoncé que l'examen des structures langagières et textuelles. À titre d'hypothèse, nous posons que le récit constitue un mode spécifique de signification, décelable dans l'articulation des représentations subjectives manifestées et l'actualisation des enjeux qui leur sont assignés. Ordonnées à la saisie du sens, les trois analyses proposées ci-après font affleurer des caractéristiques

3. Les implications théoriques de ce concept sont examinées dans un article intitulé « Le stylème énonciatif » (Fortier, 1995).

génériques, tout en ménageant un espace de singularité⁴. La sélection arbitraire de ces textes est garante, croyons-nous, du potentiel heuristique de notre approche. On l'aura compris, notre travail se veut tout autant l'esquisse d'une énonciation générique que la mise à l'épreuve et l'illustration d'une lecture sémiostylistique.

ESQUISSE DE L'INVARIANT : UN MÊME DÉSARROI

Nous avons évoqué plus haut le registre généralement monologique du récit québécois contemporain ; les trois récits distingués n'échappent pas à la règle et mettent en scène un « je » pris dans les rets d'une situation irréversible qui fait l'objet de la narration. La narratrice de *Que ferons-nous de nos corps étrangers ?* fait l'inventaire des blessures affectives qui l'ont menée au bord du suicide, imminent. De même, le narrateur de *Sept roses pour une boulangère*, du fond de son puits d'acier inoxydable, se remémore les événements de sa vie qui l'ont mené à une marginalisation progressive. Pour sa part, le dispositif énonciatif de *La convention*,

4. Les ouvrages retenus sont les suivants : *Que ferons-nous de nos corps étrangers ?* (Roger, 1991), *Sept roses pour une boulangère* (Rajic, 1987), *La convention* (Lamy, 1985). À chaque citation nous recourrons à l'abréviation QF, SR ou LC, suivie du numéro de la page. Comme tous les ouvrages recensés dans le cadre de cette recherche, rappelons que ceux-ci portent en page couverture la mention « récit ».

démultiplié entre trois narrateurs, se structure néanmoins autour d'une voix de femme, qui consigne par écrit les étapes de l'agonie de son conjoint. À des degrés divers, les récits de Danielle Roger, de Negovan Rajic et de Suzanne Lamy relèvent de « l'énonciation narrante », c'est-à-dire « que le narrateur souligne constamment son rapport narrant-verbal au récit et tantôt le narre sérieusement, tantôt en souligne le caractère hypothétique, fantastique ou invraisemblable » (Krysinski, 1987 : 185). Ce mode de narration, dont l'effet majeur est la distanciation, fait écho au désarroi des narrateurs, indissociable de l'exclusion dont ils sont victimes. Isolés, enfermés dans leur condition, hantés par la disparition de « l'Autre », toujours mis à l'écart, ces narrateurs s'objectivent en se dédoublant. Thématisée dans les trois textes par la figure du reflet, la scission du moi, sous une forme plus ou moins accentuée, engage le procès interprétatif. À la faveur du reflet dans le miroir, dans la paroi du cylindre métallique ou dans les vitrines de la rue, le « je » reflété devient l'autre de soi, à la fois sujet et prétexte de discours. La narratrice de *La convention*, notamment, « refoulée, sans lieu », de cette chambre d'hôpital où elle se sent « généralement inutile », accuse en ces termes la polarisation douloureuse du sujet :

Je me regarde et j'entends : — Rien à faire, ça la constitue. Tout de même, ces futilités à des moments pareils, quel manque de discrétion, de goût, de mesure.

Pourtant, tu es mon obsession, mon idée fixe.
 Mais à suivre la silhouette que me renvoient les
 vitrines de la rue, il y a l'autre, celle qui éprouve
 la santé qui est la sienne, qu'elle incarne. *À cer-*
taines minutes, cette santé, je le sais, te blesse,
t'horrifie. Je me défais, me diffracte, de la fis-
 sure qui constamment s'agrandit, tend à occu-
 per tout l'espace.
*À l'acmé de la peine, à nouveau, je suis toute*⁵
 (LC : 60-61).

Sous le regard du « je », le moi se délite en deux entités agoniques, sans créer pour autant de confusion identitaire formelle : l'instance énonciative demeure stable et régit les apparitions du double subjectif⁶. Même poussée à son paroxysme – *Que ferons-nous de nos corps étrangers ?* exploitera les limites d'une telle représentation subjective dédoublée –, cette posture énonciative reste subordonnée à un enjeu de monstration des diverses facettes du moi. Le narrateur de *Sept roses pour une boulangerie*, de toute la distance qu'autorise le passage du temps, se voit littéralement marcher et agir :

5. Nous soulignons.

6. Cette distinction nous semble nécessaire en regard d'autres textes qui, eux, minent délibérément la posture énonciative pour marquer une quête identitaire : par exemple, *L'invention de la solitude* de Paul Auster, où la pronominalisation accentue la fragmentation énonciative en faisant jouer deux dispositifs énonciatifs distincts (voir Fortier, 1994), ou encore *Auto-expérimentation : rapport annexe* de Christa Wolf, qui explore la « généricité » d'un sujet énonciateur (voir Havercroft, 1993).

Je suis chacun de ses pas comme si, devenu spectre, je suivais mon propre corps réincarné. Rien ne m'échappe, ni le carrelage gris du bureau de poste dans lequel il va pénétrer dans quelques instants, ni la poignée branlante, noire et légèrement conique qu'il saisira à la fin de la journée [...]. Par moments, cette lumière qui éclaire à giorno des pans entiers de ma mémoire m'est presque insupportable et pour cause : ce jeune homme maigre, plutôt grand et pâle, c'est moi. Comme il m'est proche et lointain en même temps ! (SR : 15).

Ce procédé de duplication, où un sujet discursif ponctue son récit d'images furtives de lui-même saisies au gré des reflets, permet certes d'affiner le portrait de soi en faisant voir, de l'extérieur en quelque sorte, l'incongruité de ses agirs. En outre, la représentation d'un sujet erratique, à la fois soi et témoin de soi, stratifie les mises en abyme par la figurativisation et la thématization de l'expression « Je me regarde », qui apparaît du coup emblématique des enjeux diégétique, énonciatif et discursif des textes examinés.

La prégnance d'une telle distanciation de soi pourrait bien être le premier trait d'une énonciation générique : un sujet modalisé, en l'occurrence tensif, s'incarne dans une forme apte à manifester ses propres écarts perceptifs. Autrement dit, le sujet du récit se signale par la convocation d'une des virtualités du schéma linguistique, à savoir la possibilité pour le « je » de se désigner par « il » ou « elle », et l'assignation de cette forme, sanctionnée par

l'usage, à la traduction d'un état spécifique⁷. Le sujet générique n'est plus à chercher dans une quelconque antériorité discursive, mais se découvre indissociable de la manifestation discursive qui traduit, formellement, le désarroi. D'autres traits viendront confirmer la détermination énonciative – c'est-à-dire la relation de la posture énonciative et du sens – et concrétiser, de ce fait, le pôle invariant des récits examinés. Ainsi en est-il du recours à une narration qui joue l'incompétence cognitive et de l'exploitation du registre pathémique. Les récits examinés, de fait, se situent dans cette distance qui sépare l'agir de son commentaire discursif.

Les trois analyses empruntent chacune une piste distincte permettant à la fois la saisie de la spécificité du texte examiné et l'illustration des enjeux d'une lecture sémiostylistique. À partir d'une souche commune, à savoir la pronominalisation

7. La portée heuristique de la notion de convocation a été reconnue en ces termes par Denis Bertrand : « Elle [la convocation] permet, au fond, de ramener le sujet, présenté souvent comme s'il était libre de cette attache, dans les contraintes de la catégorisation sémantique ; et, inversement, d'indiquer que ces catégorisations ne sauraient être décrites en dehors d'un sujet qui se signale à travers elle en les assumant. La convocation, alors, apparaît bien comme une « fonction », au sens hjelmslévien, celle qui est contractée entre la hiérarchie linguistique (schéma, ou système) et les produits d'une hiérarchie extra-linguistique (la praxis culturelle qui détermine l'usage) » (1993 : 29).

scindée qui représente l'invariant du stylème générique mis au jour, elles explorent respectivement le parcours du sujet dans *Que ferons-nous de nos corps étrangers ?*, l'exploitation figurale dans *Sept roses pour une boulangère* et le jeu de la communication différée dans *La convention*.

L'IMPOSSIBLE RÉCONCILIATION

Le sujet discursif de *Que ferons-nous de nos corps étrangers ?*, de Danielle Roger, se donne d'entrée de jeu comme une instance énonciative démultipliée. Ce procédé, dont la marque textuelle principale est l'incessante alternance des pronoms personnels, fait tendre le sujet vers une plus grande autonomisation de lui-même, autonomisation qui le conduit paradoxalement au suicide. La narratrice expose dans ce récit son questionnement existentiel, fondé sur l'impossibilité de communiquer avec son entourage mais aussi et avant tout avec elle-même. Elle tente de renouer avec cette partie de son être qui lui est devenue étrangère, en même temps qu'elle cherche à se lier avec le monde qui l'entoure. Face à l'impossibilité d'apprivoiser tous ces « corps étrangers », elle semble glisser vers le suicide à la fin du récit. Mais le récit s'achève avant que ce geste irrévocable soit posé, si bien qu'il laisse l'anecdote en suspens. Cette scission intérieure qui déchire la femme se reflète principalement dans le jeu des pronoms personnels. Le « je » et le « elle » sont tour à tour utilisés pour la désigner,

alors que les termes unificateurs entre ces deux parties d'un même être sont le « on » et le « nous ».

Le parcours de la femme apparaît bien vite répétitif. Le récit est rythmé par l'alternance constante de trois séquences, que le texte prend bien soin de séparer par un saut de page. Dans un premier temps, la narratrice, c'est-à-dire le « je », se trouve confrontée avec cette partie d'elle-même qui lui est étrangère, le « elle ». Cette confrontation s'effectue dans un espace caractéristique de la figure du double, devant un miroir. Mais le « je » se livre également à l'examen de ses états d'âme. Lors de ces épisodes, le « je » prédomine, la troisième personne n'apparaissant que très rarement. Enfin, la narratrice se lance dans une suite de rencontres avec des hommes, personnages qui lui sont plus ou moins inconnus. Dans ces moments, le « je », c'est-à-dire la narratrice, tente d'entrer en communication avec ces hommes, mais elle espère aussi qu'ils parviendront à la relier à cette partie d'elle-même qu'elle recherche.

Dans ce récit à caractère existentiel, la figure du suicide s'impose. Ouvrant et clôturant le texte, elle devient une porte d'entrée pour la saisie du parcours narratif du sujet. Au fil du texte, la figure se transforme, puisque la narratrice ne lui attribue pas un contenu et une valeur statiques, et qu'elle en modifie sa perception. Au départ, le suicide est un acte à valeur dysphorique ; avant même que le lexème « suicide » n'apparaisse, il est introduit comme une chose qui suscite l'horreur. En pensant

à cette « chose », la narratrice regarde son visage, qui est celui de la défaite :

Et nous restons là, immobiles, les yeux agrandis par l'horreur de cette chose qu'elle imagine. [...] Maintenant, elle remarque les cernes. Je la touche, là, sous les yeux. Pas dormi, trop pleuré. Elle se dit que ça ressemble à ça, le visage de la défaite (QF : 11).

Le discours charge négativement la figure du suicide, associée à la peur : « Je sais qu'elle a peur de perdre sa vie, son identité » (QF : 21). La mort est donc envisagée, dans cette partie du récit, comme une perte.

Dans un deuxième temps, la figure du suicide est présentée de façon très iconique en tant qu'arrêt de la vie. Le vocabulaire utilisé devient pragmatique : somnifères, antipsychotiques, antidépresseurs, analgésiques, souffrances, douleurs, bilan de santé constituent alors l'univers de la narratrice. Dans son discours, une ambivalence pointe quant à la difficulté pour elle de vivre ou de mourir : « Il n'est pas si facile de prolonger une existence. Non, elle ne peut pas mourir. Pas encore. Elle s'accroche à ça, respecter ses engagements. Nous avons un rendez-vous » (QF : 22). Plus loin : « Mourir. Y penser. On peut mourir si facilement » (QF : 29). Enfin : « On ne disparaît pas comme ça, si facilement » (QF : 39). En fait, on pourrait qualifier cette séquence de « discours clinique » : le suicide n'y est pas euphorique ou dysphorique. La narratrice tente d'évaluer, du mieux qu'elle peut, dans quelle

mesure le suicide s'inscrit dans un processus de libération. « L'arrêt de la vie » devient synonyme d'« arrêt de souffrances ». On oppose pertes et gains, on évalue les moyens à prendre, sans pourtant parvenir à une décision.

Dans un dernier temps, le suicide représente un autre monde, un « ailleurs ». Effectivement, avec la figure du reflet de la porte dans l'eau émerge ce désir d'un autre monde, nécessairement associé au suicide : « Je voudrais me jeter à l'eau. Ouvrir cette porte. Entrer dans l'autre monde. Impossible, on ne me laissera pas faire. Non, pas ici où on me force à rester. Rester raisonnable » (QF : 50). Le terme « partir » remplacera dès lors le terme « mourir », puisque le reflet de la porte dans l'eau, s'il est lié au suicide, incarne surtout l'idée d'un autre monde, d'un départ, d'un renouveau. Le récit de Roger procède à une redéfinition positive de la figure du suicide.

Cette recatégorisation, liée de près au parcours du sujet, s'éclaire encore davantage par une analyse du jeu des pronoms personnels. L'alternance des pronoms personnels est loin d'être aléatoire. Elle permet de déceler une transformation de l'état initial de la femme, transformation dont la seule anecdote du texte ne semble pas pouvoir rendre compte. Le récit se termine, comme nous l'avons déjà mentionné, par une ouverture sur le suicide :

Je penserai à une lame de rasoir. Les poignets posés sur le lavabo. Fixant quelqu'un qui commence déjà à ne plus se ressembler. J'inter-

*rogerai ses yeux devenus fous, dans le miroir.
Et, c'est à elle, que je poserai l'ultime question :
« Maintenant ? » (QF : 55).*

Cette finale pourrait laisser croire à une *réunion* de la femme, à une communion entre le « je » et le « elle » : ceux-ci semblent effectivement participer d'un même geste, dans un esprit de totale confiance. Cependant, le jeu des pronoms personnels ouvre la voie à une tout autre analyse.

Dans la première partie du texte, qui couvre les pages 11 et 12, trois pronoms désignent la narratrice : le « je », le « elle » et le « nous ». La première personne du singulier ne semble pas avoir accès aux souffrances de la femme ; elles sont toutes attribuées au « elle », qui glisse vers la disparition. Le « je » et le « nous », quant à eux, tiennent lieu d'observateurs qui constatent la douleur de la femme et réfléchissent sur son état :

*Nous pensons à l'extrême pâleur de sa peau.
[...] Elle voit des choses habituellement invisibles. Des choses cachées à l'intérieur. Nous commençons à voir cela, au-delà de sa peau qui, à certains endroits est presque transparente. Je pense qu'il est possible ainsi de disparaître.
Nous imaginons (QF : 11).*

Après cette première partie, une plus grande distance s'installe entre le « je » et le « elle » : « Je la vois se déplacer, réagir. [...] Je m'entends dire des choses que je ne pense pas. Je me regarde être là, dans des situations qui ne me ressemblent pas » (QF : 13). Cette distance s'agrandit et semble de plus en

plus définitive à partir de la deuxième confrontation du « je » et du « elle » devant le miroir :

Celle-là, qui commence déjà à ne plus se reconnaître. [...] C'est le regard de quelqu'un d'autre. Qui est cette femme ? Je n'aime pas cette personne. Avec elle, on ne sait jamais à quoi s'attendre. Et surtout, quelles sont ses intentions (QF : 21).

À cette distance qui s'installe correspond un changement dans les attributs du « je ». Dès la page 13, celui-ci a désormais accès aux douleurs, à la souffrance : « Ce qui me tue c'est la déchirure, ici, à l'intérieur. Dans cet écart impensable. [...] Je cherche cette partie en moi que j'aurais pu oublier. [...] Il y a des corps qui accompagnent mon attente, ma douleur » (QF : 13-14).

Devant cette souffrance, le « je » et le « elle » réagissent de deux façons distinctes. Le « je » se lance dans une série de rencontres avec des hommes, dont il revient toujours insatisfait. Le « elle », par contre, semble attiré par la mort ; la figure du suicide s'impose ici, laissant le « je » à l'écart. Effectivement, seule la mort du « elle » est envisagée, et lui seul a accès aux « armes » du suicide :

Derrière le miroir, il y a l'armoire où l'on garde les médicaments. Elle l'ouvre. Mon visage disparaît pendant qu'elle regarde à l'intérieur. Trois tablettes où sont rangées des flacons de comprimés de toutes les couleurs. Somnifères, anti-psychotiques [...]. Elle évalue les souffrances passées et celles à venir. Elle juge qu'il lui en

reste suffisamment. Oui, assez pour provoquer la mort d'une femme (QF : 30).

À ce moment du récit, le « je » ne contrôle pas sa propre existence ; il demeure observateur et à la merci des pulsions de mort du « elle ».

Lors de la cinquième confrontation du « je » et du « elle » devant le miroir, un léger glissement se produit, glissement qui permet au « je » d'accéder pour la première fois aux médicaments, mais dans le but d'évaluer l'état du « elle » et non le sien : « Moi, en attendant, j'additionne les comprimés pour évaluer la gravité de son état » (QF : 39). Si le « je » dépend toujours des décisions du « elle », il acquiert tout de même un certain pouvoir à partir de cet épisode. La dernière rencontre de la narratrice avec un étranger se révèle elle aussi déterminante, puisqu'elle introduit la « porte dans l'eau », figure du suicide en ce qu'elle illustre un lieu de passage, un espace que l'on peut traverser pour rejoindre un « autre monde ». Par le biais de cette porte, le « je » prend effectivement sa vie, ou plutôt sa mort, en main : il envisage à partir de ce moment le suicide comme solution à son mal d'être, et sa décision semble irrévocable : « Je voudrais me jeter à l'eau. Ouvrir cette porte. Entrer dans l'autre monde » (QF : 50) ; « Je sais qu'il est trop tard, que maintenant plus rien ne m'empêchera de partir » (QF : 53). Le « je » semble bien s'être affranchi du « elle » ; son existence dépend de sa seule volonté.

Le dernier paragraphe consiste en une anticipation des gestes définitifs que la femme posera, sans toutefois déterminer le sort final qui lui est réservé. Lors de cette scène, c'est bien le « je », et non le « elle », qui manipule les « armes » du suicide. Le rôle de ce dernier consiste seulement à donner son assentiment en ce qui concerne le moment du suicide. Le « je » ne subit pas, il agit ; il possède son vouloir et son pouvoir propres :

Ici, devant un miroir, je ferai ce que j'ai à faire, en pensant à autre chose que ce qui est devant moi. Je penserai à une lame de rasoir. Les poignets posés sur le lavabo. Fixant quelqu'un qui commence déjà à ne plus se ressembler. J'interrogerai ses yeux devenus fous, dans le miroir. Et, c'est à elle, que je poserai l'ultime question : « Maintenant ? » (QF : 55).

Même si l'acte de suicide demeure virtuel, ce texte pose une transformation, qui va dans le sens d'une autonomisation du « je ». L'état initial, où le « je » est incapable d'assumer son existence et sa mort, s'inverse à l'état final : le « je » assume sa mort et manipule les armes du suicide, cependant que le « elle », en donnant son assentiment sur le moment du suicide, devient un point de repère, sans plus.

Le « je » acquiert, à travers ce récit, toutes les modalités d'une autre performance, le suicide, qui demeure néanmoins virtuelle. Au terme du récit, la femme souhaite la mort, qui est la solution à son désarroi (*vouloir*). Le suicide semble dès lors s'imposer comme une réalité incontournable et défi-

nitive (*devoir*). La quête de *savoir*, posée au début du texte par la question : « Qu'est-ce que se tenir au bord du suicide ? » (QF : 12), semble résolue : à la fin de son parcours, le « je » a atteint cette connaissance et il en est à décider du moment de sa mort. Le « je » a dorénavant le *pouvoir*, car il a accès à l'arme du suicide, la lame de rasoir.

Cette brève analyse du parcours des pronoms personnels dans *Que ferons-nous de nos corps étrangers ?* montre que si le « je » choisit le suicide à l'instar du « elle », ces deux entités ne se trouvent pas pour autant réunies dans la finale du récit. Si tel avait été le cas, un « nous » unificateur serait à la rigueur apparu en conclusion ; à défaut, le texte se termine sur une interrogation du « je » adressée au « elle ».

La mise en rapport des pronoms personnels avec le parcours du sujet a permis de découvrir le sens du jeu pronominal dans ce récit. Sur le plan stylistique, l'examen de l'occurrence des pronoms personnels viendra confirmer l'irréductible étrangeté du moi.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le texte s'ouvre sur l'enchevêtrement de trois pronoms personnels, le « je », le « elle » et le « nous ». Dans cette partie, les trois pronoms alternent constamment et sont très rapprochés les uns des autres : « Elle pense que bientôt elle sera tout à fait transparente. Je pense qu'il est possible ainsi de disparaître. Nous imaginons » (QF : 11). À la fin du récit, seuls le « je » et le « elle » interviennent. De plus, les pronoms

apparaissent dans cette partie consécutivement et non en alternance, et l'apparition de la troisième personne se fait à la toute fin du récit, dans la dernière phrase. Cette disposition des pronoms fait en sorte que le « je » ne se trouve plus noyé dans le flot des autres pronoms. Cette mise en évidence de la première personne du singulier vient souligner le parcours du sujet que nous avons mis en place plus tôt, car elle répète sur le plan de l'expression l'autonomisation que révèle le plan du contenu. Les apparitions du « elle » et du « nous » se font de plus en plus discrètes à mesure que le récit progresse : le « nous » tend à s'effacer dès la deuxième confrontation de la femme devant le miroir ; il apparaît à partir de ce moment en moyenne une fois par épisode, dans ceux qui montrent la femme seule, devant son miroir ou non. Quant au « elle », il disparaît durant les réflexions sur les états d'âme de la femme, à partir du troisième épisode de ce genre. Lorsque la femme prend place devant le miroir, la troisième personne persiste davantage, puisqu'on occupe l'espace du double, du reflet : l'affranchissement se révèle alors plus difficile.

Matériellement, le « je » tend à l'isolement au fil du récit. Cet isolement, comme nous l'avons montré précédemment, n'est pas connoté négativement : il traduit l'affranchissement et l'autonomisation du « je ». La vaste mise en scène pronominale à laquelle se livre la narratrice de ce récit traduit dès lors la scission intérieure qu'elle vit, met en perspective ces différents « corps étrangers » qu'elle

tente d'apprivoiser et qu'elle finira par abandonner. L'instance énonciative, démultipliée, choisira finalement l'oubli, incapable de se réconcilier avec les autres et avec elle-même.

UN DÉDOUBLEMENT ALLÉGORIQUE

Dans *Sept roses pour une boulangère* de Nego-
van Rajic, la distanciation de l'instance énonciative
par le dédoublement des pronoms trouve écho, du
point de vue stylistique, dans la prédominance de
figures de rhétorique, notamment la comparaison
et la métaphore, qui fondent le registre allégori-
que. Nous posons, à titre d'hypothèse, que le texte
de Rajic allégorise les diverses facettes de la ques-
tion de l'identité migrante : marginalisation sociale,
difficile réconciliation des entités constitutives du
moi, désirs contradictoires de la simple survie et de
la quête de beauté. L'analyse montre en effet que
l'apparition et le fonctionnement de ces figures ap-
puient et reprennent les fondements du jeu prono-
minal aux niveaux micro- et macrostructural. De
fait, la convocation du schéma linguistique permet-
tant au « je » de se désigner par « il » serait ici plus
exactement actualisée par le recours au trope,
comme en fait foi l'extrait suivant, qui permet à la
fois d'indexer l'activité représentante du sujet et de
traduire son irrépressible sentiment d'étrangeté :

*Alors, soudain, du fin fond de sa mémoire, jail-
lit une image : La naissance de Vénus, le ta-
bleau dont la reproduction avait enfiévré les*

songes troubles de son adolescence ; mais est-ce vraiment une image ou son incarnation [...]. Brusquement, l'apparition s'évanouit et il se retrouve seul sur le trottoir, dégrisé, haletant et ridicule. La boulangerie est plongée dans le noir, comme la scène, une fois les feux de la rampe éteints (SR : 98-99).

Le texte, en fin de parcours, désigne sa clé de lecture : la référence à la célèbre toile de Botticelli, qui est précisément une allégorie⁸, en métaphorisant l'objet ultime de la quête par le biais de la beauté – une beauté qui demeurera inaccessible –, permet d'instaurer l'allégorie à titre de figure dominante et d'interpréter, à rebours, les éléments du récit encadrant.

De fait, l'anecdote s'ouvre sur une situation étrange, qui restera énigmatique : un narrateur « je », seul au fond d'un puits en acier inoxydable, est à la merci d'un « Ami qui lui veut du bien » et qui vient de temps en temps lui jeter de la nourriture. Un jour, l'homme demande à cet Ami d'offrir des roses à une boulangère rencontrée un lundi de mars, quarante ans auparavant, laquelle lui avait offert un pain alors qu'il était si affamé : il

8. L'allégorie s'entend ici au sens strict de « description, récit, qui recourt, pour exprimer une idée générale ou abstraite, à une représentation particulière ou concrète de la réalité, qui figure cette idée et y renvoie » ; l'allégorie est encore toute « figure peinte ou sculptée représentant une idée abstraite : la Mort, le Jour, la Nuit, la Justice, etc. » (*Dictionnaire Hachette. Langue. Encyclopédie. Noms propres*).

veut par ce moyen changer son destin et sortir du puits. « L'Ami » ne se laisse pas convaincre et repart. L'homme se remémore alors avec précision, dans un récit encadré narré au « il », les événements de ce lundi de mars, événements liés de près à la fuite de son pays, à sa vie d'exilé à la recherche d'un emploi, à sa victoire devant la tentation du suicide, et à sa rencontre d'un instant avec la boulangère. Alors que le récit encadré est bel et bien constitué d'une chaîne événementielle fondée sur une logique causale et un cadre réaliste, où le personnage ne manque jamais de souligner l'étrangeté, le mystère, la bizarrerie qui l'entourent⁹, la situation englobante, pourtant extrêmement étrange, n'est jamais justifiée ni même reconnue comme étrange.

9. « Son nom *Ça me suffit* l'avait frappé. Pendant plusieurs jours, ces trois mots l'avaient poursuivi, comme s'il y avait là une énigme à résoudre » (SR : 20) ; « Ainsi avait commencé pour lui une étrange semaine dont il se souviendrait toute sa vie et pendant laquelle il avait eu souvent l'impression de flotter entre le rêve et la réalité » (SR : 24) ; « La même nuit, il fit un rêve bizarre » (SR : 28) ; « À l'époque de L'Exposition Universelle, il était resté longtemps, un après-midi de juillet, devant cette vitrine, fasciné par un automate, à moins que ce ne fût un acteur imitant un automate, et il avait précisément essayé de savoir s'il s'agissait d'un mime ou d'un mécanisme reproduisant à la perfection les gestes d'un homme. Il n'avait jamais pu éclaircir l'énigme » (SR : 55) ; « Étrange nuit de mars ! L'alignement des réverbères, le trottoir et la chaussée fuyaient vers un point obscur » (SR : 69).

Dans la perspective d'une lecture allégorique, l'enfermement du narrateur, qui reçoit occasionnellement la visite d'un Ami qui lui veut du bien, pourrait représenter, outre la marginalisation sociale du protagoniste, son essentielle dualité interne.

La représentation concrète du dédoublement et de la distanciation psychologiques du narrateur passe en premier lieu par la scission, représentée, du moi. Le récit, réparti en huit chapitres, est amorcé au « je ». Cette première instance énonciative va se dédoubler à deux reprises : le « je » cède la place au « il », ce « il » se scindant ensuite en « il » et « l'Autre ». Ces jeux pronominaux, moins spectaculaires que dans le récit de Roger, orchestrent le texte de façon tout à fait symétrique. En effet, le « je » occupe les premier et dernier chapitres. Le « il » domine du chapitre II au chapitre VII, encadrant les apparitions de « l'Autre » aux chapitres III, IV et V. Les successifs dédoublements instaurent une espèce de ronde du « je » au « il », du « il » à « l'Autre », de « l'Autre » au « il » et du « il » au « je ». Cette structure circulaire semble métaphoriser l'enfermement puisque, à l'instar des pronoms, l'homme du puits « tourne en rond » (SR : 8).

Cette ronde des pronoms se voit par ailleurs étayée par la fréquence de certains sèmes actualisés dans le lexique. Ainsi, le sème [circularité] se manifeste de manière intensive dès les premiers paragraphes : « puits », « cercle », « disque », « l'œil éteint d'un cyclope », « tourner en rond », « montre » (SR : 7). De même retrouve-t-on le sème [imagina-

tion| : « tараuda mon cerveau », « me marteler le crâne » (SR : 7) ; « toqué » (SR : 8) ; « lubie » (SR : 10) ; « toqué », « fou », « imbécile » (SR : 11) ; « déraillez » (3 fois), « loustic », « divaguez », « monomanie » (SR : 12), etc. ; une importante isotopie sémantique se déploie autour de la situation étrange et apparemment sans issue du sujet enfermé dans son puits d'acier inoxydable.

Le dispositif figural ne fait toutefois pas écho à l'état du sujet uniquement par le parcours isotope qu'il instaure. Il semble que le fonctionnement même du dispositif figural, fondé sur le dédoublement d'un terme comparé en un terme comparant, reprenne sur le plan stylistique le travail de distanciation de l'instance énonciatrice par le dédoublement successif des pronoms. Amené par une comparaison, le passage du « je » au « il » permet au narrateur de devenir autre, tout comme il le devient en se donnant une figure de lui-même : « Je suis chacun de ses pas comme si devenu spectre, je suivais mon propre corps réincarné » (SR : 15). Sans engager pour autant le procès narratif en permettant de dénouer l'étrangeté de la situation, la distanciation, en guise de mécanisme structurant le plan narratif, se traduit sur le plan discursif par l'indexation des procédés de médiatisation. Ainsi en est-il du passage consacré à la péniche de l'Armée du Salut servant de gîte aux sans-abri, péniche comparée à l'Arche de Noé : « [...] une longue file d'hommes en haillons s'avançait lentement, comme une procession de pénitents [...]. Par dérision peut-

être, la scène lui avait rappelé *L'embarquement pour Cythère* » (SR : 42). L'effet ironique est indéniable, juxtaposant la lecture euphorique de la scène édénique de Watteau et la lecture dysphorique liée à la misère concrète des réfugiés, transformés en pénitents. Ailleurs, la métaphore engagera encore plus nettement l'objectivation de l'étrangeté, accusant la différence du jeune homme maigre parmi les gros bonshommes en celluloid :

[...] il s'affairait derrière la vitrine d'un magasin spécialisé dans les vêtements pour hommes obèses [...]. Quelques passants jetèrent un regard furtif sur ce jeune homme maigre s'activant au milieu de mannequins bedonnants. Il sourit faiblement en songeant au tableau qu'il offrait à ces inconnus et soudain, par dépit, l'envie le prit de pousser à l'extrême la bizarrerie du spectacle. Il s'empara de l'éponge mouillée, la plongea dans le blanc d'Espagne, et se mit à dessiner avec fougue d'immenses arabesques sur la vitrine. À cet instant, il cessa d'être un simple laveur de vitres pour devenir un peintre inspiré en train d'immortaliser un feu d'artifice devant le palais de l'Escurial (SR : 28).

Constamment, le sujet se met littéralement en scène – et à distance – dans des situations où il interprète le réel en recourant à des représentations déjà encodées, qui renvoient à sa propre situation énonciative. Cette lecture trouve encore confirmation dans cet extrait :

Ces humains dont il respire l'haleine, dont les visages sont si près du sien qu'il peut observer le

moindre plissement de leur peau, qui sont-ils au juste ? Des hommes-chats, des hommes-crapauds, des hommes-squelettes, semblables à ces figures fantastiques d'un peintre qui, il y a plusieurs siècles de cela, avait voulu peindre les hommes non tels qu'ils apparaissent vus du dehors, mais tels qu'ils sont à l'intérieur (SR : 91).

Le cumul métaphorique, en multipliant les mises à distance spéculaires, autorise une double lecture, littérale et allégorique, dans la mesure où cette série tropique correspond aux multiples dédoublements du personnage. Molinié, dans ses *Éléments de stylistique française* définit l'allégorie comme

un trope continué (ou éventuellement plusieurs tropes en série), en général métaphoriques, correspondant à une animation d'objet moral [... mais] l'allégorie ne saurait se réduire à une addition de tropes, même spécialement métaphoriques, même précisément conditionnés. En extrapolant l'argumentation de Todorov, on dira que certes ce n'est pas l'empilement des tropes qui est capable de constituer une figure particulière, mais la structure sérielle qui les détermine globalement. Surtout – et c'est le point important, essentiel pour notre propre théorie – les propos allégoriques sont toujours susceptibles d'être lus non allégoriquement, alors que ce serait impossible s'il s'agissait d'une construction purement tropique. [...] Il n'y a pas d'allégorie sans support microstructural, mais cette belle figure macrostructurale ne se réduit pas à ses composantes (1991 : 121-122).

De fait, les deux axes de lecture seront maintenus en permanence. D'entrée de jeu, le sujet s'engage

dans un parcours narratif où la remémoration sert *explicitement* à convaincre « l'Ami » de faire parvenir lesdites roses. La reconnaissance de l'échec manifeste de cette quête, autorise un appel au locataire : « Et si je m'adressais à vous, à vous qui vivez là-haut, dans le tumulte du monde ? » (SR : 102), qui invite le lecteur à une réflexion outrepassant le cadre narratif. Le texte prendra toute sa dimension par l'examen attentif de la relation de l'homme du puits et de « l'Ami », qui engage la lecture seconde. En effet, plusieurs indices du récit permettent de comprendre que cet Ami qui rend occasionnellement visite au narrateur est une part de lui-même. À un premier dédoublement qui fait correspondre le « je » du récit encadrant et le « il » du récit encadré (SR : 15) se superpose un second dédoublement, tout aussi explicite, qui lie le « il » et « l'Autre » :

[...] par moments aussi, il avait l'étrange impression de se scinder en deux. Il, c'est-à-dire son corps, continuait de marcher dans la rue pendant qu'une autre partie de lui-même, quelque chose d'immatériel, mais de non moins réel, se libérait de l'attraction terrestre, s'envolait avec aisance très haut, jusqu'au niveau du quatrième ou cinquième étage de ces maisons à la patine grise. D'en haut, il regardait un jeune homme maigre, vêtu de son costume marron et traînant l'escabeau et le seau. Comble de l'étrangeté, l'Autre le regardait sans la moindre complaisance, presque avec mépris (SR : 29).

Cet extrait reprend le même positionnement spatial du narrateur et de « l'Ami », bas/haut, et le même

type de rapport entre les deux hommes : « l'Ami », comme « l'Autre », occupe une position élevée et traite avec mépris l'homme qui est en bas. Par ailleurs, pour le « il », « l'Autre » représente la part de lui-même qui l'empêche de créer, d'apprendre, de ressentir la beauté. Le « il » veut donc se débarrasser de celui qui ne croit pas que l'homme puisse vivre sans pain, qui ne croit pas que la beauté puisse suffire à nourrir une existence (SR : 37, 61, 70). « L'Autre » est celui qui a faim, qui n'a pas d'idéal ; il ressemble en cela à « l'Ami » qui apporte des croûtons de pain au « je », qui ne comprend pas le désir de l'homme d'offrir des fleurs à la boulangère. Le « je » et « l'Ami » ont donc un rapport identique à celui qui unit le « il » et « l'Autre ». Peut-on croire pour autant que le puits représente les limites de l'homme, limites qu'il s'impose lui-même, dans son isolement absurde et terrible, isolement résolu ici par l'écriture, comme le laisse croire l'appel au lecteur ? L'énigmatique visiteur du soir est-il « l'Autre », ce personnage du récit encadré qui doit vivre et mourir avec le « je », mais qui l'aurait enfermé dans ce puits, dans cette solitude ?

Cette interprétation trouve confirmation à la faveur de l'axiologisation de l'espace. Tout au long du texte, l'ascension est dysphorique, et toujours liée au gagne-pain : l'ascenseur qui mène chez *Vita æterna*, où il espère décrocher un emploi, devient une cage terrorisante (SR : 82), alors que « l'étroit escalier de service en colimaçon » qui conduit au *Balai d'Or* lui fait éprouver l'angoisse

d'un « condamné à mort montant à l'échafaud » (SR : 38). À l'inverse, le métro, qui lors de sa première visite à Paris suscitait l'angoisse (SR : 51), se voit attribuer une valeur positive :

Cela ne l'empêchait pas d'éprouver une sorte de complicité avec cet immense réseau de couloirs et de tunnels [...]. La taupinière géante, sillonnée de rails d'acier, avait encore un autre avantage : pendant les longs trajets, sa pensée avait tout le loisir de creuser le passé ou de vagabonder dans l'avenir. Ainsi ses voyages en métro devenaient en quelque sorte, doublement souterrains (SR : 52).

La métaphore de la « taupinière géante », en plus de raviver les sèmes |rondeur| et |imagination| de l'incipit, inscrit le caractère sinon franchement euphorique, du moins pas essentiellement dysphorique, de l'enfermement souterrain. En regard de la connotation négative attribuée au mouvement et à l'agitation (SR : 25, 27, 59), l'immobilité et l'isolement – qui libèrent le jeune homme affamé et errant des contingences matérielles et de la faim –, prennent une valeur positive en ce qu'ils autorisent la réflexion et la quête esthétique.

Le dispositif figural de *Sept roses pour une boulangère*, de par son essentielle bipolarité qui connote un sens caché sous le sens littéral, s'accorde de près au dédoublement de l'instance énonciatrice. En outre, l'organisation sérielle des multiples comparaisons et métaphores, en indexant le jeu de la ressemblance, insiste encore sur la dra-

matiation de l'étrangeté. En ce sens, la dernière phrase du texte : « Un soir de mars, elle m'avait rappelé aussi, avec sa tête légèrement inclinée, ses mèches cendrées et son sourire impénétrable que l'homme ne vit pas seulement de pain » (SR : 103) vient sanctionner l'effet de sens induit tant par le dédoublement pronominal que par le jeu allégorique. Le souvenir de la boulangère, qui offrait à la fois le pain *et* la beauté, suffit peut-être à l'homme au fond du puits, qui goûte à la fois le pain et la beauté, même en portions congrues.

QUI ES(T) TU ?

Quelle est cette convention éponyme, qui lie les protagonistes du récit de Suzanne Lamy ? Sur le plan diégétique, il s'agit du pacte entre le Docteur F. et François selon lequel Soria n'assistera pas à la mort de celui-ci : « C'est vous, la Convention » (LC : 72), dira le Docteur F. à Soria. Mais la Convention renvoie aussi à l'adresse de Soria, 123, rue de la Convention, rue dont la photo encadre le texte, en début et fin de volume. Cet emploi autonome du vocable accuse la dimension textuelle de *La convention* et incite à une double lecture, qui lie cette histoire entre trois personnages à la mise en scène délibérée du jeu pronominal : « À croire que ce ne sont pas tellement les personnes qui comptent, plutôt les positions qui nous sont données », écrit Soria (LC : 82).

Le dispositif énonciatif à trois voix mime le canevase narratif : Soria écrit un journal – dans lequel

seront reproduites les lettres que son mari François lui a adressées au début de leur relation amoureuse –, journal qui sera lu et commenté, en différé, c'est-à-dire après la mort du mari et le départ de Soria, par le Docteur F. Dans ce récit qui traite précisément de la perte de la voix, les positions respectives des voix narratives, *inclusion* ou *punctuation* encore accentuées par des différences graphiques, sont significatives : les lettres de François, transcrites sur papier gris dans le texte même du journal, acquièrent un statut d'artefact de l'amour disparu cependant que les réflexions, en italiques, du Docteur F., qui encadrent le journal et l'entrecoupent à deux reprises, figurent à la fois son rôle d'intervenant majeur dans le déroulement de la maladie de même que son immixtion dans la vie du couple.

Un tel dispositif marque encore le lien tissé entre les personnages, « ce nœud mal compris, qui ne se défait pas » (LC : 83). Ces trois voix parallèles, jamais en interaction directe sauf en de rares dialogues rapportés par la diariste, resteront irrémédiablement décalées : les lettres de François sont datées de 1976, le journal débute en août 1982 pour s'achever le 13 octobre 1983, la réflexion du Docteur F. a lieu en 1984, soit un an après le décès. Le texte multiplie les notations temporelles, comme s'il s'agissait d'accuser l'impossible synchronisme de ces trois êtres unis – tout autant que séparés – par un même événement tragique. Tressé à même ces échos de voix disparues, consignées par écrit,

le récit, statique, repasse dans les traces de ces monologues emboîtés.

Le recours à la forme monologuée, indéniablement partie prenante du stylème énonciatif générique que nous tentons de mettre au jour, ménage néanmoins un espace de variantes singulières. Dès lors, il faut distinguer, avec Dorrit Cohn, le monologue autobiographique du monologue remémoratif. Le registre de *Sept roses pour une boulangère*, par exemple, relève du monologue autobiographique où « un locuteur solitaire se rappelle son propre passé, et se le raconte, suivant l'ordre de la chronologie » cependant que le discours de *Que ferons-nous de nos corps étrangers ?* s'apparente au monologue remémoratif, caractérisé par « l'absence de rigueur chronologique » (Cohn, citée dans Herschberg Pierrot, 1993 : 16). *La convention*, pour sa part, entrecroise divers modes de présentation : les lettres de François deviennent, de par l'absence de réponse, une « longue tirade sans réplique » ; le propos du Docteur F., à titre de monologue autonome « non régi par un récit », rapporte les circonstances de la lecture du cahier de Soria ; le journal, enfin, qui construit « le cadre énonciatif de sa parole et l'intègre au récit », prend figure de « monologue au présent »¹⁰. En détournant de leur fonction première les lettres et le journal – par définition

10. Pour une analyse détaillée de ces diverses formes de monologue distinguées par Cohn, on lira Herschberg Pierrot (1993 : 16 ; 134-148)

celles-là s'apparentent au dialogue et celui-ci ne devrait pas être lu –, *La convention* manifeste à la fois l'utilisation non conventionnelle du monologue tout en enfermant, à jamais, ses personnages dans leurs paroles respectives.

L'exploitation particulière du rapport allocutif, notamment dans le journal de Soria, témoigne à l'envi de leur exclusion mutuelle. Miroir de la situation d'énonciation dédoublée, l'identité de l'énonciataire est elle-même trouble. Dans un premier temps, le texte construit une figure hybride, à la fois « tu » et « elle » :

Je te parle, je m'adresse à toi. Par habitude. Tu ne liras pas ce que j'écris. Sans que je sache pourquoi, l'idée que tu puisses prendre connaissance de ces lignes ne se supporte pas. J'y serais bien plus découverte que nue. Pour qui ce « tu » ? Pour la part de toi que j'ai fait mienne et que je porte en moi ? Et ces lignes, pour qui ? [...] À moins que j'écrive à celle que je serai dans dix ou dans quinze ans (LC : 27-28).

En problématisant de la sorte la convention pronominale, l'écriture s'accorde de près au déroulement narratif. De fait, « l'étrangeté » progressive de François sera marquée par l'utilisation du pronom « il » pour le désigner : « Je n'ai pas eu le cœur de le décevoir » (LC : 62), ou encore « À défaut d'autres mots, ce que j'appelle sa force morale – pour rendre la distance qu'il maintient avec la part qui meurt – m'impressionne, me rapetisse » (LC : 72). La mort autorisera la valse des pronoms, et l'allo-

cutaire initial aura cédé sa place au Docteur F. En bout de course, le journal sera adressé à « vous » et, accessoirement, à « je » :

Au moment de partir pour plusieurs mois, loin, très loin, entre vous et moi, il ne faut rien moins que l'Atlantique – je vous envoie ce cahier. De cet écho, de ce qui aurait eu lieu, ne soyez pas gêné. Ce n'est pas l'unique exemplaire. J'en garde une copie. Tant nous ne faisons plus rien qui n'appelle aussitôt à la répétition (LC : 82).

La relation amoureuse s'est déportée, pour un court moment, sur le second axe du triangle : le bref égarement qui a suivi la mort de François, ces quelques jours de passion entre le Docteur F. et Soria, sans être désavoués, accentuent le sentiment d'étrangeté : « Je me dis bien : — traînée, saleté, roulure... À quoi bon. Alors, ce n'est pas moi qui parle » (LC : 79). Motivé par le besoin de Soria de connaître les termes de l'entente entre François et le Docteur F., entente qui l'avait écartée de l'agonie, cet épisode sanctionne l'éclatement de ce triangle de douleur : les trois couples du texte – Soria et François, Soria et le Docteur F., François et le Docteur F. –, marqués par la combinatoire interchangeable des « je »/« tu », « je »/« il », « moi »/« elle », « tu »/« vous », ne sont plus que des positions indifférenciées, qui engagent à chaque combinaison un jeu de rôles à la fois identique et différent.

La consignation par écrit du lent effilochement de leurs liens engage le procès interprétatif. De fait, le journal de Soria n'est nullement lié à la

progression narrative : d'entrée de jeu, le commentaire du Docteur F. avait révélé l'essentiel du parcours, en fixant les paramètres temporels de l'histoire et en précisant la date de la mort de François, le 1^{er} septembre 1983. Le cahier permet plutôt l'exploration minutieuse des états pathémiques, enregistrant, au gré des étapes de l'agonie, les fluctuations identitaires de la narratrice : « Déjà je ne suis plus la même » (LC : 28) ou « Je parle pour m'entendre parler, pour ne pas tourner en cinglée, en gâteuse qui ne connaît plus que le monologue à voix haute » (LC : 67). De la même manière, *Sept roses pour une boulangère* s'ouvrait sur une situation pour le moins incongrue, qui restera sans explication mais autorisera la remontée dans la mémoire : « Je me demande si je ne suis pas devenu un peu dingue. Vu l'existence que je mène au fond de ce puits, cela ne m'étonnerait guère » (SR : 7). Un pareil désarroi amorce le récit des états d'âme de la narratrice de *Que ferons-nous de nos corps étrangers ?*, debout devant son image reflétée à se demander « Qu'est-ce que se tenir au bord du suicide ? » (QF : 12). Amorcés par l'énoncé d'un état de fait sanctionné – la mort du conjoint, l'enfermement, le suicide imminent – les trois récits, sur le mode du commentaire discontinu, vont juxtaposer des réflexions subjectives, des émotions fugaces, des interprétations de rêves, des souvenirs évanescents.

La prédilection à l'endroit d'une rationalité cognitive plutôt que narrative ne s'ordonne pas pour

autant à une quête de sens ; tout au contraire, les trois récits s'ingénient à marquer le rapport problématique qui lie l'énonciateur à son dire. Dans *La convention*, la narratrice Soria n'est pas dupe de ses propres perceptions et l'affirme en ces termes :

Ce que je note correspond mal à ce qui a été. Je déforme, je triche, même si je tente de transcrire au mieux, d'entrer ce moment dans la répétition, contre le temps. Une façon de l'inventer en croyant le revivre (LC : 47).

Cet aveu vient confirmer l'effet d'« incompétence narrative », incompétence factice il va s'en dire, qui sature tous les plans du texte. Le registre émotif privilégié – tout en séquences hachurées, en sentences suspendues, en phrases interrogatives – accentue le climat de perception déficiente figuré dans le texte par la distanciation. Le texte donne constamment à voir une subjectivité en butte à des silences, à des regards, à des déceptions, jouet de ses égarements et à la merci de son désespoir. La trame événementielle, elliptique, réserve ses secrets : la chronologie impossible du journal (chevauchement des dates, inversions, retranscriptions), les pages blanches, la mort, évoquée et non narrée, esquissent en creux les traces d'un récit à reconstruire. La mise en discours reproduit, à s'y méprendre, l'énonciation d'un sujet perturbé, qui théâtralise son procès interprétatif.

Paradoxalement, la subordination du narratif au cognitif n'engendre pas de transformation et le programme narratif, ordonné au désir de dire, ne

donne lieu à aucune résolution. De fait, l'inéluctable de la mort se répercute à tous les pôles de la séquence canonique : en s'ouvrant sur la sanction, le récit non seulement interdit tout suspense événementiel, mais neutralise la performance dans la mesure où le journal, seul pont liant Soria et François, ne permettra pas la consignation au plus juste des aléas d'une intimité qui se délite. Incompétente, à la fois sur le plan diégétique et sur le plan discursif – elle ne peut ni changer le cours des événements ni en proposer une lecture cohérente –, la narratrice demeure à jamais victime de l'irrationnel. L'épreuve n'a pas de sens, comme n'a pas de sens le pacte entre François et le Docteur F., comme n'a pas de sens le bref intermède amoureux entre ce dernier et Soria. Le parcours énonciatif bute sur une impasse et le récit se fait transcription d'un réel énigmatique. Pareillement, le narrateur de *Sept roses pour une boulangère* ne justifie pas sa réclusion au fond d'un puits, tout comme la narratrice de *Que ferons-nous de nos corps étrangers ?* est totalement inapte à renouer les fils d'une quelconque causalité. Les trois récits prennent place dans un même espace incertain, où l'acte de dire ne marque que son essentielle impossibilité à traduire.

UN STYLÈME GÉNÉRIQUE

Au-delà d'une indéniable parenté thématique marquée par un regard introspectif qui explore le désarroi existentiel, les trois brèves études présen-

tées mettent en lumière le recours à un procédé récurrent, qui esquisse peut-être les contours du genre. La définition empirique à l'origine de notre recherche se raffine, et le récit apparaît désormais comme un texte narratif court, à dimension pathémique affichée, porté par le faire interprétatif du sujet. Engagées dans la quête d'une caractérisation énonciative déclenchée par une contrainte formelle manifeste, à savoir l'énonciation au « je », ces analyses identifient la dialectique identité/altérité comme principe structurant à la fois les plans narratif et discursif du récit. La démultiplication de l'instance énonciative, on l'a vu, en permettant d'incarner le regard inquisiteur de l'*alter ego* sur les errements angoissés de l'*ego*, traduit la quête de sens du sujet. Mais il y a plus : la non-résolution de l'intrigue, qui demeure suspendue dans les trois récits examinés, accuse l'irréductibilité des pôles identitaires. À jamais étranger à soi, le « je » énonciateur révèle son incompetence narrative : la diégèse, amorcée par une sanction, tourne en rond, repassant sans cesse dans les mêmes traces, à l'image du sujet. Ce faisceau de régularités représenterait l'invariant du stylème énonciatif générique¹¹.

La démultiplication du sujet, à titre de composante essentielle du récit, peut-elle prendre une

11. Bien qu'il faille envisager que ce faisceau tienne plus largement au champ narratif contemporain qu'au strict genre du récit.

autre forme que la scission du « je » ? L'examen du récit de Diane-Jocelyne Côté, *Chameau et Cie* (1990), semble le confirmer : sans reposer sur une énonciation au « je », ce texte présente toutefois un procédé de dédoublement très efficace, soit le recours à l'œil de la caméra. Le personnage principal féminin, Anne-Lou, apparaît en effet comme un personnage joué par une comédienne, elle-même vue par une caméra. Le récit se termine sur une anecdote relative à la confusion des personnes : « Quelqu'un est parti avec mes chaussures ! Et là, quelqu'un me prend pour toi et part avec mes chaussettes ! Décidément, la vie de colocataire amène de drôle de confusions ! » (p. 103). S'il n'y a pas ici de dispositif énonciatif fondé sur la démultiplication et le dédoublement pronominal, il y a néanmoins dédoublement et démultiplication de niveaux de fiction par le dispositif énonciatif. On retrouve par ailleurs la même finale ouvertement non résolue repérée dans les autres ouvrages : « On quittera le récit en se disant que ça n'est pas une fin, qu'on aurait aimé en savoir plus, que c'est trop court pour le sujet, qu'on n'a pas vraiment saisi les relations entre les personnages [...] » (p. 104).

D'autres variables viennent enrichir le stylème proposé. Même si les représentations du sujet, à titre de mise à distance, s'ordonnent, dans les trois textes examinés, à des procédés spéculaires qui démultiplient les reflets de soi (le miroir dans *Que ferons-nous de nos corps étrangers ?*, les tableaux dans *Sept roses pour une boulangère* et les vitrines

dans *La convention*), nous avons vu qu'une telle régularité énonciative n'hypothèque pas pour autant la singularité expressive de chacun des textes. C'était là l'enjeu de nos analyses sémiostylistiques : montrer comment, à partir de la convocation d'un schéma extrêmement contraignant, le récit actualise des parcours du sens distincts. L'impossible réconciliation du sujet dans le récit de Roger, son irréductible étrangeté, marquée par l'insistante valse pronominale, réside dans l'acquisition des modalités autorisant la performance. La représentation allégorique du récit de Rajic, par la double lecture qu'elle exige, répercute sur le plan stylistique l'altérité du moi. Enfin, dans *La convention*, l'indistinction du rapport d'adresse, et la combinatoire diégétique qu'elle engendre, marque la dualité du sujet. En problématisant de mille manières la dialectique identité/altérité, le récit québécois des années 1980 reflète-t-il sa propre position générique, à la fois semblable et distincte de celle du roman ?

BIBLIOGRAPHIE

- BERTRAND, Denis (1993), « L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative : conversion, convocation, usage », *Protée*, vol. 21, n° 1 (hiver), p. 25-32.
- CÔTÉ, Diane-Jocelyne (1990), *Chameau et Cie*, Montréal, l'Hexagone.
- FORTIER, Frances (1994), « L'espace subjectif dans *L'invention de la solitude* de Paul Auster », *Tangence*, n° 43 (mars), p. 80-97.
- FORTIER, Frances (1995), « Le stylème énonciatif », *Protée*, vol. 23, n° 2 (été), p. 77-82.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (1995), « Programme d'une description sémiostylistique de récits littéraires québécois », dans Lucie BOURASSA (dir.), *La discursivité*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 215-232. (Coll. Les Cahiers du CRELIQ, série « Séminaires ».)
- HAVERCROFT, Barbara (1993), « Féminisme, postmodernisme et texte supplément », *Tangence*, n° 39 (mars), p. 51-61.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne (1993), *Stylistique de la prose*, Paris, Belin. (Coll. « Lettres Belin Sup ».)
- KRYSINSKI, Wladimir (1987), « L'énonciation et la question du récit », dans Michel ARRIVÉ et Jean-Claude COQUET (dir.), *Sémiotique en jeu : à partir et autour de l'œuvre d'A. J. Greimas*, Paris/Philadelphia, Hadès/Benjamin, p. 179-192. (Coll. « Actes sémiotiques ».)
- LAMY, Suzanne (1985), *La convention*, Montréal/Paris, VLB éditeur/Le castor astral.
- MOLINIÉ, Georges (1991), *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Linguistique nouvelle ».)

TROIS RÉCITS, UN STYLÈME : LES CONTOURS D'UN GENRE

RAJIC, Negovan (1987), *Sept roses pour une boulangère*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre.

ROGER, Danielle (1991), *Que ferons-nous de nos corps étrangers ?*, Montréal, Les Herbes rouges.

Lucie Bourassa

Université de Montréal

L'ENTRELACS TEMPOREL
ET LE « RÉCIT POÉTIQUE »¹

Que croit-il, pense-t-il donc, qu'il a
fait jusqu'alors en tentant de fuir la
narration, sinon la servir, toujours
et encore ?

Marc CHOLODENKO,
Bela Jai.

Il vient ainsi un moment, dans un
ouvrage consacré au pouvoir qu'a
le récit d'élever le temps au lan-
gage, où il faut avouer que le récit
n'est pas tout et que le temps se dit
encore autrement, parce que, pour
le récit aussi, il reste l'inscrutable.

Paul RICCEUR,
Temps et récit III.
Le temps raconté.

L'énigme du temps stimule, si elle ne la sus-
cite, la création littéraire. C'est du moins ce qu'affir-
ment bon nombre de critiques, philosophes et

1. Cet article a été réalisé grâce à des subventions du
Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Ca-
nada et du Fonds pour la formation de chercheurs et

autres poéticiens, selon lesquels cette hypothèse ne vaut pas seulement pour les écrivains qui se préoccupent explicitement du temps, mais, peu ou prou, pour tous les autres. La représentation, l'aménagement ou l'expérience du temps seraient des fonctions essentielles de la littérature. Que ce soit pour donner figure à un phénomène qui résiste à la conceptualisation, pour faire l'expérience d'une temporalité originelle que masquent nos horloges, pour structurer ce qui autrement reste fuite et dispersion, ou encore pour tenter d'échapper à un mouvement inéluctable, écrire serait une manière de penser, de vivre, voire de fuir le temps. Selon les théories, cette fonction sera attribuée au récit (Paul Ricoeur), à la poésie non narrative (Dominique Combe ou Jacques Garelli), à la poésie en général parce qu'elle construit des systèmes d'équivalences (Groupe μ), ou aux textes qui valorisent le rythme et la prosodie (Henri Meschonnic). La mise en regard de ces théories laisse voir une partition entre les grandes catégories du narratif et du lyrique, autour de la question du temps : si certaines d'entre elles semblent tracer une exclusive, on constate à les confronter que « raconter » et « chanter » ne supposeraient pas la même relation

l'aide à la recherche (FCAR) du Québec. Je remercie mes assistants de recherche, Marc-André Brouillette, Nicolas Goyer et Jean Ross, pour leur travail précieux.

au temps, et que les lieux discursifs privilégiés de représentation et de traitement du temps ne seraient pas les mêmes dans les deux « genres » – qui sont plutôt de grandes catégories, issues de la triade aristotélicienne, que des genres spécifiques tels que le « roman policier », le « roman d'espionnage », l'ode, l'élégie, etc.

Ce ne sera pas la pertinence d'une distinction générale entre un temps raconté et un temps non raconté qui sera mise en doute ici, mais celle d'une dichotomie tranchée entre ces deux manières d'amener le temps au langage, dont on supposera plutôt qu'elles se croisent dans les discours, selon des modes et à des degrés divers. J'analyserai cet entrelacement des plans de temporalité dans un texte particulier, *Bela Jai*, de Marc Cholodenko (1989), qui est une sorte de « récit poétique » présentant simultanément des traits propres à la prose narrative et d'autres plus spécifiques à la poésie non narrative. Cette étude sera précédée d'une discussion sur le partage entre le « narratif » et le « lyrique » que dessinent quelques théories à partir de la question du temps, et elle devrait permettre d'en repenser certaines conclusions et conséquences.

Partant de l'hypothèse que le temps est un enjeu majeur de la création littéraire et que nous n'appréhendons le sens que temporellement, j'essaie de cerner, dans une recherche en cours, les croisements de traitements discursifs du temps, à travers l'analyse de textes que je regroupe sous l'étiquette générique floue de « récits poétiques » – parce que,

à l'instar de *Bela Jai*, ils sont investis de ce que Jean-Jacques Thomas appelle la « tentation de poésie, ou du moins, des principes qui la gouvernent » (1989 : 12). Par leur caractère hybride, ces textes m'apparaissent être des lieux privilégiés pour observer l'entrelacement de plusieurs plans de temporalité, entrelacement qui ne leur serait cependant pas exclusif et qui pourrait par la suite, la « méthode » étant mieux établie, être étudié ailleurs, où il semble moins apparent.

L'analyse de *Bela Jai* ne visera donc pas à définir le « récit poétique » en tant que genre – car il serait évidemment absurde de définir un genre par un texte. *Bela Jai* constitue l'un des exemples de narrations tentées par la poésie qui ont pour moi une valeur heuristique, à travers lesquelles j'essaie de poursuivre l'enquête sur les moyens grâce auxquels le temps passe dans le discours, là où l'ont laissée les Ricœur, Garelli et Combe. Mais je ferai malgré tout l'hypothèse que l'apparition de cette « tentation de poésie » (laquelle sera explicitée plus loin) dans un cadre de prose narrative offre de nouvelles ressources pour « penser et dire le temps ». Peut-être même qu'elle répond au besoin de le faire, comme c'est le cas de *Bela Jai* qui problématise ce besoin, ce qui explique le choix de ce texte pour une discussion sur la « théorie des genres ». Cette hypothèse devra être nuancée et précisée, bien sûr, par d'autres analyses, qui n'auront pas pour objet des textes où le temps est à ce point thématisé.

« IL N'EST DE TEMPS PENSÉ
QUE RACONTÉ » (RICŒUR)

Rappelons que Ricœur repère trois grandes apories dans la philosophie du temps : l'occultation mutuelle du temps vécu (phénoménologique) et du temps physique (cosmologique) ; le procès de totalisation, qui nous entraîne à toujours parler au singulier d'un temps éprouvé comme multiple et extatique ; enfin, l'irreprésentabilité du temps, qui fait que même la philosophie ne peut en parler sans recourir à la métaphore et au mythe. *Temps et récit* est fondé sur l'hypothèse que seule la fiction peut répondre et correspondre à ces apories, que « le récit est le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté » (III, 349²). Et cela, ajoute ailleurs Ricœur, même dans les formes narratives « enclines au schisme » (III, 436³). En fait, tout homme se trouverait selon lui habité d'une « narrativité inchoative », postulat qui

2. Tous les renvois à *Temps et récit* (Ricœur, 1983, 1984, 1985) seront faits en indiquant d'abord le tome, puis la page.

3. Ricœur traite de ce problème dans le chapitre « Les métamorphoses de l'intrigue » (II, 17-58), plus précisément dans la section « Déclin : fin de l'art de raconter ? » (II, 40-58), où il tente de répondre à la question suivante : « À partir de quel seuil critique les déviations les plus extrêmes par rapport à ce style de traditionalité [de la fonction narrative] imposent-elles l'hypothèse, non seulement d'un schisme par rapport à la tradition narrative, mais d'une mort de la fonction narrative elle-même ? » (II, 13). Il soutient que dans

rappelle celui de la sémiotique greimassienne selon lequel la narrativité est un trait anthropologique fondamental. Il faut bien préciser que pour le philosophe « la fiction n'illustre pas un thème phénoménologique préexistant [mais qu'elle en effectue le sens universel dans une figure singulière » (III, 240).

L'« Avant-propos » de *Temps et récit* expose bien le partage « générique » que tracent les travaux de Ricœur entre ce qui raconte (le dramatique et l'épique) et ce qui ne raconte pas (le lyrique). Pourtant, Ricœur y esquisse d'abord un lien entre la discussion sur le lyrisme qui est présentée dans *La métaphore vive* et l'enquête sur *Temps et récit*, en postulant que « les effets de sens produits par [la métaphore et le récit] relèvent du même phénomène central d'innovation sémantique », qui « ne se produit qu'au niveau du discours » (I, 9). Dans les deux cas, il y a une « synthèse de l'hétérogène » qui crée de l'inédit : nouvelle relation sémantique dans la prédication métaphorique (redescription) et

les fictions où on aura « bousculé, désarticulé, inversé, télescopé, redupliqué les modalités temporelles auxquelles les paradigmes du roman "conventionnel" nous ont familiarisés » (II, 51), nous trouvons « de nouvelles normes d'organisation temporelle qui soient encore perçues par le lecteur comme temporelles » (II, 51). Plus généralement, il indique qu'« il n'est pas pensable que le récit puisse se passer de toute configuration » (II, 51) et qu'« [u]n saut absolu hors de toute attente paradigmatique est impossible » (II, 50).

nouvelle configuration d'événements dans l'activité mimétique. On a cependant toujours un partage, qui situe la métaphore dans le champ « des valeurs sensorielles, pathiques, esthétiques et axiologiques qui font du monde *habitable* » et le récit dans celui « de l'action et des valeurs temporelles » (I, 12). Ricœur ne nie jamais dans ce livre le possible investissement du récit par des métaphores locales, mais il semble réserver le champ de la temporalité à la narration, qui elle-même suppose quelque forme d'« action »⁴.

À la fin de l'ouvrage, le philosophe montre toutefois les limites des réponses du récit aux apories de la conscience du temps. C'est à la première énigme que le récit répond le mieux, jetant un pont

4. Il faut se rappeler que Ricœur fonde sa thèse sur une redéfinition élargie de la *mimêsis* aristotélicienne, pensée comme « imitation d'actions », et plus particulièrement du *muthos*, de la « mise en intrigue ». Il approfondit et enrichit le concept de *muthos* pour qu'il puisse intégrer la narration moderne, si bien que la notion même d'action devient vaste et englobante : « Par action, on doit pouvoir entendre plus que la conduite des protagonistes produisant des changements visibles de la situation, des retournements de fortune, ce qu'on pourrait appeler le destin externe des personnes. Est encore action, en un sens élargi, la transformation morale d'un personnage, sa croissance et son éducation, son initiation à la complexité de la vie morale et affective. Relèvent enfin de l'action, en un sens plus subtil encore, des changements purement intérieurs affectant le cours temporel lui-même des sensations, des émotions, éventuellement au niveau le moins concerté, le moins conscient, que l'introspection peut atteindre » (II, 23).

« par-dessus la brèche que la spéculation ne cesse de creuser entre le temps phénoménologique et le temps cosmologique » (III, 439), grâce à l'invention d'un *tiers-temps*, un « entrecroisement entre les visées ontologiques respectives de l'histoire et de la fiction » (III, 441). Dans la fiction, le croisement se fait notamment par l'insertion d'événements datés ou datables, de sites connus parmi les événements et lieux inventés. Du croisement naît une « identité narrative », qui peut être un personnage, une collectivité, etc., identité qui n'est pas substantielle, mais actantielle, répondant à la question « qui a fait quoi ? ». Et répondre à cette question, c'est raconter une histoire. La « solution » de la première aporie est donc une solution pratique, reposant sur l'action entendue au sens large.

Ricœur met aussi l'accent sur le caractère pratique de la réponse du narratif à la seconde énigme (celle de l'écartèlement et de la totalisation) qu'il oppose au caractère spéculatif des réflexions philosophiques. Les catégories spéculatives et monologiques de la phénoménologie, clôture de « l'être-en-avant-de-soi » qui bute sur « l'être-pour-la-mort », déréluction de l'« avoir-été » et incidence intempesitive du « rendre-présent »⁵, sont transposées par la pensée historique en catégories pratiques et dialogiques : l'« horizon d'attente » ouvert sur le futur des communautés historiques ; la « tradition » qui porte

5. Ricœur reprend, évidemment, des catégories heideggériennes.

la conscience de l'efficace de l'histoire ; « la force du présent » qui est celle de l'initiative (III, 457-463). Cette « médiation imparfaite » entre attente, tradition et initiative requiert l'horizon d'une unique histoire : le problème, ici, est que ce n'est plus le récit en tant que catégorie discursive qui fait cette réponse, mais le racontable de la pensée historique (III, 463). Ricœur propose cependant plusieurs analyses de romans, dans lesquelles il montre comment ceux-ci traitent les « empiétements » du temps non linéaire discordant en le réinscrivant dans une concordance⁶.

La refiguration du récit achoppe véritablement avec la troisième aporie : Ricœur dit que « [c']est dans la manière dont la narrativité est portée vers ses limites que réside le secret de sa réplique à l'inscrutabilité du temps » (III, 482). Ces limites sont de deux ordres. Le premier, interne au récit, montre une tension du temps vers son autre, cet autre étant soit l'éternité, soit le mythe. Le second ordre de limites, externe à la narration, consiste en l'introduction, dans le récit, d'autres modes discursifs que le narratif, « qui [...] disent, d'une autre façon, la profonde énigme [du temps] » (III, 485). Le récit n'est jamais purement narratif, il fait place, par exemple, à des méditations sur « la misère de l'homme livré à l'usure du temps » (III, 487). De telles spéculations, qui excèdent l'épisodique pour

6. Dans le chapitre intitulé « La fiction et les variations imaginatives sur le temps » (III, 229-251).

atteindre le fondamental, appartiennent en propre au lyrique, qui leur donne, selon les mots de Ricœur, « une voix qui est aussi un *chant* » (III, 487).

La fin de *Temps et récit* expose donc la conjonction entre le narratif et le lyrique annoncée au début du livre. Mais si les analyses montrent bien comment le récit réplique aux apories, par la configuration et la refiguration, ressaisissables dans une étude de la narration et des temps verbaux, l'ouvrage s'arrête sur les manières dont « *le lyrisme de la pensée méditante* va droit au fondamental sans passer par l'art de raconter » (III, 488).

AU-DELÀ DU « TEMPS REPRÉSENTÉ » : LA « TENSIVITÉ » DU LYRIQUE

L'entreprise de Ricœur vise, entre autres, à montrer que le temps « configuré » par le récit n'est pas simplement successif et chronologique, et que les attentes des lecteurs « concernant le temps [sont] infiniment plus subtiles que celles rapportées à la succession rectilinéaire » (II, 51). Mais le récit ne peut se passer d'une représentation « tripartite », ne peut échapper à un minimum de repères et de successivité, même lorsque la chronologie est défiée. Les théories qui essaient de penser la relation entre temporalité et genres lyriques insistent surtout sur les manières que peut offrir le discours de traiter le temps autrement que par la succession et la chronologie.

L'une des fonctions que l'on attribue aux modes d'organisation du discours poétique est une

résistance au passage, au « temps décadent », ainsi qu'à l'oubli et à l'entropie qui en résultent. Dans *Rhétorique de la poésie*, les membres du Groupe μ affirment la nécessité de tenir compte de la temporalité des poèmes, et de dépasser le traitement purement spatial que leur réservait le structuralisme (1977 : 133-160). Les rhétoriciens trouvent cependant une explication à cette oblitération du temps. Comme le montrait Jakobson, le poème transforme le langage en quelque chose qui dure : le système d'équivalences, en dilatant la mémoire, neutralise, jusqu'à un certain point, la successivité de la parole. Il instaure un temps répétitif, ondulatoire ou circulaire, fondé sur la reprise d'un ou de plusieurs éléments, reprise par laquelle les auteurs définissent le rythme. On pourrait voir, dans cette annulation partielle du temps chronologique par un temps répétitif, la tension du discours vers l'autre du temps (éternité ou mythe), et donc une « réplique » non thématique à l'inscrutabilité du temps.

Le Groupe μ évoque un aspect du langage que Ricœur ne traite pas, le rythme, que je considère comme étroitement lié au temps. Or en le limitant à la répétition, ils en limitent la portée⁷. Garelli, qui, comme l'auteur de *Temps et récit*, fait des liens

7. Je me suis attardée à cette question dans *Rythme et sens* (1993). Pour une critique développée des problèmes que soulève l'identification du rythme à la répétition, à la périodicité, ou encore à la métricité, voir aussi Meschonnic (1982).

entre phénoménologie et poétique, s'occupe aussi du rythme, sans le réduire à la répétition, et en le reliant à l'expérience d'une temporalité originaire. Pour Garelli, le geste poétique, envisagé comme une « triple contemporanéité [qui] se noue entre l'intentionnalité de l'acte de lecture, le texte qui se déploie temporellement sur la page, l'événement qui se constitue dans le dire de l'œuvre » (1978 : 25) permet « d'aménager, par l'organisation du langage, une certaine modalité de son propre temps » (1983 : 80). Le temps vécu dans la pratique créatrice n'est pas le même que celui du quotidien qui, subordonné aux activités pratiques, fonctionne selon une téléologie masquant l'expérience extatique fondamentale du temps, sans en délivrer. Garelli rappelle les conceptions phénoménologiques selon lesquelles « l'être-là humain vit son destin temporel d'ek-sistant éclaté dans le monde » (p. 81), c'est-à-dire est soumis au temps de la dispersion et de la non-coïncidence, de sorte que le sujet ne peut se concevoir sous le mode de la présence à soi. La création poétique aurait pour but, par un travail sur la structure temporelle du langage, de « modifier le morcellement de sa temporalité existentielle », de « mettre fin à la nullité instantanée de [l']anonyme, impuissante bien qu'incessante fuite », par une intégration des « failles et [des] ruptures absolues du néant » à une « totalité temporelle englobante, fortement structurée » (1983 : 124).

La poésie semble ici dévolue à répliquer à la seconde des apories du temps, celle de la discor-

dance, par une dialectique des « lacunes » et de la « totalité ». Le caractère totalisant du texte poétique lui vient d'une structure certes, mais encore du fait qu'il instaure une rupture dans ce qui n'a ni commencement ni fin, soit la fuite de la pensée : c'est que le poème est doté d'un authentique commencement, réitérable, alors que nous n'avons pas d'expérience du « commencement » de la vie (p. 129). Le poème intègre par ailleurs des « moments successifs heurtés » (p. 131), des « ruptures fragmentaires à une totalité » (p. 131), ruptures que Garelli analyse comme les ek-stases du temps : présent du passé, du futur ou rétention et protention. Ricœur étudie aussi la manière dont les « variations imaginatives du temps » dans le récit travaillent sur des empiètements de « rétentions » et de « protentions » pour les intégrer à une configuration totalisante. Mais Garelli examine les délinéarisations du temps selon des tensions rythmiques et sémantiques, dans une « microphénoménologie », tandis que Ricœur les envisage dans la diégèse et le récit : ainsi, il montrera comment *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolfe, enchevêtre « le présent, ses plages d'imminence et de récence, avec un passé ressouvenu, et [faisant] ainsi [...] progresser le temps en le retardant⁸ » (III, 239).

8. Les empiètements sont ici ceux que construit le récit en croisant les époques de la vie des protagonistes et non pas, comme chez Garelli, ceux d'une temporalisation de la phrase.

Le problème du travail de Garelli est que, pour rester sur le plan ontologique du déploiement en « monde » du poème, il refuse de se donner une théorie du langage. Combe (1991) remarque cette lacune⁹, jugeant que Garelli, dans ses analyses, reconduit une « phénoménologie de la conscience intime du temps » au lieu de décrire la temporalité et la signifiante propres à l'œuvre¹⁰. Mettant en rapport la théorie linguistique de Guillaume sur la chronogenèse temporelle avec la réflexion philosophique de Heidegger sur la « temporalité originelle »¹¹, Combe propose un modèle permettant de décrire la temporalité de la poésie moderne qui « résiste au récit »¹².

9. Voir aussi cette critique dans *Le langage-Heidegger* (Meschonnic, 1990), dans *Rythme et sens* (Bourassa, 1993 : chap. 3).

10. « [L]’analyse du poème en prose de Rimbaud, *Barbare*, devient une phénoménologie de la conscience du temps selon les protentions et rétentions étudiées par Husserl. Une telle analyse parviendrait aux mêmes conclusions à partir d’un tout autre poème, ce que d’ailleurs Garelli n’omet pas de faire, à partir de Valéry aussi bien que de Breton. La dimension stylistique, rhétorique et historique de l’œuvre est dissoute dans l’universel abstrait de commentaires généralisants qui, pour intéressants qu’ils apparaissent pour une métaphysique, transforment l’œuvre en prétexte » (Combe, 1991 : 113).

11. Combe se fonde essentiellement sur *Temps et verbe* (Guillaume, [1929] 1970) et sur *Être et temps* (Heidegger, [1927] 1986). Il cite également le travail d’Henri Maldiney (1975), *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, qui avait déjà proposé un tel rapprochement.

12. Garelli ne situait guère la poésie par rapport au récit.

Le refus du récit serait lié au désir de trouver une unité préréflexive de la langue et de la pensée. Cette tentative consiste à renouer avec « la temporalité originaire » dont le propre est d'être non seulement extatique, mais antérieure à la représentation, et par là caractéristique d'une relation participative de l'être-*au*-monde. Avec sa configuration, le récit est relié au temps constitué, représenté, de la succession, du compte et des horloges, que Heidegger appelle « temps vulgaire » ; le récit est aussi associé à la constitution du sujet en tant que conscience présente à elle-même. La poésie non narrative essaie au contraire de mettre en œuvre la genèse du temps (qui est aussi celle du sujet) – et donc un temps constituant, non représenté¹³. Davantage que par une manifestation quelconque des ek-stases temporelles, c'est dans l'absence d'une représentation tripartite du temps que Combe voit l'affleurement au discours de la « temporalité originaire ». Selon Guillaume, la tripartition est réalisée principalement par l'emploi des temps verbaux de l'indicatif et par la grammaticalisation, la mise en syntaxe de la phrase et du discours. Combe repère la temporalité originaire dans la dimension essentiellement aspectuelle (qui donne l'image d'un temps « impliqué » et non « expliqué ») de certains substantifs déverbaux, des verbes employés à des modes quasi nominaux

13. La distinction entre « temps constituant » et « temps constitué » est empruntée à Merleau-Ponty (1945).

(infinitif et participe) ou pathiques (subjonctif, impératif, optatif). La tendance paratactique de la poésie moderne serait également une trace de cette temporalité.

CROISEMENTS

On voit maintenant comment la mise en rapport de ces « poétiques du temps » dessine le partage entre le narratif et le lyrique, mettant le premier dans un temps constitué, représenté et le second dans un temps constituant, tensif. Ces temporalités devraient, de manière générale, se mêler dans les textes, s'il est vrai que la poésie lyrique ne s'interdit pas toujours de raconter et que le récit ne s'en contente jamais. Je maintiendrai la distinction entre temps constitué et temps constituant pour supposer, dans le langage, diverses manifestations de la temporalité, de la plus représentée (tripartition chronologique de l'intrigue et des temps verbaux, thématization) à la moins représentée (tensions aspectuelles, mouvements rétrospectifs et prospectifs croisés des tensions rythmiques et des phénomènes de cohésion et de progression textuelle). Néanmoins, je n'y installerai pas une dichotomie, s'il est vrai que le discours suppose toujours représentation et sens (les formes aspectuelles du verbe ne sont-elles pas des « images » du temps constituant?), et que ces représentations s'inscrivent dans un mouvement (il y a des ek-stases même dans un discours qui va principalement « prosa », vers une fin).

Les textes que je regroupe sous l'étiquette « récit poétique » sont des proses dans lesquelles l'intrigue ne semble pas centrale, parce qu'elles y « résistent » de diverses manières. Je pense, entre autres, au refus du réalisme et de sa vraisemblance dans le « récit surréaliste » ; au brouillage de la linéarité dans le « nouveau roman » ; au rejet des repères génériques dans le « texte moderne ». Par ailleurs, ces textes s'imposent par leur plasticité textuelle, leur rythme, sur les plans de la phrase, du paragraphe, voire de divisions plus grandes comme les chapitres. Je m'éloigne de Jean-Yves Tadié (1978) qui appelle récit poétique des textes ayant nécessairement une intrigue *présentée* de façon linéaire, en plus de comporter des traits qui renvoient à la fonction poétique telle que décrite par Jakobson. Alors que Tadié s'attache à repérer ces traits dans un corpus et, ce faisant, à dégager les propriétés d'un genre, j'essaie de lire l'interaction de divers plans de temporalité dans l'économie signifiante d'un texte.

Si je conserve l'hypothèse que les textes retenus sont marqués d'une « tentation de poésie », pour reprendre l'expression de Thomas (1989 : 12), ce n'est pas pour définir un genre aux contours définis : une comparaison des récits d'André Breton, de Samuel Beckett et de Philippe Sollers, par exemple, ne donne pas la « certitude générique » qu'offrirait un rapprochement entre des romans de Maurice Leblanc, d'Agatha Christie et de Georges Simenon. L'hypothèse conduit plutôt à la question

suivante : est-ce qu'une temporalité « tensive » (aspectuelle et rythmique), associée par les poéticiens au « lyrique », aurait investi le récit au point d'entrer en rapport ou en conflit avec une structure représentée du temps (grammaticale, narratologique, thématique), et de la transformer, de la perturber, de la faire signifier autrement ? En outre, le genre flou du récit poétique exige un déplacement de certaines questions : penser le temps ailleurs que dans l'action, le rythme ailleurs qu'en poésie, déplacement dont pourrait résulter une méthode permettant d'étudier l'historicité des manières de dire et de penser le temps.

UN SYNOPSIS POSSIBLE DE *BELA JAI*

« Cet homme a commencé par tomber. Le voilà maintenant qui remonte la rue – tous peuvent le voir » (Cholodenko, 1989 : 9), y compris Gaspadin Pissatiel, écrivain, « maître de la longue logique de l'histoire » (p. 11), qui essaie d'écrire celle de cet homme, puis de cette femme « qui passe cet homme » (p. 10). Cet homme, qui « n'écrit pas », qui préfère le mutisme à la narration et l'errance à la ligne droite des buts, visite un appartement avec un agent. Plus tard, dans une chambre d'hôtel vide, il lance : « Est-ce que l'épreuve de l'amour n'est que la plainte du manque d'amour ? » (p. 91). En rêvant, il souhaite « donner un sens d'anéantissement à sa chute » (p. 106), chute « dont il tente en étreignant le mot de faire revivre la menace » (p. 113), mais il ne croit pas au rêve. Le lendemain,

il finit par louer un appartement, d'une agente. Au moment d'y entrer, il entend des bruits derrière la porte, hésite, puis, admettant qu'il s'est trompé d'étage, redescend chez lui. Derrière cette porte, il y avait la femme qui, à défaut de disposer « des moyens de rétorsion de distorsion de la métaphore » (p. 222), pousse « manches, boutons, balais, rejetant au néant la saleté » (p. 222). On l'a vue au début du livre entrer chez elle, ne pas savoir dire « Moi », faire bouillir de l'eau dans une casserole, entendre à la radio une voix lui demander si elle avait passé une bonne journée. Plus tard, elle prononce des mots dans son rêve, mais sans dire « le sien », Ahmed, qui a perdu sa dignité « depuis qu'il n'est plus là pour en être désigné » (p. 121). Au réveil, la voix de la radio forme « le vœu aussi primesautier que sincère qu'utile qu'elle a passé une bonne nuit » (p. 126). Elle passe proche de croiser l'homme, l'agente et le chien dans l'escalier de l'immeuble avant de retourner à l'aspiro et au balai. En robe de chambre, entre pantoufles à sequins et bonnet, Gaspadin Pissatiel semble avoir du mal à nouer les fils de son intrigue ou à se retenir de les nouer. On le voit à son établi polir, rétamé, cogner, chercher une « histoire comme un visage » (p. 66). À l'« acmé de la déconfiture » (p. 74), il ouvre la fenêtre sur le vide, arrêté à temps par la vie qui lui dit dans un souffle : « Je t'aime » (p. 75). Plus tard, dans un rêve, une voix l'incite à aller chercher un plan secret à même le « trou » d'une femme, mais le pissatiel ne voit rien

sur le papier. Réveillé, il souffre de constater que femme et homme ne peuvent dire leur douleur et se demande un instant s'ils se croiseront sur le palier. À la fin, le pissatiel

inclina plus bas le chef tout en levant les mains, de quoi la narration profite pour y fourrer les aiguillons, transformés rapido et de facto en instruments, de la vraisemblance et de la raison desquels munies elles redescendent pour courir – la droite surtout – derechef et incontinent sur l'établi cependant que le buste que le chef somme et comme entraîné par lui s'incline plus bas dessus comme en un plongeon en quelque onde, quelque stupeur aux profondeurs infinies. Il faut commencer quand la naissance se fait (p. 226-227).

LE TEMPS REPRÉSENTÉ : INTRIGUE, NARRATION, THÉMATISATION

Je n'ai pas tout raconté. Je ne suis même pas sûre de pouvoir reconstruire la logique narrative de *Bela Jai*, dont l'anecdote est pourtant mince. Si je m'y risquais, je formulerais comme suit le programme de base : Gaspadin Pissatiel veut écrire une histoire. Cet écrivain vient à bout de programmes d'usage résumables ainsi : vaincre ce que Patrice Loraux (1993) appelle « les résistances de la pensée », qui empêchent la formation de l'histoire. Il atteint (ou retrouve) enfin la narration. On pourrait inverser les choses : Gaspadin Pissatiel veut édifier « une histoire sans narration dont le développement est la fin même et la fin le développe-

ment dont la permanence est le passage et dont le passage est la permanence » (p. 194) et, enfin, se fait rattraper par la narration qui gagne.

Bela Jai – mots qui signifient « le temps passe » en bengali – est de toute façon une fable sur le temps, l'histoire et la narration¹⁴. À l'image de beaucoup de romans autoréférentiels, il se dispose selon deux niveaux. Un narrateur hétérodiégétique raconte l'histoire d'un écrivain, Gaspadin Pissatiel, en train d'écrire flanqué de ses doubles, Namby-Pamby et Willy-Nilly. Ceux-ci interrompent souvent ses cogitations, rêveries ou écritures, l'un pour

14. Il existe un autre « Bela Jai » (différent de celui qui est analysé ici) dans un livre ultérieur de Cholodenko intitulé *Métamorphoses. Autobiographie d'un autre*. Ce livre est construit en plusieurs sections très différentes les unes des autres, écrites en général au « je » par des énonciateurs (écrivains fictifs) différents. La dernière de ces sections est un nouveau « Bela Jai » dont on n'aurait que les premières pages. Celles-ci sont précédées d'une lettre à l'éditeur et d'une « préface » de l'auteur fictif, qui semble donner (sur un mode en partie ironique) des clés de lecture se liant de façon plus ou moins énigmatique à l'un ou l'autre « Bela Jai » : « Bela Jai : narration toute nue, toute dénudée, car ce n'est pas même ici un chien qui narre, mais le rêve d'un chien qui est narré. Et par quoi le rêve d'un chien narrant lui-même narrant l'humanité peut-il être narré, sinon par la narration elle-même, Affable Auteur premier, Fable Mère de toute fausseté ? Bela Jai signifie le Temps Passe, comme vous le savez, en bengali, puisque le sujet du Livre est le temps, ou plutôt l'inexistence du temps » (Cholodenko 1992 : 183).

les louer, l'autre pour les critiquer. Les acteurs de ce plan portent des noms et sont décrits par des périphrases qui reviennent comme des leitmotifs variés : le bonnet et les pantoufles à sequins du pissatiel, le toupet cranté et huppé, le tweed, la voix melliflue de Namby-Pamby, la voix rocailleuse de Willy-Nilly. Dans l'histoire que raconte « le pissatiel¹⁵ », apparaissent surtout un homme et une femme, puis un chien et deux agents d'immeubles : aucun de ces acteurs n'est nommé, et l'homme dans son errance, la femme dans son ménage sont dépersonnalisés.

La narration est simultanée dans les deux cas : le temps principal des verbes conjugués est le présent de l'indicatif, qui n'est pas « historique » mais « scénique », tel un « trompe-l'œil » apte à installer « un relais entre le romancier et ses personnages, [...] un relais mobile, qui permet de suivre en direct tout leur parcours », apte aussi « à générer indéfiniment une actualité dans la conscience du récepteur » (Jaubert, 1993 : 203). Les emplois du passé sont rares. On ne remonte presque pas dans

15. Les spécialistes du nom propre auraient dans ce texte bien du plaisir. Le patronyme Pissatiel est fréquemment précédé de l'article, le narrateur l'appelle « le pissatiel », comme on dirait « La Corriveau », sans majuscule toutefois. Cela ressemble à l'antonomase qui désigne le genre ou l'espèce d'un nom singulier. Ici, monsieur l'écrivain devient « le pissatiel », Gaspadin Pissatiel, l'emblème de l'écrivain.

une hypothétique « vie » des personnages avant le temps de l'histoire. On a quelques prolepses au début du livre, sous forme de commentaires d'auteur qui introduisent un narrateur omniscient, semblant connaître dès le début la suite de son propos ou, du moins, avoir l'intention de la maîtriser : « On verra plus loin comment une traduction ne se fait pas sans mots et jusqu'où et en combien de matières la traduction est nécessaire » (p. 10).

Je n'ai pu repérer et relier les éléments de l'action qu'à la seconde lecture et ce, même si les événements sont ténus et que le texte comporte des redites. On comprend seulement à la fin, par exemple, que le pissatiel essayait de « retenir la narration » ; en relisant, on le voit avant, encore qu'aucune interprétation univoque de cet élément clé de l'histoire ne soit possible. La première lecture nous plonge dans le mouvement de la phrase et quelques éclats de rire. Que la fin fasse comprendre le reste à rebours témoigne, en tout cas, de la présence d'une configuration qui exige le déploiement d'une logique et d'une chronologie. Celles-ci existent, bien qu'on n'ait guère de repères absolus. L'intrigue est donnée de façon linéaire ; on voit l'homme, la femme et le pissatiel évoluer à la fin d'une journée, au cours de leur sommeil, au réveil et pendant une partie du lendemain : aurait-on là une « tranche de vie » ? Oui, si on peut appeler ainsi l'« exemplum » d'une journée ordinaire dans la vie de gens ordinaires – où il peut se passer ou ne pas se passer quelque chose.

L'impression de confusion temporelle de ce texte ne réside pas dans ses achronies¹⁶.

Sans doute provient-elle de ce que les deux niveaux de cette histoire s'enroulent tel un ruban de Möbius, car de nombreux facteurs créent un continu entre eux. Les voix se mêlent, d'une part parce que les changements de locuteur ne sont mentionnés que longtemps après s'être produits, d'autre part parce que, le discours portant essentiellement sur des « pensées » de personnages des deux plans, on a des enchâssements de focalisation.

Ce brouillage n'est pas redevable à la seule organisation narratologique, mais à des traits discursifs qui sont souvent vus comme propres à la poésie. Ainsi, une confusion se produit entre les plans métaphorique et référentiel, semblable à celle que repérait Laurent Jenny dans un « Poisson soluble » de Breton (Jenny, 1973). Une métaphore filée compare dès le début la vie des personnages à l'écriture, à l'histoire : « Si cet homme écrivait, chaque pas serait un mot, chaque personne croisée une page » (Cholodenko, 1989 : 9). Comme on a un plan consacré à l'écriture d'un roman, une confusion se produit entre les comparaisons qui servent à caractériser l'homme ou la femme et le récit des activités du pissatiel :

16. Il ne s'agit plus de « nouveau roman », bien que la figure de l'écrivain tentant d'écrire son livre en rappelle un des lieux les plus fréquentés.

Cette femme qui passe cet homme, regard opaque, quelle page vient de se tourner, rejoindre l'empilement des autres, comme une porte en verre dépoli retrouve ses dormants. Fatalement, par la longue logique de l'histoire, se trouve ensuite un couloir éclairé par ce qui parvient de la lumière du dehors quittée, renfermée, bordé de portes porte porte interrompant une paroi mince qui vibre sous le coup du battant heurtant les dormants (p. 10-11).

Plusieurs enchaînements se font par « similarité » plutôt que par « contiguïté »¹⁷. Du coucher de l'écrivain à celui de l'homme, la transition se fait ainsi : la plume du pissatiel s'arrête d'osciller parce qu'elle bute au bas *de la* page, alors que l'homme bute, lui, « au bas *du* page, se couche sur le plume réveillant les mots mêmes qui furent évoqués par les mouvements de la main du pissatiel¹⁸ » (p. 84-85).

Sur le plan des représentations sémantiques, *Bela Jai* déploie une métaphore bien connue, « la vie est un roman ». En fait, il reprend ce qui serait, selon Combe, l'axiome fondamental de Ricœur, à savoir que « la mimésis d'action est la structure constitutive du temps » (Combe, 1992 : 33) et ce, non seulement par sa configuration (qui est minimale), mais par une thématique. Celle-ci est

17. On se rappellera que c'était là, selon Jakobson, l'une des principales caractéristiques du fonctionnement poétique du langage. Tadié reprend ce critère dans son étude du récit poétique.

18. Je souligne.

réalisée dans la conjonction d'une structure narrative à deux paliers et d'un rapprochement constant entre une isotopie du temps et une isotopie de la narration, qui donne lieu à divers développements métaphoriques sur le temps : « Quelle histoire fixée à son début tirée jusqu'à sa fin la même en toutes ses successives parties comme un fil une droite le droit fil invisible du temps » (p. 65).

LE TEMPS CONSTITUANT

Le texte de *Bela Jai* prend la forme d'un bloc compact que n'aère aucun alinéa. Seule la ponctuation des phrases vient couper ce flot autrement ininterrompu. Dans les extraits analysés¹⁹, les phrases (délimitées par une majuscule et un point) comptent de 1 à 26 groupes supérieurs²⁰ (que séparent deux signes de ponctuation). Celles qui ne comportent qu'un groupe supérieur ne sont pas forcément courtes, parce que Cholodenko fait parfois de très longs groupes : j'en ai trouvé un qui comptait environ 470 syllabes, soit une quarantaine de lignes (p. 145-146). À côté de cela, on

19. Quatre extraits ont été analysés, au début (p. 9-13), au milieu (p. 55-67 ; 134-149) et à la fin (p. 222-226) du livre. Ont été faites des analyses du rythme, de la progression textuelle, de la répartition des temps verbaux. Je prendrai la plupart de mes exemples dans le second extrait, que je reproduis en partie à la fin du présent article.

20. Sur cette notion de « groupe supérieur », voir Bourassa (1993).

trouve des groupes d'une ou deux syllabes, ce qui donne des contrastes de longueur extraordinaires. La quatrième phrase de l'extrait qui est reproduit à la fin de cet article en fournit une illustration assez éloquente : sa chute de trois syllabes, « oublié », est précédée de six groupes, dont l'avant-dernier compte environ 160 syllabes²¹. Dans des cas comme celui-là, la ponctuation ne suit pas toujours la logique de la phrase.

Je rappelle la proposition de Jenny (1990) sur « la phrase et l'expérience du temps » : une phrase met en œuvre un conflit entre une tension ouvrante, dont elle a besoin pour se déployer, et une tension vers une clôture, dont elle a besoin pour se constituer en sens, car la clôture permet la synthèse des relations sémantiques proposées antérieurement. Ici la phrase comporte de nombreux processus qui accusent sa tension ouvrante, des suspensions et des « infinitisations ». Elle se suspend par des inversions, des énumérations, des incidentes et des incises, ou par l'ajout d'appositions (voir notamment le retard de la chute dans la phrase 13 de l'extrait). Ces propriétés syntaxiques sont aussi, dans ce texte, des processus d'infinitisation, de rallonge. Mais plusieurs rallonges affichent au contraire un refus de couper (donc de suspendre). Elles proviennent principalement d'« enchaînements de déterminations à leur tour déterminées

21. À cause des *e* qui, hors métrique, peuvent ou non être prononcés, le compte est évidemment approximatif.

en de nouvelles propositions [ou adjectifs, compléments du nom, etc.] » (Jenny, 1990 : 174), ainsi que d'énumérations entre les termes desquelles la ponctuation peut manquer. Prenons le long groupe suspensif de la phrase 4 (en italique dans l'extrait). Il commence avec une apposition de « reine » (« impératrice ») qui est sujet d'un passif (« couronnée »), lui-même déterminé par deux adverbes (« toujours soudain ») ; suit le complément d'agent du passif (« la réunion des ordres »), donnant lieu à une expansion adjectivale (« divers »), génitive (« du monde ») et formant la base d'une participiale (« accourus avec le soleil »). Cette participiale est reprise trois fois avec trois circonstants différents (« accourus avec le soleil accourus avec le moment accourus avec les secondes »), avant d'aboutir à l'infinitif complément du participe (« s'amonceler »), qui lui-même donnera lieu à divers compléments qualifiés, etc. Les infinitisations déterminatives et additives (énumératives) se croisent. La combinaison de la dérive thématique avec l'accumulation favorise une prolifération tantôt analogique, tantôt répétitive. Les explications secondaires tournent ainsi au resassement plutôt qu'à la précision : l'un des déterminants d'un autre déterminant plus ou moins éloigné du premier thème peut reprendre ce thème :

Ainsi se tient-il, censément errant, [...] en cet instant – car peu de temps a passé – d'éphémère menacé équilibre où l'orgueil aveugle et sourd à la raison qui en chaque homme est l'âme de ce qui en chaque homme est la lame qui contre

vraisemblance et raison le tient droit prétend encore à se maintenir inflexiblement droit (p. 225).

Cette organisation tend à gommer les relations syntaxiques, dans un discours où elles sont pourtant très hiérarchisées. Le travail de la ponctuation contribue à ce brouillage quand manquent des virgules entre les membres d'une énumération, autour d'une incise, à gauche ou à droite d'une incidente. Une tension entre continu et discontinu en résulte. D'un côté, les omissions de ponctuation provoquent une égalisation intonative, oblitèrent la séparation des groupes. De l'autre, un rapprochement des accents, lié à la difficulté de hiérarchiser, aux répétitions, aux reprises phonétiques, heurte le continu. De cette tension résulte un phénomène temporel particulier, lorsque les groupes à rallonge non ponctués apparaissent dans la partie conclusive de la phrase, ce qui est fréquent ; d'une part, la rallonge semble retarder la fin ; d'autre part, l'omission de la ponctuation paraît la précipiter, comme en P1²².

S'ajoute à ces conflits une tension entre achèvement et inachèvement. Les explications secondaires des déterminations de déterminations suscitent, selon Jenny, l'oubli progressif du thème initial. Il se pourrait dès lors que la tension vers

22. Je souligne le long groupe conclusif dans la phrase 1. Cet extrait contient d'autres groupes semblables, par exemple en P12 et en P16.

l'avenir provoquée par les suspensions initiales de la phrase (quand il y en a, voir P1) s'atténue ; mais paradoxalement, elle se nourrit par ailleurs, au fur de l'avancée, d'une attente non comblée de sens. Ayant perdu l'appui du thème initial, il se pourrait qu'elle installe une part de vide dans le présent plutôt qu'une anticipation, un « pro-souvenir ». Et il arrive que la phrase ne se résolve pas, malgré son point, qu'aucun verbe principal conjugué ne vienne répondre au thème exprimé (voir P4, entre autres). Il y a là résistance au bouclage. Et lorsque le groupe conclusif est à rallonge, le mouvement rétentionnel de synthèse s'opère difficilement, à moins qu'on relise, qu'on cherche, bref, qu'on interrompe le cours linéaire de la lecture. En revanche, un autre mouvement rétentionnel est favorisé par la répétition, l'analogie et la rime²³ ; ce mouvement pourrait lutter contre l'« oubli » généré par la dérive thématique, mais, en fait, par le retour, il va contre une autre forme de mémoire, celle que favoriserait une progression ordonnée de l'information, celle d'une logique de succession, qui configure.

Cela donne un aperçu de la manière dont l'intrigue de *Bela Jai* s'égare dans une temporalité

23. Le nombre de participes présents et d'adverbes, entre autres, favorise une série de /ã/, qui inclut aussi des lexèmes appartenant à d'autres catégories grammaticales, dont le substantif « temps ». Les occurrences de cette série sont en gras dans l'extrait. Cholodenko joue d'ailleurs avec des séries morphologiques ou pseudo-morphologiques : étale, étal, rétablit...

tensive, liée à l'exacerbation des discordances extatiques de la syntaxe, et à la prolifération des participes, qui « retiennent », comme le dit Combe (1991), la représentation tripartite du temps. Les verbes conjugués se retrouvent souvent dans des subordonnées, ou alors se perdent dans la prolifération de la phrase. Ainsi, le texte produit une dilatation incroyable de l'action, pouvant déployer pendant des pages l'intervalle infinitésimal entre deux événements menus, comme celui qui sépare le moment où la femme vide une casserole d'eau de l'instant où elle entend la voix de la radio lui demander si elle a passé une bonne journée (P3 à P14). On sait que, dans la narration, les passages d'« arrière-plan » (Weinrich) ralentissent le tempo. Mais ici la dilatation est indissociable du rythme de la phrase et de l'emploi de modes quasi nominaux, surtout du participe présent qui montre le procès en train de s'effectuer.

Le croisement particulier, sur le plan rythmique, des ek-stases (tension ouvrante sans cesse réitérée, souvent irrésolue, impossible synthèse dans la tension de clôture, système rétentionnel des rimes) prend donc le pas sur la mémoire et l'attente narratives. La configuration du récit – qui réordonne les empiétements rétentionnels et protentionnels en une totalité susceptible d'entraîner le lecteur à attendre la suite en fonction de ce qui a précédé – se trouve noyée, envahie par la temporalisation du rythme et des modes verbaux.

L'ENTRELACS : LYRISME ET IRONIE

À la seconde page du texte, le narrateur dit ceci :

On verra plus loin comment une traduction ne se fait pas sans mots et jusqu'où et en combien de mots la traduction est nécessaire. Premièrement pour ce qui de l'insupportable douleur [...] de savoir que tout passera y compris ce monument érigé à cette douleur qui se précipite vers sa fin, revendique le droit d'être le premier – per che le plus rapide – à connaître la fin (Cholodenko, 1989 : 10).

On reconnaît la lamentation sur « la misère de l'homme face à l'usure du temps » (III, 487), issue de la discordance entre temps vécu et temps cosmologique, et le désir de répondre à cela par un objet qui dure, un « monument ». Mais ce monument²⁴ « se précipite vers sa fin », voilà une belle contradiction. Puis, le monument en question semble dilater son action tant qu'il peut, bref, faire le contraire d'une précipitation vers la fin.

D'après Ricœur, les narrations « enclines au schisme » (III, 436) ne sont lisibles que par rapport au paradigme d'ordre, à des attentes de configuration²⁵. *Bela Jai*, tout en maintenant la mémoire du paradigme d'ordre, répond à l'exigence temporelle de penser et de dire autrement en exacerbant

24. Ou est-ce la douleur ?

25. « Un saut absolu hors de toute attente paradigmatique est impossible » (II, 50 ; voir note 3, plus haut).

les apories du temps autant qu'en les configurant. C'est en composant un entrelacement spécifique du temps constituant et du temps représenté que ce texte propose d'autres manières « d'élever le temps au langage » (III, 485) que celles qu'ont décrites Combe et Garelli dans la poésie, et Ricoeur dans le récit. Par l'interaction des plans de la temporalisation de la signification et de la signification de la temporalité, *Bela Jai* propose une réponse paradoxale et ironique au mystère du temps. Cette réplique permet d'approfondir et de nuancer l'hypothèse de Combe selon laquelle le mouvement du discours vers une temporalité constituante s'accomplit par la « destruction des relations chronologiques qui se dégagent du mode *in esse* de l'indicatif » et par un déni « du développement logique de la configuration narrative » (1991 : 177). La chronologie et la configuration sont maintenues dans *Bela Jai*, apparaissant, selon la lecture, ou extrêmement simples ou très brouillées. On a donc ici une ambiguïté plutôt qu'une destruction ou un déni. Cette réplique donne aussi l'occasion de préciser l'hypothèse de Ricoeur selon laquelle « [i]l est une autre façon pour le temps d'envelopper le récit, c'est de susciter la formation de modes discursifs autres que le mode narratif, qui en disent, d'une autre façon, la profonde énigme » (III, 485), car le récit est débordé de part en part par ces « autres modes discursifs ». Le renforcement des paradoxes *et* la configuration du temps signifient l'une par l'autre, l'une avec l'autre.

L'exaspération des apories est à la fois sémantique et rythmique. Le ressassement et la prolifération thématiques–métaphoriques tiennent du rythme et font le rythme ; ils disent et font les apories : je ne sépare que par commodité. Sont thématisés l'écart entre temps humain et temps cosmique :

Avec quelle persévérance impitoyable et véritablement hors de la mesure humaine [l'histoire] perpétue la régularité de son dessin on le voit à cette régularité même dont la vue ne peut que susciter la pensée du nombre d'accidents qu'elle a su éviter pour la préserver (Cholodenko, 1989 : 82) ;

le singulier-collectif du temps :

Quelle histoire serait si nécessaire à ses parties qu'elles n'en pourraient pas plus se passer que les parties de la totalité du visage les laissant cependant sauter au temps comme parties du temps revenant au temps à la foule comme parties de la foule s'y perdant comme le visage laisse ses parties aller au temps sans toutefois les perdre jamais sauf rare accident (p. 65) ;

ainsi que son irréprésentabilité :

On pourrait dire, il pourrait dire elle pourrait être en train de dire qu'il n'est pas de métaphore, même financière, qui tienne au temps, que rien ne tient au temps, que le mouvement, que le seul sens qui tienne au temps est son mouvement [...] (p. 115).

Le travail rythmique et aspectuel oblitère en partie le temps chronique par un temps phénoménologi-

que. La mise en valeur « phrastique » des ek-stases s'oppose à l'unicité du « fil temporel » que dessine la prose ininterrompue du texte. La dilatation du récit (imputable au rythme et à l'aspectualité) nous rapproche de la « temporalité originelle » que Combe voyait en poésie moderne – d'un « inscrutable » –, puisqu'elle semble ici faire éprouver le *passage* même²⁶. Racontant l'histoire de gens auxquels il n'arrive presque rien, qui « résistent à la narration », le texte de Cholodenko *met en évidence* la « nullité instantanée de [l']anonyme, impuissante, bien qu'incessante fuite » (Garelli, 1983 : 125), les « failles et les ruptures » de notre expérience quotidienne plus ou moins consciente du temps²⁷, que la poésie aurait pour tâche, selon Garelli, de réaménager en une « totalité lacuneuse ».

26. Je ne crois pas qu'on puisse voir là un rempart contre la fuite, comme le ferait, selon le Groupe μ , la poésie en créant un objet qui dure.

27. Cela, à la fin, est thématiqué, quand la femme, « poussant manches, boutons, rejetant au néant la saleté, [...] se sentant toute poussée pire que manche ou bouton [...] allant avec le mouvement de l'air, seconde passant avec le temps, [...] étant tout au bord de se pouvoir concevoir comme, si tels mots étaient à sa disposition, simple fonction du temps, attribut du passage, n'ayant plus pour se sentir dans cet emportement, d'une certaine, d'une ultime façon, elle, que l'envie qu'elle ressent à l'égard de ceux qui sont en eux-mêmes lieu, pour eux-mêmes place, à eux-mêmes assise, par eux-mêmes pouvoir, dont les limites, dans la rue, arrêtent le regard [...] » (Cholodenko, 1989 : 222-223).

La totalité est bien lacuneuse dans *Bela Jai*, quoique minimalement totalité par la création d'identités narratives, le recours à un narrateur omniscient, la « victoire » de la narration à la fin : ce livre répète ironiquement qu'on ne peut échapper au paradigme d'ordre, que la narration est une structure à priori du temps. Cette ironie naît de l'envahissement du temps chronique par un temps extatique, ainsi que de la prolifération thématique et métaphorique sur le temps et la narration, qui d'un côté contribue à rendre « ambiguë » l'intrigue, de l'autre accole des désignations assez pompeuses (« la longue logique de l'histoire ») à des événements dérisoires. Exaspérant les apories de la temporalité autant qu'il y répond et correspond, *Bela Jai* met en doute la prétention de l'écrivain à maîtriser « la longue logique de l'histoire ». À la fin de *Temps et récit*, Ricœur remarque que « le temps paraît sortir vainqueur de la lutte » avec l'intrigue, et que cela est bien, qu'ainsi « *il ne sera pas dit que l'éloge du récit aura sournoisement redonné vie à la prétention du sujet constituant à maîtriser le sens* » (III, 488).

Pourtant, cette ironie est paradoxale, elle a un autre versant. Envisagée différemment, la victoire ambiguë de la narration fait paraître ridicule le refus du temps chronique, refus qui pourrait bien être l'autre prétention de l'écrivain. Certains contrastes rythmiques participent aussi de cette distance. Après de longues phrases où se dilate le « tempo de la pensée » (Loroux, 1993) du pissatiel ou de la

femme (après la banale question de la radio sur la qualité de la journée), suivent des relations courtes et directes de l'événement : « Tout cela au fond en fait en répondant, façon de grommeler, de voce à la question » (P19). Ce qui ne dure pas, le lyrisme des phrases extatiques reprenant de plus belle. En fait, *Bela Jai*, texte autoréférentiel, texte sur la panne aussi, me semble un témoignage éloquent de ce retour sur soi de la pensée qui en perturbe le bon fonctionnement, dont parle Loraux (1993). Le rêve narcissique du grand art, de l'œuvre comme « ajustement parfait du multiple qui effacerait les joints tout en laissant soupçonner d'irréductibles fractures ouvertes sur le Mystère » (p. 343), serait l'une des causes de l'envahissement de la pensée par des affects qui en ralentissent le tempo. *Bela Jai*, lyrique et ironique, critique à sa manière le rêve du retour à soi de la pensée, et le côté dérisoire des tergiversations, car l'immobilisation qu'il met en œuvre n'empêche nullement la fuite. Ce faisant, il aura merveilleusement fait entendre « les irrégularités d'allure », les ralentis et affolements du « tempo de la pensée » et aura suscité une autre manière d'éprouver le temps tout en le racontant.

ANNEXE
EXTRAIT DE *BELA JAI*¹

[P1] Et, coupant net la pensée, la poursuivant sans un iota de hiatus par d'autres plus vigoureux moyens il étale d'une claqué sur l'égal rétablit du plat de la main à plat sur l'établi la femme prise à la taille par le rai de lumière, radieusement visitée par le ciel car il n'y a pas de raison, *tant dans l'ordre secret et logique de l'histoire que dans l'ordre général et secret des choses du monde qu'il n'en soit pas ainsi aussi pour elle qui comme tous ainsi que le dit la radio le disent les femmes des magazines et l'écran gris immobile quand il est agité coloré de la télé qu'elle n'ait pas sa part de soleil à laquelle tout le monde a droit.* [P2] La voici donc visitée par la logique combinée de l'histoire et du monde prise là à la taille tenue comme dans le vide dans la lumière tant commune que secrète que logique n'y pensant pas plus qu'à sa vie n'en étant pas plus émerveillée que de l'ordre de ses

1. Il fallait citer un extrait assez long (p. 55-59) pour que l'explication soit claire, et couper ce qui était moins indispensable à son intelligence. La numérotation commence au début de l'extrait choisi et tient compte même des phrases qui n'ont pas été reproduites ici, ce qui donne au moins une idée (même très vague) de la « dilatation » du texte. Les italiques ont été ajoutés pour mettre en relief des passages mentionnés dans l'analyse, les caractères gras, pour souligner les occurrences de la série phonétique [ã].

pensées. [P3] Tout cela **cependant** se déroulant **ensemble** même**ment** comme **ensemble** et même**ment** l'eau s'agit**ant** dans la casserole soumise aux lois de la physique qui ne sont pas écrites ni lois ni de la physique et **cependant** sont partout immuable**ment** agiss**antes** dès que suscitées de même que de l'histoire et des choses la logique le secret. [P4] De cette même façon elle, là, ceinturée à moitié de soleil, **pen**chée songeuse presque sur la casserole, suscitée soudain reine, *impératrice toujours soudain couronnée par la réunion des ordres divers du monde accourus avec le soleil accourus avec le momen**t** accourus avec les secondes s'amoncel*er sur elle selon la logique visible des choses visibles le secret chaos des choses secrètes **tan**t celles contenues par la logique de l'histoire que par l'ordre général du monde qu'elle seule à cette heure**en** ce qui la concerne pourrait s'**en**orgueillir de tenir assem**blés** n'y **pen**sant **cepen**dant pas plus qu'elle ne **pen**se mainten**an**t à ce qui remonta du fond de la casserole son contenu soudain vidé dans l'évier **ayan**t fait son usage, oublié. [...] [P12] De la casserole la forme de foule, avec son nom, a été déversée, éconduite au conduit, épous**ant** ses formes, reparue sur l'instant avec l'éclat des voix mêlées au tintement léger des perles de plastique du rideau **fendu** pour livrer passage de la cuisine au living les deux éclats mêlés comme visibles volet**ant** mêlés dans l'air **en**soleillé. [P13] Derrière elle la forme **ancien**ne oubliée, vidée devant l'éclat nouveau de la forme nouvelle donnée, et **entre**,

mourant avec le balancement progressivement atténué la forme médiane la forme médiatrice entre l'eau de la cuising et la radio du salon qui finit, la fente indispensable qui se balance en se refermant saluant la nouvelle finissant de masquer l'ancienne, finissant avec un digne, joyeux salut pour la nouvelle, de filer. [P14] D'ailleurs ici il se trouve que c'est le temps sous sa forme la plus évidemment révélée, qui vient de succéder selon l'ordre dans ses pensées, la radio lui ayant demandé si elle avait passé une bonne journée. [P15] Tentée, il faut le dire, sur l'instant, de répondre à la voix par la voix voilà que la réflexion que la question – tout oratoire – suscite, l'embarrassant un peu dans sa vastitude, comme l'embrassant en des plis trop nombreux, comme la reflétant en un trop vaste cadre, provoque, comme si elle-même trébuchait au propre dans des plis étalés à ses pieds, vacillait incapable de se situer proprement dans la vastitude proposée, une cascade désordonnée se résolvant en un enchevêtrement chaotique, d'idées toutes représentant fragmentairement, à l'infini, tout comme de nombreux débris de verre s'entre-réfléchissant, en un même fragment répété jusqu'à l'horizon de la pensée, une idée touchant au rapport d'une journée avec une vie. [P16] En vrac, c'est qu'elle sait bien toujours qu'une journée est comprise dans une vie mais que soudain elle ne comprend pas comment se lie une simple journée à toute une vie comme est liée toute une journée à ce qui reste dans une journée de la vie. [...]

[P19] Tout cela au fond **en** fait **en** répondant, façon de grommeler, de voce à la question. [P20] Et aussitôt s'**en** voulant, façon d'**en** vouloir à la voix, la brutale pénétration de la voix commune **dans** son intimité, ressentant d'un coup **en** contrecoup la **présence** intime de sa solitude ce qu'a de particulier le fait d'être ici seule à souffrir soudain – tout comme **en** d'autres jours accepter avec une passivité proche de la gratitude – la **présence** de la voix commune pénétrant soudain interrompant ce qu'elle a de particulier par ce qu'elle a de commun.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURASSA, Lucie (1993), *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac. (Coll. « L'univers des discours ».)
- CHOLODENKO, Marc (1989), *Bela Jai*, Paris, Salvy.
- CHOLODENKO, Marc (1992), *Métamorphoses. Autobiographie d'un autre*, Paris, Julliard.
- COMBE, Dominique (1989), *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti. (Coll. « Rien de commun ».)
- COMBE, Dominique (1991) *La pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires. (Coll. « Langage ».)
- COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur. (Coll. « Contours littéraires ».)
- GARELLI, Jacques (1978), *Le recel et la dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- GARELLI, Jacques (1983), *Le temps des signes*, Paris, Klincksieck. (Coll. « Horizons du langage », série « Recherches ».)
- GROUPE μ (1977), *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- GUILLAUME, Gustave ([1929] 1970), *Temps et verbe* suivi de *L'architectonique du temps dans les langues classiques*, Paris, Champion.
- HEIDEGGER, Martin ([1927] 1986), *Être et temps*, trad. François Vezin, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de philosophie », série « Martin Heidegger ».)
- JAUBERT, Anna (1993), « Le déploiement littéraire du temps verbal », dans Carl VETTERS (dir.), *Le temps, de la*

phrase au texte, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 193-205. (Coll. « Sens et structure ».)

JENNY, Laurent (1973), « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, p. 499-520.

JENNY, Laurent (1990), *La parole singulière*, Paris, Belin. (Coll. « L'extrême contemporain ».)

LORAUX, Patrice (1993), *Le tempo de la pensée*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Librairie du xx^e siècle ».)

MALDINEY, Henri (1975), *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme. (Coll. « Amers ».)

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945) *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)

MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1990), *Le langage-Heidegger*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Écriture ».)

RICCEUR, Paul (1983), *Temps et récit I. L'intrigue et le temps historique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)

RICCEUR, Paul (1984), *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)

RICCEUR, Paul (1985), *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)

TADIÉ, Jean-Yves (1978), *Le récit poétique*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Écriture ».)

THOMAS, Jean-Jacques (1989), *La langue, la poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*, Lille, Presses universitaires de Lille. (Coll. « Problématiques ».)

TABLE DES MATIÈRES

Mouvances du genre

François Dumont et Richard Saint-Gelais 7

Le texte littéraire

comme effet du discours social

Marc Angenot 21

Genre littéraire et genre scolaire :

un problème de classe

Nicole Fortin 49

Le statut institutionnel de la dramaturgie :

propositions pour une recherche

Lucie Robert 87

Le statut générique du journal intime :

question de logiques, question de pratiques

Annie Cantin 121

Des séries serties aux séries desserrées

Paul Bleton 155

De l'ambiguïté générique des fragments.

Le cas de l'anthologie

et du recueil de nouvelles

Nicolas Dickner et Patrick Guay 183

<i>Le fantôme de Stéphane Mallarmé</i>	
Marie Bélisle	205
<i>Trois récits, un stylème :</i> <i>les contours d'un genre</i>	
Frances Fortier, Andrée Mercier, Ginette Jean, Marie-Claude Pelletier et Maryse Poirier	227
<i>L'entrelacs temporel et le « récit poétique »</i>	
Lucie Bourassa	269

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

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

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ
30, rue Gay-Lussac
75005, Paris, France
Téléphone : (1) 43.54.49.02 Télécopieur : (1) 43.54.39.15

Diffusion pour les autres pays : Exportlivre
289, boulevard Désaulniers, Saint-Lambert (Qc), J4P 1M8
Téléphone : (514) 671-3888 Télécopieur : (514) 671-2121

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN MARS 1998
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 1998
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

*Marc Angenot, Marie Bélisle, Paul Bleton,
Lucie Bourassa, Annie Cantin, Nicolas Dickner,
François Dumont, Frances Fortier, Nicole Fortin,
Patrick Guay, Ginette Jean, Andrée Mercier,
Marie-Claude Pelletier, Maryse Poirier,
Lucie Robert, Richard Saint-Gelais*

COLLECTION « SÉMINAIRES »

N° 8

NB UNIVERSITÉ

ISBN 2-921053-89-6



9 782921 053891