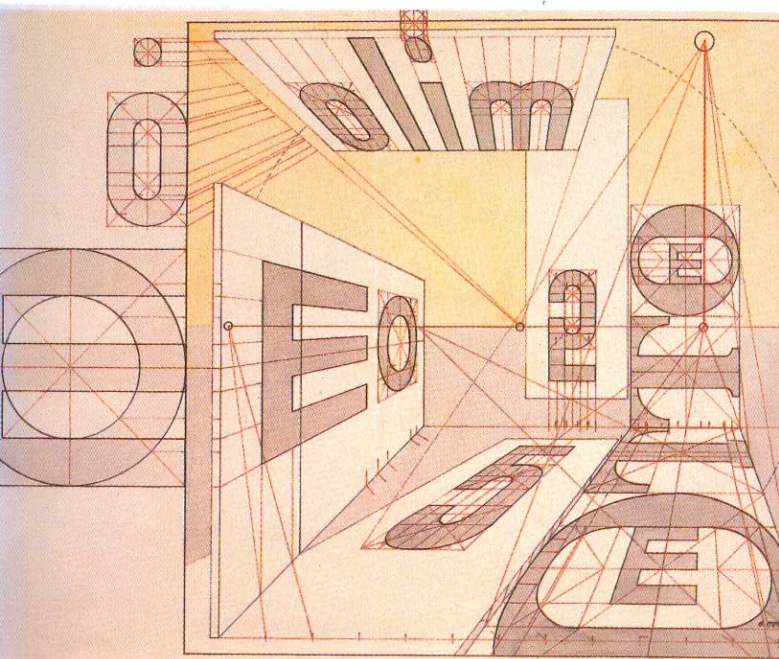


# L'ACTE DE LECTURE

*sous la direction  
de Denis Saint-Jacques*



Éditions Nota bene



NB  
poche



sous la direction de  
DENIS SAINT-JACQUES

# L'ACTE DE LECTURE

Édition revue et mise à jour

NB  
poche

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,  
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada  
pour leur soutien financier.

ISBN : 2-89518-001-6

© Nuit blanche éditeur, 1994

© Les Éditions Nota bene, 1998  
pour l'édition en format poche

## PRÉSENTATION

Denis Saint-Jacques

*CRELIQ, Université Laval*

Ce collectif, consacré à « l'acte de lecture », résulte d'un colloque tenu au Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) à l'automne 1992 à l'instigation d'un groupe de recherche alors formé de Jacques Lemieux, du Département d'information et de communication de l'Université Laval, de Claude Martin, du Département des communications de l'Université de Montréal, de Vincent Nadeau, du Département des littératures de l'Université Laval, du signataire de ces lignes et de plusieurs étudiants des cycles supérieurs. Constituée d'un effectif qui s'est renouvelé progressivement, l'équipe s'intéresse à la littérature de grande consommation depuis 1976, alors qu'elle faisait d'abord porter son attention sur la littérature en fascicules des années 1940 à 1960 au Québec, plus particulièrement sur une production intitulée *Les aventures étranges de l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens-français*, mais aussi sur toutes sortes d'autres séries allant du roman sentimental au fantastique en passant par le policier et le western (Bouchard, Gagnon, Milot, Nadeau, René et Saint-Jacques, 1984 ; Saurel, 1981 ; *Études littéraires*, 1979 ; Milot, Deschamps et Godin, 1989) et, maintenant depuis 1982, sur les best-sellers au Québec<sup>1</sup> (Saint-Jacques, Lemieux, Martin et Nadeau, 1994 ; Lemieux et Saint-Jacques, 1990 ; Martin, 1986 ; Martin et Nadeau, 1989 ; Saint-Jacques, 1988), tant sur les listes elles-mêmes que sur les œuvres ainsi classées, leurs conditions de production et celles de leur consommation.

---

1. Recherches menées avec l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada et du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec.

## PROBLÉMATIQUE

Dès nos travaux sur *IXE-13*, nous avons rencontré des difficultés qui mettaient en jeu la question de la lecture. S'agissant d'étudier une série de grande consommation, historiquement très datée, nous arrivions mal à y retrouver ce que le public cible initial y avait éprouvé, une qualité quelconque qui puisse expliquer le succès massif confirmé par la succession de près de 1 000 numéros hebdomadaires en vingt ans de publication. La critique contemporaine faisant totalement défaut, il nous incombait de lire et de réactiver nous-mêmes cette fiction. Quelques collègues, jouant le rôle de cobayes, n'y virent, comme nous d'abord, que clichés, maladresses et naïvetés. Pour comprendre ce surprenant cas de fortune historique, il fallait objectiver la lecture en se dépouillant de tout habitus littéraire qui puisse brouiller les conditions de la réception originale. L'histoire, la sémiotique, la sociologie et la psychanalyse aidant, nous sommes arrivés à proposer une interprétation du phénomène qui parut momentanément satisfaisante. Celle-ci initialement produite à partir d'une prise en compte totalisante de l'ensemble du texte de la série s'est pourtant butée à des contradictions empiriques incontournables : les lecteurs historiques n'avaient normalement pas eu connaissance de l'intégrité de cet ensemble. Une enquête menée auprès d'anciens consommateurs de la série permit d'établir que « la moyenne de fascicules lus par sujet [était] de l'ordre de 200, soit environ quatre années de consommation suivie » (Bouchard, Gagnon, Milot, Nadeau, René et Saint-Jacques, 1984 : 37). Le lecteur type n'avait donc lu environ que le cinquième de l'œuvre intégrale. Le souci théorique d'exhaustivité de l'analyse du corpus textuel s'opposait ici aux comportements inconstants des lecteurs qui avaient fait le succès de la série. Le grand récit déployé par la succession des épisodes avait été saisi dans toute son étendue seulement d'une part par l'auteur et de l'autre par l'équipe des chercheurs qui avaient visé à en rétablir la portée historique concrète. De cette constatation, il résultait que pour bien saisir cette portée, en plus de nous dépouiller des dispositions du goût littéraire, nous devons aussi devenir lecteurs inconstants et cela de façon réglée.

Il fallait en somme ajuster les armes théoriques et méthodologiques dont nous disposions aux conditions empiriques d'existence du phénomène considéré.

Les mêmes informateurs avouaient aussi par exemple se souvenir de leur peu d'intérêt pour les questions politiques et idéologiques mises en jeu dans un récit d'espionnage qui évoquait pourtant avec insistance la deuxième guerre mondiale et la guerre froide. Du nazisme, du communisme ou du capitalisme, ils n'avaient cure, l'aventure, et elle seule, les avait attachés à IXE-13. Plutôt que de monter en épingle la récurrence d'ennemis fortement marqués idéologiquement, l'analyse devait prendre en compte que ces ennemis sont fonctionnellement nécessaires à l'intrigue du récit d'aventures et que les clichés éculés de la guerre froide en fournissaient de fort utiles, mais dont on pouvait facilement changer au besoin. À nouveau, plutôt que de se fonder sur quelque évidence textuelle, il fallait vérifier de façon empirique chez des informateurs autorisés les conditions concrètes de leurs pratiques de consommation.

Dans un cheminement semblable, nos travaux en cours sur la réception des best-sellers se sont d'abord orientés vers une analyse idéologique globale des structures narratives communes aux romans retenus sur les listes québécoises depuis 1970 (Lemieux et Saint-Jacques, 1990). Le résultat auquel nous en sommes arrivés a permis ainsi d'élaborer une hypothèse exploratoire destinée à une vérification empirique dont Jacques Lemieux et Dirk Geisen vous entretiennent plus loin. Là aussi, les données recueillies ont conduit à des réévaluations de certaines conclusions qui étaient d'abord apparues tout à fait plausibles. Le va-et-vient des démarches inductives aux démarches déductives permet en ce cas encore de procéder à des vérifications croisées des premiers résultats provisoires.

Ce genre de contraintes ne cesse de se présenter au chercheur qui s'intéresse à la lecture : les renseignements empiriques restent toujours lacunaires et les reconstructions théoriques risquent toujours de masquer les conditions réelles de la pratique. Cela tient de l'évidence, pourtant force est de constater que les recherches actuelles ont tendance à privilégier par nécessité de spécialisation sans doute soit une voie, soit l'autre. De

nombreux travaux ont déjà abordé la question de la lecture dans deux perspectives principales : une réflexion sémiotique, souvent menée par des littéraires, visant à la production de modèles abstraits déterminés par les contraintes textuelles – par exemple celle d’Umberto Eco dans son *Lector in fabula* (1985) –, ou une analyse plus inductive dégagant de données empiriques sociologiques et historiques des interprétations conjoncturelles, comme celles des enquêtes sur les pratiques culturelles dans divers contextes – par exemple celle de Gilles Pronovost dans *Les comportements des Québécois en matière d’activités culturelles de loisir* (1990). Ces deux courants ne semblent pas avoir jusqu’à présent connu beaucoup de contacts productifs ; les bibliographies des uns ignorent le plus souvent les travaux des autres et réciproquement (voir pourtant Chartier, 1993 : 295-308). Les objectifs ne sont évidemment pas les mêmes : les uns visent la production de théories générales à portée transhistorique, alors que les autres tendent avant tout à analyser des cas conjoncturels. Et on le sait, les champs scientifiques de la sémiotique et de la sociologie n’ont que peu de contacts. Nous avons pourtant cru utile de réunir les auteurs de ce collectif pour favoriser de tels échanges croisés à propos d’une question toute simple : « Comment lit-on ? » Que nous apprennent la mémoire et ses traces organisées en données scientifiques sur l’acte même de la lecture ? Point focal de tout un ensemble de réflexions, cette interrogation s’offre aussi comme une tension vers un point limite : l’acte même de la lecture reste insaisissable autant à l’observateur externe qui ne perçoit pas les processus en cours chez le sujet observé que chez le sujet lisant dont l’activité immédiate fait écran à la réflexivité analytique. La science n’a de prise qu’à distance sur la lecture, ce qui ne l’empêche pas néanmoins d’arriver à d’intéressantes analyses de son fonctionnement.

Cette distance souligne au reste l’absence d’autonomie du processus considéré : la lecture se présente essentiellement comme une relation et implique un espace où s’opère une transaction, un échange. D’un côté, un objet social à traiter, de l’autre, un agent récepteur, entre les deux, une boîte noire, la lecture. Cette relation appelle l’attention par tout ce qu’elle met en jeu tant de la société que de l’intelligence humaine autant

qu'artificielle. Face à la sociologie et aux sciences cognitives, la lecture tend à perdre tout statut propre, sinon celui justement de passage. C'est de ce passage qu'il sera ici question.

## PLAN

Un tel objet se prête fort heureusement aux mises en perspective multiples et transitoires d'une suite d'interventions fragmentaires comme en permet un ouvrage collectif. Aucun parcours ne s'imposant de façon absolue, reste quoi qu'il en soit à déterminer un trajet quelconque. Voici comment se règle en l'occurrence le cheminement des échanges.

À la suite de cette présentation générale de la problématique du collectif, certains chercheurs proposent une réévaluation historique de quelques événements qui mettent en jeu la lecture dans des formes concrètes. D'abord Hans-Jürgen Lüsebrink examine les transformations de sens que réalisent des agents hétérodoxes comme les écrivains révolutionnaires ou coloniaux en réactualisant par de nouvelles lectures parodiques des œuvres littéraires « canoniques ». Il fait ainsi apparaître la lecture instituée comme imposition de force qu'une autre force peut vaincre. Puis Max Roy donne à partir des préfaces accompagnant les diverses éditions du *Charles Guérin* de P.-J.-O. Chauveau un exemple de ce que serait une histoire de la littérature fondée sur les lectures autorisées des œuvres du corpus institué. Ellen Constans s'intéresse pour sa part à ce que l'on peut considérer comme la naissance de la lecture moderne de grande consommation, ce point tournant au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle où déferle « la folie du roman-feuilleton », révolution démocratique décisive pour la formation sociale de la lecture contemporaine. À partir de ce même terrain du roman-feuilleton un demi-siècle plus tard, Jean-Claude Vareille pointe les liens qui y relient diverses pratiques de lecture de grande consommation comme celle des manuels scolaires ou de l'information journalistique dans une interdiscursivité populaire « Belle Époque » qui dissout à la limite le romanesque même de ces feuilletons. Enfin Martine Poulain interroge les débuts de la recherche sociologique sur la lecture au XX<sup>e</sup> siècle ; les questions sont toutes simples : pourquoi soudain, après la première guerre mondiale, la

sociologie s'est-elle sentie obligée de se pencher sur les lecteurs et leurs pratiques ? Pourquoi certains questionnements et pas d'autres ? On prolongerait facilement : pourquoi l'intérêt actuel pour ces questions ?

Des sociologues prennent ensuite le relais, soucieux pour leur part de problèmes contemporains. Ainsi Bernadette Seibel fait rapport d'une enquête qu'elle a menée auprès de cheminots de la SNCF pour sonder les corrélations entre la forme des activités professionnelles et celle des pratiques de lecture tant de travail que de loisirs. On sait que la tradition veut que l'on traite plutôt des déterminations décisives de la formation familiale et scolaire sur ce type d'activités. Depuis des années, Nicole Robine poursuit des enquêtes par entrevues avec des acteurs sociaux de milieu défavorisé. Elle met ici en relief leurs stratégies de lecture en les articulant au mode d'organisation de leurs projets de vie. Ces lecteurs-là offrent des traits de comportement aptes à surprendre les lecteurs professionnels qui parcourront cet ouvrage. Le lecteur peut aussi, à vrai dire très souvent, être une lectrice et consommer des romans sentimentaux. Voilà le sujet souvent moqué mais habituellement incompris qu'aborde Julia Bettinotti sans la moindre vergogne. Et s'il y avait au-delà du scandale sentimental, des vérités réprimées ? Pour terminer ce volet, Jacques Lemieux et Dirk Geisen font à leur tour état d'une enquête à l'occasion de laquelle ils ont demandé à des lecteurs de best-sellers québécois comment ils lisaient. Ces derniers répondent de bonne foi ; ni savants ni démunis, ils croient lire le mieux du monde les meilleurs livres. Consommateurs avides, ils exhibent les modes de la lecture en culture moyenne. Aucun des cas d'espèce étudiés dans ce volet ne relève, on le remarquera, de cette activité qui préoccupe surtout les théoriciens, celle de l'intellection rigoureusement soumise aux contraintes textuelles, la lecture littéraire ou scientifique, modèle implicite des théories produites par les littéraires et les scientifiques.

Mais l'intérêt que l'on peut porter à ce genre de pratiques ne saurait se limiter au déchiffrement de l'écriture. Le document écrit propose une forme entre plusieurs des messages sociaux offerts à l'interprétation. Le discours se réalise aussi sous une forme verbale souvent liée à d'autres médias, dramatiques ou

musicaux par exemple. Ce collectif vise aussi à examiner quelles démarches semblables des chercheurs intéressés à des médias non imprimés, chanson et théâtre en l'occurrence, utilisent pour traiter de la consommation de performances culturelles à forte composante discursive orale. Comment lit-on le discours verbal ? Est-ce si différent de la lecture stricte et en quoi précisément ? Comment lit-on la musique ? La performance spectaculaire des acteurs ? Dans cet esprit, Line Grenier et Roger Chamberland s'arrêtent à la lecture en situation de la chanson populaire contemporaine, alors qu'Irène Perelli-Contos met en lumière le cas exceptionnel du théâtre expérimental. Tous, ils rejettent la suprématie du texte pour celle de la performance socialisée.

Des sémio-cognitivistes proposent ensuite leur perspective plus sensible aux questions mêmes de l'intellection qu'à ses conditions empiriques. D'abord, Christian Vandendorpe met en évidence la perfectibilité des processus de déchiffrement lectural et leur transformation en automatismes qui ouvrent la voie à la rapidité des opérations et à une réflexivité de second degré où se fonde la littérarité. Puis Bertrand Gervais et Richard St-Gelais nous introduisent à des analyses sémiotiques qui savent refuser la transcendance du lecteur modèle ; ils ne manquent pas de nous décrire les régularités arbitraires des processus qu'un tel modèle idéal tendrait à dissimuler, celles de la vitesse de parcours pour le premier et des inférences erratiques pour le second. Sur le même terrain, Paul Bleton exploite ces processus erratiques où se fondent la méprise et le calembour pour en faire jouer non l'effet de leurre mais plutôt l'ambiguïté ludique. Si les lecteurs concrets dysfonctionnent, la théorie doit pouvoir expliquer comment cela a lieu.

En conclusion, deux contributions risquent une synthèse plus générale. Pierre Ouellet prolonge la réflexion exposée dans son ouvrage *Voir et savoir. La perception des univers de discours* (1992) pour proposer une théorie qui réconcilie le cognitif et le social, grâce au concept noétique d'*esthésie*. Lui répond sur le terrain sociologique Alain Viala qui cherche à fonder la rhétorique dominante de la lecture sur un arbitraire effet d'enseignement implicitement normalisé. Réanimant de la sorte au terme

de l'ouvrage une dynamique confrontation entre sémiologues et sociologues, nous voulons remettre en évidence la tension entre le souci de généralisation modélisante et celui du réexamen des données concrètes qui oriente l'entreprise de ce collectif.

## LA LECTURE D'UN ÉCRIVAIN

Enfin, pour donner un point de vue un peu plus particularisé sur cette problématique et pour jouer un rôle propre dans cette confrontation, j'ai pensé illustrer mon propos en mettant à profit deux recueils de Michel Tremblay qui se sont déjà tous deux placés sur les listes québécoises de best-sellers qui font l'objet de mes préoccupations courantes : *Les vues animées* (1990) et *Douze coups de théâtre* (1992). Derrière le sous-titre de *récits*, s'offre à lire une autobiographie de celui que l'on peut sans doute considérer comme l'écrivain québécois le plus largement apprécié aujourd'hui<sup>2</sup>. Les deux recueils se plient à une stratégie de composition singulière qui juxtapose une succession d'épisodes sans contiguïté chronologique ni lien causal explicite, mais interreliés par deux isotopies principales, l'une sans surprise, fondée sur la progression dans la vie du narrateur-sujet, l'autre plus inusitée, sur une série de représentations auxquelles il a assisté, spectacles cinématographiques dans le premier cas, dramatiques dans le second. En outre, la période évoquée, celle de l'enfance et de l'adolescence jusqu'à la représentation doublement publique d'une première œuvre de la plume du protagoniste, conduit à envisager l'ensemble comme un récit de formation. Le recours à la découverte du monde du spectacle comme point d'ancrage autobiographique se justifie assez aisément si l'on considère que le narrateur deviendra le principal dramaturge québécois de sa génération, mais il nous fournit de plus un matériau tout à fait convenable pour ce que je veux examiner ici. D'un certain point de vue, Tremblay nous raconte sa vie telle qu'il peut la reconstruire,

---

2. Voir le sondage « Lire beaucoup, passionnément, à la folie... » (*Nuit blanche*, 1992-1993).

mais d'un autre il la reconstruit comme un enchaînement de lectures justement, et ce parti pris en fait un informateur exceptionnel pour une petite enquête très littéraire où un seul, auteur reconnu, est autorisé à témoigner pour tous pourvu que cela sache retenir l'attention de façon exemplaire.

Les sujets que le sociologue peut interroger durant ses enquêtes sont rarement à la fois aussi diserts et aussi appliqués à revivifier les thèmes qui font l'objet de ses recherches. Chacune des expériences que nous rapporte Tremblay tend à recréer un moment de communication culturelle intense fortement particularisé allant de la séduction éblouie, pour *Cendrillon* de Walt Disney par exemple, non sans que ne se retrouve *in cauda venenum* un renversement logique et malicieux du support de l'identification, jusqu'au refus le plus complet, pour le match de hockey, ou à la sujétion de l'horreur, dans *Mister Joe*. Si l'on est le moindrement curieux de savoir comment un enfant de famille très modeste peut avoir accès à la grande culture artistique malgré les pressions qu'exercent sur lui son milieu, de savoir comment le spectateur qui a vibré et pleuré à un mélodrame comme *Cœur de maman*, film québécois des années 1950 destiné à la consommation populaire, évolue vers une tout aussi entière adhésion au *Tristan und Isolde*<sup>3</sup> de Wagner, ces deux ouvrages valent le détour.

Les récits appellent clairement par leur titre – *Les vues animées, Douze coups de théâtre* – une telle lecture. Ce n'est pourtant là que la face superficielle des choses, les lecteurs même les moins avertis ne s'y trompent pas. Les films et les spectacles de théâtre de ces petites aventures n'ont valeur que de fonctions et de relais dans la grande trame d'un autre récit nulle part nommé et pourtant inévitablement rétabli, celui de l'autobiographie de Tremblay. Le premier texte ne laisse aucun doute là-dessus, alors qu'il oppose dans un malentendu pourtant complice le fils et la mère en fondant une isotopie familiale qui se maintiendra au long des deux recueils et ne s'évanouira qu'avec le dernier récit sur ces mots :

---

3. Titre en allemand chez Tremblay.

*Rien de mon père le lendemain. Ni jamais, d'ailleurs. Quant à mon frère Jacques, il se contenta de me dire qu'il y avait une faute grave dans la première réplique de ma pièce : on ne dit pas « Je vais à la ville », comme le dit le personnage de X, mais « Je vais en ville ». Fin de la critique (1992 : 264).*

Constamment les réactions du narrateur aux spectacles qui ponctuent ce qu'on est en droit de considérer comme sa formation d'autodidacte renvoient à ses rapports avec les membres de sa famille, sa mère surtout, qu'il ne cesse d'adorer, mais dont son goût différent pour la culture comme aussi pour la sexualité l'éloigne aussi inexorablement que la maladie qui la lui ravit avant qu'il n'ait pu lui offrir au moins ses succès littéraires.

Dans cette perspective, les lectures transitoires, qui ancrent les transformations intellectuelles et affectives du jeune Tremblay, reprennent leur rôle subordonné dans la grande affaire de la construction d'une vie. L'acte de lecture, je l'avais noté à l'entrée, reste essentiellement un passage, un échange. Ainsi les lecteurs d'*IXE-13* que nous avons pu retrouver n'arrivaient pas vingt ans plus tard à se remémorer une seule intrigue d'un roman qui les avait pourtant passionnés durant plusieurs années. Il ne faut pas s'en étonner, ils avaient bien autre chose à lire et à vivre. L'acte de lecture a comme fonction de mettre en relation deux entités, un texte et un sujet récepteur dans une situation où les fins du sujet dominant. La théorie des « schémas » proposée par Bartlett (voir la mise au point de Fayol, 1992), celle des « encyclopédies » d'Eco (1985 : 99 et suiv.), ne laissent aucun doute à ce propos, la transcendance de la lecture n'existe pas. Les acteurs sociaux qui y recourent transigent en oubliant et en récupérant ce qui leur sied dans une stratégie du long terme où la trajectoire prime sur l'instant.

Un écrivain comme Tremblay peut envisager les choses autrement dans un renversement qui le conduit à centrer son entrée dans la vie sur un enchaînement de lectures. Il l'opère, on le remarquera, dans le moment même où il nous donne sa vie à lire. De ce cas aussi exemplaire que peu généralisable, il reste pourtant une leçon à tirer : c'est dans l'usage que l'acte de lecture trouve son sens.

## BIBLIOGRAPHIE

- BOUCHARD, Guy, Claude-Marie GAGNON, Louise MILOT, Vincent NADEAU, Michel RENÉ et Denis SAINT-JACQUES (1984), *Le phénomène IXE-13*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises », n° 21.)
- CHARTIER, Roger (dir.) (1993), *Pratiques de la lecture*, Paris, Petite bibliothèque Payot.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- ÉTUDES LITTÉRAIRES (1979), « IXE-13. Un cas type du roman de masse au Québec », vol. 12, n° 2 (août).
- FAYOL, Michel (1992), « La compréhension lors de la lecture : un bilan provisoire et quelques questions », dans Pierre LECOCQ (dir.), *La lecture. Processus, apprentissage, troubles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 79-101.
- LEMIEUX, Jacques, et Denis SAINT-JACQUES (1990), « Un scénario/motif dans le champ des best-sellers », *Voix et images*, vol. XV, n° 2 (hiver), p. 260-268.
- MARTIN, Claude (1986), « Comme des petits pains chauds : essai d'économie industrielle du best-seller en français », *Communication*, vol. 7, n° 3, p. 107-127.
- MARTIN, Claude, et Vincent NADEAU (1989), « Auteurs et entreprises dans l'édition littéraire contemporaine au Québec », *Voix et images*, vol. XV, n° 2 (hiver), p. 225-236.
- MILOT, Louise, Aurise DESCHAMPS et Madeleine GODIN (1989), *Le cœur à l'aventure*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. Les Cahiers du CRELIQ, série « Anthologie ».)
- NUIT BLANCHE (1992-1993), « Lire beaucoup, passionnément, à la folie... », n° 50 (décembre, janvier, février), p. 8-15.
- OUELLET, Pierre (1992), *Voir et savoir. La perception des univers de discours*, Candiac, Éditions Balzac. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- PRONOVOST, Gilles (1990), *Les comportements des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir*, Québec, Les Publications du Québec.
- SAINTE-JACQUES, Denis (1988), « Ce que racontent les best-sellers », dans Hans-Jürgen GREIF (dir.), *Le risque de lire*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 113-136. (Coll. « Littératures ».)

SAINT-JACQUES, Denis, Jacques LEMIEUX, Claude MARTIN et Vincent NADEAU (1994), *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. Les Cahiers du CRELIQ, série « Recherche ».)

SAUREL, Pierre (écrites par) et présentées par PARALIQUE (1981), *IXE-13. Les plus belles aventures de l'as des espions canadiens*, Montréal, Éditions Quinze.

TREMBLAY, Michel (1990), *Les vues animées*, Montréal, Leméac.

TREMBLAY, Michel (1992), *Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac.

LECTURES « HÉRÉTIQUES ».  
ICONOCLASMES ET RUPTURES  
DE TRADITIONS DE LECTURE  
À L'ÉPOQUE MODERNE

Hans-Jürgen Lüsebrink  
*Universität des Saarlandes*

VANDALISME ET DESTRUCTION  
DE LA TRADITION

La forme de rupture la plus radicale avec la tradition est, sans doute, de brûler les livres hérités, de les détruire dans leur matérialité même en les réduisant en cendres. Tous les mouvements révolutionnaires de l'époque moderne, de la guerre des Paysans dans l'Allemagne du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la Révolution culturelle chinoise de la fin des années 1960, se sont ainsi attaqués aux monuments « symboliques » du passé : emblèmes, sceaux, inscriptions funéraires, statues, mais aussi les traités et, enfin, les livres-symboles du régime ancien. Ce geste de destruction physique, matérielle, de la tradition livresque, renvoie au désir de faire table rase du passé dans sa totalité qui est représenté, sur les plans littéraire et culturel, dans toutes les sociétés modernes, par un canon restreint, soigneusement commenté et légué à la postérité, d'ouvrages appelés « classiques ».

La Révolution française offre pour la relation postulée entre rupture de tradition et destruction matérielle des classiques un paradigme particulièrement significatif. On trouve, en effet, dans les sources de l'époque révolutionnaire, d'innombrables exemples témoignant du geste à la fois politique et utopique qui fut à la base du désir d'incendier l'héritage livresque et, en particulier, le canon d'ouvrages classiques, pendant les années 1789 à 1799. S'y dégage en même temps l'imaginaire d'une

énergie régénératrice libérée par la destruction de l'ancien qui seule serait susceptible de créer les forces nouvelles de la liberté, de l'égalité et de la fraternité.

*Brûlons, pour venger leur souillure  
Les pompons de la royauté.  
Notre charte est dans la nature,  
C'est celle de l'Égalité* (Anonyme, 1789a),

chantèrent par exemple les membres de la Société populaire de Blois, au bord de la Loire, d'après la mélodie populaire *Avec les jeux dans le village*, quand ils se mirent à brûler, le 10 août 1793, tous les symboles de l'aristocratie et de la superstition qui étaient à leur portée, « pour détruire jusqu'aux dernières racines de l'aristocratie et de la superstition en faisant disparaître les signes [...] qui en rappellent l'odieux souvenir » (Sauvage, 1989 : 116-117).

Le Peletier de Saint-Fargeau, aux côtés d'Henri Grégoire le représentant le plus influent de la politique culturelle de la Révolution française, considéra dans ses discours politiques des années 1792 et 1793 l'« extirpation » de toutes les racines vicieuses de l'Ancien Régime – auxquelles il rattacha également des symboles, des emblèmes et des livres – comme condition préalable pour faire naître l'« homme nouveau » dont il ne cessa de rêver. Celui-ci ne pourrait surgir, telle fut la conception de Le Peletier, que d'une « entière régénération » du corps de la nation.

Henri Grégoire mentionne dans ses trois *Rapports sur le vandalisme* des années 1793 et 1794 de nombreux cas d'iconoclasmes et d'incendies volontaires de livres, souvent survenus lors de destructions délibérées d'armes, de mobilier d'églises et d'emblèmes. Il rapporte par exemple que la Société populaire de Douai, dans le nord de la France, ordonna en 1794 de brûler tous les livres qui avaient un quelconque rapport avec la religion – ce qui entraîna la destruction de la moitié de l'ensemble des livres trouvés chez les habitants et dans les bibliothèques des monastères de la ville (Grégoire, 1851 : 63-64). À Arles, dans l'extrême sud du pays, la foule révoltée détruisit, le 17 vendémiaire de l'an II (8 octobre 1793), de nombreuses œuvres d'art de la ville et jeta le contenu des bibliothèques privées dans le

ruisseau où les rats et la poussière achevèrent rapidement l'œuvre de destruction – comme un député de l'Assemblée nationale l'écrivit à Grégoire (Grégoire, 1851 : 66).

Ce geste iconoclaste et destructeur des sociétés populaires radicales fit naître deux conceptions radicalement opposées en matière de politique culturelle, impliquant deux formes très différentes de « lecture » de la tradition livresque héritée. Les décrets de l'Assemblée nationale des années 1792 à 1794 donnent ainsi à lire les contours d'un canon classique radicalement renouvelé où Molière, Racine, Corneille et Marivaux se trouvaient remplacés par le nouveau répertoire théâtral de la Révolution. « Il faut que toutes les pièces soient ou patriotiques ou morales », demanda par exemple le périodique *Feuille du salut public* en 1794 et expliqua à ses lecteurs que désormais aucune pièce de théâtre ne devrait être jouée qui pouvait rappeler l'Ancien Régime, par son sujet, les noms et titres de ses personnages ou la préciosité de son langage (Anonyme, 1794a : 3-4). Parmi les écrivains des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles seuls Jean-Jacques Rousseau, René Descartes et une partie de l'œuvre dramatique de Voltaire – essentiellement les tragédies héroïques *Brutus* et *La mort de César* – trouvèrent grâce auprès de l'aile radicale de la politique culturelle au sein de la Convention et eurent ainsi droit d'entrée au nouveau panthéon livresque de la Révolution.

Les écrits de Grégoire, ancien curé, homme politique jacobin et député à la Convention nationale, marquent une deuxième voie d'appropriation du passé, en général, et de lecture de l'héritage livresque à l'époque révolutionnaire en particulier. Grégoire, qui créa en 1793 le terme politique de « vandalisme » pour désigner précisément des formes de destruction aveugle d'œuvres culturelles (Marot, 1980 ; Guillaume, 1901 : 162-164 ; Despois, 1868 ; Bernard-Griffiths, Chemin et Ehrard, 1992), esquisse dans ses *Rapports sur le vandalisme* deux stratégies nouvelles d'usage de la tradition qui concernent également l'attitude à l'égard des classiques : il propose premièrement de faire une distinction nette entre des « monuments nationaux » d'une part (auxquels il rattache également des œuvres littéraires comme constituant un nouveau canon identitaire, les « ouvrages nationaux ») et des documents, d'autre part, qu'il désigne

par les termes de « patrimoine national » ou d'« objets nationaux ». Même s'ils sont issus d'un pouvoir exécré, ceux-ci mériteraient, selon Grégoire, d'être conservés, comme matériaux à l'appui d'une historiographie qui devrait également traiter les côtés sombres et immoraux de l'histoire de l'humanité.

Deuxièmement, Grégoire incite à une relecture de la tradition artistique et livresque, en utilisant dans ce contexte les termes de « chef-d'œuvre », de « Grand Homme » et de « Génie ». L'ensemble de la nature ne crée, selon Grégoire, pendant tout un siècle que quelques rares « Grands Hommes » ; et toute œuvre de génie, que ce soit « un livre profond » ou « une statue d'un grand style », nécessite des années d'études intenses et de travail laborieux. Et tout cela serait presque quotidiennement détruit à jamais, par des actes de vandalisme révolutionnaire, dans un bref instant : « et la torche d'un stupide, ou la hache d'un barbare les détruit en un moment ! » (Grégoire, 1843 : 418-419).

#### MUTATIONS DU CANON LITTÉRAIRE ET « LECTURES HÉRÉTIQUES »

« Un grand homme est une propriété nationale » (Grégoire, 1843 : 412) : cette conception fondamentale amena Grégoire et d'autres hommes politiques et écrivains de la Révolution à imaginer de nouvelles formes de réappropriation des textes littéraires du passé que l'on pourrait décrire comme « hérétiques ». La production littéraire et le discours critique de l'époque fournissent de multiples exemples illustrant cette pratique.

« Racine, Voltaire, n'ont-ils donc travaillé que pour des esclaves et des courtisans ? », demanda par exemple le *Journal des théâtres* en novembre 1795, qui réinterpréta Corneille, en particulier l'auteur du *Cid*, comme un créateur non pas de valeurs ou de narrations républicaines, mais d'un style de langage républicain qui se serait opposé avec énergie et vigueur à la tyrannie régnante<sup>1</sup>. Le *Journal des spectacles*, l'organe le plus

---

1. « Et Corneille, ce républicain sublime, qui le premier a parlé avec tant d'énergie aux tyrans de leur faiblesse, et aux peuples de leurs droits » (*Journal des théâtres*, n° 88, 1795 : 703).

important de l'époque révolutionnaire dans le domaine de la critique théâtrale, distingua, dans le même sens, entre les contenus anachroniques et réactionnaires des œuvres des quatre grands auteurs de tragédies françaises des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (Corneille, Racine, Voltaire, Crébillon) et leur rhétorique pathétique susceptible d'enthousiasmer tout public républicain. L'auteur de l'article, un certain Lans de Boissy, décrit cette « esthétique de l'effet » par les termes « émouvoir », « attendrir », « poésie mâle » et caractérise le style de Voltaire comme un « crayon philosophique [qui] entraîne et séduit les politiques ; les âmes fières s'enflammeront avec le créateur de la tragédie perfectionnée » (Lans de Boissy, 1794 : 1274). De nombreuses pièces créées avant 1789 furent non seulement présentées dans des mises en scène radicalement neuves (par exemple par l'emploi de costumes républicains et l'insertion de chansons), mais également modifiées dans leur forme écrite. Ainsi, on supprima, pendant les années 1791-1794, des comédies de Molière – qui resta un des cinq auteurs les plus représentés de l'époque révolutionnaire – généralement toute allusion à la royauté, à la noblesse et au clergé et on remplaça les figures de nobles par des citoyens roturiers (Bianchi, 1982 : 151-195).

Une troisième stratégie de relecture consista à dégager – à travers des formes de réécriture ou de commentaire critique – des dimensions neuves des textes classiques du passé, interrogés sous un jour nouveau à travers l'événement révolutionnaire. Une nouvelle traduction du *Don Quixote* de Cervantes par Florian fut ainsi saluée en 1794 par les membres de la section La Halle-au-Blé comme un signe de l'attachement patriotique de l'auteur, l'ouvrage de Cervantes étant considéré comme le « premier des romans » et en même temps la « satire la plus fine et la plus forte de l'esprit chevaleresque et des préjugés féodaux » (Aulard, (s. d.) : 290). Une des nombreuses relectures de Montesquieu à l'époque révolutionnaire, le livre de Grouvelle intitulé *De l'autorité de Montesquieu dans la Révolution présente* relut *L'esprit des lois* et les *Lettres persanes* en imaginant « ce que ferait aujourd'hui Montesquieu » (Grouvelle, 1789 : 111-114 ; titre du chapitre XX). L'auteur dramatique Laya présenta, pour sa part, dans son écrit intitulé *Voltaire aux Français sur leur Constitution*

paru en 1789, le philosophe de Ferney comme un tribun qui s'adresse au peuple pour l'encourager, dans des termes proches de la littérature pamphlétaire de l'époque<sup>2</sup>, à poursuivre une voie révolutionnaire radicalement en rupture avec l'Ancien Régime (Laya, 1789). L'écrit de Ginguéné intitulé *De l'autorité de Rabelais dans la Révolution présente* paru en 1791 – un autre exemple pour ce type de réappropriation – qualifia ce dernier de critique le plus radical de la société de son temps dont le langage populaire et carnavalesque serait d'une grande actualité.

Jean de La Fontaine fut relu et réapproprié par plusieurs textes notamment des années 1792 à 1796. Une brochure portant le titre *Jugement de La Fontaine sur la Révolution*, parue en 1791, décrit La Fontaine comme « le plus Philosophe de tous les Poètes » dont les fables auraient des traits prophétiques (Dorno, 1791). Un *Éloge de La Fontaine*, dû à J. De Sales et paru en 1796 à l'occasion du centenaire de la mort du poète, participe pour sa part à la tentative de dégager ses œuvres de leur contexte historique de genèse et d'y souligner essentiellement la figure du grand poète national peintre des passions : « La Fontaine, écrit l'auteur en conclusion, dont les beautés indigènes perdrirent trop à être transportées sur un sol étranger, il est ainsi que Racine, le vrai poète de la France » (Sales, 1797 : 593).

Le volumineux *Examen politique de la Henriade*, un long commentaire de 360 pages relatif à l'œuvre majeure de Voltaire, paru en 1794 dans le périodique *Le Conservateur*, visa au contraire à mettre radicalement en cause le caractère prétendument « intouchable » de l'œuvre. Chaque vers de l'épopée se trouve ainsi soumis à une *relecture* politique qui débouche sur le constat que *La Henriade* est un ouvrage doublement dangereux : d'une part, parce que le lecteur a tendance à amalgamer sa signification avec celle de la tragédie de *Brutus* de Voltaire, une des pièces les plus jouées pendant la Révolution française, et érigée en « tragédie nationale et républicaine » ; d'autre part,

---

2. « Les agens du despotisme, sans cesse occupés à flatter l'hydre, dans la peur d'en être dévorés, épluchant les phrases, donnant l'extase au sens qu'ils n'entendaient pas [...] » (1789 : 53-54).

parce que le « style enchanteur » du livre, sa perfection esthétique et formelle, risque de tromper le lecteur sur les « erreurs » politiques et morales « répandues dans *La Henriade* » (Anonyme, 1794b).

## FORMES DE RÉCEPTION PRODUCTIVE

Des processus semblables de rupture avec la tradition livresque du passé, et faisant un usage à la fois créatif et « hérétique » de cette dernière, se retrouvent, outre à l'époque de la Révolution française – qui constitue dans cette perspective une sorte de « laboratoire » –, à d'autres époques de mutation culturelle et politique de l'âge moderne : ainsi à l'époque de la Renaissance où l'invention de l'imprimerie et la diffusion rapidement croissante de l'alphabétisation débouchèrent sur une *relecture* de l'ensemble de la tradition livresque – des textes sacrés comme la Bible jusqu'aux auteurs classiques de l'Antiquité gréco-romaine. Le cas du meunier friaulien Domenico Scandella surnommé Menocchio à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, analysé par l'historien italien Carlo Ginzburg, montre en clair le potentiel explosif, sur les plans social et mental, d'une *relecture* « sauvage », non contrôlée, d'ouvrages canonisés dans les couches inférieures de la société ; Menocchio fut, en effet, condamné par l'Inquisition non seulement pour avoir interprété la Bible, et en particulier la Genèse, à travers une lecture matérialiste, mais surtout pour avoir parlé à haute voix, sur la place publique, de sa manière de lire jugée « hérétique » par les instances ecclésiastiques (Ginzburg, 1976).

Le processus extrêmement radical et tranchant de l'introduction de l'écrit et de l'imprimé dans les cultures orales de l'Afrique noire et des Caraïbes montre une constellation structurellement semblable. À l'exemple des époques de mutation culturelle antérieures, on peut y observer, après un large refoulement des traditions orales hors du champ de la littérature écrite, pendant l'époque coloniale, dès l'époque des indépendances, des stratégies de reformulation du canon des ouvrages littéraires dans les institutions culturelles et scolaires, en particulier le remplacement d'auteurs classiques européens – de

Molière à Baudelaire et Saint-John Perse – par des écrivains négro-africains (Lüsebrink, 1990).

Depuis le milieu des années 1960, ces stratégies de rupture radicale avec la tradition livresque occidentale – menant parfois à des actes d’incendies de livres et de bibliothèques, comme au Katanga en 1962 – furent accompagnées d’une volonté de relire « à rebrousse-poil » l’héritage littéraire occidental. Deux exemples peuvent illustrer ce processus de « lecture hérétique » caractéristique des cultures caraïbes et négro-africaines contemporaines : la pièce de théâtre *Une tempête* de l’écrivain Aimé Césaire, publiée et mise en scène en 1967, proposant une relecture de la pièce *The Tempest* de William Shakespeare ; et le roman *Le temps de Tamango* (1981) du romancier sénégalais Boubacar Boris Diop, à la fois commentaire et réception productive de la nouvelle *Tamango* de Prosper Mérimée publiée en 1829.

Le drame de Césaire *Une tempête* porte le sous-titre *Adaptation pour un théâtre nègre*. Trame narrative et protagonistes de la pièce sont tirés du drame de Shakespeare, *The Tempest*, publié en 1611, tout en subissant quelques modifications majeures : Césaire place le lieu de l’action non pas dans quelque lointain pays allégorique, mais il le situe dans les Caraïbes à l’époque coloniale, société caractérisée par l’économie de plantation et l’esclavage. De même, les protagonistes principaux sont pourvus d’un profil sémantique nouveau : Prospéro apparaît comme un usurpateur blanc et européen ; Ariel, chez Shakespeare un « esprit de l’air », se transforme dans la pièce de Césaire en un intellectuel assimilé qui est prêt à collaborer avec Prospéro, malgré son attitude très critique envers celui-ci ; Caliban, chez Shakespeare un « esprit de la terre » apparaissant sous la figure d’un monstre, se transforme ici en un esclave révolté qui refuse – tout au contraire d’Ariel – toute collaboration et tout compromis avec Prospéro. Césaire historicise ainsi une constellation figurative que Shakespeare – et plus encore la critique shakespearienne et les adaptations successives de la pièce – avaient résolument allégorisée, universalisée et vidée de toute référence historique (Bader, 1983).

Malgré ces modifications fondamentales, le déroulement de l'action reste, dans ses points essentiels, le même chez les deux auteurs, tout en se présentant nettement plus court et accéléré chez Césaire. On présente, en effet, d'abord le bannissement de Prospéro, qui est chassé par son frère Antonio de son duché, hérité, de Milan. S'embarquant sur un navire, il arrive avec sa fille Miranda sur une île lointaine et exotique où il soumet l'indigène Caliban, fils de la sorcière Sycorax, et Ariel, esprit de l'air. Par sa force magique Prospéro déclenche une tempête et arrive à soumettre également en son pouvoir ses adversaires, Antonio, sa suite et son fils Ferdinand. Caliban, pour sa part, cherche en vain à provoquer, en collaboration avec deux marins ivres, une révolte contre Prospéro. À la fin Prospéro pardonne à ses anciens ennemis, fiance Ferdinand avec sa propre fille Miranda et prépare son retour triomphal à Milan.

Du moins c'est ainsi que la pièce se termine chez Shakespeare. Dans *Une tempête* de Césaire la pièce connaît une fin radicalement différente, absolument pas conciliante, mais débouchant sur l'affrontement violent entre l'insoumis Caliban et Prospéro. Caliban refuse, en effet, toute soumission, tandis que Prospéro est résolu, pour sa part, à l'oppression brutale et violente. « Je forcerai une nature indulgente, dit-il à la fin, et désormais à ta violence je répondrai par la violence. [...] Je défendrai la civilisation » (Césaire, 1969 : 91-92). À ce monologue de Prospéro – très différent de celui donné par Shakespeare – répond un chant lointain et menaçant de Caliban dont Prospéro n'arrive à saisir que des fragments de paroles tels « La liberté ohé, la liberté » (1969 : 92).

Césaire présente, à travers cette *relecture* de *The Tempest* de Shakespeare, une mise en fiction de sa propre vision des relations entre cultures européennes et civilisations non occidentales qu'il avait exprimée auparavant dans la forme d'un manifeste politique, à savoir son *Discours sur le colonialisme* paru en 1950. Au lieu de mettre en scène des conflits universels tissés autour de l'Amour et du Pouvoir, comme chez Shakespeare, et plus encore dans une tradition européenne de *lecture* de Shakespeare, la pièce de Césaire offre une représentation fictionnelle du processus historique de la conquête et de la soumission

coloniales. Cette pièce dégage ainsi une couche de signification inhérente, sous-jacente chez Shakespeare, mais refoulée par la suite à travers une tradition de lecture de plus de trois siècles qui érigea Shakespeare en écrivain « classique ». Le détournement opéré par Césaire, par rapport à des manières occidentales de lire et de commenter la pièce de Shakespeare, signifie ainsi un moment de rupture entre « habitus de réception » européen et non européen (Bader, 1983 : 287) : c'est-à-dire la rupture avec une tradition imposée de l'extérieur, à travers l'institution culturelle et ses médias (école, commentaire critique, etc.), en matière de lecture et de commentaire non seulement de son propre paysage et de sa propre histoire – ici ceux de l'archipel des Caraïbes –, mais également de la culture et la littérature européennes.

Le roman *Le temps de Tamango* (1981)<sup>3</sup> de l'auteur sénégalais Diop, le deuxième exemple d'une « lecture hérétique » coulée dans la forme littéraire de la réception productive, contient deux histoires à la fois historiques, référentielles et fictionnelles. Toutes les deux sont racontées à partir d'une perspective d'avenir, à savoir l'année 2063, d'où un narrateur qui se présente comme historien, tente de reconstruire, quarante-huit ans après une révolution socialiste survenue en l'an 2015, les événements prérévolutionnaires. Les deux trames narratives ont ainsi une valeur délibérément légitimatrice, faisant partie de la mémoire collective et politique d'une société postrévolutionnaire à laquelle le narrateur appartient.

En premier lieu, le roman raconte l'histoire d'un mouvement de grève échoué qui a réellement existé au Sénégal dans les années 1966-1970 et dont le narrateur reconstruit la trame à partir de traces d'archives fragmentaires. Au centre de cette narration se trouve une grève générale qui est réprimée avec violence et dans le sang, mais qui sera d'une portée symbolique et mentale considérable à l'avenir. Le protagoniste principal en est un écrivain et intellectuel nommé N'Dongo, qui porte également le nom de Tamango, et qui est en train d'écrire un roman

---

3. Voir sur ce roman le chapitre qui y est consacré dans Glinga (1990 : 576-585) et King (1985).

historique intitulé *Le temps de Tamango*. Il meurt après la répression sanglante de la grève dont il était un des instigateurs, des suites des tortures subies en prison.

La seconde trame narrative, beaucoup plus brève, englobe le roman de N'Dongo resté fragmentaire et raconte l'histoire – également référentielle, c'est-à-dire ancrée dans des événements historiques réels – de la révolte d'un bateau d'esclaves au XVI<sup>e</sup> siècle. Diop a ici recours à une nouvelle de l'écrivain français Mérimée, publiée en 1829, qu'il modifie néanmoins dans des éléments essentiels, présentant ainsi une narration radicalement différente de celle de son prédécesseur. Tamango, un roi ouest-africain, en même temps un despote et un ivrogne, est représenté chez Mérimée comme un marchand sans scrupules qui vend des prisonniers de guerre, mais aussi ses propres sujets, à des négriers européens. Dans un moment d'ébriété, il vend ainsi par mégarde une de ses propres femmes, puis, découvrant sa méprise, se met à poursuivre le vaisseau l'emportant avec les autres esclaves. Alors qu'il demande qu'on lui rende sa femme – devenue l'amante du négrier blanc –, on l'emprisonne. Avec l'aide de sa femme, il parvient à se libérer de ses fers et à soulever une révolte qui lui permet de prendre possession du navire après avoir massacré le négrier et tous les membres blancs de son équipage. Mais ni Tamango ni les Africains survivants de l'équipage ne possédant les qualités techniques nécessaires à la conduite du vaisseau, celui-ci perd toute orientation et l'équipage se voit bientôt décimé par la faim et la soif. Seul Tamango, le plus résistant physiquement, parvient à survivre, sauvé par un bateau anglais. Il finira ses jours, dans le texte de Mérimée, comme musicien devenu alcoolique, dans un orchestre à la Jamaïque. Chez Diop, au contraire, se fondant sur une tradition orale africaine, Tamango réussit à rentrer en Afrique avec quelques-uns de ses compagnons révoltés où il saura organiser – cent ans avant les grandes figures de résistants comme Lat Dior – une opposition violente contre la percée européenne sur les côtes guinéennes à partir de son propre royaume.

La *relecture* de Diop transforme ainsi le récit contenu dans la nouvelle classique de Mérimée sous deux aspects : d'une part, Tamango devient, à travers le changement de la fin du récit, une

figure de résistant, un héros d'identification collective, fondé sur des mythes oraux. D'autre part, Diop raconte, contrairement à Mérimée, l'histoire de Tamango dans une perspective résolument africaine, dans l'optique personnelle du roi révolté Tamango, en faisant apparaître ses réactions et ses modes de perception. Chez Mérimée, le récit culmine au moment dramatique où Tamango se trouve perplexe devant les instruments de bord du bateau sans commandement. Sa nouvelle met ainsi en scène « la rencontre entre les Africains et les Européens comme un duel, dans lequel le révolté ne parvient pas à conserver sa victoire initiale, parce qu'il ne possède pas la science et la technique » (Glinga, 1990 : 351). Diop, par contre, met en avant les structures mentales et culturelles de cette rencontre et décrit, à partir d'une vision de l'« intérieur », la transformation mentale d'un sujet jusque-là inférieur.

Diop thématise également, dans sa contre-lecture à rebrousse-poil de la nouvelle de Mérimée, et à travers son articulation habile avec le second niveau du récit, la problématique de la reconstruction historique dans une société à culture orale dominante, fondée sur différentes versions du passé qui se modifient constamment. À la place du geste narratif sûr de lui de Mérimée, ne laissant aucun doute surgir sur la vérité de l'histoire racontée, Diop met en avant la vision d'une constructivité fondamentale de toute écriture de l'histoire, conduisant inévitablement au parti pris, à la subjectivité et à la construction de mythes. Il présente, par sa réécriture – qui est en même temps un « commentaire fictionnel » – de la nouvelle de Mérimée, une forme de relecture de la littérature européenne à partir d'une perspective non européenne, semblable à celle de Césaire. Mais il fait déboucher cette « lecture hérétique » sur des réflexions fondamentales concernant l'épistémologie de la fiction et l'écriture de l'histoire dans des sociétés en mutation culturelle, à cheval sur l'oralité et l'écriture.

## MISES EN PERSPECTIVE

Relecture, réception productive, adaptation, nouvelles formes de mises en scène des classiques au théâtre sont des formes d'appréhension et d'usage de la tradition livresque qui se

retrouvent dans toutes les périodes – et non seulement celles de rupture culturelle et politique – et constituent ainsi des phénomènes de l'histoire interprétative d'un texte. Des périodes de bouleversements politiques et culturels, telles la Révolution française, la Révolution russe, la Révolution culturelle chinoise, et l'époque de la décolonisation en Afrique, en Asie et dans les Caraïbes, et, enfin, dans une certaine mesure également la Révolution tranquille québécoise dans les années 1960 semblent se caractériser par le fait qu'elles rompent – ou tentent de rompre – avec des traditions d'interprétation héritées du passé et les canons culturels et littéraires qu'elles véhiculent. Le phénomène des « lectures hérétiques » peut ainsi se comprendre, dans ces contextes historiques, comme une stratégie de substituer à la destruction matérielle de l'héritage livresque du passé des formes radicalement neuves d'interprétation et de commentaire de celui-ci. La relecture, dans ses différentes formes, apparaît sous cet angle comme condition de possibilité de survie des classiques dans un contexte culturel et politique radicalement transformé et à priori hostile et iconoclaste.

La forme de la réception créative – appelée également réécriture – d'un classique dans la fiction, esquissée ici à travers l'exemple de deux ouvrages de Césaire et de Diop, représente à la fois un cas d'exception plutôt marginal et un symptôme significatif : une exception qui se situe, tant quantitativement que dans son impact culturel, bien en deçà d'autres formes de *relecture*, par exemple à travers le commentaire discursif (Toumson, 1980 ; Bader, 1984), mais un symptôme significatif cependant, car la réécriture transforme, de façon proprement manifestaire, l'écriture, la sémantique et la matérialité même du texte commenté et réinterprété. La rupture avec une tradition établie d'attribution de sens à un texte s'effectue ici non pas au sein des institutions détentrices du pouvoir interprétatif (écoles, universités, critiques littéraires), mais de l'extérieur, par un écrivain dont la relecture se déploie à travers un nouvel acte d'écriture créatif<sup>4</sup>.

---

4. Voir sur cette problématique, dans une perspective théorique, Köpf (1981).

Des « lectures hérétiques » – que ce soient celles de Menocchio, le meunier du Frioul au XVI<sup>e</sup> siècle dont les écrits ont été retrouvés par Ginzburg, les relectures de La Fontaine, de Voltaire, de Montesquieu et de Rabelais pendant la Révolution française, la réécriture de la *Tempête* de Shakespeare par Césaire, ou encore, également dans les années 1960, la *relecture*, volontairement provocatrice, du *Cid* de Corneille par Réjean Ducharme (s. d.) et du *Hamlet* de Shakespeare par Robert Gurik (1968)<sup>5</sup> – sont paradoxalement, contrairement aux actes de vandalisme purement destructifs, dans une certaine mesure affirmatifs de la tradition livresque du passé : elles ne détruisent et ne rejettent pas les monuments littéraires d'un passé déclaré en fait comme révolu politiquement et culturellement, mais les lisent dans une perspective radicalement nouvelle. Elles donnent ainsi à lire des couches de signification souvent sous-jacentes, ou refoulées. Le geste de vouloir rompre avec l'héritage culturel du passé, et les traditions interprétatives qui y sont rattachées, s'accompagne ici d'une volonté d'en sauver les monuments classiques. La mise en question des modèles d'interprétation hérité semble, elle, s'allier à la reconnaissance – à première vue paradoxale – de la classicité d'un certain canon de textes du passé. Cela implique une « tension », un déchirement, voire un conflit violent entre la volonté de rupture et la fascination devant l'héritage, qui sont certes les plus palpables dans la poésie créole.

On les trouve en germe, par exemple, dans les fables de La Fontaine « travesties en patois créole par un vieux commandeur », parues en 1869 à Fort-de-France en Martinique (Marbot, [1869] 1976) ; ou encore dans une transposition de la tragédie *Antigone* de Sophocle que l'acteur et poète haïtien Morrisseau-Leroy a réalisé en 1953 à Port-au-Prince en situant la pièce dans l'univers culturel et linguistique de Haïti :

---

5. Voir sur ces deux pièces notamment les études de Mailhot (1970) et Bérubé (1975) ainsi que l'excellent livre de Brisset (1990 : 148-159, 182-187). Nous sommes en train de préparer une étude plus ample, dans une perspective comparatiste, sur la réception productive de la littérature française dans les littératures francophones d'Afrique noire, des Caraïbes et du Québec.

« Et c'est précisément son caractère de poète qui l'a incité à établir un lien entre le classique et la pensée créole », écrit à ce sujet un critique dans la revue France-Tropiques :

« Par-delà des siècles... et l'Océan, il a jeté un pont entre le Théâtre grec et les coutumes folkloriques d'Haïti, au moyen d'une adaptation d'Antigone... jouée en créole.

[...]

Car ce sont les dieux du Paganisme qui sur la scène de Port-au-Prince ont passé la parole à « Papa Legba » le Dieu du Vaudou haïtien fils lui-même du Continent Noir.

L'interprétation de la pièce a été faite par des acteurs haïtiens, dans un décor de terroir dont il faut féliciter l'auteur qui a pu éviter ce travers trop fréquent des adaptateurs de ne pas se dégager totalement de l'ambiance initiale, et qu'il a pris soin, pour ne citer que cet exemple, de remplacer le palais de Créon par une authentique habitation créole. L'Antigone de M. Morrisseau-Leroy marque un temps dans l'histoire du Théâtre et ouvre la voie à un genre nouveau » (Massoni, 1953 : 3).

Les poèmes créoles de l'écrivain guadeloupéen Hector Poulet qui contiennent une « Libre adaptation » (Poulet, 1982 : 46) d'un des poèmes les plus connus de Verlaine vont encore plus loin et se veulent une parole libérée, loin des « beaux mots » du vocabulaire français ressentis comme « figés et froids comme nez de chien » (p. 4). Expression à la fois d'un déchirement et d'une volonté d'expression libre et souveraine, ils retravaillent, en les faisant « grincer », les vers de Verlaine qui servent désormais à exprimer un vécu radicalement différent de celui de la bohème parisienne dans laquelle ils étaient nés un siècle auparavant :

*Kyè an-mwen pran dlo  
kon ravin apwé lavalas  
kyè an-mwen pran dlo  
Anni vwè jan kò an-mwen las*

*Kon ravin apwé lavalas  
a pa lenbé a pa dévenn  
si kyè an-mwen gro kon kalbas  
a pa doulé a pa pon penn*

*A pa lenbé a pa pon penn  
An byen anpenn di sa sa yè  
Epi dlo kyè an-mwen chayé  
lanné-sit pé ké ni karenm<sup>6</sup>  
(Poullet, 1982 : 43).*

Des « lectures hérétiques » renvoient finalement, dans des périodes de mutation culturelle, à des stratégies de mise en cause de *tradition de lecture et d'interprétation*. Cela implique la dépossession, au moins partielle et manifestaire, du pouvoir détenu par des instances et des agents du commentaire critique (scolaire, universitaire, journalistique) qui peut être compris, selon Michel Foucault, comme un système de procédures externes et internes de contrôle du sens attribué à l'œuvre littéraire<sup>7</sup> – et dont des réinterprétations « sauvages », souvent venues des périphéries géographiques et culturelles, remettent en cause l'autorité et les certitudes.

---

6. « Il pleure dans mon cœur° Comme dans la ravine après la pluie° Il pleure dans mon cœur° Et c'est tout mon corps qui meurt.°° Comme dans la ravine après la pluie° Alors que rien ne me tracasse° Aucune langueur aucun ennui° Ne justifie mon cœur-calebasse.°° Aucune langueur aucun malheur° À dire pourquoi, j'ai trop de peine,° Avec toute l'eau de mon cœur° Cette année sera sans carême » (traduction de Danièle Bernini-Montbrand dans Poullet, 1982 : 46).

7. « Le commentaire n'a pour rôle, quelles que soient les techniques mises en œuvre, que de dire *enfin* ce qui était articulé *là-bas*. [...] Le commentaire conjure le hasard du discours en lui faisant la part : il permet bien de dire autre chose que le texte même, mais à condition que ce soit ce texte même qui soit dit et en quelque sorte accompli » (Foucault, 1971 : 23-28, en particulier 27-28).

## BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1789a), *Second hymne. Brûlure des titres féodaux. Air : Avec les jeux dans le village*, Blois, Impr. J.F. Billaut.
- ANONYME (1789b), *Le disciple de Montesquieu. À MM. les députés aux États Généraux, ou supplément à la pétition des bourgeois de Paris, et au rapport. Par M.M.L.R.D.C.*, Paris, [s. é.].
- ANONYME (1791), *Pétition à l'Assemblée nationale, par Montaigne, Charron, Montesquieu et Voltaire ; suivie d'une consultation en Pologne et en Suisse*, Paris, [s. é.].
- ANONYME (1794a), « Du théâtre », *Feuille du salut public*, n° 139, p. 3-4.
- ANONYME (1794b), « Examen politique de la Henriade », dans *Le conservateur décadaire des principes républicains et de la morale politique, ou recueil consacré au développement des vérités qui peuvent fortifier le régime social de la République démocratique française*, Paris, Ruault, t. I, p. 49-336.
- AULARD, Alphonse [s. d.], *Florian pendant la Révolution*, Paris, [s. é.].
- BADER, Wolfgang (1982), « Die produktive Lektüre im Prozess der Dekolonisation, am Beispiel Aimé Césaire », *Lendemains. Zeitschrift für Vergleichende Frankreichforschung*, n° 27, p. 53-63.
- BADER, Wolfgang (1983), « Von der Allegorie zum Kolonialstück. Zur produktiven Rezeption von Shakespeares *Tempest* in Europa, Amerika und Afrika », *Poetica*, vol. 15, n°s 3-4, p. 247-288.
- BADER, Wolfgang (1984), « Poétique antillaise, poétique de la relation. Interview avec Édouard Glissant », *Komparatistische Hefte*, n°s 9-10, p. 83-100.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone, Marie-Claude CHEMIN et Jean EHRARD (dir.) (1992), *Révolution française et « Vandalisme révolutionnaire »*, actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 15-17 décembre 1988, Paris, Universitas.
- BÉRUBÉ, Renald (1975), « *Le Cid* et *Hamlet* : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik », *Voix et images*, vol. 1, n° 1 (septembre), p. 35-56.
- BIANCHI, Serge (1982), *La révolution culturelle de l'an II. Élités et peuple 1789-1799*, Paris, Aubier.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.

- CÉSAIRE, Aimé (1950), *Discours sur le colonialisme*, Paris, Éds. Reclame.
- CÉSAIRE, Aimé (1969), *Une tempête, d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Éditions du Seuil.
- DESPOIS, Eugène (1868), *Le vandalisme révolutionnaire. Fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention*, Paris, G. Baillière.
- DIOP, Boubacar Boris (1981), *Le temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan.
- DORNO (1791), *Jugement de La Fontaine sur la Révolution, adressé à la nouvelle législative*, Paris, Marchands de Nouveautés.
- DUCHARME, Réjean [s. d.], « *Le Cid maghané* (parodie en 14 rideaux écrite pour être jouée en costumes d'époque dans des meubles 1967) ». Manuscrit, copie conservée aux archives du Centre de recherche en littérature québécoise, Québec, Université Laval.
- FOUCAULT, Michel (1971), *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard.
- GINZBURG, Carlo (1976), *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi.
- GLINGA, Werner (1990), *Literatur in Senegal. Geschichte, Mythos und gesellschaftliches Ideal in der oralen und schriftlichen Literatur*, Berlin, Reimer.
- GRÉGOIRE, Henri (1843), « Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer, fait par Grégoire au nom du comité d'instruction publique. Séance du 14 fructidor an III [31 août 1795] », *Bulletin du bibliophile*, p. 400-421.
- GRÉGOIRE, Henri (1851), « Second rapport sur le vandalisme. Convention Nationale, séance du 8 brumaire an III [29 octobre 1794] », *Bulletin du bibliophile*, p. 62-73.
- [GROUVELLE] (1789), *De l'autorité de Montesquieu dans la Révolution présente*, [s. l.], [s. é.].
- GUILLAUME, J. (1901), « Grégoire et le vandalisme », *Revue de la Révolution*, 14 août, p. 155-180.
- GURIK, Robert (1968), *Hamlet, prince du Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme.
- KING, Adèle (1985), « "Le temps de Tamango" : eighteen hundred years of solitude », *Komparatistische Hefte*, n° 12, p. 77-89.

- KÖPF, Gerhard (dir.) (1981), *Rezeptionspragmatik. Beiträge zur Praxis des Lesens*, München, Fink.
- LANS DE BOISSY (1794), « Réflexions sur les quatre grands Tragiques », *Journal des spectacles*, n° 160, 19 frimaire an II [9 décembre 1793], p. 1273-1274.
- [LAYA] (1789), *Voltaire aux Français sur leur Constitution*, Paris, Maradan.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1990), *Schrift, Buch und Lektüre in der französischsprachigen Literatur Afrikas. Zur Wahrnehmung und Funktion von Schriftlichkeit und Buchlektüre in einem kulturellen Epochenbruch der Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer.
- MAILHOT, Laurent (1970), « Le théâtre de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 6, n° 2 (mai), p. 131-157.
- MARBOT, François ([1869] 1976), *Les Bambous. Fables de La Fontaine travesties en patois créole par un vieux commandeur*, Paris, Casterman.
- MAROT, Pierre (1980), « L'Abbé Grégoire et le vandalisme révolutionnaire », *Revue de l'art*, n° 49, p. 36-39.
- MASSONI, Pierre (1953), « Le théâtre haïtien. Antigone en créole », *France-Tropiques*, n° 7, p. 3.
- MÉRIMÉE, Prosper (1964), « Tamango », *Colomba et dix autres nouvelles*, Paris, Gallimard, p. 53-76.
- POULLET, Hector (1982), *Pawòl an bouche – Paroles en l'air*, Fort-de-France, Éd. Désormeaux.
- SALES, J. de (1797), « Éloge de La Fontaine, pour sa fête séculaire en 1796, lu le 27 ventôse an IV, précisément un siècle après la mort de ce grand homme », *Mémoires de l'Institut National des Sciences et des Arts, pour l'An IV de République. Sciences, Arts et Politiques*, n° 1, p. 593-604.
- SAUVAGE, Jean-Paul (1989), « Destruction et conservation du patrio-  
moine. I – La destruction des emblèmes féodaux et monarchiques à Blois sous la Révolution : 1790-1799 », *Mémoires de la Société des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher*, n° 44, p. 113-144.
- TOUMSON, Roger (1980), « Les écrivains antillais et la réécriture », *Europe*, n° 58, p. 115-127.



RÉÉDITIONS ET RELECTURES.  
ÉLÉMENTS D'UNE HISTOIRE DE LA LECTURE  
LITTÉRAIRE AU QUÉBEC

Max Roy

*Université du Québec à Montréal*

Une littérature sans lecteurs est inconcevable. Les textes littéraires doivent subir l'épreuve de la lecture. Les lectures inscrivent les œuvres dans une durée et elles les conduisent à une autre épreuve : la relecture. En plus d'attester la popularité d'une œuvre ou de contribuer à sa fortune, la réédition est l'occasion privilégiée des relectures. Non seulement elle y invite, mais elle indique souvent, dans un péri-texte, les modalités de la lecture littéraire. « Savoir ce qu'est un livre, écrivait Robert Escarpit, c'est d'abord savoir comment il a été lu » (1958 : 113). L'histoire de la littérature est donc aussi l'histoire de la lecture. Parallèlement à l'histoire des œuvres que l'on connaît de mieux en mieux, je propose une histoire de la lecture.

C'est dans ce cadre que je veux examiner des modalités et des pratiques de la lecture, en rapport avec la réédition des œuvres québécoises. Avec les rééditions s'esquisse une histoire de la lecture dont les traces se trouvent dans les préfaces et les autres formes du péri-texte. Je propose d'analyser les documents d'accompagnement des œuvres à la fois comme une trace et une programmation de la lecture, la lecture étant entendue ici comme un « acte d'interprétation ». Il y a une place pour une histoire de la succession de ces actes.

Partons d'un exemple, tiré de la réception littéraire québécoise. Cet exemple met en cause une œuvre plus que centenaire qui revendiquait le titre de « premier roman de mœurs canadiennes ». Il s'agit de l'unique roman de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, intitulé *Charles Guérin*, qui s'est attiré, comme on le sait, des interprétations nombreuses et des avis

partagés quant à sa valeur. Publié d'abord en feuilleton, puis en fascicules, *Charles Guérin* voyait sa première édition de librairie, en 1853, accompagnée d'un avis de l'éditeur. Cet avis s'attarde aux circonstances de publication, aux difficultés d'une activité littéraire canadienne et au risque même de l'entreprise d'édition. « Nous croyons, écrit l'éditeur, avoir fait un acte de courage et de bon exemple en achetant les premiers une œuvre littéraire » (Chauveau, 1853 : 32). L'avis comporte aussi un avertissement explicite, qui peut être entendu comme une mise en garde et une forme d'excuses publiques. Je cite l'éditeur Georges Hippolyte Cherrier :

*Ceux qui chercheront dans Charles Guérin un de ces drames terribles et pantelants, comme Eugène Sue et Frédéric Soulié en ont écrits [sic], seront bien complètement désappointés. C'est simplement l'histoire d'une famille canadienne contemporaine que l'auteur s'est efforcé d'écrire, prenant pour point de départ un principe tout opposé à celui que l'on s'était mis en tête de faire prévaloir il y a quelques années : le beau, c'est le laid. C'est à peine s'il y a une intrigue d'amour dans l'ouvrage : pour bien dire le fonds [sic] du roman semblera, à bien des gens, un prétexte pour quelques peintures de mœurs et quelques dissertations politiques ou philosophiques. De cela, cependant, il ne faudra peut-être pas autant blâmer l'auteur que nos [C]anadiens, qui tuent ou empoisonnent assez rarement leur femme, ou le mari de quelqu'autre femme, qui se suicident le moins qu'ils peuvent, et qui en général mènent, depuis deux ou trois générations, une vie assez paisible et dénuée d'aventures auprès de l'église de leur paroisse, au bord du grand fleuve ou de quelqu'un de ses nombreux et pittoresques tributaires.*

*Les événements peu saisissants que l'écrivain raconte se sont passés à une époque où les passions politiques et les animosités nationales étaient très vives dans notre pays. Il a dû faire parler les acteurs de son petit théâtre, comme ceux qu'il représente auraient parlé eux-mêmes. Il faut*

*donc espérer qu'on ne lui saura pas trop mauvais gré de quelques expressions un peu vives, même de quelques sorties un peu exagérées, que se permettent quelques-uns de ses personnages. Eux-mêmes, s'ils étaient mis en cause, entreprendraient probablement de justifier une partie de leurs avancés [sic] et pour le reste plaideraient l'erreur commune du temps.*

*Il est inutile d'ajouter que deux ou trois caractères odieux, qui ont été introduits sur la scène, ne sont pas les types d'une classe bien nombreuse au Canada, et se trouvent là simplement, parce qu'avec la meilleure volonté du monde, tout ne peut pas être couleur de rose dans un drame ou dans un roman (Chauveau, 1853 : vi-vii).*

Cet essai de justification du roman, à force d'arguments pour le moins curieux, fait de sa banalité le propre de la vie réelle tandis qu'il fait ressortir ses « caractères odieux » aux exigences mêmes de la fiction littéraire. L'éditeur laisse entendre que la réalité contemporaine, qui constitue la matière à lire dans *Charles Guérin*, n'est pas entachée d'autres crimes que des excès de langage. D'entrée de jeu, il semble vouloir décourager une lecture d'évasion. L'ambiguïté du propos est bien, du reste, un trait d'époque, alors que le roman est un « mauvais genre<sup>1</sup> ». Pour présenter *Charles Guérin*, l'éditeur Cherrier insiste sur la moralité de la matière romanesque : les passages les plus beaux sont tout simplement une reproduction de la vie. Par contre, ce qui est contestable ou condamnable dans le texte est bien la marque de l'imaginaire. L'œuvre est rendue inoffensive ou encore, ainsi que le remarquait Jean-Pierre Duquette en 1975, son sens profond, sa dimension symbolique, est dévalorisé « comme si le courageux éditeur voulait prévenir les coups en

---

1. De son propre aveu, Chauveau « a essayé de peindre sur le tissu d'une simple histoire les mœurs de son pays » (1853 : 358). On connaît, par ailleurs, la déclaration de Gérin-Lajoie en avant-propos à *Jean Rivard* : « Ce n'est pas un roman que j'écris [...] » (Gérin-Lajoie, [1862] 1874 : 1).

désamorçant d'avance l'écriture – et les thèmes de *Charles Guérin* » (Duquette, 1975 : 183).

Cette précaution d'éditeur renferme aussi des instructions à l'adresse du lecteur. À la condition de ne pas chercher autre chose que la réalité tranquille – « simplement l'histoire d'une famille canadienne contemporaine » –, la lecture sera satisfaisante et c'est sur ces prémisses que doit s'appuyer l'interprétation du roman. On propose donc une lecture d'identification et d'adhésion aux références textuelles pour autant qu'elles soient en accord avec une réalité qui n'est pas polémique. L'acceptabilité des contenus, du reste, tient lieu de critère d'appréciation, car il s'agit de juger la référence extratextuelle plutôt que le signe-référent. C'est une lecture transitive.

Cela dit, et sans égard aux intentions de l'auteur, à ses motivations idéologiques, économiques ou même politiques, il faut se demander ce que sous-entend cette prescription de lecture. La direction d'une conduite postule un choix et un risque d'erreur. Une interdiction, par exemple, ne se justifie que par une possible infraction – elle est « sa hantise », si je puis dire. Dans l'avis de l'éditeur, sont présumées des attentes de lecture précises auxquelles s'opposent des visées plus modestes, plus réalistes et plus convenables. On n'adresse pas ce roman à ceux qui y chercheraient « un de ces drames terribles et pantelants, comme Eugène Sue et Frédéric Soulié en ont écrit ». Voilà, à peine retenue, une critique d'une forme romanesque et d'une pratique de lecture.

Sous de tels propos se dessine, de plus, une certaine image du lecteur, amateur de péripéties, d'aventures ou d'intrigues. Elle demande, toutefois, à être inférée du péritexte, à la manière dont d'autres chercheurs ont pu la dégager des textes littéraires. C'est ce que proposait, par exemple, le linguiste Harald Weinrich, dans un article peu connu, en adoptant le principe que « chaque œuvre littéraire contient l'image de son lecteur. Nous pouvons dire, ajoutait-il, que le lecteur est un personnage de cette œuvre » (Weinrich, [1986] 1989 : 46). Conduit à en étudier les traces linguistiques et autres signaux, Weinrich plaidait, à cette occasion, en faveur d'une « Histoire littéraire du lecteur ». Le recensement des images successives du lecteur dans les œu-

vres représente assurément une avenue intéressante pour l'étude des péritextes, mais il participe d'une autre problématique de recherche. Il faut résister à la tentation d'anthropomorphiser les attitudes de lecture et ne pas perdre de vue les limites des sources documentaires. En tenant compte de cette clôture qui fait aussi la pertinence des énoncés métatextuels, je cherche les paramètres de l'activité de la lecture – et non de sa représentation – considérée essentiellement du point de vue de l'interprétation – et non de la saisie des textes. C'est de la lecture comme acte interprétatif qu'il s'agit ; c'est un acte de construction de sens.

Dans l'exemple précité, le sens produit restreint considérablement la valeur de l'œuvre. Mis à part une bienveillance convenue, il faut, pour l'apprécier, accorder ses exigences avec la réalité. En un mot, la signification et l'intérêt du roman ne doivent pas être cherchés bien loin. Ils sont tout entier inscrits dans sa valeur documentaire (ou de témoignage). On chercherait en vain, je pense, à faire dire plus à ce péritexte, du moins dans la présente problématique.

Une réédition de *Charles Guérin*, en 1900, comprenait une brève introduction d'Ernest Gagnon<sup>2</sup>. « Ce roman de mœurs canadiennes, écrivait-il alors, obtint un succès remarquable » (Chauveau, 1900 : 5). On reconnaît ici un argument fondé sur le lieu commun de la quantité. Comme pour en tirer tout le parti, le présentateur enchaîne aussitôt : « Plus d'une lectrice a versé des larmes en lisant les feuillets navrants et exquis du journal de Marichette, la charmante "fille d'habitant" trop longtemps oubliée par Charles Guérin, l'étudiant en droit de Québec » (1900 : 5). En plus de l'anecdote, voilà des indications sur l'intérêt de lecture et sur les sentiments que l'œuvre a pu exciter. On passe ensuite à une interprétation occultée jusque-là et qui fait de *Charles Guérin* un roman à thèse. Il est écrit en toutes lettres : « Le problème résultant de la situation de la race conquise (disons *cédée* pour ne déplaire à personne), en face de la race

---

2. À peu de choses près, l'auteur reprend alors son introduction à une publication en feuilleton de *Charles Guérin*, dans *La Revue canadienne* (Gagnon, 1897).

conquérante, est posé de main de maître dans ce roman dont certaines pages semblent ne dater que d'hier » (1900 : 5). L'œuvre est bien autre chose, alors, que l'histoire d'une famille. Au-delà de l'anecdote amoureuse, elle expose le problème qui est résulté de la Conquête et elle révèle une situation devenue conflictuelle en raison de disparités économiques et politiques. C'est ce que laisse entendre, en tout cas, la formule du préfacier. On peut qualifier d'historique ou de nationaliste une telle interprétation, qui met en évidence une question controversée et qui a peu à voir avec la signification proposée dans la préface de l'édition précédente.

Il faut considérer, toutefois, la place de cette opinion dans l'ensemble des propos de Gagnon. Cette proposition se perd, en effet, parmi des arguments d'estime ou d'autorité dont se compose essentiellement la suite de l'appréciation. « L'auteur reçut, dans le temps, de nombreuses félicitations » (1900 : 5), ajoute le préfacier. Puis, il cite, sous sa forme épistolaire, le « témoignage flatteur » du comte Charles de Montalembert, lequel ne manque pas de rattacher l'œuvre « aux meilleures traditions de la littérature française » (1900 : 6). Objet d'acclamation, en somme, l'œuvre est donnée à lire avec son prestige, un prestige d'autant plus assuré qu'elle a mérité des « lettres de noblesse ». C'est là le travail de l'argumentation, bien sûr, et qui permet au préfacier de proclamer d'avance le succès de cette réédition. La motivation de lecture semble provenir de l'ampleur du succès déjà obtenu, renforcée par la qualité des témoignages. Plus encore qu'une identification au contenu, la préface excite l'admiration et le respect pour une œuvre devenue précieuse comme un objet de musée. On pourrait soutenir qu'elle prescrit une lecture contemplative ou détachée. Ce qui est plus sûr, c'est qu'elle inclut – avec l'exemple des sentiments déjà éprouvés – une capacité d'enchantement dans la compétence du lecteur.

Bien différente sera la compétence requise pour suivre – à défaut de la faire soi-même – la lecture analytique proposée par Yvon Boucher dans son introduction à une réédition du roman, en 1973. Ce document d'accompagnement, intitulé « Fonctions et séquences dans *Charles Guérin* », affiche un parti pris critique. Il s'agit d'accorder préséance au texte par une analyse de sa di-

mension formelle. Boucher écrit : « Sachons regarder l'homme en oubliant l'œuvre et sachons analyser l'œuvre en oubliant l'homme » (Chauveau, 1973 : x). Cela donne lieu concrètement à une application de *Morphologie du conte* de Vladimir Propp ([1928] 1970). Cette analyse est précédée d'observations théoriques du genre :

*Toute activité de lecture implique un déchiffrement des signes. L'œuvre littéraire, constituée en système de signes, nomenclaturée en code, invite donc le lecteur à un décodage : ceci est une loi absolue, il n'y a pas de lecture possible sans décodage. En d'autres termes il faut, pour le lecteur, déchiffrer les signes, leur donner une « signification ». La richesse d'une lecture sera donc fonction de la variété des registres de déchiffrement du lecteur* (Chauveau, 1973 : xvii).

Il s'ensuit la description des 31 fonctions de Propp, dégagées, comme on le sait, d'un corpus de 100 contes populaires russes. L'analyse consiste ici à les retrouver intégralement dans le texte de *Charles Guérin*. « La succession des fonctions, soutient Boucher, rapproche étrangement ce "roman" à la structure d'un conte. [...] les fonctions-clés [...] sont constantes [...]. » Il dit encore : « La parenté de structure entre les modèles de Propp et le roman de Chauveau nous amène à poser le problème de la priorité des formes sur celles [*sic*] des contenus » (1973 : xxvii). D'un même élan, il se prononce sur la valeur traditionnellement rattachée à l'œuvre. Je cite : « "Charles Guérin, le héros du livre, a un caractère essentiellement canadien", affirmait un chroniqueur à *La Minerve*, le 19 novembre 1852. À la lumière de nos recherches, nous ne pouvons que sourire à une telle déclaration » (1973 : xxvii). Un peu plus loin, l'auteur ajoute : « Le problème dépasse grandement la simple relation d'un roman et de sa société, il débouche sur les lois profondes qui régissent l'imagination créatrice » (1973 : xxviii). Et il conclut par ces mots : « L'analyse des formes, n'en déplaise à plusieurs, ne saurait se laisser "nationaliser"... » (1973 : xxviii).

Cette lecture, analytique dans son principe, est une pratique manifestement réservée, spécialisée même, mais dont on a

accepté de faire un modèle en la proposant en guise d'introduction au roman. Elle réclame une attitude descriptive, classificatrice et, finalement, généralisatrice, puisqu'elle cherche, au-delà d'une occurrence textuelle, des lois universelles. Par le caractère voulu objectif de la démarche, sur lequel insiste tout particulièrement le préfacier, le lecteur est tenu à distance de l'œuvre, à moins qu'il ne se trouve dans une position privilégiée. Cette attitude de lecture suppose, en effet, un détachement à l'égard du contenu littéraire et une exclusion de son univers référentiel. C'est, par rapport aux modes de lecture précédents, un total désengagement affectif. Mais c'est aussi l'obligation d'un investissement sur un autre plan, disons « intellectuel » pour simplifier.

Quant à l'œuvre, qui se confond ici avec son statut textuel, elle prend un sens générique inattendu ou même inusité. Le roman de mœurs, qui était devenu un roman à thèse, est maintenant l'équivalent d'un conte de fées ! Assimilée à un modèle universel, l'œuvre est aussi le parfait représentant d'un genre. Par une lecture analytique accordant la priorité à des postulats formalistes, et forcément datés – c'est le lot de toute lecture –, l'œuvre est entrée dans une série esthétique qui lui tient lieu de signification.

C'est une tout autre perspective d'analyse que Maurice Lemire (1978) a adoptée pour présenter l'édition de *Charles Guérin* dans la collection « du Nénuphar ». Il s'agit également, ici, d'une étude et non d'une préface de circonstance. Après avoir fait la revue de la critique et avoir relevé la « multiplicité des interprétations » (Chauveau, 1978 : 15), l'auteur de cette étude propose sa propre lecture de l'œuvre. Fidèle au projet de l'herméneutique, il cherche les intentions de l'auteur. Je cite : « Chauveau voulait bel et bien remonter jusqu'à la source du mal qui affligeait la société canadienne et dénoncer ouvertement les responsables » (1978 : 15-16). Il s'agirait, en fait, d'« une aliénation causée par l'accaparement au profit de la bourgeoisie anglaise du sommet de la pyramide sociale » (1978 : 16). « Pour bien comprendre la situation qu'évoque Chauveau, soutient Lemire, il faut se remémorer quelques pages d'histoire » (1978 : 17). Sans entrer dans les détails, disons que ces pages mettent en

lumière les conséquences sociales et morales de la montée du capitalisme. Une morale opportuniste, en l'occurrence, a conduit à une aliénation que Chauveau s'est employé à dénoncer, en prenant exemple sur Balzac. « À travers la problématique du romancier français, [Chauveau] a saisi la réalité canadienne [...] », conclut Lemire (1978 : 26).

L'interprétation proposée ici est essentiellement fondée sur une connaissance historique partagée avec l'auteur et elle est éclairée par d'autres usages littéraires de la même époque. Elle fait de *Charles Guérin*, bien au-delà du tableau de mœurs, une œuvre dénonciatrice, voire contestataire, mais avec des moyens limités. L'analyste ne manque pas d'apporter, à cet égard, des nuances sur les intentions de l'auteur et des réserves sur l'efficacité de sa méthode. Quoi qu'il en soit, la lecture proposée est une lecture modèle en elle-même et son effet prescriptif, le cas échéant, ressortit à sa démonstration. Comme c'est souvent le cas dans les travaux universitaires, la possible appropriation de l'œuvre passe nécessairement par un raisonnement. Ce dernier réclame, tout spécialement dans ce cas, une connaissance de la situation de production de l'œuvre et de son univers de références. On encourage, ici, une lecture par contextualisation.

J'ai tenu pour implicite, jusqu'à maintenant, la coopération littéraire qui s'établit à l'occasion des rééditions et des relectures, mais il est certain que l'on peut retracer un parcours interlectoral dans le paratexte<sup>3</sup>. À côté des simples renvois, il existe des cas explicites de réaction critique ou même de réponses à des collègues. Par exemple, à la suite d'un jugement de l'abbé Casgrain, *Charles Guérin* a été l'objet d'une vive polémique. En examinant la réception critique du roman, ainsi que le suggère

---

3. Sauf erreur, il n'y a évidemment pas de concertation ou de stratégie délibérée entre les lecteurs (contemporains ou non). Que l'on examine les rapports entre les lectures selon un axe temporel ou selon une dynamique « interactive », on est bien forcé de constater une circulation des idées, une transférabilité des opinions, avec des accommodements et des transformations qui vont parfois jusqu'à la contradiction. Surtout, la lecture d'un interprète littéraire devient une question posée à son successeur.

David M. Hayne, on peut tenter de « reconstituer l'horizon d'attente des lecteurs québécois du siècle dernier et d'apprécier l'évolution de la critique littéraire entre 1845 et 1900 » (Hayne, 1992 : 218). Je me contenterai, pour ma part, de signaler ici quelques exemples se rapportant aux éditions de 1973 et de 1978 de *Charles Guérin*. Il faut mentionner, entre autres, la réaction tout à fait négative de Duquette à l'analyse proposée par Boucher. Il s'agit, selon lui, d'

*une tartine de quatre pages et demie sur le signe et les trente et une fonctions de Propp, grille appliquée telle quelle au récit de Chauveau, sans autre forme de commentaire ; suit le C.Q.F.D. obligatoire : « parenté de structure entre les modèles de Propp et le roman de Chauveau » (Duquette, 1974 : 79).*

En l'occurrence, le ton de la réception est en parfait accord avec celui de la présentation : il est polémique. Soit dit en passant, cette réaction a paru dans *Livres et auteurs québécois*, qui était justement un lieu « officiel » de la réception. À l'occasion d'une étude pour la revue *Voix et images*, Duquette propose sa propre lecture du roman :

*Le refus inconscient de la Conquête et les revanches symboliques qui se retrouveront dans la plupart des romans de la fin du siècle sont déjà exprimés dans l'œuvre de Chauveau, à cette différence près que la mise en forme de Charles Guérin constitue une véritable structure romanesque, sans démonstration idéologique et sans thèse. Le modèle qui ressort de la lecture proposée est ici fort simple : d'un côté l'ennemi, le conquérant, l'Anglais [...]. De l'autre : les jeux de contrastes, de complémentarités, d'antithèses, qui construisent le roman [...]* (Duquette, 1975 : 194-195).

L'étude se termine sur ces mots : « Voilà, schématisé à l'extrême, un des plans de déchiffrement possibles de "notre troisième roman" » (1975 : 195).

Par ailleurs, Janine Frot fera une critique en règle de l'analyse proppienne de Boucher. « Cette analyse, dit-elle, n'aboutit

qu'à une grande confusion. [...] Son objectif ne vise que la répétition du schéma théorique » (Frot, 1978 : 263). Après l'avoir invalidée pour des raisons de méthode, elle dénie totalement la pertinence d'une telle lecture. Elle affirme, en effet :

*Charles Guérin appartient donc à un système culturel tout entier axé vers le retour à la terre des Canadiens français et c'est dans ce sens que Charles Guérin doit être lu. Il n'y a aucune liberté d'interprétation puisque tous les constituants du texte sont orientés vers cette fin particulière (1978 : 263).*

Disons quelques mots, pour terminer, de l'accueil réservé à l'édition de 1978, présentée par Lemire. C'est à René Dionne qu'il revient d'en prendre acte officiellement dans *Livres et auteurs québécois*. Sa réaction est un net refus de l'interprétation proposée.

*D'après Maurice Lemire, écrit-il, le dix-neuvième siècle a minimisé l'importance de Charles Guérin. L'on aurait refusé de voir en Chauveau un contestataire et, en Charles Guérin, par-delà le roman de mœurs, le roman de l'aliénation sociale du peuple [c]anadien français (Dionne, 1979 : 42).*

Les opinions de Dionne vont dans un tout autre sens :

*Cette volonté délibérée que Chauveau aurait eue d'enrober sa critique sociale, elle lui est prêtée, elle n'est pas prouvée. Je me refuse, pour le moment du moins, à voir dans le jeune romancier un rusé, un roublard et un peureux ; je crois plutôt à la sincérité de ses vues et je ne sens nullement la nécessité d'en faire un audacieux : il écrit ce qu'il pensait, comme il le pensait, à son âge, en son temps (1979 : 42-43).*

D'un tout autre esprit, enfin, un article de Patrick Imbert (1979), paru dans la section « Relectures » de la revue *Lettres québécoises*, conclut à la complémentarité des démarches de Lemire et de Boucher.

Mon propos n'est pas, on l'aura compris, d'établir la justesse de ces diverses lectures et de déterminer quelle est la meilleure interprétation de *Charles Guérin*<sup>4</sup>. Ce qui importe, ici, ce n'est pas l'atteinte de la vérité, mais le système de lecture en cause. Pour le décrire, j'ai suggéré deux ordres de questions en parlant d'attitudes de lecture et de significations attribuées à l'œuvre littéraire. Les premières constituent des modalités d'appropriation (du texte) dont on peut dire, grossièrement, qu'elles vont de l'adhésion totale (une absorption) au détachement (une démarche analytique). On ne peut pas saisir comment elles conduisent l'activité de lecture elle-même, dans ses détours, ses éclairs et ses plaisirs. Les attitudes – conditionnelles – d'identification, d'acclamation, de généralisation ou de contextualisation, qui se dégagent du péritexte de *Charles Guérin*, indiquent des parcours possibles, mais surtout des points d'arrivée. Elles entraînent la construction d'un sens de l'œuvre ou plutôt, puisqu'il s'agit d'une lecture au second degré, elles prédisposent à l'acceptation de ce sens.

Cet horizon de la lecture est un deuxième ordre de questions. On me pardonnera d'insister sur une évidence : ce qui est transmis par la lecture critique, c'est une signification qu'elle attribue à l'œuvre. Dans les exemples précités, le roman a pris le statut d'un témoignage ou d'un document historique, d'un objet de musée, d'un parfait représentant dans une série esthétique ou encore d'un instrument de contestation. C'est devenu sa valeur.

Cette valeur n'apparaît pas d'emblée. Elle exige de refaire un parcours de la signification, à défaut de pouvoir refaire celui de la lecture elle-même. Cela consiste concrètement en deux étapes dont la première est d'identifier des schèmes d'interprétation, tels que la catégorie de genre ou tels que l'histoire

---

4. Il est certain que des interprétations paraissent plus satisfaisantes que d'autres en raison de leur argumentation. Sous cet aspect, d'ailleurs, les documents d'accompagnement se prêtent difficilement à la comparaison. Ils signalent des pratiques fort diverses et des contraintes éditoriales, professionnelles ou même institutionnelles. Cela nous inviterait à faire une analyse situationnelle qui concernerait la légitimité des discours. Mais, ce n'est pas mon objet.

sociale. Ils sont l'équivalent des classèmes dans le procès sémantique. Dans un second temps, il s'agit de mettre au jour le raisonnement auquel ces schèmes donnent lieu. Sur ce point, il faut bien dire que les types de raisonnements ne sont pas réductibles à une liste d'arguments. Néanmoins, à côté des formes conventionnelles, comme les citations d'autorité, il est possible d'identifier des relations logiques, comme l'inclusion ou l'exclusion, lesquelles permettent de soutenir des jugements sur l'originalité d'une œuvre. Dans l'avis de l'éditeur Cherrier, par exemple, une distinction à l'égard des romans français de l'heure sert à fonder la spécificité de *Charles Guérin*, alors que dans la présentation de Boucher, un principe d'adéquation sert à poser la conformité du roman à un modèle narratif universel.

Avec cet exposé, qui a un caractère exploratoire, bien sûr, je ne prétends pas élaborer une théorie de la lecture ni même proposer une typologie des attitudes et des schèmes d'interprétation. J'ai cherché à définir quelques paramètres d'analyse et à en faire une application. Leur rendement serait bien faible, toutefois, s'ils convenaient uniquement aux relectures de *Charles Guérin* à l'occasion des rééditions du roman. L'analyse que j'en ai faite n'a évidemment pas valeur de modèle. Mais les concepts qu'elle suppose s'appliquent fort bien à d'autres œuvres de la littérature québécoise. Du reste, la matière est abondante. Il se trouve aussi un paratexte qui accompagne des œuvres récentes et, en particulier, des titres québécois des années 1960 qui font l'objet de relectures.

On peut douter de l'influence réelle des préfaces et des critiques sur les lecteurs en général. Quelle que soit son efficacité, le paratexte nous indique comment on veut faire lire. Il exprime un mode particulier sinon spécialisé de lecture qui fait participer des lecteurs virtuels à des enjeux critiques et institutionnels.

Autant dans la lecture érudite, exigée par une interprétation contextuelle, que dans la lecture déductive, commandée par un suspense, on suppose une activité très grande de la part du lecteur. On semble lui accorder beaucoup de responsabilité. Mais, pour être assurée, la compréhension du roman exige une médiation. Dans tous les cas, la lecture ne peut pas être spontanée ; elle doit être alertée. Le rôle en revient aux préfaciers et

aux critiques, pour qui la signification n'est jamais à la surface du texte. C'est à croire qu'elle n'est pas à la portée de tous les lecteurs !

Chaque lecture actualise différemment un texte, dont il résulte chaque fois une signification différente. On voudrait bien que cette inconstance de la signification littéraire fût un indice de la richesse du texte. Du reste, tous les essais d'interprétation postulent, pour justifier leur point de vue, le sens caché de l'œuvre et la nécessité de le révéler. L'étude de ses diverses actualisations est peut-être une manière d'atteindre l'œuvre empirique. Toutefois, l'objectif d'une recherche comme la mienne, si on veut bien en accepter les postulats, est plutôt tourné vers les pratiques de la lecture littéraire, dont il doit projeter l'inventaire, l'analyse et le classement. Il faut également, bien sûr, chercher ces pratiques en dehors de la critique et des discours d'accompagnement des œuvres, et étendre l'analyse à d'autres témoignages de lecture. Pour l'instant, les rééditions et les relectures critiques permettent de décrire un ensemble de pratiques, parmi d'autres, mais qui offrent cette particularité d'être à la fois le résultat et la programmation d'un acte de lecture. Elles m'auront servi à poser quelques éléments d'une histoire de la lecture au Québec et, plus particulièrement, d'une histoire de la lecture littéraire des œuvres québécoises. Par-delà les conditions de production, de diffusion et de promotion des œuvres, qui établissent des publics lecteurs, et par-delà les stratégies d'écriture, qui déterminent des significations virtuelles, ce sont les pratiques de lecture qu'une recherche comme celle-ci doit mettre au jour et examiner, parce que c'est bien là aussi, dans cet espace privé où se négocient les influences et les préférences, que se construit le sens et que se joue le sort d'une littérature.

## BIBLIOGRAPHIE

- CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier (1853), « Avis de l'éditeur », *Charles Guérin. Roman de mœurs canadiennes*, Montréal, G. H. Cherrier, Éditeur, Des presses à vapeur de John Lovell, p. iii-vii.
- CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier (1900), « Introduction » par Ernest Gagnon, *Charles Guérin. Roman de mœurs canadiennes*, Montréal, La Cie de publication de la Revue Canadienne, p. 5-6.
- CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier (1973), « Fonctions et séquences dans *Charles Guérin* » par Yvon Boucher, *Charles Guérin*, [Montréal], Marc-Aimé Guérin, éditeur, p. ix-xxviii. (Coll. « Classiques du Canada français ».)
- CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier (1978), « Introduction », *Charles Guérin. Roman de mœurs canadiennes*, édition présentée et annotée par Maurice Lemire, Montréal, Fides, p. 11-27. (Coll. « du Nénuphar ».)
- DIONNE, René (1979), « P.-J.-O. Chauveau. *Charles Guérin* », *Livres et auteurs québécois 1978*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 41-43.
- DUQUETTE, Jean-Pierre (1974), « P.-J.-O. Chauveau. *Charles Guérin* », *Livres et auteurs québécois 1973*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 77-80.
- DUQUETTE, Jean-Pierre (1975), « *Charles Guérin* et la fiction au XIX<sup>e</sup> siècle », *Voix et images*, vol. I, n° 2 (décembre), p. 182-195.
- ESCARPIT, Robert (1958), *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- FROT, Janine (1978), « *Charles Guérin* : Des fonctions ou une fonction... », *Voix et images*, vol. IV, n° 2 (décembre), p. 258-263.
- GAGNON, Ernest (1897), « *Charles Guérin* », *La Revue canadienne*, vol. XXXIII, n° 12 (décembre), p. 739-741.
- GÉRIN-LAJOIE, Antoine ([1862] 1874), *Jean Rivard, le défricheur*, Montréal, J. B. Rolland & Fils. (Coll. « Récit de la vie réelle ».)
- HAYNE, David M. (1992), « La réception critique du roman *Charles Guérin* de P.-J.-O. Chauveau (1853) », dans Annette HAYWARD et Agnès WHITFIELD (dir.), *Critique de la littérature/Littérature de la critique*, Montréal, Triptyque, p. 217-226.

- IMBERT, Patrick (1979), « “Charles Guérin” ou le réalisme critique », *Lettres québécoises*, n° 13 (février) p. 33-34.
- PROPP, Vladimir ([1928] 1970), *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil.
- WEINRICH, Harald ([1986] 1989), « Pour une histoire littéraire du lecteur », dans Harald WEINRICH, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’Homme, p. 39-53.

## LIRE LE ROMAN POPULAIRE VERS 1850

Ellen Constans  
*Université de Limoges*

Décrire et analyser les modes et modalités de la lecture du roman dans les milieux populaires vers 1850, tel est l'objet de cette communication. Pourquoi cette période ? Parce que c'est alors que le roman populaire moderne, né depuis une vingtaine d'années, atteint l'âge adulte en rencontrant son public, les nouveaux lecteurs qui constituent le public populaire. Comment lit-il ?

Je m'appuierai volontiers sur les thèses de Hans Robert Jauss qui ont apporté des vues décisives sur la réception de l'œuvre littéraire. Je voudrais cependant préciser ses analyses. Si Jauss insiste sur l'historicité de la réception, il me semble qu'il désigne pour telle ou telle période un lecteur trop normalisé par la culture littéraire de son temps qu'il partage avec ses contemporains, cette expérience générale constituant l'horizon d'attente qui s'actualise dans les lectures particulières et les met en perspective. Thèse pleinement pertinente lorsque l'œuvre nouvelle rencontre un public déjà constitué comme tel, possédant une culture commune, mais qui demande à être précisée quand, dans une durée historique relativement brève, un lectorat nouveau émerge massivement. Car celui-ci peut être homogène au public déjà existant ; il peut aussi s'en différencier au point que sa réception des œuvres est tout autre et que des questions nouvelles se posent aux auteurs qui prétendent atteindre ce nouveau public ou qui l'atteignent en fait, aux lecteurs eux-mêmes et aux chercheurs d'aujourd'hui. Que devient en particulier la notion centrale d'horizon d'attente ? Quelle est l'expérience culturelle de ces lecteurs ? D'où vient-elle ? J'utilise le terme « expérience », parce qu'il a une ouverture plus large que celui de « culture ». Si l'on admet qu'elle est structurée par

la vie, on court sans doute le risque de tomber (retomber ?) dans la conception de la littérature comme reflet ou représentation même médiatisée de la société ; je crois cependant que les analyses de Jauss, notamment dans sa dernière thèse (Jauss, 1978 : 72-80 en particulier), permettent d'éviter cette (re)chute dans le réalisme positiviste. Ces questions sont posées avec l'accession massive à la lecture de couches populaires autour de 1850.

Peut-on reconstruire les pratiques de ce nouveau public ? Il m'apparaît qu'une archéologie de la lecture romanesque est possible dans la mesure où est disponible pour cette époque une documentation importante de nature diverse dont les informations se croisent, tout en admettant qu'une part d'interprétation aléatoire demeure. Les historiens ont d'ailleurs ouvert la voie avec des études sur la culture et la littérature populaires anciennes, comme celles de Robert Mandrou (1964), Geneviève Bollème (1971), Marc Soriano (1977), Geneviève Bollème et Lise Andriès (1983) ou des ouvrages sur la lecture et le monde de l'édition tels ceux de Roger Chartier et de son équipe (1982-1986 ; 1987). Les recherches sur la lecture du roman populaire moderne, et plus particulièrement sur celui du XIX<sup>e</sup> siècle, se sont heureusement enrichies au cours de la dernière décennie ; je les ai largement utilisées. Elles demeurent encore dispersées et fragmentaires ; des synthèses exigeraient des travaux d'équipes transdisciplinaires. C'est donc un travail artisanal qui vous est proposé ici.

Quelques rappels et précisions me semblent nécessaires. Les chercheurs sont encore partagés sur l'existence d'un lectorat populaire avant la deuxième moitié du siècle. Malgré l'affirmation ressassée depuis 1820 : « Tout le monde lit, tout le monde veut lire », certains estiment que le « peuple », analphabète et trop miséreux pour acheter des livres, ne peut pas lire et que l'extension du lectorat vers le milieu du siècle s'arrête à la moyenne et à la petite bourgeoisie et, limite extrême, à quelques éléments d'une élite ouvrière. Or, les études récentes sur l'alphabétisation et la scolarisation indiquent que la progression, inégale bien sûr, a été plus rapide qu'on ne le croyait à partir de 1830 à Paris et dans les grandes villes (Furet et Ozouf, 1977). Surtout, lorsque les contemporains parlent du « peuple » ou des

classes populaires, ils ont en vue un ensemble très large de catégories socioprofessionnelles : outre la paysannerie, le prolétariat naissant, les artisans, les gens de service, les petits métiers du commerce, les employés petits et moyens, etc. ; la moyenne bourgeoisie fait encore partie du peuple<sup>1</sup>. N'oublions pas non plus que la connaissance des œuvres peut se faire par l'audition lors de lectures collectives. C'est le peuple des grandes villes qui lit et veut lire vers 1850 : les témoignages contemporains convergent, qu'ils émanent d'autorités institutionnelles (préfets, police ou critiques littéraires) ou de simples particuliers (mémoires d'écrivains, d'éditeurs, d'hommes et de femmes du peuple).

Comme le montrent les études, les différences culturelles majeures opposent les gens des villes et ceux des zones rurales. La culture des campagnards repose sur les traditions séculaires de la littérature de colportage. Les citadins méprisent les « contes bleus » et les almanachs dont ils ont délaissé la lecture dès le XVIII<sup>e</sup> siècle ; en ville on veut lire ce qui vient de paraître. Les pratiques de lecture diffèrent aussi. Cependant, vers le milieu du siècle une lente évolution s'amorce dans les campagnes, qui vont adopter les modèles de la lecture citadine.



De profondes mutations se sont produites dans l'édition française depuis 1830. Celle-ci traverse à partir de 1820 une série de crises dues pour une part à la faiblesse de la diffusion. Pour l'élargir il faut faire baisser les coûts de production et les prix de vente. En 1830 et encore en 1840 un titre romanesque en 2 volumes in-8° ou en 4 volumes in-12° coûte en librairie de 12 à 15 francs ; la cherté explique que les bons tirages se situent à 1 500 exemplaires. Comme le remarque Émile de Girardin, intéressé au premier chef, sur un tirage de 1 000 exemplaires, 200 seulement sont achetés par des particuliers, 800 par des cabinets de lecture qui louent l'œuvre. Les patrons de presse rencontrent

---

1. Il faut relire à cet égard l'essai de Michelet (1974) *Le peuple*. Voir aussi le numéro de la revue *Romantisme* intitulé « Le peuple » (n° 9, 1975) et l'article de Nies (1986).

le même problème que les libraires-éditeurs en raison de la cherté du prix d'abonnement aux journaux. Les uns et les autres ont donc besoin de l'élargissement du public dans les années 1830 et visent le lectorat bourgeois. En fait, la conjonction de deux phénomènes différents, soit l'existence d'une demande de lecture déjà forte du côté des couches populaires et l'invention du feuilleton-roman, puis celle d'autres formules éditoriales en ont décidé autrement : en 1850 le monde de l'édition et de la presse se trouve devant deux lectorats, hétérogènes d'un double point de vue sociologique et culturel. Situation qui, en retour, a infléchi la nature des offres et des demandes.

La principale caractéristique de ces modifications réside dans la multiplication et la diversification des supports imprimés, qui vont de pair avec une baisse importante des prix de vente du livre ou de ses substituts. Certes, on continue à publier des volumes sous leur forme traditionnelle : leur prix restant le même, ils restent inaccessibles au public populaire. Entre 1835 et 1840, deux éditeurs, Gervais Charpentier et Paulin et Hetzel, tentèrent d'abaisser les prix de revient du livre avec des formules qui seront reprises dix ans plus tard, mais leurs essais demeurèrent sans lendemain ; sans doute étaient-ils prématurés.

C'est l'insertion du feuilleton romanesque dans les quotidiens qui, à partir de 1840, déclenche le décollage massif de la demande<sup>2</sup>. Cette décennie a connu « la folie du feuilleton-roman » et la progression spectaculaire de la lecture de la presse quotidienne. Une seule série de chiffres en témoigne : avant 1840 l'ensemble des journaux parisiens tire à quelques dizaines de milliers d'exemplaires ; en 1846, selon Hatin, les 26 quotidiens ont au total 180 000 abonnés. Rappelons qu'un exemplaire est lu par plusieurs lecteurs, voire plusieurs dizaines, dans les lieux semi-publics tels que cabinets de lecture, cafés, marchands de vin. Grâce au roman-feuilleton la presse a ainsi joué le premier rôle dans l'élargissement et surtout dans la « démocrati-

---

2. Les premiers feuilletons romanesques ont paru en juillet 1836, mais le succès ne s'affirme vraiment qu'à partir de 1840. Sur la naissance et le développement du roman-feuilleton voir les thèses de René Guise et de Lise Queffélec, en particulier de Queffélec (1989).

sation » du lectorat ; en même temps les grands succès, les best-sellers de Sue, de Dumas et de Soulié ont orienté les goûts et la demande de ce nouveau public et l'écriture des romanciers qui ont voulu y répondre. La dialectique de l'offre et de la demande n'est pas uniquement ici d'ordre économique ; elle porte aussi sur la nature même du produit romanesque proposé.

Dans le sillage du roman-feuilleton naquirent dès 1840 les journaux-reproducteurs<sup>3</sup>. Mensuels ou bimensuels, ils reprennent les titres à succès, en opérant parfois des coupures dans le texte. Ils comportent une ou plusieurs gravures. Ils sont vendus par abonnement, mais aussi au numéro : 7 Frs 20 pour 12 numéros par an, 0 Fr 60 au numéro pour *L'Écho des feuilletons* qui publie 40 à 50 titres par an. Ce journal revendique 40 000 abonnés en 1843. On peut déjà noter un élargissement véritable.

La naissance quasi simultanée de plusieurs journaux-reproducteurs au début des années 1840, coïncidant avec le décollage du feuilleton, signifie bien que patrons de presse, éditeurs et banquiers sans doute misent sur une augmentation sensible du lectorat et du taux de lecture. Ils ne se trompaient pas et cherchèrent à aller plus loin en inventant d'autres supports moins chers encore.

Les livraisons à quatre sous fleurirent à partir de 1848 et pendant une dizaine d'années<sup>4</sup>. L'ampleur de leur diffusion en fit, avec le quotidien, le principal vecteur de la démocratisation du lectorat. C'est en 1848 que le libraire-éditeur Gustave Harvad, reprenant la tentative sans lendemain de Paulin et Hetzel, inaugura une collection de « Romans illustrés » en livraisons de 16 pages à 20 centimes l'une ; chaque livraison était illustrée de plusieurs gravures. Ses confrères et concurrents : Gustave Barba, Bry et Maresq, etc., lui emboîtèrent le pas dès les années

---

3. À côté du plus connu, *L'Écho des feuilletons*, qui parut de 1840 à 1873, citons *La Revue des feuilletons*, *La Bibliothèque des feuilletons*, *Le Feuilletoniste*, *L'Écho français*, *L'Estafette*.

4. Une étude d'ensemble des livraisons à 20 centimes reste à faire. Nous disposons seulement des précieuses et précises monographies de Claude Witkowski et d'un chapitre dans *l'Histoire de l'édition française* (tome III).

suivantes. Les collections se multiplièrent et les libraires voulurent diversifier les formules pour les rendre plus attractives : œuvres d'auteurs à succès, œuvres dites complètes d'un même auteur (Sue, Soulié, Dumas, de Kock, Pigault-Lebrun, Sand, Balzac, etc.), œuvres classiques des siècles passés... Si l'essentiel des publications par livraisons est constitué par des romans, la formule fut vite étendue à d'autres genres littéraires et documentaires : théâtre, mémoires, récits de voyage, récits historiques, encyclopédies. La Bible elle-même sera un des gros tirages des livraisons : 40 000 exemplaires chez J. Bry.

Cependant, dès la fin de la décennie 1850 le rythme de publication se ralentit. Comme la matière romanesque disponible ne manque pas, c'est vraisemblablement le lancement, à partir de 1855, d'une nouvelle formule, le journal-roman, qui a entravé le développement des livraisons. Fait notable, ce sont les mêmes éditeurs qui reconvertissent leur production ; on les retrouvera aussi, à partir de 1857, à l'origine d'une troisième formule : les bibliothèques.

Cette stratégie répond certainement à la volonté d'attirer et de fidéliser des clientèles différentes : le journal-roman, hebdomadaire ou bihebdomadaire, 8 ou 16 pages, ne coûte que 5 ou 10 centimes, alors que les bibliothèques sont des brochures illustrées à 50 centimes contenant un récit complet ou une partie d'un roman que l'on peut relier facilement. Cible populaire et cible plus bourgeoise, les éditeurs explorent les possibilités financières et les désirs de l'une et de l'autre.

À partir de 1863, toutes ces publications bon marché subissent la concurrence du premier quotidien à un sou, vendu au numéro : *Le Petit journal* de Milhaud qui, deux ans plus tard, tire déjà à 250 000 exemplaires et publie un ou deux feuilletons romanesques de front. À prix égal, la fureur de lire pousse les lecteurs vers la consommation quotidienne d'un texte inédit. Les livraisons perdront la bataille.

La multiplication des formules au cours des vingt années qui entourent 1850, leur succession rapide témoignent des recherches des milieux de la presse et de l'édition pour couvrir les attentes d'une clientèle nouvelle. Ils connaissent les caractéristiques sociologiques de ce nouveau lectorat : pouvoir d'achat

fort limité et fluctuant, temps de loisir réduit, habitat exigü ne permettant guère l'isolement, culture faible au regard des normes classiques. Mais ce public populaire veut lire et jusque dans les années 1840 sa demande, qui augmente rapidement avec « la folie » du roman-feuilleton, est mal satisfaite par la location aux cabinets de lecture ou la lecture dans les cafés et les chambrées : il faut attendre et l'on n'a ni le temps ni l'envie de le faire. Du côté des patrons de presse et des éditeurs, on se dit que les pratiques de lecture par location, rotation et groupes limitent la vente, donc la production, alors que les nouvelles technologies permettent d'abaisser les coûts de fabrication. Leur objectif premier est d'amener, pour un meilleur profit, les nouveaux lecteurs à acheter individuellement les produits à lire. Lorsque Havard et Barba lancent leurs collections à 20 centimes ils ne cachent pas qu'ils veulent s'attirer la clientèle des cabinets de lecture à la ville et à la campagne celle du colportage : « ... donner pour 20 centimes, à peine le prix de location dans un cabinet de lecture, un roman autrefois payé de 3 à 6 francs et, de plus, le fournir enrichi d'illustrations, c'est un immense progrès... », écrit G. Havard<sup>5</sup>.

Dans le prospectus de « Panthéon littéraire illustré », Barba s'en prend aux « mauvais » livres du colportage qui, de surcroît, coûtent plus cher que les livraisons qu'il propose. Tous les libraires-éditeurs font de « l'excessif bon marché » de leurs collections le premier argument de vente, tout en insistant aussi sur la qualité matérielle des produits. Ils expliquent d'ailleurs que l'acheteur peut réunir les livraisons d'une même œuvre sous une couverture unique et en faire un « vrai » livre, début d'une « vraie » bibliothèque ; on valorise ainsi l'objet fragmentaire par la possibilité de réaliser le modèle culturel bourgeois au moindre coût.

Car ils savent bien que le livre, l'objet à lire n'est pas un produit de consommation comme un autre ; à l'argument du

---

5. Dans le prospectus de lancement des « Romans du jour illustrés » en 1849. Effectivement les cabinets de lecture périssent à partir de 1850 d'abord à Paris, puis en province.

prix, les prospectus de lancement ajoutent ceux de la séduction culturelle, si l'on peut dire : célébrité des romanciers, qualité et intérêt de leurs œuvres, nouveauté des titres. Enfin, conscients qu'il existe une forte demande de savoir (au sens le plus large) dans les couches populaires, ils affichent le souci d'instruire et d'« éclairer » : les collections encyclopédiques y pourvoient, mais aussi les livraisons du « Panthéon littéraire illustré », qui de 1850 à 1857 publia les « œuvres complètes » de Molière, Racine, Corneille, Regnard et aussi des romanciers étrangers contemporains, dont l'inévitable Walter Scott, Hoffmann, F. Cooper, etc. « Propager les connaissances humaines, [...] répandre la lumière, [...] ouvrir à tous de nouvelles sources d'instruction [...] », lit-on dans le prospectus.

On sent poindre ici les enjeux idéologiques et politiques de la démocratisation du lectorat, enjeux qui passèrent au premier plan de certaines collections, par exemple la « Bibliothèque des poètes et romanciers chrétiens », lancée en 1853 par les éditeurs Soye et Bouchet, ou la « Bibliothèque du Peuple », créée en 1851 par une coopérative d'ouvriers du livre. La brièveté de leur publication<sup>6</sup> signifie que les lecteurs de tous bords recherchaient avant tout un plaisir de divertissement.

La durée de vie de ces diverses formules par livraisons fut relativement courte. La concurrence y fut pour beaucoup sûrement. Concurrence entre libraires-éditeurs qui les entraîne dans une fuite en avant pour conquérir et garder des parts de marché, d'où l'invention de nouveaux produits. Concurrence entre l'édition et la presse : les journaux ont l'avantage de publier des titres inédits, tandis que les livraisons donnent des textes déjà connus, et de réveiller tous les jours l'intérêt et la curiosité du lecteur. Il est vrai que les libraires essaient de surmonter ce handicap en soulignant que l'on peut garder les fascicules et constituer une bibliothèque alors que le public populaire est encore obligé de louer le journal dont l'abonnement est trop cher. En tout état de cause, les capacités financières limitent la populari-

---

6. La publication catholique n'alla pas au-delà de neuf fascicules ; quant à la seconde, elle s'arrêta après avoir publié trois ouvrages.

sation du nouveau lectorat ; même à 20 centimes les livraisons restent inaccessibles à la majorité des ouvriers et des gens des petits métiers. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle la pauvreté est le principal obstacle à une démocratisation complète de la lecture ; il faudra attendre les premières années du XX<sup>e</sup> siècle et l'amélioration du pouvoir d'achat des travailleurs des villes pour que les collections de « petits romans » fassent émerger une nouvelle grosse vague de lecteurs populaires.

Cependant, le roman-feuilleton et les livraisons bon marché ont fait naître un lectorat populaire de masse à Paris et dans d'autres grandes villes : ce fut la première vague. Claude Witkowski a tenté de réunir des données chiffrées sur le nombre de titres romanesques publiés en livraisons et sur leurs tirages ; pour être fragmentaires ces chiffres donnent une idée de l'extension du public et de sa fureur de lire. L'ensemble des collections recensées comptait 2 500 titres en décembre 1852 (quatre ans après le lancement de la première livraison), 4 000 fin 1854 et 6 000 fin 1862 ; le tirage moyen de chaque titre pouvant, lui, être estimé à 10 000 exemplaires. Les journaux-romans, tous titres confondus, auraient été édités à 20 millions d'exemplaires entre 1861 et 1866, leur période la plus favorable. (Rappelons-nous que le tirage moyen d'un roman en édition traditionnelle oscille entre 1 000 et 1 500 exemplaires et que, d'autre part, un même exemplaire est lu par  $x$  lecteurs.) Un autre chercheur, Pierre Orecchioni (1982) a essayé de mesurer la lecture des *Mystères de Paris* et du *Juif errant* : il estime que 400 000 à 800 000 personnes ont lu ces deux romans au cours des dix années qui ont suivi leur parution<sup>7</sup>. Cas extrême sans doute, mais le roman populaire est bien l'objet d'une consommation massive. Le peuple des villes lit et il lit des romans grâce aux nouveaux supports imprimés.

---

7. Les deux romans ont été d'abord publiés en feuilleton, puis en volume (plusieurs éditions), enfin en livraison (dans deux ou trois collections).



Comment le peuple lit-il ces romans ? Et à quelles variétés romanesques vont ses préférences ?

J'ai déjà signalé l'opposition et le décalage qui existent entre les lectures des villes et des campagnes. À partir de 1830, note Charles Nisard, des romans contemporains commencent cependant à voisiner dans la hotte du colporteur avec les ouvrages de la culture archaïque : des titres de Ducange, Raban, Lamothe-Langon, Mme Cottin, Clémence Robert, Custine, Léon de Wailly apparaissent d'abord ; puis dans les années 1840 des « abrégés des œuvres des plus fameux romanciers, tels MM Dumas et Sue... (des) drames tirés de pièces de théâtre et de nos campagnes d'Algérie et du Maroc ». Bientôt, ajoute l'enquêteur, on y découvrira les livraisons à 4 sous de Barba et de ses confrères qui remplaceront les livrets bleus et prétendent « combattre [...] la mauvaise influence des livres immoraux sur l'esprit des campagnards » (Nisard, [1854] 1968 : 518). Une modernisation de la lecture est en cours ; le colportage n'en sera pas sauvé pour autant.

La lecture collective à haute voix domine encore largement dans les zones rurales. Les récits de vie écrits par des gens du peuple (Martin Nadaud, Louise Michel), les romans contemporains de Sand ou d'Erckmann-Chatrion en portent de fréquents témoignages. Certaines veillées, les jours fériés sont l'occasion de lectures. Mais la lecture reste une activité de loisir irrégulière, soumise au rythme des travaux et des saisons, valorisée dans certaines familles, perçue ailleurs comme négative.

Dans les grandes villes, il faut le rappeler, la familiarité avec l'imprimé, la connaissance de ce qu'il « dit » sont déjà anciennes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, il fait partie de l'expérience quotidienne de tous les citadins : placards et canards, images légendées, étals des librairies, cabinets de lecture dont certains, en pleine rue, préfigurent les kiosques à journaux. Cette présence constitue un appel récurrent et appuyé au savoir-lire.

La familiarisation avec la « littérature » et la « culture » passe plus précisément par le théâtre et la chanson, deux voies d'accès qui lancent un autre appel vers la lecture. Je n'insisterai

pas : ce sont des faits bien connus, dont on néglige cependant trop le poids dans la naissance du lectorat populaire. Signalons seulement que le va-et-vient entre le roman et le drame, bien établi dès la fin du Premier Empire, devient une véritable industrie pendant les années de la folie du feuilleton, signe qu'il s'agit bien d'une incitation à la consommation, lecture ou spectacle<sup>8</sup>. Dès 1850, les tournées transportent les adaptations dramatiques dans les villes de province. Le plaisir esthétique est ainsi redoublé, prolongé. La chanson populaire remplit les mêmes fonctions de préparation et de complément à la lecture, et de renouvellement du plaisir. Dans les milieux populaires, la lecture est et n'est qu'un des modes d'approche des œuvres littéraires ; chacun de ces modes d'accès pousse à découvrir les potentialités diverses des autres, le lectorat étant conscient que tous ouvrent sur un plaisir et un savoir conjugués.

Le nouveau public de 1850 arrive à la lecture avec une certaine culture littéraire préexistante. Ces nouveaux lecteurs ne sont ni barbares ni naïfs. Leur esprit n'est pas un terrain vierge ; il a été préparé par les formes d'art tout juste évoquées, mais aussi par la culture orale traditionnelle et par une culture de la rue, si l'on peut dire. Culture composite certes, qui diffère de celle des classes dirigeantes pour une part.

La progression de l'alphabétisation a favorisé le passage de la lecture collective à la lecture individuelle. La première subsiste encore ; en 1848, elle a même connu un regain momentané dans les séances des clubs révolutionnaires, mais il s'agit là d'une

---

8. Un seul exemple parmi bien d'autres : *Les mystères de Paris* paraissent en feuilleton dans *Le Journal des débats* du 15 juin 1842 au 15 octobre 1843 (avec des interruptions). La première édition en 10 volumes est publiée par Gosselin de septembre 1842 à décembre 1843 ; une autre édition, illustrée, « revue et corrigée », sort chez Béthune et Gosselin en août 1843. Le Théâtre de la Porte-Saint-Martin donne la première du drame *Les mystères de Paris*, de Dinaux et Sue, le 13 février 1844 ; le texte en fut édité en mars de la même année. Au cours des années suivantes, le roman fut plusieurs fois réédité ; le titre figure parmi les premiers fascicules par livraisons de Bry et Maresq vers 1850 ; j'oublie d'autres rééditions, adaptations (sans compter les parodies), chansons et gravures, etc.

lecture bien particulière, didactique et militante. L'individualisation gagne rapidement avec la lecture muette. Les formes de socialité liées à la pratique collective (commentaires, discussion) s'en trouvent modifiées, affaiblies. La richesse de la personnalité en est-elle renforcée ? Sans doute.



On sait que le récit fictionnel règne pratiquement sans partage dans la lecture populaire moderne. Quels types de romans le peuple des villes lit-il vers 1850 ? L'examen des titres publiés dans les diverses formules dont il a été question confirme d'abord la prééminence quasi absolue du roman qui vient de paraître en feuilleton : le public, populaire ou non, veut des nouveautés<sup>9</sup>. Le lectorat populaire, quant à lui, construit sa culture avec un fonds littéraire « moderne » ; cette culture moderne rompt avec la tradition et l'archaïsme, crée des goûts esthétiques nouveaux. Et comme la plupart de ces romans racontent des histoires qui se déroulent dans le monde contemporain, en France ou ailleurs, ce public trouve sa nourriture spirituelle intellectuelle et idéologique dans ce que Baudelaire, à la même époque, appelle « la modernité ».

Parmi les variétés romanesques de cette période, on a souvent privilégié le roman héroïque du surhomme providentiel, justicier ou vengeur, défenseur des victimes et des opprimés contre les puissants et les méchants, tel qu'il est exemplifié dans *Les mystères de Paris* et *Le comte de Monte-Cristo*. Il convient, à notre avis, de nuancer le tableau, même s'il est vrai que ce roman épique a recueilli les plus grands succès immédiats et a presque seul survécu dans les lectures populaires. À ses côtés, presse et éditions bon marché ont publié et réédité des centaines de romans historiques, de romans de mœurs « mondains » ou non,

---

9. La publication dans les collections par livraisons de romans des siècles antérieurs (*Télémaque*, *Gil Blas*, *Manon Lescaut*, *Paul et Virginie*) ou d'auteurs des générations précédentes (de Kock, Ducange, Pigault-Lebrun, etc.) n'infirmes pas cette tendance ; ces œuvres sont rééditées au titre de valeurs sûres, destinées à fidéliser le consommateur.

de récits d'aventures lointaines : il faut prendre en compte leur notoriété parmi la production contemporaine ; une taxinomie pertinente s'appuierait donc sur des études statistiques qui restent à faire à partir de la lecture des œuvres, du nombre de rééditions et de republications dans la presse régionale (pour les feuilletons), des adaptations dramatiques, etc.<sup>10</sup>. Entreprise quasi impossible étant donné l'énormité de la matière à brasser<sup>11</sup>.

En m'appuyant sur les monographies de Witkowski, qui ne couvrent pas, et de loin, tout le domaine à exploiter, et sur les textes publiés dans *L'Écho des feuilletons*, je peux avancer certaines hypothèses. Aussi bien, on retrouve certains noms d'auteurs et certains titres dans toutes les formules. L'on peut donc établir un classement, une sorte de *hit-parade*, où se côtoient des romanciers des générations précédentes, légitimés par leur succès, les grands feuilletonistes des années 1840, et d'autres aujourd'hui oubliés, mais appréciés et lus jusque vers 1875-1880 : outre Sue, Dumas, Soulié, Féval (qui débute), on trouve de Kock, Ducange, Pigault-Lebrun, Clémence Robert, des auteurs « reconnus » : Chateaubriand (pour ses récits), Hugo, Sand, Balzac et puis Amédée Achard, Marie Aycard, Élie Berthet, Charles Deslys, Emmanuel Gonzalès, Georges de la Landelle, etc.

Ces derniers ont produit peu de romans héroïques : ils pratiquent le roman de mœurs, le roman historique, le roman d'aventures ; ils ont en commun d'avoir beaucoup écrit – des tâcherons du feuilleton.

---

10. Je partage ici les positions méthodologiques de Lyons Martin dans le chapitre « Des livres pour tous » de *l'Histoire de l'édition française* (Chartier, Martin *et al.*, 1982-1986, t. III). Je suis plus réservée sur la mise en œuvre de ses principes : les genres littéraires sont confondus, de même que les œuvres (dites) complètes et les titres isolés ; de plus, il compare la production de romanciers appartenant à des périodes différentes.

11. Pour nous en tenir au roman-feuilleton, une étude sur les titres et les auteurs publiés dans les quotidiens régionaux a été entreprise sous l'égide du professeur René Guise de Nancy, mais le dépouillement est trop partiel, l'exploitation encore fragmentaire et les conclusions aléatoires.

Le voisinage d'auteurs qui appartiennent aujourd'hui, et souvent dès leur vivant, à la littérature canonique (Chateaubriand ou Hugo) et d'autres qui sont déjà classés/déclassés comme des romanciers populaires par la critique contemporaine signifie qu'il n'existe pas de frontière étanche entre la littérature et la paralittérature aux yeux des éditeurs, des patrons de presse et du nouveau lectorat. On sait que la critique de 1840 place Sue et Soulié à côté de Balzac parmi les auteurs de romans de mœurs. Le public populaire reçoit leurs œuvres comme « sérieuses », apportant des informations sur la vie et la société contemporaines.

Le roman « mondain », proche du roman d'analyse, le roman de mœurs et le roman historique occupent dans les publications bon marché un volume aussi important que le roman « héroïque » moderne. Le lectorat féminin, le plus nombreux, préfère, on le sait, des fables proches du quotidien, de la vie « possible » aux aventures héroïques ou exotiques : les lectrices aiment les drames de la vie privée, qui parlent mieux à leur affectivité et à leur imagination, même si elles ont pleuré sur la misère et les malheurs de Fleur-de-Marie, qui est censée vivre dans la France contemporaine...

Autour de 1850, le peuple des grandes villes est affamé de romans : il lui faut sa tranche quotidienne de roman. Ses lectures sont plus diverses qu'on ne l'a dit. Des habitudes, des pratiques de lecture sont bien installées, qui font partie désormais de la vie sociale.

\*  
\*   \*   \*

Nous sommes demeurés jusqu'ici à la périphérie de l'acte de lecture proprement dit, au sens où l'analyse Wolfgang Iser (1985). Rapprochons-nous maintenant du centre, tout en restant encore à l'extérieur de l'objet lui-même. En effet, une analyse « de l'intérieur » de la lecture populaire vers 1850 se heurte à la difficulté de la faiblesse relative de témoignages directs, émanant de lectures populaires de l'époque. Nous savons par des récits autobiographiques assez nombreux qu'hommes et femmes du peuple lisaient ; nous connaissons

leurs lectures et leurs pratiques de lecture, mais les informations sur l'acte de lecture lui-même sont pauvres et banales<sup>12</sup>. Par contre, l'étude de la réception du roman-feuilleton et du roman populaire dans son ensemble par la critique institutionnelle et « l'intelligentsia », les débats auxquels la littérature populaire a donné lieu nous aident à analyser la lecture du nouveau public.

Sainte-Beuve lança les premières attaques contre le roman populaire en 1838 avec sa campagne contre « la littérature industrielle ». Sur ses traces, Villemain, Nisard, Planche accusent les feuilletonistes d'avoir « rompu depuis longtemps avec la littérature » et répètent que leurs œuvres « relèvent uniquement de l'industrie » (Planche, 1853 : 234). Ils dénoncent le relâchement du style et de la construction du récit, les invraisemblances de toute nature, les infractions au bon goût et à la décence : c'est assez dire que leur taxinomie est celle de l'esthétique classique qui est aussi celle du lectorat cultivé traditionnel.

Assez rapidement, le débat se déplaça vers le terrain idéologique et politique, ce qui nous intéresse davantage parce que les enjeux posés impliquent des lectures du roman-feuilleton. Les attaques émanent surtout, mais pas uniquement, de critiques et d'hommes politiques de droite, légitimistes, catholiques, partisans de l'ordre. Alfred Nettement dès 1845, Eugène Poitou, Charles Menche de Loïse sous le Second Empire, parmi bien d'autres, tirent à boulets rouges sur le roman-feuilleton qu'ils rendent responsable de la « perte du sens moral », de la démoralisation de la société française et des révolutions périodiques qui la secouent (Nettement, 1845, 1859 ; Menche de Loïse, 1852 ; Poitou, 1857). Il sème l'immoralité en représentant les vices des hors-la-loi, des déclassés ou des viveurs, pis en présentant comme purs des personnages déchus comme la Goualeuse. C'est surtout « la morale sociale » du feuilleton qui est dangereuse. En effet, il désigne la société comme responsable des malheurs, des vices et des injustices : les individus subissent « une fatalité sociale » ; on justifie la révolte, on encourage

---

12. Voir les mémoires de Suzanne Voilquin, de Louise Michel, de Martin Nadaud, d'Agricol Perdiguier, etc.

l'esprit révolutionnaire. Sue et Dumas, écrit Nettement, satisfont « une passion profondément révolutionnaire en exaltant outre mesure le sentiment exagéré de la personnalité et de la puissance individuelle de l'homme » (1845 : t. I, 326). Plus tard, il les accusera d'avoir préparé les esprits à la révolution de 1848, rejoint en cela par Poitou et Armand de Pontmartin. Enfin, ces auteurs, surtout Soulié et Sue, suscitent une curiosité malade pour la laideur, l'horrible et le crime chez un public fragile qui n'a que trop tendance à s'y intéresser. Romans corrupteurs, subversifs, d'autant plus dangereux que leurs lecteurs, « les nouveaux lecteurs », appartiennent aux couches populaires sensibles aux représentations de la misère et des injustices, aux discours contestataires, revendicatifs et réformateurs, à l'éthique « immorale » que désigne l'action des héros positifs (Rodolphe, le comte de Monte-Cristo). Autres catégories lectorales particulièrement fragiles : les femmes et les jeunes qui n'ont pas une formation morale assez solide pour porter des jugements sains et qui s'attendrissent au lieu de réfléchir.

Autrement dit, selon la critique institutionnelle, les nouveaux lecteurs font une lecture d'identification dans les deux sens du terme : ils « se reconnaissent » dans certains personnages héroïques qui deviennent pour eux des modèles ou dans les personnages de victime ; ils reconnaissent des situations, des comportements qu'ils ont pu observer dans la vie. Lecture d'identification c'est-à-dire lecture non distanciée, sérieuse et référentielle. Lecture de participation active, de prise de conscience parce qu'elle suscite la réflexion sur l'état de la société, de prise de position<sup>13</sup>.

Dans les années qui précèdent 1848, des hommes politiques interviennent dans le même sens, tel Chapuys de Montlaville qui semble s'être fait un spécialiste de la question. Aux accusations précédentes, il en ajoute une autre qui vise le

---

13. On sait assez que, dans *La Sainte Famille*, Marx reproche à Eugène Sue son réformisme. Du côté de la réception populaire, l'effet fut bien différent ; les voies de la conscience de classe sont diverses, parfois obscures, y compris pour les intéressés eux-mêmes.

lectorat féminin : les romans populaires cultivent chez les lectrices ce que l'on appellera plus tard le « bovarysme », c'est-à-dire le dégoût de la vie réelle, l'exaspération de l'imaginaire, l'exaltation, la perte du sens du devoir. À noter que ce député appartient à l'opposition de gauche. Et il est vrai que du côté des républicains et des socialistes, nombreux sont ceux qui font plus que des réserves sur le roman-feuilleton. Sans parler des analyses de Marx, on peut se référer à Michelet et à Sand. Dans *Le peuple* (1847), l'historien reproche à Sue (sans le nommer) d'avoir limité sa représentation du peuple à « la classe déclassée » des délinquants et des criminels et d'effrayer ainsi la bourgeoisie au lieu de favoriser son intérêt pour les classes pauvres et l'unité des diverses couches du peuple<sup>14</sup>. Les mêmes arguments se lisaient déjà sous la plume de Sand dans l'adresse de l'auteur au lecteur de *La mare au diable* (1846). Ils supposent de la part de ces auteurs et du lectorat bourgeois tel qu'ils l'imaginent une réception au premier degré, aussi sérieuse et immédiate que celle du public populaire...

Les contemporains intéressés dans ces débats distinguent ainsi deux lectorats : un lectorat cultivé qui fonde sa lecture sur les critères esthétiques et éthiques traditionnels, à savoir le vrai, le beau et le bien ; un lectorat nouveau composé de catégories socioprofessionnelles plus modestes qui est en train de construire d'autres normes de réception : le vrai, mais sans « gaze », idéalisation ni occultation, un vrai qui représente « toutes » les réalités sociales ; le pathétique dans toutes ses dimensions d'intensité et de violence ; le sérieux qui implique prise en charge du signifié ; et aussi les droits de l'imagination et du rêve. Le public cultivé serait capable de mener une lecture distanciée, à deux ou plusieurs degrés ; le second aurait le nez collé sur le texte et en ferait un reflet du réel. La critique et l'intelligentsia bourgeoise, quasi unanimes, estiment donc que ce nouveau lectorat est un public primaire, qui procède à une

---

14. Voir le début de la deuxième partie du *Peuple*.

lecture d'identification au double sens indiqué plus haut et confond réalité et fiction.

Peu nombreux furent ceux qui prirent la défense du roman populaire. Arthur de Gobineau fut de ceux-là. Une fois de plus il fait le constat que tout le monde lit ; mais on ne devrait pas donner à tous les mêmes lectures : « À des lecteurs-enfants, les livres d'enfant conviennent seuls [...]. Le roman-feuilleton joue donc, en quelque sorte, à ce moment de notre existence sociale, le rôle d'un abécédaire perfectionné et orné d'images en taille-douce » (Gobineau, 1844).

Les réflexions de Paul Féval sont d'autant plus intéressantes qu'il fut un des plus célèbres feuilletonistes de la période et fut chargé en 1867 de rédiger la section « Roman » d'un très officiel *Rapport sur le progrès des lettres* commandé par le gouvernement :

*L'auditoire acquis au roman s'est considérablement augmenté pendant les vingt-cinq dernières années, et le nombre des romanciers, suivant le mouvement, a pour le moins quintuplé. En toutes choses, la loi est que l'élargissement d'une surface amène l'abaissement proportionnel de son niveau.*

*Sauf de brillantes exceptions, la loi a eu son cours. Le roman, sous le rapport des idées et sous le rapport du style, s'est affaissé : j'entends le roman qui voulait à tout prix rester populaire, et les maîtres se sont peu à peu écartés, comme s'ils eussent ignoré la langue parlée au fond de ces couches sociales qui viennent d'apprendre leurs lettres et qui déjà épèlent [sic] (1868 : 44).*

Féval désigne clairement la fracture esthétique qui vient de se produire entre le roman « littéraire » (il pense sans doute à Flaubert) et ce nouveau venu qu'est le roman populaire. Deux formes romanesques, deux lectorats différents. Aux « lecteurs-enfants », poursuit-il, il faut des « contes » : mais ils ne veulent plus de « l'ancien merveilleux » des fables et des légendes ; ils réclament un « merveilleux moderne » proche des réalités qu'ils connaissent : celui du Paris contemporain avec ses bas-fonds et ses criminels. C'est en cela que le roman est « l'épopée

subalterne, mais populaire » de la littérature. Le feuilleton et les livraisons bon marché ont créé des millions de lecteurs (!) ; mieux vaut qu'ils lisent des romans médiocres plutôt que de ne pas lire, car « la plus pauvre des pages contient en germe tous les trésors de l'humanité<sup>15</sup> » (1868 : 44-46, 63 et *passim*).

Cette indulgence, intéressée, il est vrai, puisqu'il s'agit d'un plaidoyer *pro domo*, est assez rare, surtout parmi les conservateurs légitimistes ou ralliés au régime impérial. L'opinion de Féval est d'ailleurs originale en ce sens qu'il relève le besoin de merveilleux du lectorat populaire et désigne ainsi indirectement à la fois la part de l'imagination et du jeu dans la lecture du roman par le peuple ; il ne croit guère à cette lecture sérieuse, arrêtée au premier degré, ni à celle de la séduction immorale et subversive que dénonçaient Nettement ou Chapuys de Montlaville. Il a de la lecture populaire une conception moins simpliste et mécaniste.

À lectorat populaire, il faut une littérature propre. Parmi les hommes politiques et les écrivains de progrès la question est posée depuis les années 1840 et certains, on le sait, passent aux actes : Sand avec des romans socialisants et rustiques, Hugo lorsqu'il écrit les linéaments des *Misérables*, Lamartine avec *L'histoire des Girondins* puis deux romans populaires, Erckmann-Chatrian, etc. Les paratextes des romans de Sand et de Lamartine tentent de définir une littérature de fiction à destination du peuple et dessinent ainsi une figure en creux du lecteur populaire. Pour la romancière de *La mare au diable*,

[...] *la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour [...] ; le roman d'aujourd'hui doit remplacer l'apologue et la parabole des temps naïfs [...] ; l'artiste a une tâche plus large et plus poétique que de proposer quelques mesures de prudence et de conciliation pour atténuer l'effroi qu'inspirent ses peintures. Son but devrait être de faire aimer les objets de sa sollicitude et,*

---

15. En évoquant le nouveau merveilleux parisien, Féval théorise sa propre pratique et organise sa propre publicité, puisqu'il est en train d'écrire *Les habits noirs*.

*au besoin, je ne lui ferai pas un reproche de les embellir un peu. L'art n'est pas une étude de la réalité positive ; c'est une recherche de la vérité idéale* (Sand, 1964 : 30).

Dans un autre texte moins connu, la préface écrite pour l'édition illustrée Hetzel en neuf volumes de ses œuvres, Sand affiche sa vocation d'écrivain populaire : cette édition bon marché est destinée « à la classe pauvre ou malaisée » pour laquelle elle a créé une grande partie de son œuvre ; « plusieurs ouvrages ont été inspirés par le désir d'éclairer le peuple sur ses devoirs autant que sur ses droits » (Sand, 1852-1856 : t. 1, 1). C'est bien un lecteur-enfant qu'il faut guider en lui présentant des modèles positifs et qui soient à sa portée.

Cette position paternaliste est aussi celle de Lamartine dans la préface de *Geneviève, histoire d'une servante*, le premier de ses deux récits populaires, publié en 1850. Ce texte se présente comme un dialogue entre une couturière qui est aussi poète, Reine Garde, Lamartine et sa femme. Reine Garde se plaint que l'on ne propose au peuple que de mauvais livres ou des livres qu'il ne peut comprendre. Il est temps, en effet, dit Lamartine, de créer une littérature populaire : « je veux dire la plus sereine et la plus épurée des littératures [...] ; appropriée aux esprits, aux cœurs, aux fortunes du peuple à tous les degrés. » Ce seraient

*de simples histoires vraies et pourtant intéressantes, prises dans les foyers, dans les mœurs, dans les professions, dans les familles, dans les misères, dans les bonheurs et presque dans le langage du peuple lui-même ; espèce de miroir sans bordure de sa propre existence où il se verrait lui-même dans toute sa naïveté et dans toute sa candeur : mais qui, au lieu de refléter sa grossièreté et ses vices, réfléchirait de préférence ses bons sentiments, ses travaux, ses dévouements et ses vertus pour lui donner davantage l'estime de lui-même et l'aspiration à son perfectionnement moral et littéraire* (Lamartine, 1850 : préface, *passim*).

Le lecteur-enfant de Lamartine a besoin d'être encouragé à progresser sur la route du Bien et du Vrai ; il faut lui parler de

lui-même parce qu'il ne connaît pas les autres mondes, et qu'il doit pouvoir identifier le contenu de sa lecture, pouvoir se reconnaître. Ici, cependant, l'identification est unilatérale ; le miroir, quoi qu'en dise le poète, est déformant, puisqu'il ne doit présenter que des modèles positifs. Il faut des histoires édifiantes pour éduquer le peuple.

Ces écrivains démocrates de bonne volonté sont empêtrés dans une contradiction majeure : ils se veulent au service du peuple qu'il faut intégrer dans la société ; ils sont amenés à l'idéaliser pour le valoriser à ses propres yeux et aux leurs surtout peut-être mais, en même temps, estimant qu'il n'a pas de repères ni de normes éthiques et esthétiques, ils le diabolisent en lui reprochant de se laisser séduire par les représentations du mal et de la violence, de se laisser entraîner sur de dangereuses pentes politiques par de « mauvaises » lectures. Lectorat fragile, gouverné par une émotivité peu/pas contrôlée, qui confond réalité et vérité, réel et imaginaire et prend son plaisir dans cette confusion. Pour être formé, éduqué (rééduqué ?), il a besoin d'une littérature didactique, telle que la lui proposeront les manuels et livres de lecture de l'institution scolaire (*Le tour de la France par deux enfants* par exemple) ou les romans d'Erckmann-Chatrian, et d'une littérature moralisatrice, comme le sont *Geneviève* et *Le tailleur de pierres de Saint-Point* de Lamartine et, dans une mesure moindre, les romans rustiques de Sand. Il est d'ailleurs significatif que ces romans se soient très vite retrouvés dans les rayons de la littérature pour jeunesse.

Sue est un des rares auteurs à avoir une autre conception de la littérature populaire. Après sa conversion au socialisme et le retentissement immense des *Mystères de Paris*, il veut décidément mettre son talent au service du peuple : « La mission de tout poète, de tout écrivain consciencieux, honnête, est de populariser les idées qu'il croit fécondes et utiles ; mais pour que ces idées arrivent aux masses, il faut qu'elles affectent une forme particulière » (Sue, 1844 : préface).

La chanson, pense Sue, est peut-être la forme la mieux appropriée dans un pays où l'analphabétisme domine encore, mais où tout le monde fredonne les chansons de Béranger dont

l'influence et l'efficacité politiques furent considérables. Pour autant le romancier n'oublie pas la forme du récit fictionnel qui est la sienne.

La vivacité des débats autour de la littérature et de la lecture populaires souligne l'importance des enjeux nés de l'émergence massive d'un peuple lisant et lecteur. De droite et de gauche, les hommes du pouvoir et du savoir voudraient canaliser sa lecture selon des modèles divers déjà légitimés ou à inventer selon une figure idéale du peuple dessinée de l'extérieur. Or, les nouveaux lecteurs ont dédaigné ces modèles : ils n'ont pas adopté les canons littéraires existants (comme l'avait fait la bourgeoisie française dans son ascension du *xvi<sup>e</sup>* au *xix<sup>e</sup>* siècle). C'est dans cette fracture qu'est né le roman populaire moderne, et cette séparation culturelle est une des faces majeures d'une fracture sociale plus générale qui oppose « le peuple » aux classes dominantes de l'époque. Peut-on dire pour autant que le public populaire ait choisi ses lectures ? Autrement dit, aurait-il édifié, dès cette période, plus ou moins consciemment, des normes, des codes de lecture qui l'auraient guidé dans ses choix ?

Il me semble que le choix s'est plutôt opéré par tâtonnements et ajustements successifs à partir du critère du « bon marché », d'une part, donc des possibilités d'achat ou de location et, d'autre part, par des essais de lecture et des sélections dans la masse romanesque mise à sa disposition. La largeur du champ romanesque balayé par la presse dans ses feuilletons et par les publications bon marché est significative à cet égard. Le peuple veut lire ; il lit les romans disponibles. Le tri se fait ensuite dans un choix qui répond aux effets esthétiques jugés positifs c'est-à-dire porteurs de plaisir et de savoir. Vers 1850, ce processus est en cours et signe l'autonomisation du roman populaire. Cette autonomie prendra plein effet rapidement dans les décennies suivantes avec l'apparition de variétés romanesques proprement populaires : roman de la victime, roman judiciaire, roman de cape et d'épée qui prendront place à côté du roman épique des bas-fonds et des drames de la vie privée.

Je peux sans doute risquer l'hypothèse que la lecture populaire est déjà vers 1850 proche d'une lecture sérielle : le public veut renouveler le plaisir qu'il a éprouvé au cours de lectures

précédentes et demande des récits apparentés à ceux qu'il a déjà lus. Il veut à la fois du connu et de l'inconnu, du connu se réalisant dans l'inconnu. Les œuvres de Sue et de Dumas répondent bien à cette double exigence ; c'est une des raisons de leur succès populaire. De là, le figement en catégories romanesques de la seconde moitié du siècle.

Le mitan du XIX<sup>e</sup> siècle marque ainsi le décollage de la lecture populaire et le début de son autonomisation. Il reste beaucoup de recherches à faire pour mieux la connaître.

## BIBLIOGRAPHIE

- BOLLÈME, Geneviève (1971), *La bibliothèque bleue*, Paris, Julliard.
- BOLLÈME, Geneviève, et Lise ANDRIÈS (1983), *Les contes bleus*, Paris, Montalba. (Coll. « Bibliothèque bleue ».)
- CHARTIER, Roger (1987), *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « L'Univers historique ».)
- CHARTIER, Roger, Henri-Jean MARTIN *et al.* (1982-1986), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 4 vol.
- FÉVAL, Paul (1868), « Rapport sur le progrès des lettres (romans) », *Rapports sur le progrès des lettres*, Paris, Imprimerie impériale, p. 39-63.
- FURET, François, et Jacques OZOUF (1977), *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Éditions de Minuit, 2 vol. (Coll. « Sens commun ».)
- GOBINEAU, Arthur de (1844), *Le Commerce*, 29 octobre.
- ISER, Wolfgang (1985), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur. (Coll. « Philosophie du langage ».)
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- LAMARTINE, Alphonse de (1850), *Geneviève, histoire d'une servante*, Paris, Imprimerie de Wittersheim.
- MANDROU, Robert (1964), *De la culture populaire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Stock.
- MENCHE DE LOISNE, Charles (1852), *L'influence de la littérature française de 1830 à 1850 sur l'esprit public et les mœurs*, Paris, Dentu.
- MICHELET, Jules (1974), *Le peuple*, Paris, Flammarion.
- NETTEMENT, Alfred (1845), *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 2 t.
- NETTEMENT, Alfred (1859), *Histoire de la littérature française sous la Monarchie de Juillet*, Paris, Lecoffre, 2 vol.
- NIES, Fritz (1986), « Rendre sa voix à la majorité silencieuse. Lecteurs et lectures de romans populaires du XIX<sup>e</sup> siècle », dans René GUISE et Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Richesses du roman populaire*, Centre de recherches sur le roman populaire de l'Université de Nancy II et du Romanistisches Institut de l'Université de Sarrebrück, Nancy, Université de Nancy II, p. 147-163.

- NISARD, Charles ([1854] 1968), *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- ORECCHIONI, Pierre (1982) « Eugène Sue, mesure d'un succès », *Europe*, n° 643-644 (décembre), p. 157-166.
- PLANCHE, Gustave (1853), « Jules Sandeau », dans Gustave PLANCHE, *Portraits littéraires*, Paris, Charpentier, p. 231-266.
- POITOU, Eugène (1857), *Du roman et du théâtre contemporains et de leur influence sur les mœurs*, Paris, Aug. Durand.
- QUEFFÉLEC, Lise (1989), *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- ROMANTISME (1975), « Le peuple », n° 9.
- SAND, George (1852-1856), « Préface », *Œuvres illustrées*, Paris, J. Hetzel, [s. p.].
- SAND, George (1964), *La mare au diable*, Paris, Garnier Flammarion.
- SORIANO, Marc (1977), *Les contes de Perreault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard.
- SUE, Eugène (1844), « Préface », *Une voix d'en bas, poésies du cordonnier Savinien Lapointe*, Paris, 1 volume in-8° (bibliothèque de l'Arsenal, cote 29.482).



LE ROMAN,  
LE MANUEL ET LE JOURNAL

Jean-Claude Vareille  
*Université de Limoges*

Romanesque : qui offre les caractères traditionnels et particuliers du roman : poésie sentimentale, aventures extraordinaires ; qui est merveilleux. Le mot [...] signifie d'abord « invraisemblable, fantastique » et s'oppose à « naturel » ; de nos jours, il insiste surtout sur l'aspect sentimental ou aventureux.

*LE PETIT ROBERT 1.*

PRÉAMBULE

Pour tenter de cerner l'acte de lecture, sans doute convient-il d'utiliser tour à tour les armes de la sociologie et de la sémiotique ; mais l'histoire des mentalités (qui a rapport à l'une et à l'autre) pourra m'être aussi de quelque utilité, en me confortant dans la nécessité de raisonner d'emblée en termes d'intertextualité : un texte n'arrive jamais seul.

J'ai pour ma part toujours été fasciné par la gigantesque révolution silencieuse qui, en France, s'est achevée au tournant de l'entre-deux siècles : l'alphabétisation de tout un peuple, l'accès à la lecture d'une nation. C'est à ces populations nouvellement gagnées sur l'ignorance que s'adressait par priorité, quoique non exclusivement, la littérature dite populaire. Je voudrais faire ici quelques réflexions à partir d'un corpus de romans des années 1870-1914, et notamment à partir de ce que l'on a pu appeler le roman de la victime, celui des Decourcelle, Mérouvel, Richebourg et quelques autres. Ma base de travail sera la suivante : considérer la lecture romanesque comme un

phénomène culturel, puisque ayant rapport à une activité symbolique – et, en tant que tel, comme un phénomène entrant à titre de composante dans un système de représentations plus vaste. Bref, la lecture, faite par un homme ou une femme du peuple, d'un roman-feuilleton ou d'un roman bon marché des collections 65 centimes, doit, pour être appréciée, être mise en perspective avec un horizon d'attente spécifique, ou une encyclopédie latente, pour reprendre tour à tour le vocabulaire de Jauss ou celui d'Eco. Les gens du peuple qui lisaient, même si leur bibliothèque était fort restreinte, ne lisaient pas seulement des romans.

Que lisaient-ils d'autre ? M. de La Palice répondrait qu'ils avaient d'abord lu des manuels scolaires, dont l'influence sur eux ne saurait rester que déterminante. Et, en même temps, ils lisaient la presse, dont on connaît l'extraordinaire explosion à cette période. Je me proposerai donc d'examiner pourquoi, en quoi et comment la lecture des livres scolaires d'une part, celle dans le journal des rubriques autres que le feuilleton *stricto sensu* d'autre part, conditionnent le destinataire et le prépare à recevoir le roman. Cela afin de tenter une première définition d'une culture populaire spécifique en ces années de la Belle Époque. Au demeurant, je ne prétends pas à l'originalité : mon intention serait plutôt de réaliser la synthèse de remarques ou analyses demeurées éparées jusqu'ici.

## LE MANUEL SCOLAIRE

Pour évoquer le livre scolaire de cette période, il convient de se garder d'oublier qu'il a constitué par excellence LE grand instrument d'intégration à la République naissante, qu'il a façonné à ce point les mentalités et les idéologies qu'il en était entouré d'une sorte de respect fétichiste (Emelina, 1989 ; Vareille, 1992), un certain nombre de familles (exactement comme elles encadraient leur diplôme du Certificat d'études primaires) le conservant comme livre de lecture dans leur bibliothèque, dont il était une des rares composantes, le feuilletant, le lisant et relisant à peu près comme on aurait fait jadis d'un « catéchisme ». Tel a été, entre autres, on le sait, le sort du fameux *Tour de la*

*France par deux enfants*<sup>1</sup> (Bruno, 1877). Ce fétichisme a son prix qui établit une relation de réversibilité : en effet, « puisque le livre a été découvert à l'école, tout livre, de quelque nature qu'il soit, ne renvoie-t-il pas à l'univers scolaire », ne conserve-t-il pas, peut-être à son insu, sinon une fonction didactique, en tout cas une teinture de finalité didactique, la distinction entre pédagogique et non pédagogique perdant alors une grande partie de sa pertinence ?

L'école possède évidemment pour tâche prioritaire d'énoncer le Vrai, d'inculquer des « connaissances irrécusables », finissant par ressortir de l'évidence, ne serait-ce que parce que résultat d'un long ressassement. Connaissances qui tiennent du réflexe conditionné. Affirmations indiscutables (au sens étymologique), de la famille des « dogmes ». En ce siècle scientifique, si sûr de soi et de ses valeurs, pas question d'entretenir le doute, de cultiver le mol oreiller du scepticisme. Dire, classer, ordonner. Ordonner des connaissances objectives, ordonner des valeurs qui sont également de l'ordre de la certitude, non susceptibles d'être remises en cause. Un univers essentialiste en somme. Les choses et les valeurs sont – parce qu'il fallait qu'elles fussent ce qu'elles sont. La connaissance est un impératif « catégorique », et inversement. On devine en filigrane, certes l'héritage des Lumières, mais aussi saint Thomas et Emmanuel Kant.

*Les vacances joyeuses sont terminées : nous revoyons avec plaisir nos camarades et notre maître ; nous reprenons la classe avec entrain.*

*Nous voulons bien travailler à l'école pour devenir des cultivateurs intelligents, de bons ouvriers, de bonnes ménagères, de bons citoyens*<sup>2</sup> (Imbert, 1947 : 8-9<sup>3</sup>).

---

1. Le livre eut un succès extraordinaire et connut près de 300 rééditions avant la guerre de 1914. On pourrait songer aussi, à la même époque, à la non moins fameuse série des *Lavis*.

2. Sauf indication expresse, c'est moi qui soulignerai.

3. On peut s'étonner du caractère tardif du texte cité. En fait, l'idéologie du manuel scolaire restera étonnamment stable jusque vers les années 1960. Après, au contraire, tout basculera très vite.

On le subodore : les faits, hommes et valeurs ainsi rangés prennent place dans un paradigme, une série, reproduisant « un modèle archétypal implicite », générateur de majuscules génériques : d'un côté le Bon Écolier, le Bon Ouvrier, le Grand Homme, ceux qui ont fait ou continuent de faire la gloire de la France, de l'autre, les Méchants et les Traîtres. Il se pourrait donc bien qu'une des raisons du succès de cet endoctrinement réside en ceci qu'il reproduit ou applique un des comportements de base de la pensée « naturelle » et des mentalités populaires. Ces dernières en effet « retiennent difficilement des événements individuels » et des figures autonomes. Elles fonctionnent au contraire selon des structures radicalement différentes, « catégories au lieu d'événements », « archétypes au lieu de personnages historiques ». Bref, ni les mentalités populaires ni le manuel scolaire républicain (de morale ou d'histoire, peu importe – la distance est courte) n'acceptent « l'individuel » ; ils ne connaissent que « l'exemplaire » (Eliade, 1949 : 58-59). Suprême habileté, sans doute intuitive, qui consiste, pour le manuel, à se modeler sur les comportements de ceux à qui il s'adresse.

Or, le moins qu'on puisse dire est que le roman populaire propose lui aussi un sens immédiat, des signes spontanément déchiffrables – soit qu'on le considère comme se modelant sur l'école, soit (hypothèse anthropologique et sociologique d'une tout autre ampleur) que l'on estime que l'école et l'écriture en régime romanesque populaire renvoient aux mêmes postulats et au même système de pensée. Ici encore des évidences, la pleine clarté du sens plein, rond de sa plénitude, achevé, clos, sans aucune frange d'incertitude, sans le moindre tremblement de flou.

*Il fut frappé de cette physionomie pleine de franchise, de ces yeux d'une douceur infinie, de ce front où se lisaient les bons sentiments de l'âme.*

[Le docteur] fut frappé de la bestialité imprimée sur la face de la Limace et de Zéphyrine, bestialité stupide chez

*cette dernière, doublée de ruse et de lâcheté chez le mâle*<sup>4</sup>  
(Decourcelle, (s. d.) : 10, 14).

Ici encore de grandes classes d'actants, dont chaque acteur réalise l'entière signification : l'Agresseur, la Victime, le Vengeur, le Bouffon ou Grotesque. Bref, des personnages qui, conformément aux mentalités populaires réactivées par une certaine forme d'école et d'enseignement, deviennent des *types*, quasiment des « allégories » (et on sait à quel point le XIX<sup>e</sup> siècle dans son ensemble fut friand d'allégories), résumant et concentrant en eux toute la vive substance du paradigme et de la série.

*L'abbé Laugier était le type absolu du bon curé. Il avait une âme droite, un esprit élevé ; – il était prêtre, non par métier, mais par vocation. – Il marchait d'un pas ferme dans la vie, tout à Dieu, tout à tous, et pratiquant sans cesse les trois vertus sublimes : la Foi, l'Espérance, la Charité...* (Montépin, (s. d.) : 141).

Plus globalement on remarquera que si, pour asseoir sa signification, l'école ressasse, le roman populaire lui aussi manifeste quelque tendance à ce même ressassement, lourdement didactique, soulignant avec emphase ses effets, excluant tout flottement du sens, guidant sans cesse le lecteur dans son interprétation, bavard, monologique et redondant, objet sémiotique explicite au mode d'emploi explicite et, selon l'expression de Daniel Couégnas, « pansémique » (1992a : notamment la partie III), parce que multipliant les procédés de soulignement. Pas question ici non plus de faire du doute vertu et du flottement sémantique attrait intellectuel : nous ne sommes pas dans la littérature d'avant-garde !

---

4. On reconnaît dans les lignes citées quelques stéréotypes qui courent tout au long du siècle et chez les auteurs au demeurant les plus variés. L'influence de Lavater, quelle que soit son importance, n'explique pas tout : au-delà se discerne la nostalgie générale d'un sens plein, immédiatement lisible (d'où le champ lexical redondant de l'écriture ou lecture).

Le manuel et le roman, mettant ainsi en avant non pas le problématique et l'ouvert, mais le certain et l'indiscutable, ne peuvent du coup qu'inviter/inciter à une « intégration » sociale, ressortissant de ce que les sociologues/anthropologues/ethnologues nomment une société fermée, strictement codée et superlativement ritualisée autour de quelques valeurs admises par tous, qui en constituent l'ossature et la charpente. De même qu'il est impensable de caresser le doute, pas question non plus de cultiver sa différence ni l'indifférence morale. Or, si tout manuel scolaire est édifiant, introduisant le prêche dans le moindre interstice signifiant, force est de reconnaître que le roman de la victime l'est tout autant, l'un et l'autre inculquant les mêmes valeurs (travail, famille, patrie), stigmatisant les mêmes aberrations et errements (l'ivrognerie, la paresse, etc.). Tout à fait typique apparaîtra le fait que le manuel de lecture archétypal, *Le tour de la France par deux enfants*, et les grands romans populaires canoniques (*La porteuse de pain*, *Les deux orphelines*, etc.) soient ordonnés rigoureusement selon la même structure, que Marthe Robert (1972) appellerait celle du roman familial : présentation d'une cellule sociale close/éclatement de cette cellule de par les coups du sort ou de l'Histoire/retour à la fermeture et à l'ordre. En ce sens, et comme l'a démontré Charles Grivel (1973<sup>5</sup>), le roman continue la fonction moralisante de l'école. École et roman se présentent comme des forces/formes d'intégration sociale à la République naissante et à ses valeurs. Aucune neutralité à en attendre.

On devine combien un tel univers où tout est classé, ordonné, rangé, « à sa place », peut être générateur de clichés et de stéréotypes. Il est de bon ton aujourd'hui de n'aimer plus guère les uns ni les autres. Sans doute sommes-nous victimes de l'air du temps qui réclame à grands cris du nouveau, encore et toujours du nouveau, qui fabrique de l'obsolète à la chaîne, fait de la mauvaise conscience, de l'insatisfaction, de la remise en cause perpétuelle, vertus cardinales et signes de distinction.

---

5. Dans ce travail Grivel étudie un échantillon de romans des années 1870-1880.

L'école élémentaire et le roman populaire fin de siècle, eux, partent d'une optique opposée, qui s'adressent à des citoyens « conformes » et visent à inculquer l'idée d'un monde « conforme », les paroles pas plus que les valeurs ne s'envolant et ne passant. La formulation figée, au travers de sa problématique rhétorique, met donc en avant une affirmation morale et quasiment métaphysique : elle dit la stabilité de l'être et du devoir-être, la permanence d'un monde façonné sur quelques grands modèles primordiaux. À lire les manuels et les romans populaires, on retrouve les mêmes formules et les mêmes périphrases. Ici et là le rossignol est « le chantre des forêts », l'hirondelle, « la messagère du printemps », ou Rome, « la ville éternelle » ; et, devant certaines pages on peut se demander si elles ont pour origine l'école ou le roman, tant elles épousent la forme, et les thèmes, de la rédaction scolaire.

*Nous sommes aux premiers jours de mars.*

*L'hiver s'en va, mais lutte encore contre le printemps qui veut, à son tour, remplir son rôle dans la grande féerie de la nature.*

*Dans le parc de Grisolles, les arbres, enveloppés, le matin, de brume diaphane, ont déjà des frissonnements au passage du vent attiédi dans les branches où commencent à poindre les premiers bourgeons.*

*Qu'il vienne quelques beaux jours de soleil, et l'on verra les feuilles et, bientôt après, les fleurs.*

*Dans les taillis, l'oiseau s'éveille plus matin, et au milieu du silence de l'aube naissante, s'essaye à gazouiller doucement – mezza voce – comme s'il solfiait, avant de lancer hardiment ses vocalises dans la grande symphonie du printemps.*

*Enfin, il vient, on va l'avoir ce printemps impatientement attendu et désiré pendant les longs mois d'hiver [...]»<sup>6</sup>  
(Richebourg, (s. d.) : 1394).*

---

6. À titre de comparaison ou de parallélisme, voir une rédaction type sur le printemps proposée dans Pierre Larousse (1856 : 50-51) ; il s'agit en l'occurrence du livre du maître.

Ici comme là donc rien de problématique ni d'ambigu ; rien de complexe ni de polyvalent non plus ; des idées toutes faites, c'est-à-dire incontournables, et qui s'imposent à tous avec une évidence de grand jour qui tourne à la facilité du rêve.

Face à tels ouvrages pas question d'une lecture « distanciée », qui aboutirait à l'aperception d'un beau autonome et exotopique. Une lecture de « participation » et d'« identification » au contraire. On connaît ce trait si caractéristique de la lecture populaire, qu'Anne-Marie Thiesse a parfaitement cerné à partir de ses enquêtes sur le terrain (Thiesse, 1983 : plus spécialement la partie I). À quoi fait exactement écho l'exacerbation de la fonction conative et phatique dans le manuel scolaire.

*Enfants, réfléchissez en votre cœur, et demandez-vous lequel de ces deux hommes [César et Vercingétorix], dans cette lutte, fut le plus grand.*

*Laquelle voudriez-vous avoir en vous, de l'âme héroïque du jeune Gaulois, défenseur de vos ancêtres, ou de l'âme ambitieuse et insensible du conquérant romain ? (Bruno, 1877 : 136).*

Bref, la distinction entre éthique et esthétique, déjà malmenée par le roman en général, perd toute raison d'être aussi bien dans le manuel que dans le roman de la veine populaire. À partir de l'instant où l'école a créé la liaison réflexe lecture/profit (profit en connaissances objectives et profit moral), le roman, à sa façon et selon ses modalités propres, devient (en tout état de cause pendant l'espace de la lecture) livre de leçon de choses et de morale : il instruit et il édifie, ne serait-ce que parce qu'il incite à une attitude de sympathie, au sens fort de ce terme et développe un manichéisme lourdement souligné. En lui on reconnaît un milieu familier que l'on côtoie tous les jours, on se reconnaît, et on reconnaît aussi les valeurs défendues par les hussards noirs de la République. Aucune frontière entre « lecture de récréation et lecture de profit » : le *Lavisse* tire les leçons de l'histoire de France au travers de belles histoires et de récits palpitants ; *Le tour de la France par deux enfants*, qui devrait proposer par priorité des textes récréatifs, est bourré de morale jusqu'à la gueule. Decourcelle, Mérouvel, Montépin, Riche-

bourg et quelques autres réalisent une synthèse identique, étant les grands moralistes de la Belle Époque débutante. Car la forme narrative, qui a envahi le manuel, comme par définition le roman, devient par excellence véhicule de connaissances et de valeurs, tant en cette fin de siècle elle se naturalise et se fait oublier (Vareille, 1991 : 100 et suiv.).

En un mot, aucune solution de continuité entre la lecture scolaire et la lecture romanesque en régime populaire. Si on ne garde pas présents à l'esprit les comportements culturels inculqués par l'école, et qui eux-mêmes sont sans doute le reflet d'attitudes et mentalités beaucoup plus archaïques, on discerne mal l'horizon d'attente du lecteur populaire des années 1900 ; et surtout on risque de ne pas saisir la profonde homogénéité école/monde romanesque qui constitue une des bases incontournables d'une culture populaire spécifique, née de l'écrit, même si elle continue la culture orale antérieure.

## LE JOURNAL

C'est un flottement et une hésitation analogue entre le vécu et le rêvé que nous allons retrouver en parcourant l'autre grand aliment culturel du lecteur populaire de la Belle Époque : le journal. Comme l'école il va présenter conjointement le réel et l'imaginaire et tendre à faire de la vie un roman. En effet, c'est sur une seule et même page que le lecteur retrouve et l'« information » et la « fiction ». On peut supposer qu'en dépit du double trait gras qui délimite en général l'espace du feuilleton, le rejetant dans le hors-de-l'œuvre, quelques fuites se produisent dans les deux sens, engendrant des contaminations subversives. Certes l'information n'est pas du roman, mais elle fait rêver ; on la dévore comme on dévore quelques centimètres plus bas le feuilleton ; elle passionne et elle dépayse ; et, de toute façon, on le sait bien : à partir de l'instant où le fait, une fois accompli, s'est irrémédiablement aboli en son avènement/événement et ne saurait être refait ou recommencé dans la brutalité de sa matérialité, mais seulement être reconstitué par le langage et le discours d'après quelques traces et restes, à partir de l'instant donc où il change de registre, « devenant du narratif »,

et où les péripéties et les rebondissements se multiplient, l'effet de réel s'amalgame à l'émerveillement ou l'ébahissement, et le référent s'éloigne asymptotiquement à l'horizon pour laisser la place à de seules « représentations » où l'imaginaire en prend à son aise. Inversement et complémentaiement, le feuilleton, lui, de par des techniques éprouvées, tend à créer l'illusion de réalité à partir de situations ou de personnages types familiers au lecteur. En ces zones indécises, la frontière décidément devient floue, le contrat de lecture se met à flotter. « L'effet de contexte », en juxtaposant information et fiction, crée une « hésitation d'authenticité » (Couégnas, 1992b : 12) : où s'arrêtent et commencent l'une et l'autre ? (Pourquoi au demeurant ne pas trouver quelque attrait subtil en cette ambiguïté ?)

Le phénomène, on le sait, est surtout sensible à propos du fait divers, dont la grande presse use et abuse dans ces années charnières de l'entre-deux-siècles, notamment *Le Matin* et *Le Petit Parisien*. Puisque le même lecteur consomme et fait divers et feuilleton qui tendent à s'amalgamer, on peut dire encore que toute une série commune de mentalités et de représentations émane de l'un et de l'autre : le roman est vrai, le vrai devient volontiers romanesque, l'ensemble contribuant à recréer un monde pénétré de mythe, encore imprégné derechef des concepts de la pensée sauvage ou naturelle qui tend à faire prédominer la catégorie immuable sur l'évolution imprévisible.

Si tant est en effet que le mythe naît avec une certaine rhétorique (Barthes, 1964 : 5-19 ; repris dans Barthes, 1964 : 188-196) qui a pour effet de promouvoir l'événement au rang ontologique, le journal va utiliser les mêmes ingrédients thématiques ou narratifs pour la rubrique des faits divers et celle du feuilleton<sup>7</sup>. Ici comme là un univers manichéen fondé peut-être moins sur l'opposition du Bien et du Mal que sur celle de l'ex-

---

7. Historiquement, on le sait, le feuilleton (le rez-de-chaussée des journaux) prend, à partir de la monarchie de Juillet, la suite de la rubrique des faits divers. Il a commencé par présenter un pot-pourri de nouvelles politiques, artistiques ou pittoresques variées, avant de se spécialiser dans la fiction. Cette filiation lui a laissé quelques marques de famille.

ceptionnel dans l'un et l'autre pôle. Ici comme là des personnages distribués selon des rôles stéréotypés incontournables signalés et inscrits dans un physique et une physionomie. Ici comme là attachements contrariés, lutte contre l'adversité, coups du sort, héroïsme individuel, et par-dessus tout crimes de l'amour et ravages de la passion destructrice, traités selon des procédés identiques de soulignement et de suspens, une rhétorique du paroxysme se surimposant au paroxysme des émotions et des transports (Czyba, 1986). Si bien que les journaux ont peu de peine à entretenir la confusion dans l'esprit du lecteur pris dans le tourniquet de la fictionnalisation du réel et de la naturalisation de la fiction, sans marque certaine permettant de délimiter clairement qui est quoi. Thiesse<sup>8</sup> (1983 : 107-108) relève que *Le Matin* publie simultanément un roman-feuilleton ayant pour thème un vol d'enfant et une enquête de fait divers sur un sujet identique. Tels autres quotidiens font paraître par épisodes des mémoires signés par des héros de faits divers scandaleux, par exemple le curé de Châtenet qui s'est enfui avec sa maîtresse, ou Meg Steinhel, protagoniste de l'affaire fameuse de l'impasse Ronsin. Bref, la forme du feuilleton structure le fait divers, le transforme en roman, par exemple encore par le jeu des titres et sous-titres de paragraphe.

Tué pour sa fille : « *Précoces amours* » ; « *La dernière fugue* » ; « *Pour savoir* » ; « *Tragique discussion* ».

Deux fiancés qui se jettent à l'eau : « *Une idylle entre cousins* » ; « *Le consentement maternel* » ; « *Désespérés* » ; « *Le récit d'une amie* » (Thiesse, 1983 : 107).

Dans les deux cas un but commun : donner à la fois un effet de réel et une impression d'étrangeté. Inversement ou complémentairement on relèvera que la plupart des romans populaires de la veine considérée s'organisent autour d'épisodes qui pourraient appartenir à un fait divers : ainsi de *Chaste et flétrie*, le classique de Charles Mérouvel qui raconte successivement un viol, un homicide camouflé en duel, l'enlèvement d'un enfant suivi de

---

8. L'ensemble de la page suivante renvoie à ses analyses.

chantage, un empoisonnement violent, une tentative de meurtre sur le témoin principal. Décidément le double trait gras qui sépare traditionnellement le rez-de-chaussée du reste de la page devient une ligne en pointillé, poreuse aux échanges. Le fait divers se lit comme un feuillet ; le feuillet se lit comme un fait divers. Leur présence conjointe façonne l'horizon d'attente du lecteur populaire.

Or, en sacrifiant le représentatif (en tout cas, ce qui, statistiquement, constituerait le représentatif) à l'exceptionnel, en voyant dans cet exceptionnel le significatif et le révélateur, le fait divers s'inscrit à son tour dans le temps quasiment immobile des systèmes symboliques archaïques, percevant dans ce dont il rend compte la reproduction de quelques archétypes primordiaux, renvoyant eux-mêmes à des catégories toujours identiques et fort limitées en nombre, qui ont nom, comme vu il y a un instant : amour, mort, fatalité – à une psychologie simple, violente, irrationnelle, où les sentiments se redoublent par des signes corporels<sup>9</sup> (Auclair, 1970). Le quotidien devient ainsi la manifestation de l'essence, il réalise empiriquement de grandes lois, non pas qui le dépassent mais qui l'informent. Sans solution aucune de continuité le fait divers s'inscrit dans cette constellation culturelle populaire qui pense la vie comme un réservoir d'histoires et de symboles répétitifs, chaque geste devenu hautement significatif tendant à l'allégorie, celle de l'image d'Épinal ou de la grande peinture pompier. Voici par exemple une anecdote ayant trait à l'incendie du Bazar de la Charité (1897) : une dame d'une haute classe sociale recherche vainement le cadavre de sa fille.

*« Monsieur, dit-elle d'une voix faible, je viens du palais de l'Industrie. Je n'ai pu y retrouver le corps de ma fille. Puis-je aller faire une prière sur ces ruines qui lui servent de tombeau ?*

*— Venez, madame, je vais vous accompagner ».*

---

9. Cette mise en rapport du fait divers avec les catégories de la pensée archaïque est développée avec beaucoup de brio par Auclair. Je reprends la plupart de ses conclusions.

*L'officier s'arrête à la barrière. La dame avance encore de quelques pas puis tombe à genoux.*

*Deux gardes municipaux, écrit un rédacteur du Figaro, qui passaient, le fusil en bandoulière, ne furent pas maîtres de leur émotion. Ne voulant pas troubler l'infortunée mère, ils se mirent au port d'armes, et attendirent qu'elle ait terminé sa prière (Guilleminault, 1991 : 451<sup>10</sup>).*

Le significatif ici non plus ne se sépare pas de l'immédiatement lisible, déchiffirable notamment au travers d'un code somatique, qui s'impose avec la netteté de l'évidence : les soldats du fait divers se mettent au port d'armes en fonction des mêmes nécessités qui font que le Traître frappe dans le dos, que la Victime meurt en levant les yeux au ciel, que Bayard trépasse adossé à un arbre face à l'ennemi, qu'Henri IV à la bataille d'Ivry invite ses soldats à se rallier à son panache blanc, ou que Bonaparte au pont d'Arcole s'élance un drapeau à la main pour entraîner ses troupes hésitantes<sup>11</sup>.

Pour qui essaie d'esquisser les contours d'une certaine culture populaire en cette fin de siècle, ces échos et parallélismes doivent être perçus comme importants : ils impliquent que le lecteur de romans retrouve dans le feuilleton ou le livre bon marché, chez un Decourcelle, un Mérouvel ou un Richebourg, ce qu'il a déjà rencontré à l'intérieur du manuel scolaire ou du fait divers. Cette encyclopédie lectorale est cohérente, chaque terme confortant l'autre. Le moins que l'on puisse dire est qu'elle ne ressortit pas nécessairement de la pensée rationnelle, prétendument triomphante alors. Preuve supplémentaire s'il en était besoin que les mentalités de la masse ne coïncident pas avec

---

10. L'évocation que nous ferons plus bas des grandes affaires de la Belle Époque devra beaucoup à ce livre foisonnant en anecdotes, et dont les différents chapitres sont la plupart du temps rédigés par des journalistes.

11. Les manuels de *Lavisse* ou *Le Tour de la France par deux enfants* se situent dans le droit fil de Plutarque : faits et dits des hommes illustres servent de modèles disponibles pour une répulsion ou une imitation.

celle des « élites » intellectuelles, même si se devinent en filigrane de cette culture populaire certains facteurs d'intégration à la République naissante qui mise beaucoup sur l'école et la lecture.

Plus précisément le fait divers fait émerger un certain envers tapi sous la vie quotidienne, l'envers c'est-à-dire le mystère et le surnaturel occultés par la perception profane. Devenu réservoir de sensationnel, le quotidien s'imprègne de numineux – jouet qu'il est, et révélateur, de forces obscures. Ce qui ne constitue justement que la vision du monde du roman populaire. D'une part en effet il s'en tient au domaine de l'individu et de la vie privée, d'autre part il la taraude de cette autre chose : malheurs hors du commun et qui arrivent en série, coïncidences étranges marquées du sceau des puissances infernales, angoisse de mort et de sang, ambiance cauchemardesque, surgissement de l'impur, qui triomphe provisoirement avant d'être exorcisé *in fine*. Cette apparition du numineux va entraîner deux effets dignes d'intérêt :

1. Premièrement, va se créer derechef une relation magique et émotive de projection ou de participation que nous avons déjà rencontrée.
2. Secondement, bien qu'injectant partout l'écart (la déviation et l'insolite dans le quotidien, le paradoxal et l'insoutenable sous la norme), le fait divers ne supprime nullement le sens : il va le réintroduire massivement et immédiatement au contraire, une des caractéristiques de la pensée naturelle étant de percevoir des effets significatifs là où pour la pensée rationnelle il n'y a que de l'aléatoire et du contingent. Des signes partout bien plutôt, des analogies, des prémonitions, des rencontres ou des contraintes susceptibles d'amener des rapprochements entre des phénomènes ou des faits en apparence éloignés par des années-lumière. Rien de gratuit, rien d'insignifiant. Il a été tué par une tuile qui lui est tombé sur la tête ? Rencontre de deux séries indépendantes ? Hasard, selon la dénomination scientifique. Que non pas. Car il y a vingt ans un drame semblable s'était déjà produit dans cette même rue – et la voici qui

devient la rue Maudite. Peu importent les noms divers susceptibles d'être attribués à cette puissance qui informe le réel et lui confère un sens ; peu nous chaut qu'on l'appelle ici Dieu, ailleurs Providence, Fatalité (selon qu'elle est positive ou négative), Destin, ou seulement Mystère (lequel mot de Mystère est une catégorie qui permet de subsumer l'impensable et l'inquiétant) – l'important est qu'existe et se manifeste cette *mana*, cette force substantielle, qui amène derechef à une confusion entre le réel et l'imaginaire. Sous la chose apparaît autre chose. Or, à ce stade nous nous retrouvons de nouveau en plein dans l'ambiance du roman populaire, une seule et unique vision du monde agissant ici comme là.

« — Le hasard... non ! Dieu a pris en pitié mes souffrances » (Decourcelle, (s. d.) : 103). Ce sont les mêmes nécessités qui font que deux orphelines séparées (dans le roman fameux de d'Ennery) finissent par se rencontrer, ou que Jeanne Perrin, la porteuse de pain, retrouve ses enfants perdus depuis quinze ans dans la foule innombrable de Paris et ce, sans avoir aucune idée de leur physionomie, puisqu'elle en a été séparée dans leur petite enfance. Aucune contingence. Une nécessité incontournable, un *fatum*, un invisible qui détermine le visible, une intention cachée, des puissances de l'obscur qui prennent l'inconnaissable en charge – un rapport de causation magique qui, bien que de nature surnaturelle, rassure parce qu'évitant le face-à-face avec l'absurde et le contingent, ces scandales logiques et, finalement, participant de cette pansémie que j'ai évoquée déjà. Cela se trouve certes dans le roman, mais pas seulement dans le roman.

En un sens, les lecteurs de la Belle Époque, avant même de lire des romans, étaient déjà plongés dans le « romanesque », imprégnés de « romanesque », immergés dans un véritable bain « romanesque ». Le roman-roi, devenu quotidien, ce n'est pas seulement la prédominance d'une structure littéraire, la forme narrative ; c'est d'abord et fondamentalement une question de mentalités et de représentations, la survivance, sous la croûte

rationaliste et scientifique, d'un irréfragable noyau de nuit, d'un fonds archaïque indestructible. Curieuse époque en vérité, où les princes de la science ou de la littérature n'hésitaient pas à faire coexister les contraires, sans trop se soucier de leur conciliation logique, où un Hugo, un Flammarion ou un Lombroso conjuguèrent philosophie des Lumières avec spiritisme, occultisme et hypnotisme. Curieuse époque en vérité, parsemée de scandales, où l'affaire des décorations, celle de Panama, le meurtre de l'impasse Ronsin, le crime de Mme Caillaux, la trahison de Mata-Hari, et plus que tout autre événement, la popularité de Boulanger, le feuilleton Dreyfus<sup>12</sup> excitaient les passions et les haines, généraient l'irrationnel et les réactions les plus instinctives, s'amplifiaient au travers des complaintes et couplets chantés par tout un peuple et de par les imprécations de la presse cette force nouvelle – l'ensemble rebondissant sur l'immense chœur de la foule, tour à tour spectatrice et participatrice, mais de toute façon concernée, foule qui, tel un océan, déboulonnait les réputations, les situations acquises, grondait d'indignation et de fureur, fluait et refluit, énorme caisse de résonance qui portait jusqu'au statut légendaire l'aventure sordide d'une entre-metteuse, la trahison minable d'un sous-fifre de l'état-major ou la prestance d'un général qui ne sut jamais choisir entre la politique et l'amour. Où se situaient Decourcelle, Mérouvel, Ponson du Terrail, Richebourg, ou les premiers auteurs d'énigmes policières ? Dans le feuilleton ? Au rez-de-chaussée des journaux ? Ne s'étaient-ils pas plutôt dans les colonnes des nouvelles politiques, ou les grands scandales de l'époque, ces faits divers superlatifs ? Ces derniers ne trônaient-ils pas en caractères gras ? N'étaient-ils pas clamés et proclamés dans la rue par les camelots avec les mêmes procédés de réclame bruyante et colorée que les feuilletons à sensation lors de leur lancement ? À ce niveau encore le littéraire ne possède aucune

---

12. Loin de moi l'idée de réduire l'affaire Dreyfus, et quelques autres, à de simples faits divers et d'en méconnaître l'enjeu idéologique. Ceci pourtant : ces procédés de dramatisation et de théâtralisation de la presse touchent aussi les événements politiques. On peut estimer que le phénomène persiste de nos jours.

existence séparée. Le littéraire est simplement la vie – un modèle et une forme qui la structurent et rendent possible la perception que nous en avons –, exactement comme dans les manuels scolaires de l'époque il était impossible de démêler les traits de la France réelle de ceux de la France idéale et éternelle. Cela s'appelle un mythe. Mes compatriotes de la III<sup>e</sup> République vivaient dans le mythe et la magie à longueur de journée, à longueur de colonnes de journaux. En même temps qu'ils vivaient ou s'informaient, ils déréalisaient leur vie ou leurs informations, en les projetant sur leur écran à fantômes. Si bien que tout devenait rêve et matière à rêve. Le lecteur de romans de la Belle Époque ne lit pas seulement des feuilletons ou les livres des célèbres collections populaires de l'éditeur Fayard ou de l'éditeur Tallandier, pour ne citer qu'eux. Il lit toute nouvelle journalistique comme un véritable roman.

Par exemple, d'une affaire telle que l'affaire Dreyfus, on ne sait trop s'il convient de la qualifier de drame eschyléen ou de feuilleton délirant sorti des officines du genre, réunissant les ingrédients du roman de la victime, du roman d'espionnage et du roman policier naissants. Rien n'y manque en effet ; ni les rencontres clandestines ; ni les déguisements (Paty du Clam se munit de lunettes noires et s'affuble d'une fausse barbe pour rencontrer Esterhazy au parc Montsouris) ; ni les lieux obscurs ; ni les dames voilées (Esterhazy prétend que c'est justement une dame voilée qui lui a remis un document sorti du ministère de la Guerre) ; ni le soldat de fortune, ancien zouave pontifical et légionnaire, qui garde quelque chose du reître de l'Europe centrale, se prétendant cousin de l'empereur d'Autriche et descendant d'Attila ; ni les surnoms en ce temps qui n'en manquait pas et en a créé de si pittoresques de « Grille d'Égoût », « la Goulue », « la Mélinite », à « Nini Peau de Chien » ou « Le Dénicheur » ; ni le piment du mystère, car si l'on sait pertinemment que le Service de renseignements est une usine de faux, on n'arrive pourtant jamais à démêler avec précision l'agent double fidèle du vrai traître ; ni l'ingrédient indispensable du grotesque et de la bouffonnerie (en l'occurrence ici les bouffons de service, ce sont les experts – y compris les fameux Bertillon – et les juges) (Guillemain, 1991 : 383 et suiv.) ! Faut-il évoquer encore la

fameuse Casque d'Or qui fit s'entretuer en 1902 (Guilleminault, 1991 : 557 et suiv.) les Orteaux et les Popincourt, ces Atrides des bas quartiers – aventures qui, par leurs relents d'hôpital, de sang, de loi du silence, sinon de par une main coupée trouvée dans un égout, ressuscitent Cooper et Sue dans le Paris du début du xx<sup>e</sup> siècle, à moins qu'elles n'annoncent les grandes intrigues de *Fantômas* avant même que la saga n'ait vu le jour sous la plume d'Allain et Souvestre : en ces zones limites on ne sait trop où finit le réel et commence le fictif. Faut-il évoquer de nouveau l'affaire de l'impasse Ronsin (Guilleminault, 1991 : 730 et suiv.), dont l'héroïne fut Meg Steinhel, la femme du peintre pompier, l'égérie entre les bras de laquelle le président Félix Faure termina sa vie en compulsant un dossier social – affaire de l'impasse Ronsin qui réalise parfaitement l'énigme du local clos, ce chef-d'œuvre (au sens artisanal du terme) indispensable pour entrer en carrière d'auteur policier, et qui résulta probablement d'une mise en scène montée par le préfet de police en personne (si tant est bien entendu que l'on puisse reconstituer la vérité avec quelques confidences échappées tardivement) ? Quant au coffre-fort de Mme Humbert (Guilleminault, 1991 : 459 et suiv.), qui inspira directement Maurice Leblanc<sup>13</sup>, on sait qu'il ne contenait qu'un bouton de culotte, mais qu'il fut pourtant à la base d'une des plus vastes escroqueries du siècle, sa propriétaire s'en servant pour faire croire à un gigantesque héritage (l'héritage d'un riche Américain du nom de Crawford qui servait de garantie (!) pour contracter d'énormes emprunts) et haussant si bien le mythe au rang de réalité qu'elle produisit des héritiers (en l'occurrence des frères à elle dûment déguisés) pour plaider contre ses prétentions : le masque, comment s'en passer dans une intrigue romanesque ? En ces domaines décidément peu importe le vrai ; l'essentiel est de créer son « illusion », de faire croire et « imaginer », que le destinataire soit un homme pris dans l'Histoire ou un lecteur de roman. En tout état de cause,

---

13. « Le coffre-fort de Madame Imbert », *Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur*. On voit que Leblanc a très consciemment repris un patronyme aux connotations transparentes. Il ne pouvait y avoir aucun doute sur le clin d'œil.

c'est l'occasion ou jamais de dire que la réalité dépasse la fiction. Car dans ces différentes affaires (on en pourrait citer encore bien d'autres, si l'on voulait se donner la peine d'effeuiller l'éphéméride de la III<sup>e</sup> République), ce qui importe n'est pas le fait brut (comment le cerner et le reconstituer en sa nudité ?). Il ne sert que de prétexte et de tremplin. L'important, ce sont les « représentations » et les « fantasmes » qui germent chez le peuple/spectateur/chœur/commentateur, et l'ampleur qu'ils prennent lorsqu'ils sont répercutés par cet énorme amplificateur qui hausse le fait ou le fait divers jusqu'à la dignité du roman et du grand modèle archétypal.

## CONCLUSION

Mon propos a donc été de griffonner un paysage psychique, celui du lecteur populaire de la Belle Époque, pour placer son aperception du roman en relation avec d'autres types de lecture : celle du manuel scolaire d'une part, celle du journal d'autre part. Cette esquisse d'une culture populaire est largement lacunaire. Si j'en avais eu le loisir, j'aurais aimé la compléter par l'étude de la chanson et du music-hall d'abord, par celle ensuite des représentations picturales ou sculpturales familières au lecteur de roman. Sans méconnaître l'importance et l'étendue de ces provinces, il me semble pourtant que mes conclusions générales n'en auraient pas été radicalement changées, à savoir :

1. S'il est vrai que la lecture dite de divertissement est un acte culturel, elle entre en rapport avec d'autres actes et pratiques culturels, et ne peut être comprise qu'une fois mise en perspective avec un système de représentations symboliques plus vaste. Un lecteur de romans s'adonne à d'autres activités culturelles que la lecture des romans. Nous devons essayer de reconstituer cet ensemble.
2. Les chatoiements de surface auxquels nous a habitués l'histoire littéraire et artistique officielle sont de peu de prise sur les représentations et comportements culturels

d'une certaine sensibilité populaire qui reste étonnamment stable tout au long d'un demi-siècle. Ressortissant des phénomènes de la longue durée et de la force d'inertie des structures psychiques, bien loin des distinguos subtils entre le réalisme, le naturalisme ou le décadentisme, bien loin aussi du positivisme et du scientisme, elle pourrait se définir, par-delà un romantisme banalisé, comme une permanence/réurrence/résurgence de certaines formes de la pensée sauvage ou naturelle, qui se combinent avec les besoins, les représentations et les fantasmes d'une époque historique donnée, celle de l'après-défaite et guerre civile. Les livres d'école, fussent-ils de leçons de choses, pas plus que les faits divers ou les romans, ne proposent le vrai : d'emblée les uns et les autres volent au mythe. Partout, une typologie caricaturale, une logique binaire de l'inclusion/exclusion, partout des valeurs affectives bien plus que rationnelles, une pensée du modèle et du paradigme quasiment immuables qui créent les grandes figures du Traître, du Héros-Vengeur, de la Victime, de l'Homme Déguisé, etc.

3. En conséquence, on pourrait définir cette vision du monde comme expressive/expressionniste, soit : a) il n'y existe aucune distance fondatrice d'une valeur esthétique autonome, laquelle placerait le lecteur/spectateur en position exotopique. Ici, au contraire, une optique de participation émotive liée à la pensée primitive ; b) il en résulte qu'esthétique et éthique sont indissociables, ou plutôt que l'esthétique est sentie d'emblée comme une éthique, le lecteur étant conditionné pour être sensible à une vision du monde dans laquelle le Beau n'est pas distinct du Bien, puisque aussi bien l'un et l'autre génèrent une émotion ; c) enfin, le sens se trouve immédiatement lisible, se manifestant par des signes extérieurs non équivoques, s'inscrivant notamment dans les corps.

En cette époque où s'exacerbe l'antinomie entre une littérature de masse, qui vise à reproduire des modèles canoniques figés, et une littérature d'avant-garde s'adressant aux *happy few* et faisant de l'originalité et de la nouveauté les premières des vertus créatrices, il serait tentant de définir cette optique avant-gardiste simplement en prenant l'envers des principes que je viens de dégager, ce qui donnerait entre autres ceux-ci : position exotopique du lecteur, scission entre l'éthique et l'esthétique, flottement généralisé des sens et des valeurs correspondant à une société ouverte se remettant sans cesse en cause.

Au XIX<sup>e</sup> siècle se remodèle ainsi, avec des formes et des supports nouveaux, l'opposition entre deux cultures : une culture primaire renforcée par l'école élémentaire, quoique puisant dans des sources bien antérieures, une culture secondaire/supérieure porteuse de valeurs autres. J'ai voulu apporter quelques pierres à un débat et à une analyse qui sont loin d'être clos.

## BIBLIOGRAPHIE

- AUCLAIR, Georges (1970), *Le mana quotidien. Structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris, Éditions Anthropos.
- BARTHES, Roland (1964), « La structure du fait-divers », *Communications*, n° 8, p. 5-19 (repris dans Roland BARTHES (1964), *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, p. 188-196).
- BRUNO, George [pseudonyme de Mme Fouillée] (1877), *Le tour de la France par deux enfants*, Paris, Librairie Eugène Bélín.
- COUÉGNAS, Daniel (1992a), *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil.
- COUÉGNAS, Daniel (1992b), « Du roman gothique à la paralittérature ». Document inédit présenté en vue de l'habilitation à diriger les recherches, Rennes, Université de Rennes.
- CZYBA, Luce (1986), « Du fait divers au roman-feuilleton. "Chaste et flétrie" de Charles Mérouvel », dans René GUISE et Hans-Jörg NEUSCHÄFER (dir.), *Richesses du roman populaire*, Centre de recherches sur le roman populaire de l'Université de Nancy II et du Romanistisches Institut de l'Université de Sarrebrück, Nancy, Université de Nancy II, p. 363-373.
- DECOURCELLE, Pierre [s. d.], *Les deux gosses – Fanfan et Claudinet*, Paris, Librairie Arthème Fayard. (Coll. « Le livre populaire ».)
- ELIADE, Mircea (1949), *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- EMELINA, Jean (1989), « La "littérature" de l'École primaire. L'idéologie des livres de lecture courante dans l'Enseignement primaire, en France, depuis la III<sup>e</sup> République », dans Myriam YARDENI (dir.), *Idéologie et propagande en France*, actes du colloque organisé par l'Institut d'histoire et de civilisation française de l'Université de Haïfa, Paris, Picard, p. 171-190.
- GRIVEL, Charles (1973), *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton.
- GUILLEMINAULT, Gilbert (dir.) (1991), *Le roman vrai de la III<sup>e</sup> et de la IV<sup>e</sup> République*, Paris, Éditions Robert Laffont. (Coll. « Bouquins ».)
- IMBERT, Georges (1947), *Leçons de morale*, Paris, Librairie Eugène Belin.
- LAROUSSE, Pierre (1856), *La lexicologie des écoles. Cours complet de langue française et de style, deuxième année*, Paris, Larousse, 5<sup>e</sup> éd.
- MONTÉPIN, Xavier de [s. d.], *La porteuse de pain*, Paris, Éditions F. Roy.
- RICHEBOURG, Émile [s. d.], *La dame en noir*, Paris, Jules Rouff et Cie.

- ROBERT, Marthe (1972), *Roman des origines. Origines du roman*, Paris, Grasset.
- THIESSE, Anne-Marie (1983), *Le roman quotidien. Lectures et lecteurs populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin Vert.
- VAREILLE, Jean-Claude (1991), « Pédagogie, éthique et rhétorique », *Tapis franc, revue du roman populaire*, n° 4 (automne), p. 100-128 (numéro consacré aux rapports de l'école et du roman populaire).
- VAREILLE, Jean-Claude (1992), « Le conditionnement par le manuel scolaire : l'exemple du *Tour de France par deux enfants* ». Communication présentée au colloque international « Nouvelles formes narratives du XIX<sup>e</sup> siècle », organisé par l'Université de Lyon II. Inédit.



LA LECTURE  
ENTRE INQUIÉTUDES ET PARTAGES

Martine Poulain

*Bulletin des bibliothèques de France*

*École nationale des sciences*

*de l'information et des bibliothèques*

*Centre d'études et de recherches*

*en sciences de l'information*

Les interrogations sociologiques sur la lecture naissent ou se font plus intenses dans des périodes données de l'histoire d'un pays. Il n'est pas sans intérêt d'essayer de cerner dans quelles conditions et pour quelles raisons, une collectivité, à un moment donné de son histoire, pense utile, voire nécessaire, d'interroger l'intensité ou la force des relations à l'imprimé de la population qui la compose. Ces raisons ont été diverses au cours du xx<sup>e</sup> siècle, mais dans l'ensemble motivées par l'inquiétude. Une inquiétude qui sera déclinée en des termes divers et dont l'intensité sera croissante. Une inquiétude qui témoigne d'ailleurs d'une croyance partagée dans la nécessité de l'exercice partagé du savoir lire<sup>1</sup>.

ENQUÊTES SUR LA LECTURE  
ET INQUIÉTUDES SOCIALES :  
QUELQUES POINTS DE RENCONTRE

Les premiers travaux sociologiques sur la lecture prennent directement leur origine dans les effets des fractures issues de la

---

1. Cette contribution reprend certains éléments parus dans plusieurs articles publiés dans Poulain (1992a).

première guerre mondiale. Ainsi, de la théorie de la « psychologie bibliologique » développée par le russe Nicolas Roubakine ([1906] 1922). Certes, celui-ci avait commencé à élaborer ses théories avant la guerre, alors qu'il participait à des entreprises d'alphabétisation des « travailleurs russes ». Mais la première guerre mondiale le conforte dans sa volonté de « sauver l'humanité grâce au livre ». Pour ce faire, il met au point un ensemble de méthodes qui lui permettront de connaître « scientifiquement » les lecteurs et de prévoir leurs comportements et les effets de leurs lectures. Il ne faudra pas moins de 600 pages à Roubakine pour développer les champs et les méthodes de sa nouvelle « science » :

*La biblio-psychologie recommande d'étudier et d'étudier encore le lecteur, et de l'étudier scientifiquement, exactement, à l'aide de toutes les méthodes qui font la gloire de la science contemporaine : observations, expériences, inductions, hypothèses, déductions, vérifications, expérimentales et autres, enquêtes statistiques, et enfin analyse mathématique des données. Par l'emploi de tous ces procédés on pourra ainsi introduire des « corrections du lecteur » précises dans toutes les sciences philologiques, sociales et autres, dans tous les manuels d'école et dans tous les livres destinés à des milieux déterminés, et, ainsi, étudier l'influence de tout discours cristallisé en tant que fonction d'un lecteur donné.*

Roubakine veut analyser la production mondiale, puis faire publier des ouvrages qui, par une application stricte de ses découvertes scientifiques, correspondront exactement aux besoins et attentes des lecteurs. Il met donc en chantier un « catalogue des œuvres de l'humanité » qui servira à « établir des formules mathématiques permettant de juger immédiatement de l'action efficace d'un livre quelconque » et qui, placé entre les mains d'une « armée de propagandistes » (auteurs, éditeurs, libraires, bibliothécaires, lecteurs, professeurs, élèves, etc.) entraînerait une action « tellement puissante » que « personne ne pourrait lui résister ».

Aux États-Unis, c'est la crise économique de 1929 et la grande dépression des années 1930 qui seront à l'origine des premières études sociologiques sur la lecture. On note alors que la dépression économique a poussé des millions d'Américains, chômeurs ou non, vers leurs bibliothèques et Douglas Waples (Waples et Tyler, 1931 ; Waples, 1938 ; Waples, Berelson et Bradshaw, 1940) souligne que, en ces circonstances, la lecture a été une forme de *soutien* qui a permis à beaucoup de résister à la crise et à ses effets. Les préoccupations de Waples et des chercheurs de Chicago sont directement issues de la crise de 1929. Leur intérêt initial, de nature politique, se centre davantage sur la lecture de presse, porteuse de tous les espoirs d'une expression libre, mais aussi de tous les inconnus quant aux « effets de lecture ». Fervents défenseurs de la démocratie face au « totalitarisme », Waples et Berelson ont été bouleversés par les effets de la Crise et par les défaillances qu'elle a mises en évidence. La finalité des enquêtes de Waples et Berelson, comme celle que donne Gallup au premier institut de sondage qu'il crée en 1935, est l'adéquation plus grande entre décisions politiques et désirs de la population. Il faut analyser les écrits et les lecteurs, afin d'améliorer « la communication et la compréhension entre élite et masse ». La responsabilité des « moyens de communication de masse » est immense. Si la radio est importante, la presse et le livre le sont aussi parce que le lecteur est seul face à un texte.

L'effet de la lecture sera déterminé par des mises en relation entre textes et attitudes des lecteurs : on cherchera à déterminer le degré d'« absorption » dans la lecture, les modes et intensités de l'identification aux personnages, le contenu de la mémorisation, la correspondance ou la distance entre le propos du texte et les conceptions et valeurs du lecteur.

Revenant à leur véritable préoccupation, politique, les auteurs ajoutent :

*La lecture peut fournir des informations et peut développer des attitudes, propres à favoriser la tolérance sociale, la coopération sociale et un bon gouvernement. Quant à savoir si la lecture suscite effectivement de telles valeurs dans telle communauté particulière, à tel*

*moment particulier, cela devrait être déterminé* (Roubakine, [1906] 1922).

S'il faut cerner ce que le lecteur peut comprendre, il faut aussi connaître l'usage qu'il fera de sa lecture.

Les effets de la crise économique et sociale, la crise que connaît l'édition française à la même époque, rendront certains attentifs à ce type d'enquêtes et les conduiront à souhaiter qu'elles se développent en France. Là aussi on espère, grâce à une meilleure connaissance du lectorat, éviter chaos, surproductions et méventes en tous genres, mieux adapter les productions aux divers lectorats, anticiper sur les pratiques d'achat.

À ces inquiétudes, d'ordre économique, s'en ajoutent d'autres, qui nous sont aujourd'hui familières. Le discours sur les concurrences se met alors en place, dans des termes proches de ceux que nous connaissons aujourd'hui. En octobre 1937 se tiennent par exemple à Nice des Assises du livre. Rassemblant écrivains, éditeurs, libraires, bibliothécaires, ces Assises s'inquiètent du « prolongement et [de] l'accroissement d'une crise qui semble condamner le livre, considéré jusqu'ici comme le principal instrument d'humanisme » (Duhamel, Primo, Desthieux, de Parvillez, Thérive, Gillouin, 1939) ; elles invitent à

*l'étude de la maladie, de ses causes, de ses effets, de ses remèdes, non seulement des auteurs, des bibliothécaires, des éditeurs et des libraires de France, mais des auteurs, des bibliothécaires, des éditeurs et des libraires de l'étranger et des colonies méditerranéennes : les ennemis du livre n'ont pas encore causé là autant de ravages que chez nous ; il serait prudent de les prévenir.*

Ces Assises font la liste des questions auxquelles elles doivent répondre.

*Il s'agit donc de savoir :*

1. *si le périodique peut remplacer le livre ;*
2. *si la radiophonie peut remplacer le livre et le périodique ;*
3. *si le cinématographe peut remplacer le journal ;*

4. *si ces moyens de diffusion peuvent être associés au livre ou s'ils ne peuvent que lui nuire ;*
5. *si ces moyens de diffusion ne pourraient être utilisés d'une manière conforme aux intérêts de l'Esprit ;*
6. *si la réorganisation des bibliothèques publiques de prêt gratuit des livres aux particuliers peut contribuer à l'éducation des lecteurs et conjurer en même temps la crise du livre.*

Les points de vue s'échangent au cours de ces journées et sont un bon reflet d'un débat que sa répétitivité n'épuisera pas. Les uns annoncent l'apocalypse et le règne de la barbarie. Les autres se demandent comment transformer des concurrents en alliés.

L'un des représentants les plus notoires de ce type de débat est sans nul doute Georges Duhamel. Son soutien aux livres, aux bibliothèques et à la lecture publique, sa présence dans l'Association pour le développement de la lecture publique doivent donc être resitués dans cette stratégie défensive, où l'écrivain est persuadé d'être l'un des derniers représentants d'un monde qui meurt. Ses nombreux articles dans *Le Mercure de France*, certains de ses ouvrages, sa participation à des colloques et à des entreprises telles l'Alliance pour le livre (dont il assure la présidence) développent les mêmes thèmes : le livre est assailli par la radio et le cinéma ; la revue est délaissée pour une presse uniquement soucieuse de bruit et de fureur, et d'une actualité passagère ; l'homme ne lit plus parce qu'il lit trop ; le libraire lettré est en passe d'être remplacé par un vendeur ignorant ; la publicité tue l'esprit ; l'écrivain devient un « parleur qui doit produire vite et beaucoup s'il veut gagner sa vie » ; l'humanité moderne est inapte à l'effort, tout entière tournée vers l'indolence, la vulgarité, l'éphémère ; la barbarie est à nos portes. Si donc il doit y avoir étude sociologique, c'est pour aider à sauver le livre.

On pourrait prendre de nombreux autres exemples de ces liens, dans les périodes plus avancées de notre siècle. Cette approche défensive ne fera que croître et embellir, suivant en cela un discours dominant sur la lecture qui associera ce terme à

lacunes, manques, échec scolaire. Les discours récents des années 1980 sur l'illettrisme en sont à la fois le plus bel exemple et l'apothéose : la société n'est plus seulement non lectrice, elle ne sait même plus lire. Cette incapacité n'est pas le lot de quelques-uns, mais d'un très grand nombre, voire pour certains du plus grand nombre. L'échec de la lecture n'est qu'un signe de plus d'un échec social généralisé.

L'approche sociologique est donc bien souvent convoquée de manière « confuse et ambiguë ». On lui demande dans le même temps de vérifier des craintes, de les mesurer avec une plus grande précision, de les approuver donc, mais aussi de les récuser, de rassurer et conforter, de montrer que l'illettrisme n'est pas l'avenir de tous les lecteurs. On expliquera ainsi que nombre de ces études soient prises en charge par des sociologues qui seront aussi des militants et dont les analyses s'opposeront presque terme à terme aux craintes émises par ceux qui les commandent et qui les paient, et d'une manière qui ne doit pas toute sa problématique aux résultats objectifs recueillis par des enquêtes. D'où une certaine constance aussi dans le discours sociologique tout au long du siècle, qui affirme que tout ne va pas si mal, qui cherche des raisons et des preuves de penser que le livre ne meurt pas sous les concurrences, que le nombre de lecteurs ne diminue pas dramatiquement, qu'il s'agit peut-être de nouveaux modes de lecture, etc.

Si cette relation entre focalisations, points de fixation des inquiétudes sociales et recherches sociologiques m'a intéressée, ce n'est pas parce qu'elle ne serait pas légitime : nombre de recherches, dans nombre de domaines, présentent de tels liens ; la recherche est bien souvent une traduction des volontés d'intervention sociale et professionnelle et est motivée par les ignorances et interrogations alors ressenties. Le lien est donc parfaitement légitime. Il gagnerait cependant à être mieux identifié et compris, pour être un peu désarmé, pour aider à la distanciation de l'objet étudié. Ce lien n'est pas non plus sans conséquence sur les objets mêmes de la recherche, sur ses modalités, sur les choix d'investigation qui sont faits, sur certains investissements, mais aussi, du même coup, sur certaines zones d'ombre. Par ces liens peuvent par exemple s'expliquer les

nombreuses études menées en France sur la non-lecture, sur la faible lecture, pour ne pas parler des innombrables et difficiles études sur l'illettrisme.

## LA RÉCEPTION DES TEXTES, LES CORPUS DE RÉFÉRENCE : QUEL PARTAGE DE LA LECTURE ?

Ces conjonctures peuvent en partie expliquer que certains thèmes et certaines approches n'aient pas connu le développement souhaitable. Un certain nombre d'études se sont attachées, parfois avec bonheur (Peroni, 1988), à identifier les modes et raisons du lire, à mettre en relation les formes du rapport au monde et les modalités des rapports au texte. Ainsi a pu être proposée une distinction féconde entre lecture ouverte et lecture étroite, la première étant apte à entrer dans le monde du texte pour lui-même, la seconde devant être « régie par un impératif de conformité du monde du texte à une réalité » (Peroni, 1988), n'acceptant pas et ne pouvant surmonter l'écart entre monde du texte et monde du lecteur.

Mais les études sur la réception des textes eux-mêmes, leur compréhension par des publics variés ne me paraissent pas avoir connu de développement suffisant. Celles qui existent (Burgos et Leenhardt, 1991 ; Burgos, 1992) ou qui avaient été tentées (autour de Leenhardt et Józsa, 1982) étaient pourtant prometteuses et témoignent bien de l'activité créatrice du lecteur. Mais la diversité des appropriations d'un même texte est loin d'avoir été largement explorée. Qu'en est-il, par exemple, des appropriations plurielles d'un texte qui, tel *L'amant*, de Marguerite Duras, passe du statut d'ouvrage publié chez un éditeur qui se veut rare et sélectif à une diffusion considérablement élargie par un Prix Goncourt, puis à une diffusion par club de livres sous jaquette multicolore et « paratexte » attrayant. Quelles anticipations diverses du texte ? Quelles lectures effectives ? Quelles modifications ensuite induites par l'adaptation orageuse au cinéma du même ouvrage ? Seul le développement de ce type d'étude me paraîtrait pouvoir réconcilier, comme le proposait l'argumentaire de ce colloque, approche empirique et approche dite « de sémiotique cognitive », serait apte à montrer que les

plaisirs du texte des lecteurs ordinaires peuvent être aussi riches, divers, subtils et problématiques que ceux du lecteur expert.

De la même manière, la sociologie de la lecture semble quelque peu avoir déserté la tentative d'identifier les corpus de lecture des personnes, en s'arrêtant par exemple aux titres d'œuvres lues, afin de déterminer ce qui fonde cultures particulières ou cultures partagées. On en connaît les difficultés : la lecture extensive a de longue date remplacé la lecture intensive, les corpus de référence sont innombrables, vu l'infinité des œuvres et ouvrages potentiellement lus ou connus, les objets et objectifs des lectures de plus en plus divers. On en connaît aussi les limites : la mémorisation est trompeuse, les processus de présentation de soi ne sont pas négligeables dans le choix de ce qui est revendiqué ou de ce qui est occulté.

Pourtant, les années 1950 et 1960 se prêtaient plus volontiers, même si difficilement là aussi, à de telles tentatives. La place dans le siècle de ces recherches n'est pas anodine : ce sont les années d'or de l'expansion économique, c'est la croissance du bien-être social. Les mentalités sont alors plus confiantes en elles-mêmes. La peur est alors moins celle de la non-lecture que celle de sa qualité. Loisir est le maître mot de la période. Il faut que « dans une société où le temps de loisir augmente chaque jour », cette liberté nouvelle soit occupée à des lectures dignes de ce nom.

Citons quelques-unes de ces tentatives qui seront autant de voyages dans la culture des années 1960. Je prendrai trois exemples, en en rappelant brièvement quelques acquis et sans m'étendre sur les problèmes et insuffisances méthodologiques dont ils sont parfois porteurs. Signe des temps, toutes ces enquêtes ont été effectuées auprès de jeunes, ce qui est bien sûr un atout et une limite.

Odile Altmayer présente en 1959 une enquête auprès de 130 jeunes apprentis de la Régie Renault, à qui elle demande de citer « trois livres lus » au cours de l'année et d'en parler. Ces apprentis sont de deux types. Certains entrent munis du seul Certificat d'études primaires, passent à l'issue d'une scolarité de quatre ans un CAP (Certificat d'apprentissage professionnel) et deviennent ouvriers qualifiés. Les autres, recrutés au niveau du

Brevet élémentaire, suivent un apprentissage de quatre ans qui fera d'eux des agents techniques et des techniciens.

Les jeunes citent 212 romans et 148 documentaires. Il m'a semblé que l'examen des auteurs et titres cités présente plusieurs caractéristiques. Le XIX<sup>e</sup> siècle français est très présent : Alexandre Dumas bat tous les records et est cité 18 fois (*Les trois mousquetaires*, *Le vicomte de Bragelonne*, *Le comte de Monte-Cristo*, *Vingt ans après*), Jules Verne, 8 fois (*20 000 lieues sous les mers*, *Michel Strogoff*), Zola ne recueille que 5 suffrages, Féval et *Le bossu*, 3, Victor Hugo pour *Les misérables* ou *Quatre-vingt-treize*, deux. Dostoïevski pour *L'idiot* et *Les frères Karamazov* est cité 5 fois. Sont présents les succès du moment, dont certains sont devenus des classiques, d'autres, des oubliés. Certains titres ont été lus par toute la génération des enfants des années 1950 et 1960 : Frison-Roche, O'Hara et la série des *Flicka*, Bromfield et *La mousson*, ou encore Graham Greene (*La puissance et la gloire* surtout mais aussi *Le troisième homme*), *Remorques* de Vercel, Pearl Buck, Cronin, *Jane Eyre*. Côté roman policier, si Leroux et Leblanc sont cités, c'est surtout, à l'époque, le succès des *Aventures du Saint* de Charteris. Saint-Exupéry, Steinbeck, Gary, Camus, Malraux sont cités.

L'auteur semble penser que la présence d'auteurs classiques est faible. La soixantaine d'œuvres citées qui seraient aujourd'hui considérées comme « classiques », au sens par exemple où ils sont enseignés par l'école et toujours réédités, n'est pas pour autant négligeable.

Autre tentative de la période : demander à des jeunes de citer des livres qu'ils ont lus, certes, mais aussi qu'ils « aimeraient » lire. L'étude porte sur plus de 1 200 adolescents de 14 à 18 ans, domiciliés à Paris ou dans la banlieue, scolarisés soit dans des 3<sup>e</sup> ou 2<sup>e</sup> de lycées « de quartiers très différents », soit dans des écoles normales, des cours commerciaux ou encore dans six centres d'apprentissage « d'inégale valeur » (Lévy-Bruhl, 1960).

Les titres les plus souvent nommés (qu'ils aient ou non été lus) sont les suivants dans les classes de 2<sup>e</sup> :

- chez les garçons : *Le vieil homme et la mer* (cité par 50 % d'entre eux), *Le silence de la mer* (44 %), *Les carnets du*

*major Thompson* (44 %), *Crime et châtiment* (41 %), *Les misérables* (38 %), *Guerre et paix* (38 %), *Le quai des brumes* (35 %), *L'affaire Cicéron* (espionnage) (34 %), *Les hommes en blanc* (34 %), *Autant en emporte le vent* (34 %), *Les raisins de la colère* (33 %), *Notre-Dame de Paris* (32 %), *Premier de cordée* (32 %), *Les aristocrates* (31 %), *L'armée des ombres* (30 %) ;

- chez les filles : *Autant en emporte le vent*, *Jane Eyre*, *La vie du Dr Schweitzer*, *Les hommes en blanc*, *Le petit prince*, *Guerre et paix*, *Pleure, ô pays bien-aimé*, *Les carnets du major Thompson*, *Les misérables*, *La mousson*, *Crime et châtiment*, *Le silence de la mer*, *Premier de cordée*, *La case de l'oncle Tom*, *Les aristocrates*, *La mère*, *Crin blanc*, tous des titres que 30 % des jeunes filles lycéennes ont lus ou ont souhaité lire.

Du côté des élèves en cours d'apprentissage, les titres (lus ou en projet de lecture) sont les suivants :

- chez les garçons : *Les misérables*, *Briseurs de barrages*, *Les hommes en blanc*, *Le quai des brumes*, *Le mystère de la chambre jaune*, *Les trois mousquetaires*, *Le diable au corps*, *Autant en emporte le vent*, *Premier de cordée*, *Mes vols de Mermoz*, *Croc-Blanc*, *L'affaire Cicéron*, *Le grand cirque*, *La leçon d'amour dans un parc* reçoivent tous plus de 30 % des suffrages ;
- chez les filles : *Les hommes en blanc*, *Autant en emporte le vent*, *Jane Eyre*, *Les misérables*, *Notre-Dame de Paris*, *La mousson*, *Premier de cordée*, *Le mystère de la chambre jaune*, *Roméo et Juliette (premier amour)*, *La case de l'Oncle Tom*, *Rebecca* reçoivent tous plus de 30 % des choix.

Les livres ajoutés de leur propre initiative par les jeunes sont généralement chez les lycéens des « classiques » (Stendhal, Zola, Saint-Exupéry, Baudelaire, Balzac), le choix étant plus mélangé de succès de l'époque pour les lycéennes et les élèves des cours d'apprentissage. Il est clair que l'apparition d'un certain nombre de titres relevant du patrimoine scolaire n'est explicite

que chez les lycéens, que la demande d'un certain nombre d'autres croît avec l'âge, que les différences sont sensibles entre les deux sexes.

Pourtant, ce ne sont pas les clivages qui nous paraissent importants. C'est bien au contraire le partage. Si des différences existent, il est manifeste qu'elles n'opposent pas deux, trois ou quatre « cultures » qui seraient radicalement étrangères les unes aux autres. C'est au contraire un ensemble de lectures communes qui circule entre les groupes, dans lesquelles, si les succès d'un temps sont présents, les œuvres « classiques », enseignées par l'école ou recherchées volontairement par ces jeunes, ne sont pas, loin s'en faut, absentes. La réponse à la double question du partage des lectures et du niveau culturel de celles-ci, est bien l'existence d'une communauté, tout au moins partielle, des lectures, que n'empêche pas une production déjà endémique, et un partage qui ne fait pas une place complètement négligeable à des auteurs du patrimoine littéraire.

Enfin, il faut remettre en cause la notion fourre-tout d'« œuvres contemporaines ». Il est manifeste dans les œuvres ou titres ici cités que les succès de l'époque ne sont que peu, loin s'en faut, des succès de l'immédiat. Si *Les hommes en blanc* ou *Premier de cordée* sont publiés à la fin des années 1950, beaucoup d'autres ont été publiés dans les années 1930 ou 1940. Ainsi faut-il donc aussi décliner plus finement la notion de contemporanéité. Dans l'exemple précité et certes limité, on voit bien comment des œuvres, publiées dix, vingt, ou trente ans auparavant, se forment peu à peu (ou très vite) un public qui saura, en dehors de toute prescription ou « légitimation » scolaire, transmettre et faire partager son goût, par ses propres canaux de verbalisation et de sociabilités.

Robert Escarpit et Nicole Robine s'essayaient eux aussi à cerner les connaissances « littéraires » des contemporains, en l'occurrence de jeunes conscrits (Escarpit, Robine, Guillemot, 1966). À partir de la simple question qui consiste à demander aux jeunes recrues de citer cinq auteurs connus (il ne s'agit ici ni d'auteurs préférés ni même nécessairement d'auteurs lus), les sociologues s'essayaient à une tentative de définir le référent littéraire commun à une génération.

Sept auteurs recueillent la moitié des réponses :

*Victor Hugo (1 963 réponses, donc cité par 41,7 % des recrues), La Fontaine (1 418 réponses), Alexandre Dumas (920 réponses), Molière (629 réponses), Alphonse Daudet (601 réponses), Voltaire (594 réponses), Saint-Exupéry (444 réponses),*

auxquels on peut ajouter Racine (436 réponses) et Lamartine (391 réponses).

D'autre part, 14 auteurs sont présents en nombre à peu près identique dans chacune des 5 listes correspondant aux 5 diplômes des recrues. Ils forment donc, pour les sociologues, *le référent littéraire commun aux jeunes Français*, quel que soit le diplôme qu'ils détiennent. Ce sont Montaigne, Corneille, La Fontaine, Molière, Pascal, Racine, Voltaire, Rousseau, Chateaubriand, Lamartine, Balzac, Hugo, Dumas, Zola, auxquels peuvent être ajoutés quelques noms cités dans seulement quatre listes : Rabelais, Mme de Sévigné, Sand, Musset, Baudelaire, Verne.

Du côté des auteurs contemporains (ou « morts depuis moins de vingt ans ») Saint-Exupéry est en tête, suivi d'auteurs de « romans policiers populaires », Paul Kenny ou Jean Bruce, puis par Camus, Sartre, Sagan, Hemingway, Mauriac, Malraux, Bazin, San-Antonio et Laforest, Malraux et enfin Duhamel, Steinbeck, Pierre Benoit et Pagnol. Présents dans les cinq listes, quel que soit le diplôme, Saint-Exupéry, Camus, Sartre, Sagan, Mauriac, Malraux pourraient constituer le patrimoine partagé par les jeunes en ce qui concerne les écrivains contemporains.

Les résultats de cette dernière étude ont de quoi étonner. Lamartine et Daudet seraient-ils présents parmi les auteurs les plus cités aujourd'hui ? Cette présence forte d'un patrimoine classique est-elle encore imaginable ? Rappelons qu'il ne s'agissait dans l'enquête que d'auteurs « connus », et non d'auteurs lus et moins encore compris. La présence de certains d'entre eux dans les listes est sans doute due à de vagues souvenirs de dictée davantage qu'elle ne reflète une connaissance des œuvres. Les œuvres contemporaines citées ne ressemblent que peu à celles des autres enquêtes rapportées ici. Mais le poids de la prescrip-

tion scolaire et sa gestion diverse selon le diplôme des jeunes sont clairement démontrés.

Dans la période très récente, il faudrait citer le travail de Michel-P. Schmitt (1990), qui s'essaie à définir, dans différentes catégories de jeunes lycéens, le partage ou les proximités entre lectures prescrites par l'institution scolaire et lectures choisies ou prescrites par l'entourage. Mais Alain Viala en reparlera sans doute en détail.

On connaît les difficultés et l'ambiguïté de ce type d'enquêtes. Le simple déplacement du questionnement entre livres lus, livres préférés et livres connus, la proposition de titres d'œuvres ou au contraire de noms d'auteurs changent sans doute considérablement les réponses. Mais il n'en reste pas moins que ces approches ont été insuffisamment développées. L'une des origines en est, on l'a dit, la pression de l'inquiétude sociale. On peut aussi voir dans cette négligence l'un des effets pervers d'une approche dominante dans la sociologie des années 1970 et 1980 et qui faisaient de la légitimité ou de l'illégitimité des pratiques le point de clivage premier et ultime. Une telle approche, pour féconde qu'elle ait pu être, a eu pour effet de rejeter dans l'ombre du désintérêt toute approche réelle des lectures effectives. Celles-ci étaient en effet reléguées au rang de prétexte (dans tous les sens du terme), prétexte à présentation de soi, conquérante ou déniée. La question des contenus de la lecture avaient ainsi été rendue elle-même illégitime et tout entière incluse dans ce simple dualisme.

Pourtant, une fréquence plus grande d'études qui s'attachent aux formes de la réception des textes, associée à une tentative d'identification des strates de lecture qui façonnent les générations humaines apporterait sans doute la meilleure réponse, en déplaçant la question, aux inquiétudes et interrogations du siècle sur la place de la lecture chez nos contemporains. La question fondamentale n'est en effet pas tant celle de l'intensité des lectures que celle des profits ou des tensions dont elle est source.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALTMAYER, Odile (1959), « Une enquête auprès des jeunes de la régie Renault », *Bulletin d'information de l'ABF*, novembre, p. 152-156.
- BERELSON, Bernard (1941), *The Effects of Print on Public Opinion*, Chicago.
- BURGOS, Martine (1992), « Ces lecteurs sont-ils des lecteurs ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 37, n° 1, p. 16-23.
- BURGOS, Martine, et Jacques LEENHARDT (1991), « La lecture, raison et passions européennes », *Le français aujourd'hui*, n° 95 (septembre), p. 53-60.
- DUHAMEL, G., J. F. PRIMO, J. DESTHIEUX, R. P. de PARVILLEZ, A. THÉRIVE et R. GILLOUIN (1939), *Plaisir de lire : le problème du livre*, Académie méditerranéenne, Centre Marcelin Berthelot, Paris.
- ESCARPIT, Robert, Nicole ROBINE et André GUILLEMOT (1966), *Le livre et le conscrit*, Paris, Le Cercle de la librairie.
- LEENHARDT, Jacques, Pierre JÓZSA, avec la collaboration de Martine BURGOS (1982), *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycamore.
- LÉVY-BRUHL, Odette J. (1960), « Enquête sur les goûts de lecture des adolescents par le "nouveau test du catalogue" », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 9-10 (septembre-octobre), p. 321-366.
- PERONI, Michel (1988), *Histoires de lire. Lecture et parcours biographique*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou. (Coll. « Études et recherche ».)
- POULAIN, Martine (1992a), « Livres et lecteurs », *Histoire des bibliothèques françaises, 1914-1990*, Paris, Promodis-Le Cercle de la Librairie, p. 272-293.
- POULAIN, Martine (1992b), « Naissance des sociologies de la lecture », *Histoire des bibliothèques françaises, 1914-1990*, Paris, Promodis-Le Cercle de la Librairie, p. 195-203.
- ROUBAKINE, N. Aleksandrovitch ([1906] 1922), *Introduction à la psychologie bibliologique. La psychologie de la création des livres, de leur distribution et circulation*, Paris, J. Povolozky et Cie.
- SCHMITT, Michel-P. (1990), « Fictions de la lecture. De la formation des goûts littéraires dans l'enseignement secondaire. Contributions à une histoire littéraire de notre temps ». Thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III.
- WAPLES, Douglas (1938), *People and Print. Social Aspects of Reading in the Depression*, Chicago, The University of Chicago Press.

WAPLES, Douglas, et Ralph W. TYLER (1931), *What People Want to Read About. A Study of Group Interests and a Survey of Problems in Adult Reading*, Chicago, The American Library Association, The University of Chicago Press.

WAPLES, Douglas, Bernard BERELSON et Franklyn B. BRADSHAW (1940), *What Reading Does to People. A Summary of Evidence on the Social Effect of Reading and a Statement of Problems for Research*, Chicago, The University of Chicago Press.



LECTURE  
ET COMPÉTENCE PROFESSIONNELLE  
À TRAVERS UN EXEMPLE :  
LA LECTURE DES CHEMINOTS

Bernadette Seibel

*Observatoire France-Loisirs de la culture*

Approcher la lecture à partir des pratiques d'un groupe réel d'actifs travaillant dans un milieu professionnel donné, ici la SNCF, présente un double intérêt. La diversité des métiers exercés au sein de cette grande entreprise nationale de transport ferroviaire permet de disposer d'une sorte de prisme dans lequel se réfractent les diverses composantes de l'activité professionnelle des milieux populaires à travers la variété des emplois d'ouvriers, d'employés, de personnels d'exécution, de service ou d'encadrement.

Les « filières » constituent des terrains d'activités aussi différents que l'entretien des équipements (voies et bâtiments) et des matériels, l'organisation de la circulation des trains (transport), qu'il s'agisse des métiers de *la route* ou de ceux des gares. Enfin, depuis quelques années a été créée une nouvelle filière commerciale. Analyser le degré de différenciation et la signification de la lecture des cheminots conduit donc à caractériser les pratiques des milieux populaires, en les rapportant aux situations effectives d'activité professionnelle et aux styles de vie qui y sont associés (Grignon et Passeron, 1985).

Il faut savoir que cette entreprise nationale a connu depuis le début des années 1950 de profondes évolutions. De 500 000 cheminots à la fin de la guerre, les effectifs sont passés à 350 000 en 1966, puis à 280 000 en 1973, pour atteindre actuellement un nombre inférieur à 200 000 salariés. Cette compression continue des effectifs s'est accompagnée d'innovations technologiques

(informatisation, réajustement du réseau sur le TGV (train à grande vitesse) au détriment des lignes secondaires) qui ont entraîné la constitution de « laissés-pour-compte » parmi les personnels les moins aptes à évoluer techniquement, tandis que certains métiers, les attelers de wagon par exemple, ont disparu.

Parallèlement aux transformations liées aux options prises par la politique générale de l'entreprise, la définition de l'excellence professionnelle s'est diversifiée. La conception dominante faisait valoir l'importance de la sécurité et donc de la technicité des cheminots, ainsi que le respect de la ponctualité, pour assurer dans les meilleures conditions le service public. Or, s'est progressivement développée depuis une quinzaine d'années une représentation moderniste. Celle-ci se caractérise par l'intériorisation des formes de *management* moderne dans un contexte concurrentiel, le transport ferroviaire étant battu en brèche par le transport routier et aérien sur les plus longues distances. Efficacité, rentabilité, prise en compte des besoins des voyageurs en sont les mots d'ordre. Modernisation et concurrence ont conduit l'entreprise à mener parallèlement à la politique de compression des personnels, une politique de développement des emplois commerciaux (personnels des gares, agents mouvement, contrôleurs dans les trains, etc.). Il s'agit pour partie de reconversion d'emplois techniques, exercés en ateliers notamment, sur des emplois polyvalents que les cheminots stigmatisent comme étant de « bonne à tout faire », ou sur des emplois en contact direct avec la clientèle. D'autres postes de travail ont été pourvus par recrutement direct (« attachés ») à partir de formations générales dispensées par le système éducatif. Pendant la dernière décennie la transformation des modes de recrutement a aussi permis qu'accèdent directement à l'entreprise de jeunes diplômés de l'enseignement technique et, plus nouveau, de l'enseignement général et notamment des filières littéraires. Traditionnellement les cheminots étaient formés pour une grande partie d'entre eux dans les écoles d'apprentis « maison », dont l'accès était d'autant plus probable qu'ils étaient issus de filiation cheminote<sup>1</sup>.

---

1. Sur l'histoire et les mutations de la société cheminote, voir Ribeill (1987).

Par rapport à l'interrogation de ce colloque, « Comment lit-on ? », la question qui se pose ici est de savoir où se situe le principe organisateur de lecture pour une population professionnelle donnée ? Est-ce l'activité professionnelle ou le temps hors travail qui donne sens à la lecture et de quelle façon ?

Si la lecture prend place du côté de la vie professionnelle, regarde-t-elle du côté des valeurs féminines (rêve, évaison, méditation, oisiveté, moment pour soi), par opposition aux valeurs masculines tournées vers la productivité et l'accomplissement professionnel dans ses dimensions politique (militantisme syndical) et technique ? Dans ce cas, s'inscrit-elle dans une figure de métier marquée par la prévalence des savoirs pratiques acquis par l'expérience, ou dans celle des fonctions techniques, caractérisées par la prééminence du théorique sur les savoirs techniques ? S'insère-t-elle enfin dans les nouvelles définitions des fonctions commerciales qui ajoutent à la lecture appliquée de textes réglementaires et de la signalisation, la connaissance des produits et l'aptitude à évaluer et à communiquer avec le public ? Bref, la lecture entre-t-elle, et comment, dans la définition de la compétence nécessaire pour « faire correctement son travail », ou se situe-t-elle plutôt du côté de la stylisation de la vie professionnelle : présentation de soi, adhésion ou prise de distance par rapport aux formes que prend la sociabilité dans la vie de travail, que celle-ci s'exerce dans le partage d'une fierté techniciste de l'entreprise ou dans la contestation des modes selon lesquels s'est organisée traditionnellement la vie autarcique des cheminots<sup>2</sup> ?

Par contre, si le principe organisateur de la lecture relève plutôt de la vie hors travail, la pratique de la lecture s'insère-t-elle dans la consommation plus générale d'un ensemble de biens et de pratiques qui concourent à la stylisation de la vie des milieux populaires et au développement des nouvelles formes de loisirs (Hoggart, 1970) ? Dans quelles conditions et pour quelles fractions de cheminots la lecture dite de « loisirs » tire-t-elle sa

---

2. Sur la notion de stylisation des modes de vie, voir Grignon et Grignon (1980).

signification de l'activité professionnelle exercée ? Plus généralement, en quoi les évolutions observées dans la politique de l'entreprise affectent-elles le rapport que les cheminots entretiennent avec l'écrit pendant leur temps hors travail (Pitrou et Guéland, 1986).

Je ne prétends pas ici épuiser la diversité des comportements de lecture des cheminots, ce qui nécessiterait de prendre en compte les effets des trajectoires sociales et professionnelles sur la pratique culturelle (accès à l'encadrement, participation militante). Je voudrais seulement montrer selon quelles orientations normatives s'organisent les comportements de lecture des cheminots ouvriers, techniciens ou employés, et suggérer quelques hypothèses sur les proximités observées entre des pratiques apparemment très diverses dans leurs modalités<sup>3</sup>.

---

3. L'analyse des pratiques de lecture des cheminots a été conduite à partir d'une quarantaine d'entretiens semi-directifs menés auprès d'actifs en 1989. Les principes de construction de l'échantillon ne visaient pas à une quelconque représentativité statistique, mais plutôt à rendre compte des orientations de lecture à partir de ce qui fait sens dans la vie quotidienne. On a donc tenu compte des déterminations qu'exercent sur les systèmes de choix et les pratiques les conditions de vie des cheminots, sachant que celles-ci varient selon le secteur d'activité professionnelle (filière), le lieu d'activité (type d'établissement, résidence géographique) et le statut obtenu (exécution, agent de maîtrise, cadre). Sachant d'autre part que les facteurs sociaux comme l'origine sociale, le volume et la composition du capital culturel détenu contribuent à façonner des dispositions différentes à la consommation culturelle, on a retenu des cheminots issus de générations différentes, l'âge étant entendu comme un indicateur de l'évolution du recrutement social et des modes de sélection en vigueur pour accéder aux emplois. Le ralentissement de l'exode rural à partir de 1960, la faiblesse du recrutement à partir de 1975 et les reconversions engagées dans les années 1980, malgré des améliorations conjoncturelles de l'embauche dans certains secteurs d'emploi et filières, ont entraîné le renouvellement des caractéristiques sociales et scolaires des générations les plus jeunes. Cela a eu pour effets entre autres le développement de rapports nouveaux avec l'entreprise et la création d'une plus grande distance chez les jeunes cheminots avec le fonctionnement autarcique de la société cheminote. Pour une présentation résumée du rapport d'étude intitulé *Pratiques de loisirs et modes de vie des cheminots, le cas de la lecture*, voir Seibel (1991).

Les pratiques de lecture des cheminots présentent des différences caractérisées selon que l'activité professionnelle relève des fonctions techniques ou commerciales. Cette bipolarisation peut s'expliquer par un ensemble de facteurs qui relèvent de la socialisation différentielle à la lecture dans le cadre familial et scolaire et qui ont été également à l'origine, parmi d'autres éléments, d'une orientation professionnelle distincte. La prise en compte des régularités observables dans les trajectoires biographiques des deux grandes catégories de cheminots devrait ainsi pouvoir rendre compte pour partie de la différenciation entre la propension à la lecture et l'intérêt pour cette activité. Je voudrais limiter mon propos aux relations qui s'instaurent entre les qualifications et les compétences requises pour « faire correctement son métier » dans le poste occupé et les usages et réceptions de l'écrit tels qu'ils apparaissent au travers de l'activité de travail comme en dehors du travail.

## LA LECTURE

### SUPPORT DE L'ACTIVITÉ PROFESSIONNELLE

La lecture tient une place très inégale, en temps consacré par exemple, dans les activités professionnelles selon qu'elle sert ou non de support obligé, ou recommandé, à l'acquisition ou au maintien des connaissances indispensables pour tenir le poste de travail. En effet, dans les métiers réclamant des exigences physiques fortes comme la réparation de caténaires, point n'est besoin de lire pour faire correctement son travail. Par contre, dans les emplois requérant une plus forte technicité, le recours à la lecture y est plus fréquent.

Chez les techniciens, on peut distinguer deux types assez différents de lecture professionnelle : la lecture réglementaire et la lecture de notices et schémas techniques.

La lecture réglementaire concerne des écrits administratifs qui codifient les droits et devoirs dans le travail, ainsi que des écrits sécuritaires réglementant les conditions de circulation du trafic et les réponses à apporter aux diverses catégories répertoriées d'incidents. Cette lecture, partagée à titre divers par tous les cheminots qui participent de près ou de loin à la circulation

des trains, relève de l'acquisition initiale et continue des connaissances professionnelles, puisqu'elle fonctionne comme support de mémorisation de situations potentiellement « dérégées ». Elle intervient majoritairement d'ailleurs pendant les périodes de formation, mais elle s'enrichit régulièrement de notices nouvelles propres à pallier les dysfonctionnements éventuels ou réels.

La réussite à l'examen, de conducteur par exemple, entérine la maîtrise par les agents de la réglementation censée apporter les réponses nécessaires à toute situation concrète problématique. Dans un état antérieur de la formation, la mémorisation d'écrits réglementaires validait l'expérience acquise sur le terrain lors des deux ans d'apprentissage à la conduite comme élève-conducteur, et la Bible que tout conducteur transporte dans sa sacoche avec les feuilles de route en constituait la référence ultime. Avec la limitation à six mois de la formation initiale, la part accordée à la mémorisation réglementaire par la lecture s'est accrue au détriment de l'intériorisation du règlement par la visualisation et l'approche globalisante de situations concrètes pendant la conduite. La maîtrise conceptuelle des règles intériorisée grâce à l'activité de lecture s'est donc développée dans la formation des plus jeunes générations, tandis qu'en situation d'urgence le recours à l'écrit s'avérait tout aussi difficile. Les réponses à l'incident sont en effet déclenchées par des automatismes construits par l'intériorisation d'expériences antérieures. Si les fruits de l'expérience s'avèrent être mis en contradiction avec l'écrit, celui-ci, référence théorique du bon exercice du métier validée par l'examen, peut être alors perçu comme une limitation portée à l'autonomie et à la responsabilité professionnelle, puisqu'en cas d'incident il a le dernier mot sur la mémoire intellectuelle ou en acte (l'expérience) en définissant la faute effectuée par rapport au règlement de sécurité.

À poste de travail identique, les cheminots accordent un degré inégal de légitimité à la lecture professionnelle selon qu'ils définissent leur compétence du côté de la pratique ou plutôt du côté de la théorie. Ainsi, dans le travail d'entretien des matériels où il s'agit de vérifier le degré d'usure des pièces et de remplacer celles hors d'usage, la compétence technique est fondée sur le

pouvoir d'expertise. L'ouvrier professionnel de métier qui occupe des emplois d'entretien en atelier, a acquis généralement cette compétence d'expert sur le tas, dans la confrontation répétée avec le matériel, ainsi que par la démonstration pratique des savoir-faire et la discussion avec les collègues. Il a donc tendance à reléguer aux débutants la lecture des notices techniques et marches à suivre pour les réparations. L'intérêt porté au travail est ici fonction du degré de liberté consenti dans l'appréciation de l'état des pièces et des possibilités d'investigation intellectuelle engagée dans la recherche et la détection des causes de la panne. L'exercice de la responsabilité par rapport à la sécurité ne peut s'exercer que s'il est fondé sur cette capacité de jugement et sur l'aptitude intellectuelle à la résolution logique de problèmes pour l'acquisition de laquelle la lecture intervient peu.

Dans les activités qui engagent une spécialisation technique plus élevée, notamment celles qui se rattachent aux technologies nouvelles comme l'électronique ou l'informatique par comparaison à l'électricité, le recours à l'écrit s'avère dans un premier temps plus fréquent. Les pannes n'étant jamais identiques, le technicien ne peut s'en tenir à la lecture de schémas ou de fiches techniques susceptibles de soutenir l'expérience ou de vérifier des savoirs théoriques. La lecture de complément, et non plus d'accompagnement comme c'était le cas auparavant, a pour fonction de permettre aux techniciens d'accéder au « pourquoi du comment » et non plus à une connaissance analogique fondée sur la description et la transposition des processus. L'articulation des savoir-faire et des savoirs formalisés est facilitée par leur formation scolaire et professionnelle plus élevée que celle des anciens. L'éthique du travail manuel n'est pas chez eux en contradiction avec le fait d'aborder les problèmes par leurs aspects théoriques auquel les a préparés leur passage plus long par l'enseignement technique<sup>4</sup>.

Dans les secteurs où l'évolution technologique a été très rapide, comme la signalisation ou les télécommunications,

---

4. Sur les évolutions de l'enseignement technique, voir Grignon (1971).

l'accompagnement de l'innovation s'est traduite dans un premier temps par une augmentation des contraintes de connaissances. En effet, l'accroissement de la fiabilité des techniques, concomitant d'une réduction des effectifs chargés de la maintenance des matériels, a conduit au développement du nombre et de la variété des installations que chaque agent doit contrôler. Cette augmentation des contraintes a trouvé une issue dans la bonne volonté lectorale des cheminots qui ont su trouver dans la lecture d'ouvrages spécialisés une possibilité de s'autoformer, compte tenu des évolutions en cours. Mais l'informatique, en modifiant l'approche cognitive des problèmes posés au technicien, a dans un second temps remis en question le bien-fondé d'un mode d'acquisition et de transmission du savoir somme toute traditionnel, puisqu'il reposait sur une expérience pratique cumulable, procédant par essai/erreur et confrontation éventuelle avec la théorie en cas d'insuccès. À la lecture analogique de schémas et descriptions de fonctionnement global des installations, permettant de déduire d'un impact ses résultantes obligées, a succédé une autre forme de lecture, faisant intervenir un mode de connaissance de type structural. Celui-ci suppose un raisonnement logique suscitant un questionnement sur le pourquoi du comment des choses et non plus seulement sur les processus en cours. Au-delà donc de la question de l'intégration réciproque des savoirs formalisés et des savoirs pratiques posés dans un état antérieur de la technicité, c'est le rapport à la connaissance scientifique et technique des cheminots travaillant dans les secteurs de pointe qui sous-tend la lecture dans ses modalités cognitives. De plus le souci d'améliorer leur compétence dans leur domaine d'activité soutient et active la propension à lire. Aussi, lorsque l'entreprise n'estime pas souhaitable la prise en charge de la formation continue des techniciens spécialisés et s'oriente vers l'échange standard des pièces ou ensembles électroniques défectueux, la compétence professionnelle se trouve-t-elle limitée à des activités de surveillance. Étant donné l'évolution rapide des matériels, l'absence de progression de la compétence technique est alors vécue comme une déqualification objective par les cheminots créant ainsi les conditions d'une désocialisation effective de la pratique de lecture

professionnelle. Plusieurs cas de figures sont alors observables. Le report de l'autoformation professionnelle sur des activités de loisirs proches (ordinateur) peut déboucher sur le renforcement de l'autodidaxie paraprofessionnelle, l'objectif étant de continuer à se « maintenir intellectuellement ». Pour d'autres, l'impossibilité de progresser dans la spécialisation technique peut conduire à une désaffection pour la pratique de lecture qui soutenait l'activité professionnelle et à un repli sur la vie familiale ou les loisirs. Le maintien d'une compétence minimale de lecture nécessaire à la sociabilité dans le travail et à la sauvegarde de chances minimales de reconversion s'exprime chez certains cheminots dans la lecture des journaux et le recours aux mots fléchés afin de conserver et d'« entretenir le vocabulaire et l'orthographe » (Anonyme, 1984).

À l'inverse, l'évolution des activités commerciales semble engendrer une propension favorable à la lecture, car lire devient de plus en plus nécessaire pour devenir et se maintenir compétent. Dans les emplois commerciaux, la compétence professionnelle reposait traditionnellement sur la connaissance des tarifs ferroviaires et conditions d'application des prix ; celle-ci pouvait faire appel à la mémorisation, mais s'appuyait aussi sur la lecture. Du fait de l'évolution de l'entreprise vers une diversification des services proposés à la clientèle, la lecture au coup par coup des dépliants publicitaires constitue actuellement le mode d'acquisition pratique d'une des dimensions de la nouvelle compétence commerciale : la connaissance des produits. Celle-ci repose sur une lecture « de bonne volonté » des consignes et documents « afin d'en savoir le plus possible » et sur l'acquisition d'une méthode de repérage et d'organisation des informations écrites, acquise scolairement dans l'enseignement général. Le recours à l'écrit sous divers supports (ouvrages de référence comme le *Chaix*, prospectus de toutes sortes) s'inscrit dans une logique de recherche d'informations de type scolaire qui consiste à savoir répondre aux questions posées, en adaptant la réponse documentée à la demande. Outre la connaissance des produits, bien faire son métier nécessite la détention d'aptitudes de communication qui facilitent les conditions de la vente : savoir apprécier la clientèle, l'aborder mais également

savoir persuader c'est-à-dire sélectionner le bon produit et argumenter (Joseph, 1988).

La lecture professionnelle se situe donc ici du côté de la pratique ; en contribuant à l'autoformation professionnelle des cheminots, elle permet une maîtrise continue de la connaissance des produits. Elle ne participe pas au renforcement de la théorie qui permettait d'associer de nouveaux savoirs aux pratiques professionnelles. En effet, si certains cheminots, plus souvent détenteurs d'un diplôme d'études égal au moins au bac, mentionnent une dimension théorique à leur compétence, ils l'attribuent généralement à ce qui est transférable dans leur expérience relationnelle professionnelle à d'autres secteurs de leur vie familiale ou amicale. Ils font dans ce cas référence à la systématisation d'expériences pratiques de médiation de messages ou produits de l'entreprise vers la clientèle, ce qui nécessite la maîtrise d'une logique argumentaire et de méthodes favorisant la prise en compte des attentes du public, compte tenu des caractéristiques du produit. Cependant, cette systématisation ne donne lieu généralement à aucune confirmation théorique dans des cours dispensés par l'entreprise, ni dans la lecture d'ouvrages ou d'articles sur ces thèmes.

Le nouveau slogan du TGV indiquant que le personnel de la SNCF travaille pour le « confort et l'information » des voyageurs met explicitement l'accent sur cette nouvelle définition du service public, la relation informée à la clientèle<sup>5</sup>. Il tente ainsi d'illustrer positivement la dépendance ressentie par les agents commerciaux des gares et trains vis-à-vis des attentes du public en faisant l'objet de la compétence, et tend à réinverser, au nom de l'efficacité et de la rentabilité, les hiérarchies professionnelles implicites de l'entreprise. Celles-ci valorisent en effet l'autonomie du conducteur et son exigence de précision de l'horaire au nom de la sécurité, par rapport à la dépendance de l'agent commercial vis-à-vis de la clientèle telle qu'elle s'exprime par

---

5. Sur le clivage entre activités orientées vers la technique par opposition à celles orientées vers la clientèle, dans une autre profession intellectuelle, voir Seibel (1988).

exemple à travers le souci d'assurer les correspondances au détriment du respect strict de l'horaire.

En conclusion, le caractère plus ou moins nécessaire de l'activité lecture dans l'activité professionnelle et le statut accordé à l'écrit dans la reconnaissance et la poursuite de la qualification contribuent au soutien de la lecture en offrant des occasions et des raisons de socialisation de la pratique. On a vu comment, *a contrario*, l'évolution de l'organisation du travail dans le sens d'un accroissement des tâches d'entretien ordinaires pour des salariés recrutés à des niveaux de qualification plus élevés qu'autrefois, a pour effet de saper les fondements de l'autodidaxie professionnelle. Ce type de rapport à la connaissance (« évoluer ») constitue une des dimensions essentielles de « l'esprit cheminot », la possibilité de progresser dans l'exercice du métier étant une des raisons fréquemment avancées par les cheminots pour justifier leur entrée à la SNCF du moins jusque dans les années 1970. Si la sécurité de l'emploi l'emporte ensuite sur le souci de mobilité professionnelle, elle n'évacue pas cependant la représentation de la SNCF comme une entreprise où l'évolution hiérarchique ou spécialisée est possible (Curie, 1972). Le blocage des possibilités d'évolution dans l'exercice technique du métier risque à terme d'entraîner une désaffection pour la lecture de travail ou tout au moins le repli sur des pratiques minimales visant l'entretien des compétences communicationnelles (savoir rédiger, vocabulaire, etc.) indispensables pour prétendre éventuellement à une promotion hiérarchique déclenchée en partie par le succès à un examen. Quant aux emplois commerciaux où la pratique lectorale professionnelle s'impose davantage, les conditions qui permettraient aux agents d'accéder à une lecture d'explicitation théorique de leur pratique empirique n'étant pas remplies par l'entreprise, les agents peuvent être tentés de trouver dans le recours à d'autres types d'écrits une réponse de substitution à cette attente de formation, comme le montrent leurs pratiques de loisirs.

## LA LECTURE DE LOISIRS

L'analyse des comportements de lecture de loisirs des cheminots montre, comme pour la lecture de travail, une forte différenciation des pratiques selon la distinction opératoire entre métiers ferroviaires à forte technicité et métiers commerciaux. La lecture des ouvriers techniciens et conducteurs de trains consiste principalement à accompagner, à soutenir, à guider des activités de loisirs qui sont en elles-mêmes un plaisir, tandis que les commerciaux, plus souvent lecteurs de romans, considèrent la lecture comme une activité qui en soi procure du plaisir.

Noter cette relation entre la situation d'exercice professionnel et le type de pratique de lecture ne permet pas de conclure à la détermination du premier facteur sur l'autre. Il faut regarder en amont, du côté des antécédents scolaires et familiaux pour comprendre comment l'orientation vers des filières distinctes au sein de l'entreprise peut être consécutive, pour partie, de l'intériorisation précoce de la représentation de soi selon la dichotomie manuel/intellectuel, matheux/bon en français, etc. (Robine, 1984). La reconnaissance d'un statut de lecteur pendant l'enfance a pu par exemple permettre d'échapper à la règle du bricolage domestique dans une famille ouvrière, ou faciliter la prise de distance par rapport aux valeurs viriles associées à l'autoritarisme paternel pour adopter des valeurs féminines : communication, écoute, etc. De même des difficultés en orthographe ou en expression lettrée (vocabulaire, enchaînement des idées) ont pu conduire à opter pour une orientation scolaire et professionnelle technique dans laquelle l'aptitude logique à résoudre des problèmes l'emportait sur la description narrative de situations vécues ou imaginaires.

On sait combien la propension à aimer lire, entendue comme aimer lire des fictions, est en relation étroite avec la réussite scolaire définie par la scolarité et les filières d'enseignement suivies. Aussi n'est-ce pas un hasard si les cheminots exerçant des fonctions commerciales sont plus souvent lecteurs et lecteurs de romans que les techniciens. Les politiques de recrutement en vigueur à la SNCF ont jusqu'à la fin des années 1970 visé à sélectionner de jeunes détenteurs de CAP ou de BEP,

ou à les former dans les centres d'apprentissage « maison » dans lesquels la moralisation aux valeurs de l'entreprise, par le biais du cours de français, l'emportait sur le débat d'idées et la découverte des auteurs<sup>6</sup>. Le début des années 1980 a été marqué par un changement du mode de recrutement avec l'arrivée plus nombreuse « d'attachés » sélectionnés directement sur titre scolaire et à un niveau plus élevé. Le développement des emplois commerciaux et leur redéfinition a correspondu à cette ouverture faite aux bacheliers, parfois même aux diplômés de l'enseignement supérieur étant donné le développement du chômage. La part des emplois tenus par les femmes, dont on sait qu'elles sont plus fortement lectrices, et notamment de romans, que les hommes, s'est parallèlement accrue<sup>7</sup>. L'hétérogénéité de la catégorie des commerciaux n'est cependant pas négligeable, car ces emplois ont été également l'occasion, pour de nombreux techniciens, de reconversion plus ou moins obligée. Lorsque celle-ci a pu satisfaire une attente de progression hiérarchique dans la carrière ou répondre à des motivations professionnelles orientées vers la gestion ou la communication, motivations qui n'avaient pu être satisfaites par l'orientation ni par les postes de travail précédemment occupés, les pratiques de lecture de ces cheminots, souvent dotés d'une scolarité moyenne et aspirant à des métiers de médiation culturelle, sont assez peu différentes de celles des nouveaux commerciaux, comme le montre leur intérêt pour la littérature. Il n'en est pas de même pour les anciens techniciens qui n'ont pas eu la possibilité de choisir le changement et se le sont vu imposer. Vivant négativement leur nouvelle polyvalence professionnelle, dévaluée par rapport à leurs anciens critères de technicité, ils ne sont pas prêts à investir dans des pratiques lectorales qui leur permettraient de connaître les produits ou de se situer par rapport à la clientèle. S'ils développent une identité professionnelle d'exclus, c'est aussi d'exclusion de toute forme nouvelle de lecture<sup>8</sup>.

---

6. Sur les effets de l'enseignement du français dans l'enseignement technique, voir Grignon (1971).

7. Elles étaient de 20 % en moyenne en 1989.

8. Sur les différents types d'identités professionnelles observables dans l'entreprise, voir Dubar (1991).

## LIRE UTILE EN ACCOMPAGNANT L'ACTIVITÉ DE LOISIRS

Le comportement de lecture de loisirs le plus répandu chez les techniciens s'insère dans un mode de vie populaire et masculin qui privilégie le faire, ou le faire avec des objets ou des matériels, sur l'être et l'action dirigée vers les hommes, l'occupation sur l'oisiveté associée à la perte de temps plus qu'au rêve imaginatif, enfin la production créatrice sur la consommation. Palliatif de l'absence de savoir-faire, la lecture dans ce contexte n'est jamais prioritaire. C'est l'activité qui est première et qui procure le sentiment d'évasion, de détente que d'autres accordent à la lecture. L'activité permet de rompre avec les contraintes du travail (horaire ou organisation hiérarchique), alors que les compétences et les valeurs du travail sont transférées à l'activité de loisirs.

Ce rapport instrumental à la lecture se caractérise par tous les traits de la lecture de travail de type informatif : répondre aux questions que l'on se pose, comprendre le comment des choses pour résoudre les problèmes posés dans le cadre de l'activité. Elle fait donc intervenir les mêmes schèmes d'investigation que la lecture de travail (lecture descriptive de guides explicitant les processus, lecture d'imitation de schémas, etc.) et soutient des activités qui « bien que correspondant au travail, sont liées aux loisirs ». On sait que le bricolage par exemple structure fortement les loisirs populaires ; il permet de « faire la même chose qu'au travail, mais autrement », c'est-à-dire à son rythme, en restant chez soi, bref en rompant avec les contraintes du mode de vie, d'où l'impression de « déconnexion » tant prisée ! Il s'agit de travaux liés à l'habitat, à l'entretien des véhicules ou des appareils électroménagers chez les hommes ; il s'agit de tricot, de jardinage, de cuisine chez les femmes. La lecture peut également accompagner d'autres formes de loisirs populaires comme le sport collectif, le camping-caravaning. Selon l'origine rurale ou urbaine des cheminots, l'accent est mis, dans les loisirs, sur le calme de la nature associé à la pêche, la chasse, les promenades à pied ou sur le modélisme, les loisirs d'intérieur et le sport individuel.

Les caractéristiques de la lecture technicienne doivent beaucoup à la masculinisation élevée de la catégorie et à l'évolution du recrutement, plus urbain dans les jeunes générations. Aussi ne faudrait-il pas conclure à une transformation de la signification de la pratique de la lecture quand il ne s'agit que de modifications dans les systèmes d'intérêts des jeunes cheminots, transformations qui induisent du même coup des changements dans les systèmes de goûts de lecture. On note en effet un changement de l'intérêt des jeunes techniciens pour le bricolage. Certes, les nouveaux bricoleurs trouvent toujours dans le travail leur passe-temps favori qu'ils définissent ainsi : « ne pas se forcer mais travailler sérieusement », mais il s'agit cette fois d'intérêts rapportés aux secteurs de pointe touchés par l'informatisation et l'électronique. L'utilisation de l'ordinateur dans la vie privée trouve sa justification dans l'émulation cognitive créée par l'écart existant entre une situation professionnelle évolutive au niveau technologique et la maîtrise insatisfaisante qu'ont les cheminots du fonctionnement interne des outils. Vécue comme une source de créativité qui met en marche l'imagination autrement que par l'approche linguistique, cette nouvelle activité de loisirs laisse loin derrière elle la télévision et la lecture dans le cadre des loisirs d'intérieur. Son succès tient sans doute au fait qu'elle conjugue les composants positifs du loisir populaire : valorisation de l'exploit, intérêt pour l'énigme, productivité et créativité. L'informatique permet en effet « de faire quelque chose, d'être occupé, de connaître toutes ces petites astuces que l'on découvre et qui semblent être une espèce de fantastique, qui dit que l'on peut faire des choses extraordinaires dans tous les domaines ». Frustrés par le niveau et le contenu de la formation qui leur est donnée dans le cadre professionnel, puisqu'elle vise, selon eux, principalement à perfectionner leur adaptabilité aux nouveaux matériels, ces mordus de l'informatique et de l'électronique trouvent dans ces activités paraprofessionnelles un moyen de continuer à « s'améliorer », d'évoluer, de progresser dans leur compétence technique de base, quitte « à décoller » par l'autoformation de loisirs. Celle-ci recourt intensivement à l'écrit dans la phase d'investissement des connaissances nouvelles qui suit tout achat de matériel plus performant. Si la recherche éperdue

de connaissances spécifiques dans le domaine est surtout le fait des techniciens spécialisés des secteurs de pointe, la passion techniciste des autres s'organise plutôt autour d'une activité productive.

Cette autodidaxie populaire renouvelle la conjugaison traditionnelle de l'utilité et de la distraction en faisant de la sociabilité et de sa justification éthique « l'ouverture au monde », le moteur de l'activité de loisirs, qu'il s'agisse d'apprentissage ludique ou de travail productif de loisirs. En effet, l'émergence de pratiques culturelles amateurs allégées des contraintes de l'apprentissage précoce grâce à l'ordinateur (dessin, création musicale assistée, etc.) n'est-elle pas une reformulation des formes anciennes de l'autodidaxie populaire orientée vers le rattrapage des connaissances qu'une fréquentation scolaire trop courte ou orientée sur des voies de garage n'a pu procurer (Fossé-Poliak, 1992) ? De même l'organisation de petites entreprises de services en tous genres (gestion de fichiers divers, publication assistée par ordinateurs, sonorisation et disc-jockey de bals, etc.) ne correspond-elle pas à la remise au goût du jour sur le mode urbain de l'ancienne tolérance cheminote du monde rural à exercer une seconde activité professionnelle liée à l'agriculture ? La nouveauté tiendrait ici au fait que les activités s'insèrent et trouvent leur justification dans une sociabilité élargie : celle-ci fonde la motivation à l'activité sur un rejet de l'autarcie cheminote qui organisait la vie de travail comme celle de loisirs. De plus, le déclenchement de l'attitude intellectuelle qui soutient l'activité, c'est-à-dire la curiosité, n'est plus fonction des intérêts de la vie domestique et de l'habitat, mais est intégrée aux occasions d'interaction et d'échanges individualisés : sorties propres à la culture jeune et masculine (concert, bals, discothèque, etc.), sociabilités nouvelles engagées lors des voyages, des week-ends, ou provoquées, voire recherchées, par la délocalisation de l'habitat (éclatement des cités cheminotes) qui entraîne une nouvelle participation à la vie de quartier dans le cadre municipal.

« L'échappatoire » que procurent ces types de loisirs ne signifie pas évasion, oubli d'une situation de travail peu motivante. Il s'agit seulement d'une possibilité éventuellement mobi-

lisible de « construire et faire sa vie autre part » qu'à la SNCF. L'activité est « idéale » au sens en effet où elle est motivante et présente les traits d'une activité professionnelle performante selon des conceptions novatrices : rationalisation de la gestion du temps et des ressources intellectuelles et matérielles sous forme de contributions matérielles partagées et de programmation souple permettant d'atteindre le but fixé, recours à la formation extérieure sous forme de cours (langue, gestion, musique, etc.). L'objectif consiste ici non à rattraper mais à « re-travailler » des bases techniques, générales ou artistiques acquises antérieurement afin de pouvoir mener l'activité avec compétence. On voit donc tout ce qui sépare cette rationalisation des méthodes orientées vers un projet, de la capitalisation pour soi de connaissances ou pratiques culturelles légitimes, telle qu'elle se pratique dans certaines associations cheminotes<sup>9</sup>. En outre, la poursuite rationnelle d'un projet ne déclenche pas uniquement une lecture d'accompagnement ; il suscite l'accès à de nouvelles connaissances pratiques ou théoriques par capillarité.

Qu'elles soient traditionnelles comme le bricolage ou plus nouvelles, ces activités de loisirs requièrent une lecture que l'on peut qualifier de « travail » dans la mesure où elle présente souvent tous les traits d'une lecture cultivée, voire savante : connaissance des titres de revues, des collections d'ouvrages spécialisés et des lieux d'approvisionnement, recherche et prélèvement de l'information à partir des index et sommaires, constitution de fonds personnels de référence à partir de photocopies ou de dossiers d'articles. Ayant pour objet de « guider » l'activité, cette lecture informative tend à privilégier la commodité qu'engendre la proximité des outils. Aussi s'approvisionne-t-elle surtout par l'achat plutôt que par l'emprunt. Les documents sont acquis au

---

9. L'UAICF, par exemple, a pour objectif l'éducation du cheminot pour lui permettre de « s'élever en sortant de la vie quotidienne ». Elle fonctionne avec des cours très bon marché et des activités dans lesquelles le cheminot peut « s'ouvrir au beau ». Des animateurs formés, cheminots ou non, en assurent l'animation dans des domaines comme le théâtre, les chorales et musique, la chorégraphie, le modélisme, la photographie, le cinéma, le folklore et les variétés, l'écriture, etc.

fur et à mesure que se posent les questions à résoudre, que l'on se place dans une logique d'approfondissement de l'activité ou dans une logique encyclopédique de diversification des intérêts. L'emprunt amical, vécu sur le mode du coup de main, du service rendu revêt un caractère occasionnel. Quant à l'utilisation de la bibliothèque d'entreprise, si bon nombre de cheminots en connaissent l'existence, peu affirment s'en servir pour satisfaire leurs besoins. La constitution des fonds y est à leurs yeux encore trop souvent tributaire d'options familiales ou féminines pour ne pas faire une place suffisante à leur passion techniciste et à leur usage spécifique de l'écrit (constitution de dossiers nécessitant des appareils de reproduction, suivi de l'actualisation des connaissances, accessibilité technique sur le mode des bases de données minitel, etc.).

Pour le faible lecteur qui dit « n'aimer pas trop lire » parce que la lecture est associée chez lui à une production scolaire exécrée, sans utilité apparente, lire « pour faire un résumé de lecture », ou que le français est associé à des difficultés d'orthographe, cette lecture d'accompagnement peut être la seule pratiquée (Robine, 1984), notamment autour d'intérêts suscités lors de l'adolescence par des activités parascolaires (club photo ou ciné-club) pour lesquelles l'apprentissage était marqué par le plaisir de faire. Elle n'en reste pas moins fragile dans la mesure où elle n'est soumise à aucune socialisation durable. L'absence de prévisibilité des activités qui appellent la lecture d'accompagnement induit l'absence de planification temporelle de lecture. L'arrêt de l'activité à la suite d'un déménagement, d'une séparation, etc., entraîne généralement une cessation de la lecture. Il n'existe pas chez ces lecteurs de curiosité intellectuelle a priori. Il faut que le lecteur potentiel puisse détenir une base minimum d'information sur le sujet pour avoir envie de lire, d'où l'intérêt des pratiques d'entraînement-information à l'activité telles qu'on les observe dans les clubs de loisirs ; la coéducation par la démonstration et la transmission orale des savoir-faire dans « l'ambiance », c'est-à-dire l'échange informel partagé dans un contexte de liberté, constitue une condition favorable au déclenchement ultérieur de la lecture si tout est fait ensuite pour soutenir la pratique par l'écrit.

## LA FICTION ÉVASION

Si les activités techniques de loisirs satisfont les fonctions de créativité et d'imagination que les littéraires attribuent à la lecture, et si l'écoute ou la production de musique, pratiques très largement partagées par les cheminots, facilitent la prédisposition au rêve par « la concentration sérieuse » et l'effet de relaxation, c'est-à-dire l'absence d'effort qu'elle procure, on comprend pourquoi les techniciens cantonnent leur lecture d'ouvrages de fiction à une fonction d'évasion et d'oubli des contraintes de la vie quotidienne. Pratiquée pendant les temps morts où les autres activités sont impossibles, la lecture de fiction permet d'échapper aux moments d'ennui liés à l'inactivité professionnelle forcée de l'attente lors de « l'astreinte » chez soi, de la « réserve » en dépôt, du parking au triage. Elle comble les moments de solitude provoqués par la dislocation de l'ancienne sociabilité des conducteurs lors des « découchés », ou par les contrecoups des décalages temporels de la vie de travail sur la vie familiale et amicale. Ceux-ci sont fréquents chez les roulants, mais certaines catégories de sédentaires qui travaillent en  $2 \times 8$  sont également sujets à des dysfonctionnements liés à l'intensité différentielle de l'activité professionnelle en fonction du rythme de circulation des trains (poste d'aiguillage, attente au triage), dysfonctionnement que peut tenter de tempérer une lecture fusionnelle caractérisée par un corps à corps avec l'action, le sexe, l'aventure<sup>10</sup>.

La lecture romanesque de cette catégorie de cheminots est en effet très standardisée. Il s'agit principalement de *polars*, livres à énigme ou d'érotico-espionnage. Au mieux peuvent-ils ou osent-ils citer à l'enquêtrice *San-Antonio* ou *L'Atlantide*. Lecture de l'instant, elle peut être interrompue sans dommage lorsque survient un impératif quelconque. Aussi l'intérêt se porte-t-il sur des genres sériels dont la structure répétitive et prévisible s'adapte bien au caractère fractionnable du temps imparti à la

---

10. Sur la différenciation et l'évolution des métiers du rail, voir Baroli (1987), Ribeill (1984).

lecture. Celle-ci se doit d'être captivante si elle veut créer l'évasion. Aussi fait-elle appel à l'affectivité, par la réassurance des valeurs viriles qu'elle suscite tout en jouant la carte de la compréhension rapide par la répétition.

Lecture pour « tuer le temps » inactif, moyen pour jouer avec les contraintes du travail dès lors que c'est le temps technique ou relationnel qui est valorisé, ce type de lecture peut être interprété comme un rituel d'accoutumance. Celui-ci tire sa signification des possibilités qu'il offre d'échapper au jour le jour à l'ennui des temps morts non productifs, ou de la distance qu'il permet d'instaurer avec les formes de dépendances institutionnelles ou relationnelles, au même titre que les jeux de mots, les réponses aux concours, la cigarette, le bistrot ou le transistor. Temps colmaté plutôt que temps que l'on se donne pour la lecture, ces petits plaisirs en miettes, que constitue cette forme de lecture, aident à supporter au jour le jour les contraintes, lorsque les marges de manœuvre par rapport à l'assujettissement du travail sont faibles. Ne peut-on alors parler de « braconnage<sup>11</sup> » sur le lieu de travail qui fonctionnerait comme un transfert pour faire oublier le déplaisir ? Dans sa dimension minimale, ce type de lecture peut être décrit comme une pratique « nonchalante », fragmentée, effectuée parfois en cachette ; il s'agit plus souvent d'une lecture iconique (images, gros titres) que synthétique des articles de journaux professionnels, patronaux ou syndicaux, magazines techniques ou féminins qui traînent dans les locaux.

On comprend alors aisément comment, lorsque les situations temporelles (temps long) et les caractéristiques de l'offre (existence de téléviseurs) sont favorables, ce type de lecture puisse être concurrencé par la production filmique télévisée dès lors qu'elle remplit la même fonction, mais d'une manière plus appropriée à l'habitus professionnel des conducteurs : assimilation rapide de l'information par visualisation d'une situation concrète, informée par des signaux défilant rapidement. Par contre, les techniciens qui définissent leur compétence par des

---

11. Selon les propres termes de Michel de Certeau.

capacités de recherche et d'investigation mettent l'accent sur l'intérêt provoqué par le déchiffrement d'une situation problématique dans la lecture (policiers) dans la mesure où elle peut faire intervenir leur compétence d'expert.

## LIRE POUR « DONNER À RÉFLÉCHIR », PRODUIRE DU SENS

À la différence des techniciens, les commerciaux présentent plus souvent la lecture de fiction comme une activité de loisirs à part entière que justifie la gratuité et le plaisir de lire. Ce qui unit des genres aussi différents que le roman psychologique, historique ou le témoignage au degré inégal de légitimité culturelle, c'est l'usage social qui sous-tend la pratique. Ce type de lecture constitue un moyen par lequel l'individu peut construire et mettre en forme ses idées, ses sentiments, ses réactions, en trouvant dans le texte des « mots pour le dire » ou la possibilité de se mesurer à une expérience extérieure formalisée par l'écrit. Ce qui fonde le pacte de lecture de cette catégorie de lecteurs, c'est de pouvoir, à partir de l'exposition de situations relationnelles concrètes et diverses empruntées à la vie réelle ou imaginaire des personnages du récit, « avoir du matériel » afin de comprendre le monde et leur propre position dans l'univers social. Cette lecture fictionnelle n'est jamais présentée comme une source d'évasion. Bien au contraire, lecture de référence au sens de confirmation de schèmes de pensée et d'action, elle se définit par son opposition avec toute forme d'évasion qu'il s'agisse de policiers, de romans d'aventures, associés par ces lecteurs dans un même rejet.

Plus on va vers la lecture de genres légitimes plus l'organisation formelle de la pensée est recherchée : précision, justesse de l'expression, débat d'idées ; par contre, c'est la valeur du témoignage, c'est-à-dire l'aptitude à maîtriser des situations concrètes et non des mots, qui est visée dans les biographies non savantes et le « vécu ». Cette lecture existentielle « de gens ou situations intéressantes parce qu'ils apportent quelque chose que l'on ne connaît pas » vise à « croire un peu dans ses expériences vécues par rapport aux autres », non au sens d'un repli

sur soi mais d'une méthode d'analyse des faits, des idées. Parler de ses lectures, c'est en fait parler indirectement de soi, de son rapport à l'existence, rapport objectivé par la possession de livres.

En effet, l'achat revêt ici une fonction symbolique de thésaurisation pour soi de l'expérience d'autrui ainsi qu'une source permanente et proche de référence. Guides de vie, ces livres peuvent faire l'objet de relectures au fil de l'évolution de la réflexion personnelle, aussi certains sont-ils conservés dans des bibliothèques familiales sous leur forme la plus patrimoniale (livres brochés achetés en club, voire papier bible de la Pléiade chez certains). De plus, la possession de certains livres autorise le prêt et donc le conseil de lecture à des proches. Elle en constitue le soutien matériel, évitant ainsi au prescripteur l'imposition de sa subjectivité, reproche adressé maintes fois par les cheminots à la critique littéraire, à laquelle ils opposent l'objectivité du texte. L'emprunt en bibliothèque ne s'impose alors que dans le cas où le coût économique de l'achat paraît trop élevé ; l'achat en livre de poche ou en format club lui est toujours préféré, car il suppose une délégation de compétence à l'éditeur ou au club qui sélectionne les titres proposés au catalogue des livres de poche ou du club.

On comprend donc que ce type de lecteur soit peu concerné par l'actualité littéraire, puisqu'il recherche l'universalité de la condition humaine dans des textes qui revêtent à ce titre à ses yeux un caractère de « classiques ». Se guidant sur des présentations résumées, il fait peu usage des prescriptions écrites ou télévisuelles dans la mesure où elles font appel à des critères de jugement intellectuel ou d'appréciation esthétique qui n'ont pas de sens et donc de valeur à ses yeux. Quant à ceux qui disent regarder une émission littéraire à la télévision, bien rares sont ceux qui lui reconnaissent des effets sur leurs pratiques effectives d'achat et de lecture. Les uns, parmi les plus diplômés, y voient une occasion de se tenir au courant de l'évolution des idées, objectif qu'ils assignent également à leurs lectures romanesques. Ainsi, par exemple, la science-fiction est-elle perçue comme une occasion non pas d'anticiper sur l'avenir mais d'agiter des « idées philosophiques de notre temps dans un contexte mer-

veilleux ». Les autres se désintéressent d'acquérir des savoirs de classement d'auteurs ou de genres sans utilité immédiate pour le choix de leur lecture, puisqu'ils font confiance à la politique éditoriale des collections de poche ou des clubs pour garantir l'accès aux auteurs « connus », c'est-à-dire de référence, par opposition aux « nouveaux » auteurs promus par ces émissions<sup>12</sup>. Seuls les lecteurs acharnés sont aux yeux des cheminots des acharnés de l'émission. Encore faut-il que le débat littéraire remplisse la fonction pour laquelle il est prisé : acquisition d'idées tenant lieu de culture générale, possibilité de contrôler le degré de cohérence entre l'œuvre et l'auteur. En effet, la perception d'une absence de distance entre l'écrivain et son texte, perçu comme l'expression de son « vécu » semble à leurs yeux une garantie de la crédibilité du message, tandis que la connaissance *de visu* du charisme de l'auteur facilite l'approche en donnant les « clés instinctives » du texte. Enfin, ces émissions facilitent aux cheminots détenteurs d'un capital culturel plus élevé l'apprentissage d'un rapport de connaissance au texte qui s'apparente à celui instauré dans le travail intellectuel, dans la mesure où le débat permet de « formuler les questions que l'on pourrait se poser ». On comprend que dans ce cas l'émission, notamment lorsqu'elle semble « épuiser le sujet », ne suscite pas l'envie d'acheter le livre. Au mieux provoque-t-elle l'envie d'une réflexion personnelle ultérieure comme peut en susciter le visionnement d'une adaptation littéraire à la télévision. La teneur du débat n'épuise pas ce qui sous-tend le pacte de lecture de ces lecteurs : attribuer du sens par un processus rétroactif et attendre des confirmations de ses propres attentes par un processus projectif, ce qui, selon Garfinkel, serait les deux propriétés essentielles de l'action pratique.

La lecture littéraire pourrait donc remplir pour les cheminots proches du pôle commercial, et ce, d'autant plus qu'il s'agit de femmes, une fonction d'apprentissage pratique. Celle-ci s'effectuerait sous une forme ostentivo-mimétique, propre à faire réagir à ce qui est montré. « Croire à l'expérience des autres »

---

12. Sur la légitimité des genres, voir Parmentier (1982).

signifierait que ce type de lecteur fonctionne selon le temps de la compréhension qui est un temps reconstitutif, lié à un travail d'interprétation des événements passés en fonction d'un plan ; notons que cette démarche intellectuelle est proche de celle requise dans les exercices professionnels de rapport d'incidents exigés pour le passage à la maîtrise.

La lecture pourrait donc ici constituer une des conditions interactives qui rendent possible le succès d'une activité. L'usage fonctionnaliste de la fiction romanesque, de la biographie, du témoignage, participe de l'ajustement du cheminot à de nouvelles valeurs professionnelles et manières d'exercer son métier. La représentation que le commercial se fait d'autrui, tout comme le jugement qu'autrui porte par son intermédiaire sur l'entreprise, est au principe de la reconnaissance d'une nouvelle excellence professionnelle, relationnelle et gestionnaire qui trouve sa reconnaissance dans le service rendu à la clientèle. Fondée sur l'aisance, c'est-à-dire sur une relation de liberté par rapport aux contraintes qui dominent le travail (rapport avec les usagers, les collègues, etc.), l'activité commerciale nécessite la détention de connaissances générales qui sont indépendantes du domaine d'application de l'activité. Il s'agit d'aptitudes à l'action et à la négociation : innover, communiquer, animer, manager. La lecture littéraire constituerait donc un des lieux possibles d'acquisition de ces connaissances générales non scolaires pour les cheminots qui se trouvent placés dans des situations nouvelles où ils ne disposent pas, du fait des politiques de recrutement ou de formation, des moyens théoriques pour dominer leur situation. Ces lecteurs expriment ainsi indirectement, dans le primat accordé à la lecture littéraire dans l'organisation de leurs loisirs, les valeurs de métier du travail bien fait, défini dans ce cas par l'acquisition d'aptitudes à l'argumentation (débat d'idées) et à la relation (appréciation et conduite d'une situation de médiation) (Pharo, 1988).

Le rapprochement de comportements de lecture apparemment très différents conduit à formuler en conclusion l'hypothèse suivante. N'y aurait-il pas une certaine continuité dans la manière de remplir certaines activités quotidiennes, dont fait partie la lecture, et d'exercer une activité professionnelle quand

on est expert de cette activité ? On entend par compétence d'expert la détention d'une maîtrise opérationnelle et la reconnaissance d'expérience. On sait que le modèle de l'activité experte fonctionne comme celle d'un joueur d'échecs professionnel ou d'un amateur de jeux de lettres télévisés. Elle consiste à mémoriser un grand nombre de situations et repose sur la capacité à assimiler une situation donnée à une situation mémorisée. Cette compétence d'expert, si l'on convient qu'elle s'applique à certains types d'activité professionnelle, ne pourrait-elle fonctionner comme structure d'interprétation plus générale qui pourrait être opératoire dans les activités apparemment très différentes qui structurent la vie quotidienne ? La compétence des techniciens à la résolution logique des problèmes ne pourrait-elle en effet rendre compte de leur mode spécifique de réception des genres fictionnels qu'ils affectionnent, cette réception étant par ailleurs facilitée par la structure du genre, policier ou roman à énigme, organisé autour de l'exposition de la situation, et de l'état de l'environnement pour que l'expert puisse ensuite construire sa représentation du problème et y apporter une solution ? Dans le cas des commerciaux, la définition de leur compétence d'expert et sa reconnaissance ne sont-elles pas fonction de la capacité à déchiffrer au cas par cas une situation problématique définie, non plus par la perturbation de son déroulement logique, mais par l'interprétation de la part d'inconnu relationnel qu'il faut maîtriser dans l'interaction pour obtenir le succès de l'activité ? La lecture participerait donc ici à l'acquisition des connaissances de base nécessaire pour pouvoir se penser comme un professionnel, sachant que ces connaissances seront différentes des savoirs opérationnels qui sont les éléments constitutifs de la spécificité professionnelle : savoir lire un schéma, un catalogue.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1984), « Orientations et déterminants des attitudes des jeunes face au travail atypique », *Bulletin d'information du Centre d'études de l'emploi*, n° 67 (avril).
- BAROLI, Marc (1987), *Les cheminots*, Paris, Atlas.
- CURIE, Jean (1972), « Le devenir des ouvriers d'origine agricole ». Thèse, Toulouse, Université de Toulouse.
- DUBAR, Claude (1991), *La socialisation, construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, A. Colin.
- FOSSÉ-POLIAK, Claude (1992), *La vocation d'autodidacte*, Paris, L'Harmattan.
- GRIGNON, Claude (1971), *L'ordre des choses. Les fonctions sociales de l'enseignement technique*, Paris, Éditions de Minuit.
- GRIGNON, Claude, et Christine GRIGNON (1980), « Styles d'alimentation et goûts populaires », *Revue française de sociologie*, t. XXI, p. 531-569.
- GRIGNON, Claude, et Jean-Claude PASSERON (1985), *À propos des cultures populaires*, *Cahiers du CERCOM*, n° 1 (avril).
- HOGGART, Richard (1970), *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Éditions de Minuit.
- JOSEPH, Isaac (1988), « La relation de service. Les interactions entre agents et voyageurs », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 39 (septembre-octobre), p. 43-55.
- PARMENTIER, Patrick (1982), « Les rayons de la bibliothèque ». Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Paris, Université Paris VIII.
- PHARO, Patrick (1988), « Sur quelques aspects du fonctionnement normatif des conversations », dans *Approche communicationnelle de la sociabilité*, Rapport de recherche de l'ASP, Espaces sociaux et communication, CNRS/CNET.
- PITROU, Agnès, et François GUÉLAND (1986), *Les relations entre les situations de travail et la vie hors travail*, Aix, LEST.
- RIBEILL, Georges (1984), *Les cheminots*, Paris, Éditions La Découverte.
- RIBEILL, Georges (1987), « L'hiver de grève des cheminots », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, octobre-décembre, p. 21-29.
- ROBINE, Nicole (1984), *Les jeunes travailleurs et la lecture*, Paris, La Documentation française.
- SEIBEL, Bernadette (1988), *Au nom du livre. Analyse sociale d'une profession : les bibliothécaires*, Paris, La Documentation française.

SEIBEL, Bernadette (1991), « La lecture cheminote », *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 36, n° 1, p. 32-42.



LECTURE, LECTURES ET PROJET DE VIE  
OU COMMENT LIT LE LECTEUR POPULAIRE ?

Nicole Robine  
*Centre d'Étude des Media,*  
*Université de Bordeaux III*

LECTEUR POPULAIRE  
ET LÉGITIMITÉ CULTURELLE

Le discours sur les caractéristiques de la culture savante et de la culture populaire, sur les éléments opposés, complémentaires ou superfétatoires qui les composent l'une et l'autre, paraît aussi ancien que les rapports de domination sociale sur lesquels ces cultures s'appuient. Comme l'écrivent Claude Grignon et Jean-Claude Passeron,

*le schéma de la domination culturelle (ou de l'échange symbolique inégal) permet en effet de comprendre nombre de traits affectant aussi bien les intellectuels que les masses, les communautés scientifiques ou les courants artistiques, les mœurs ou les modes de raisonnement, bref tous les phénomènes qui procèdent de la soumission d'une périphérie à un centre (1989 : 18).*

Ce débat sur les jeux d'équilibre entre la culture d'élite et la culture populaire prend davantage d'acuité depuis que, pour des raisons politiques et économiques, la majorité des pays développés se sont appliqués à démocratiser la culture savante. Par l'intermédiaire de l'école pour tous, par la généralisation de l'enseignement secondaire, les pays développés s'efforcent de rendre accessible à tous la lecture, principale voie d'accès à la « culture cultivée », selon le mot d'Edgar Morin. D'autre part, une des caractéristiques des sociétés postindustrielles serait

l'uniformisation culturelle par la quasi-généralisation des classes moyennes arborant une culture standardisée, décalée par rapport à la culture savante.

#### UN CONCEPT ÉVOLUTIF

Chaque époque, chaque génération doit redéfinir ce qu'elle entend par culture populaire et sur quelles notions se reconstruit le concept de lecteur populaire. Le lecteur populaire contemporain ne ressemble pas à notre vision du lecteur populaire du début ou de la moitié du siècle. Celui-ci appartenait le plus souvent aux franges militantes du peuple ; il se trouvait en processus d'acculturation de la culture légitime, en vue d'une mobilité sociale ascendante. De la lecture de ces militants, seuls les plus grands noms d'auteurs émergent, ceux qui sont demeurés dans nos bibliothèques et dans nos mémoires. La recherche d'Anne-Marie Thiesse (1984), menée à partir de récits de vie de lecteurs de la Belle Époque, montre que quantité d'auteurs obscurs et oubliés faisaient l'objet des lectures les plus fréquentes.

Le lettré des classes dominantes décide quels sont les lecteurs et les lectures populaires. Il fonde ses jugements de valeur sur le principe de la liaison entre la qualité et la rareté, sur le rapport entre la quantité et le *vulgum*.

#### UNE VALEUR RÉFÉRENTIELLE INSUFFISANTE ?

La conception des référents à la légitimité et à la légitimation culturelles sert de cadre privilégié d'analyse des lecteurs et des contenus de lecture populaire. On considère la légitimité culturelle à la fois comme une aspiration universelle dans toutes les classes sociales et comme un régulateur des pratiques culturelles. Qu'on le veuille ou non, cette conception est née de jugements de valeur proférés à partir d'un pouvoir.

Le lecteur et les lectures populaires sont classés, situés par rapport aux normes de légitimité de la culture savante. Il est entendu (au sens propre du terme dans la majorité des travaux empiriques) que le lecteur populaire définit et classe ses propres lectures et ses livres en fonction des cadres culturels légitimes,

parce que l'institution scolaire les a transmis, consacrés et fixés comme normes obligatoires. Je fais allusion aux travaux de Patrick Parmentier (1982) et de Joëlle Bahloul (1987).

Si l'on examine de plus près les travaux empiriques qualitatifs réalisés en milieu dit populaire, la permanence de la référence à la légitimité culturelle semble plus une préoccupation de classe moyenne qu'un souci populaire. Elle apparaît d'autant plus dans les enquêtes par entretien non directif que l'enquêteur, par sa présentation, ses manières d'être, son vocabulaire, est perçu comme un représentant de la culture légitime. Le questionnement sociologique sur la lecture est ainsi conçu que l'on ne peut que confirmer l'hypothèse du référent à la légitimité culturelle.

En posant la légitimité culturelle comme valeur référentielle, comme une attitude intégrée à la personnalité de tout enquêté et comme cadre d'analyse des entretiens, ne risque-t-on pas d'occulter d'autres éléments ? Nombre d'entretiens, réalisés au cours d'enquêtes qualitatives, de conceptions théoriques et d'obédiences scientifiques très différentes, montrent qu'il existe des quantités de lecteurs appartenant à des classes populaires que le concept de légitimité culturelle n'effleure nullement et torture encore moins, que la course à la légitimation ne concerne pas.

#### L'ENQUÊTE AUPRÈS DES LECTEURS POPULAIRES

Notre échantillon de lecteurs provient d'un milieu socio-culturel défavorisé. Après avoir commencé des études secondaires, nos lecteurs ont été orientés, dès l'âge de 16 ans, vers l'apprentissage ou vers les classes du Certificat d'aptitude professionnelle ou du Brevet d'études professionnelles (Robine, 1984). Parmi les divers ordres d'instruction des Français, c'est le seul à s'être peu développé depuis les années 1960 (Baudelot et Establet, 1989). Le niveau de qualification professionnelle de ces lecteurs est faible, mais leurs parents et grands-parents ne l'atteignaient pas. Restés à l'école ou en apprentissage jusqu'à 19 ou 20 ans, nos lecteurs âgés de 19 à 25 ans exercent les métiers d'aide-comptable, de prothésiste dentaire, d'aide-soignant, de

mécanicien-fraiseur, de laborantin, de facteur, etc. Nous les avons interrogés à l'aide d'un guide d'entretien induisant un récit de vie.

Ils lisent des livres et des magazines que les lettrés qualifient de sous-littérature, de littérature de grande consommation, bref de mauvais genre. Ni culpabilité ni sentiment d'infériorité culturelle ne trouble leur activité de lecture. L'énoncé de leurs lectures n'est pas l'aveu d'une faute ou d'une erreur de goût comme l'interprètent l'enquêteur et l'analyste en projetant leurs propres canons artistiques. D'ailleurs, que les adeptes de la littérature de masse se sentent ou non hors des normes scolaires de légitimation, est-ce la plus importante question ? L'intérêt n'est-il pas de savoir ce qu'ils recherchent ou ce qu'ils trouvent dans cette littérature ?

Sans remettre en question l'hypothèse très féconde de la légitimité culturelle et d'une hiérarchie intériorisée des goûts littéraires jusque dans les milieux populaires, il semble, à tort ou à raison, que l'on puisse utiliser à titre d'hypothèse de travail l'assertion suivante : l'acte de lecture en milieu vraiment populaire est guidé par une recherche de sécurité, par une aspiration à un certain nombre de certitudes.

Cherchons comment se manifeste cette recherche de sécurité dans les comportements et les pratiques de lecture populaire, pour examiner ensuite le lieu d'insertion de l'acte de lecture en milieu populaire.

## UNE RECHERCHE DE SÉCURITÉ

Le lecteur populaire exprime son exigence de sécurité à trois niveaux de ses pratiques de lecture : ses choix et ses rejets de contenus lectoraux, ses modes d'acquisition de matériels de lecture, l'affirmation de ses goûts de lecture.

### LES CHOIX ET LES REJETS DE LECTURE

Élections et refus concernent avant tout les qualités intrinsèques du texte. C'est la fameuse phrase « j'aime les livres bien écrits » qui provoque le sourire des lettrés. « Bien écrit » pour le lecteur populaire n'induit pas les qualités stylistiques et

littéraires exigées par le lecteur lettré. C'est même l'inverse. Le texte doit être d'accès direct sans présenter d'entraves à la lecture. Le vocabulaire, la syntaxe doivent être immédiatement compréhensibles sans demander le recours au dictionnaire. Un vocabulaire familier, une phrase courte sans incidente, permettent une lecture « qui coule, qui avance » comme disent nos enquêtés. La *Gestalt* de la phrase écrite, comme celle de la phrase énoncée, n'est pas la même pour le lecteur populaire et pour le lecteur lettré.

L'organisation du récit doit correspondre à des normes de sécurité que les éditeurs de livres populaires ont compris depuis longtemps. Sinon, le lecteur perd le sens du récit et ne peut achever son livre. D'autant plus que beaucoup lisent lentement. Cela signifie :

- peu de personnages et de comparses, voilà pourquoi il y tant d'orphelins dans les romans ;
- une seule action bien cernée dès les premières pages ;
- la connaissance préalable de la démarche du récit.

L'élément important n'est pas la *fabula* (Eco, 1985) comme le croit le lecteur lettré, ce qui justifie son mépris pour ces récits aux rythmes fixes, mais tout ce qui se situe autour de la *fabula* : l'atmosphère, la vivacité des dialogues qui pimentent le récit, les innombrables descriptions de visages, de vêtements, de cadres situationnels qui induisent les comportements des héros. Le récit d'aventures est valorisé par son mouvement.

Loin de stériliser l'imaginaire du lecteur, la stéréotypie est la principale qualité du récit. Elle correspond à la règle du jeu qui n'enlève pas, bien au contraire, l'intérêt d'un match de hockey ou d'une corrida. Comme dans les jeux du stade, du cirque ou de l'arène, l'intérêt réside dans les circonstances et les événements dans lesquels s'accomplit le jeu normé, ici la *fabula*. Une lectrice presque exclusive de la collective « Passion » des Presses de la Cité dit : « Je sais bien que tout cela finira par un baiser et que les héros se marieront, mais ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment ils y arriveront », c'est-à-dire comment l'héroïne réussira à séduire le héros, à lui faire comprendre qu'il a

besoin d'elle et à le lui faire dire. Le lecteur populaire ne pense pas qu'il y a une bonne interprétation ou un sens caché à trouver dans le texte. Au contraire du lecteur lettré, il ne considère pas le texte littéraire ou romanesque comme un trésor à découvrir ; il ne lit pas pour exhiber sa lecture. Il perçoit entre les auteurs des ouvrages d'une même collection des différences qui nous échappent.

La répétition des mêmes scènes dans un roman, des mêmes épisodes dans une série ou une collection, produit un effet ludique. Le lecteur sait que les romans de Gérard de Villiers (aux Éditions Plon-Garancière), d'Esparbec ou de Brigitte Lahaye (Éditions Média-1000) comportent une scène érotique toutes les 15 pages. C'est la même scène, toujours racontée différemment. Le lecteur l'attend et elle arrive. L'espace de 15 pages correspond à ses capacités d'attention ; il n'est pas obligé d'interrompre sa lecture avant l'arrivée de « la » scène. Chaque fois qu'il reprendra son livre, il aura « sa » scène. Dans la rédaction, tout ce que le lettré appelle des clichés est perçu comme des signaux de reconnaissance et de partage culturels.

Compréhension directe du texte, stéréotypie de la *fabula* apportent au lecteur le confort de lecture. Elles permettent, avec d'autres éléments textuels, l'enclenchement du processus d'identification. La réussite des héros, vainqueurs des obstacles, la fin heureuse engendrent un espoir que le lecteur reprend à son compte.

#### LES MODES D'ACQUISITION DES LECTURES

La familiarité avec les circuits commerciaux, dans lesquels gravitent les livres de littérature de grande consommation, contribue à introduire une sécurité. Le pacte de lecture (Lejeune, 1975 ; Passeron, 1987) ou le contrat de lecture (Boyer, 1992 : 109-120) s'établit dès le lieu de rencontre de ces livres, dans des univers sociaux repérés. C'est l'hypermarché anonyme dans lequel le livre accompagne les achats familiaux ; c'est le bureau de tabac fréquenté pour les magazines, les cigarettes et le journal ; c'est le club de livres dont le catalogue arrive chez vous. La procédure de choix est facilitée parce que les livres ont déjà été triés en vue d'un lecteur populaire.

Mais le circuit privilégié reste celui qu'alimentent la famille et les relations de voisinage. Le livre lu par quelqu'un, copain, voisin, parent, avec lequel le lecteur partage des sentiments, des goûts, des habitudes sociales, est déjà favorablement connoté. Sa lecture devient une participation affective ou une communion au même titre que le repas. Et l'échange de livres se passe le plus souvent sans parole.

Tout un système de collections, identifiées par des couleurs, des images de couvertures toujours identiques, des mentions, un prix fixe et des rabais, annonce le contenu du texte. Des appels de connivence flattent le lecteur et l'engagent : « Vous assisterez dans les coulisses... », « Réservé aux lecteurs adultes... », « Ceux qui le liront ne le regretteront pas... », « Les livres que votre cœur attend... ». Tous ces paratextes lui permettent de se repérer, de ne pas s'exposer à l'achat et surtout à la lecture d'un livre qui pourrait ne pas lui apporter le plaisir et la satisfaction attendus. L'histoire et la fin du récit importent si peu que la couleur de la couverture de certaines collections l'indique avant même l'achat du livre. La publicité pour les collections populaires par affiches murales, en pleine page dans la presse populaire, ou à la télévision, les slogans, les concours assortis de voyages et de lots à gagner contribuent à insérer ces livres dans les espaces de vie. À l'été 1992 en France, les Éditions Harlequin ont entrepris une vaste campagne publicitaire. De nouveaux slogans apparentent la lecture des collections de Harlequin à la conquête amoureuse et aux jeux de l'amour. Ils laissent une impression de romantisme conjugué avec la modernité dans les mœurs.

Dans l'hypermarché, au bureau de tabac ou en utilisant le catalogue du club de livres, le lecteur populaire n'éprouve pas la crainte de paraître gauche, malhabile à s'orienter comme dans une librairie ou dans une bibliothèque municipale dans lesquelles il se sent étranger parce que les livres y sont choisis et mis en scène pour une clientèle bourgeoise. Il ne se reconnaît pas dans les systèmes de classification bibliothéconomique et dans les fichiers informatisés ou manuels. Le libre accès aux rayons (conquête sociale des années 1950 et 1960 en France), l'importance du fonds de livres, sa variété génèrent chez lui de l'angoisse.

Elle s’opère à partir des modes de récit et d’écriture et non d’après les genres littéraires. Les livres sont pensés et choisis à l’avance dans un registre narratif et dans la thématique du texte. Pour les lecteurs de littérature de masse, la notion de genre, telle que les lettrés la conçoivent et l’utilisent, n’a pas de sens. Ils ne prononcent jamais le mot « genre », seul l’enquêteur l’énonce. Pour eux, tantôt la notion de genre recouvre la notion de collection, tantôt elle signifie un mode d’écriture ; cela peut être l’argot ou un style proche de l’oralité ou même un style précieux comme dans le roman sentimental traditionnel dont les œuvres de Delly restent le prototype. Le plus souvent, la notion de genre, en milieu populaire, recouvre des centres d’intérêt qui s’ancrent sur des domaines de vie : l’amour et la sexualité, le voyage, le métier rêvé ou une activité souhaitée, des cadres exotiques ou pseudo-historiques, la connaissance de soi, etc.

En ce moment, les éditeurs français de collections populaires investissent dans les romans-horoscopes et dans les romans d’actualité. Comme la lecture des collections de science-fiction, l’horoscope réduit l’angoisse de l’avenir et l’incertitude du lecteur. Harlequin présente plusieurs collections fondées sur les signes du zodiaque. L’une permet à la lectrice de choisir la fin du récit romanesque et son caractère lui est expliqué en fonction du dénouement choisi. Deux autres collections traitent des signes du zodiaque selon le sexe. Mais l’horoscope masculin de chaque signe est rédigé du point de vue féminin. Les livres bâtis sur une trame d’actualité (l’Europe du traité de Maastricht, le cinquième centenaire de la découverte de l’Amérique, l’effondrement de l’URSS, etc.) renvoient aux médias de masse. Ils donnent l’impression de participer aux mouvements des idées, aux élans des peuples, à la vie culturelle et politique. Le lecteur devient une personnalité à ses propres yeux. La multiplication des collections chez Harlequin et aux Éditions J’ai lu montre que l’affaire commerciale est moins prospère que les apparences ne le laissent croire.

Quand le roman fait office de philosophie de vie, de modèle culturel ou de conduite, le lecteur dit lire de la psychologie, de la

médecine (Harlequin série blanche) ou de la sociologie (Konsalik). Les romans construits sur une trame fixe aux épisodes stéréotypés agissent comme un système de classement des informations sur le monde, sur un pays, une idéologie, un type psychologique, etc. Ce système est flou, beaucoup moins structuré que l'ordre de classement du magazine ou de la presse à scandales avec ses titres et ses sous-titres qui décomposent l'information jusqu'à l'annihiler.

Le lecteur populaire de littérature de masse ne lit pas seulement de la fiction. Il éprouve un goût prononcé pour le documentaire sous forme de vulgarisation scientifique. Son exigence de sécurité est telle qu'il ne supporte pas deux récits différents d'un même fait historique ou scientifique. La présentation d'explications scientifiques sous forme d'hypothèse le déçoit par absence de garantie d'une exactitude. Il veut être certain de ce qu'il lit. « Ce que je recherche dans la lecture, c'est la vérité des événements », dit un cheminot, agent de maîtrise, titulaire d'un CAP d'ajusteur, à Bernadette Seibel (1989 : 97).

Toute lecture découle d'un choix. C'est une aventure, un risque consenti que le lecteur assume plus ou moins bien. Le lecteur populaire cherche à minimiser le risque en balisant les chemins qui mènent à l'acte de lecture.

## UNE RÉGULATION SOCIALE

La recherche de sécurité et de certitude, même et surtout dans le récit qui nous paraît le plus échevelé, justifie l'acte de lecture lui-même. L'acte de lecture en milieu populaire s'inscrit dans une perspective de régulation à la fois groupale et personnelle qui s'exprime dans des représentations et dans les attitudes envers la lecture, dans des motivations. Il relève d'un système particulier de valeurs sociales intériorisées dès l'enfance.

### DES REPRÉSENTATIONS MANICHÉENNES DE LA LECTURE

Les représentations de la lecture s'ordonnent autour d'images opposées qui s'affrontent dans les discours et le comportement du lecteur populaire : une image contraignante et une image élective.

La lecture d'œuvres légitimes ou considérées comme telles au vu des couvertures de livres et des collections est à la fois admirée et rejetée. Évaluée comme une contrainte, elle s'apparente au travail scolaire. Or, la scolarité a laissé à de nombreux lecteurs populaires un souvenir peu gratifiant, puisque l'échec dans les classes de français les a conduits vers des métiers d'exécution perpétuant leur état de subordination sociale. Cette lecture obligatoire, ennuyeuse, ne les concerne plus. Au contraire, choisir de lire librement valorise le lecteur. Lire « ces petits livres », selon leur expression, est parfois perçu comme une promotion par les lecteurs issus de milieux culturels défavorisés. Dans leur famille, ils ont rarement vu lire des livres, mais presque exclusivement des journaux, des magazines à bon marché et des romans-photos. Ces lectures familiales presque sans texte ne demandent pas une organisation mentale correspondante à celle qu'exigent le découpage et l'ordonnance narrative d'un roman quel qu'il soit. Ces lectures séquentielles, brèves, n'impliquent pas la mémorisation des personnages et des premiers éléments ou événements qui engagent l'action narrative. Les lecteurs populaires disent qu'ils ne réussissent pas à exprimer les idées principales d'un livre : « Je n'arrive pas à dégager les idées du livre, dit un agent des transports, je le sais moi, mais je n'y arrive pas. »

Il est faux de croire que le lecteur populaire lit un livre en sautant des pages, même s'il privilégie les dialogues. Il lit dans l'ordre du texte, de la première à la dernière page, sinon il égare ses repères. Effectuer une lecture de type *zapping*, lire plusieurs livres en même temps, nécessite une organisation mentale très stricte et une connaissance de l'ensemble narratif permettant de placer exactement les éléments sur lesquels s'articule le récit.

#### DES MOTIVATIONS TRÈS INTROVERTIES

Une grande partie du désir de lire s'appuie sur des questionnements. La lecture de littérature industrielle est ressentie à la fois comme un acte ludique d'imagination à partir des mots écrits, et comme un acte sécurisant d'acquisition d'une expérience de vie. La littérature de masse fournit au lecteur populaire

des réponses à des questions implicites, qu'il ne sait ou n'ose pas formuler, concernant sa vie personnelle et même intime. Dans une typologie sommaire, il perçoit des modèles culturels et des régulateurs de vie. Ces modèles concrets jouent aussi un rôle compensatoire ou substitutif ou les deux à la fois : les héros de romans évoluent dans un monde sans contraintes économiques, ils possèdent la beauté, la chance finit par leur sourire...

Il nous paraît impensable que le lecteur puisse chercher dans la littérature de masse une élévation de sa culture générale. Cela arrive souvent, mais le plaisir de la lecture est alors perdu et la lecture ne s'effectue pas toujours. Après son Brevet d'études de premier cycle (BEPC), une jeune femme de 25 ans a réussi le concours de préposé (facteur). Son travail consiste, huit heures par jour, à poser un lien de fermeture aux sacs postaux jetés depuis l'étage supérieur. Tous les samedis soir, après une heure de métro, trois heures de train à grande vitesse et une heure de voiture, elle rejoint son mari agriculteur et son bébé de 18 mois jusqu'au lundi après-midi. Pour obtenir une mutation dans un poste plus proche du domicile conjugal, elle veut réussir un autre concours. Afin d'augmenter son vocabulaire, elle s'efforce, sans y parvenir malgré l'importance de l'enjeu, de lire des romans des Éditions Harlequin.

#### PROJET DE LECTURE ET PROJET DE VIE

Le projet de lecture du lecteur populaire diffère de celui des classes bourgeoises et des classes moyennes, parce qu'il s'insère dans un projet de vie différent. Les classes dominantes et les classes en processus de mobilité sociale ascendante assignent à la lecture une finalité culturelle primordiale parce qu'elle contribue à conforter leur position sociale. La lecture ne fait pas partie du projet groupal des classes populaires, puisqu'elle ne participe en rien aux contenus de leurs métiers d'exécution. Elle ne peut pas modifier la trajectoire sociale inéluctable que ces métiers impliquent. Cette catégorie de population n'a pas les moyens de recueillir les fruits d'une lecture d'effort. Et lorsque la lecture s'inscrit dans le projet de vie individuel, c'est-à-dire lorsqu'elle a effectivement lieu, elle coupe le plus souvent le lecteur de son

milieu affectif d'origine. Lire des livres dans un milieu où personne ne lit hormis des magazines, c'est être ressenti et se sentir différent de son groupe de référence. C'est provoquer un sentiment d'isolement et de souffrance que l'on cherche à réduire en lisant en toute sécurité.

Dans ces milieux, l'imprimé possède une faible valeur d'usage. Les véritables valeurs résident dans l'action, les savoir-faire et dans l'utilité directe des tâches. La lecture a longtemps été synonyme de temps perdu, de temps volé, parce qu'elle est un travail non productif. Cette mentalité est en voie de changement, mais les comportements culturels évoluent lentement.

Pour le lecteur populaire, la lecture possède une finalité ludique. Il ne lui demande pas plus qu'elle ne peut lui donner. Et pourtant il reçoit des mauvais genres plus qu'il n'en espère, bien au-delà de son « horizon d'attente ». De même qu'il revendique des loisirs libres et non programmés dans le temps, il refuse dans la lecture toutes les contraintes qu'il est bien obligé de subir dans un travail aux contenus routiniers et aux horaires rigides.

Projet de lecture et projet de vie sont interdépendants et concomitants. L'un ne procède pas de l'autre, il y a résonance de l'un sur l'autre.



Si les représentations du livre, de la lecture, des textes et de leur ordonnance interne sont construites par référence aux instances de légitimation et à la culture légitime, la pratique de la lecture en milieu populaire s'établit autrement. Elle est régie par un principe de réalité et de conservation de sa propre image et de son statut social. Les lecteurs issus des milieux populaires qui lisent en fonction des normes culturelles légitimes, ceux qui parlent de leurs lectures selon ces mêmes normes, sont les plus mal insérés dans leur classe sociale parce qu'ils désirent ou ont souhaité « s'en sortir ». Ce n'est pas le cas des lecteurs interrogés ici.

La répugnance, plus ou moins consciente, à se trouver devant ses propres incapacités culturelles est une motivation à la non-lecture. L'instinct de conservation, le refus de se remettre en cause qui ébranlerait un état d'équilibre toujours précaire par

définition apparaissent au moins aussi importants pour le lecteur populaire que sa situation par rapport à des normes de légitimité culturelle conçues par et pour une autre classe sociale.

La manière de lire et les modalités qui entourent l'acte de lecture commandent les choix des contenus des lectures.

## BIBLIOGRAPHIE

- BAHLOUL, Joëlle (1987), *Lectures précaires*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information.
- BAUDELLOT, Christian, et Roger ESTABLET (1989), *Le niveau monte*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOYER, Alain-Michel (1992), *La paralittérature*, Paris, Presses universitaires de France.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- GRIGNON, Claude, et Jean-Claude PASSERON (1989), *Le savant et le populaire*, Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- MARTIN, Claude (1988), « La littérature populaire et industrielle », *Loisir et société*, vol. 11, n° 2, p. 377-393.
- PARMENTIER, Patrick (1982), « Les rayons de la bibliothèque ». Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Paris, Université Paris VIII.
- PASSERON, Jean-Claude (1987), « La notion de pacte », *Les Actes de lecture*, n° 17 (mars) p. 55-59.
- ROBINE, Nicole (1984), *Les jeunes travailleurs et la lecture*, Paris, La Documentation française.
- SEIBEL, Bernadette (1989), « Pratiques de loisirs et modes de vie des cheminots : le cas de la lecture ». Rapport multigraphié, Paris.
- THIESSE, Anne-Marie (1984), *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin Vert.

# LECTURE SÉRIELLE ET ROMAN SENTIMENTAL<sup>1</sup>

Julia Bettinotti

Université du Québec à Montréal/CRELIQ

Dans son roman *Un tout petit monde* (*Small World*), qui porte d'ailleurs le sous-titre bien à point *Un roman d'amour universitaire* (*An Academic Romance*), David Lodge prête à l'un de ses personnages, Philip Swallow, obscur directeur du Département de littérature anglaise à l'Université Rummidge, dans les Midlands, la réflexion suivante :

*There was a time when reading was a comparatively simple matter, something you learned to do in primary school. Now it seems to be some kind of arcane mystery, into which only a small élite have been initiated. I have been reading books for their meaning all my life – or at least that is what I have always thought I was doing. Apparently I was mistaken<sup>2</sup> (Lodge, 1985 : 26-27).*

Selon le professeur Swallow cette « complication » soudaine d'un acte auparavant si simple serait attribuable à la perversité bien connue de la critique française.

---

1. La recherche dont cette communication est issue a été possible grâce à des subventions du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada et du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR).

2. « Il fut un temps où la lecture était une activité relativement simple, quelque chose qu'on apprenait à faire à l'école primaire. Maintenant, ça semble être une sorte de rite occulte auquel seule une petite élite est initiée. J'ai lu des livres toute ma vie pour trouver le sens qu'ils véhiculaient – ou en tout cas c'est ce que je croyais faire. Apparemment, je me trompais » (Lodge, 1991 : 49). Les traductions de Showalter, Miles, Radway et Thurston sont de l'auteure.

Pour sa part, Paola Pugliatti, à qui Umberto Eco a confié l'introduction à un numéro double de la revue *Versus* consacré à la lecture, se demande si le lecteur est encore en 1989 une catégorie critique valable et surtout si ce même lecteur a survécu au surmenage des vingt dernières années. Pugliatti examine ensuite avec humour, mais non sans agacement, les différents « lecteurs » proposés par les théories de la réception et de la lecture : le lecteur implicite, l'archilecteur, le lecteur modèle, etc. (Pugliatti, 1989 : 3-20). Sans oublier les derniers-nés qui suivent dans les pages de la revue *Versus*, comme le lecteur liminaire de Mauro Ferraresi (1989 : 99-111) et le lecteur complice de Ernst Van Alphen (1989 : 121-131).

Si le lecteur est si évidemment surmené, qu'en est-il toutefois de la lectrice ? Elle est sans doute en train de se reposer sur une plage, un roman d'amour entre les mains, s'il faut se fier à certains articles et bibliographies récents sur la lecture et l'interprétation : je pense justement au numéro mentionné de *Versus* sur la lecture, au collectif sur la lecture édité par Pierre Lecocq en 1992 aux Presses de l'Université de Lille (Lecocq, 1992), ou encore au petit dernier d'Eco, *Interpretation and Overinterpretation* (Eco, 1992) où la grande nouveauté, c'est que le lecteur (*the reader*) est désigné à la fois par il et elle, sans qu'Eco ne remette en question – bien entendu – sa propre position d'interprète sexué.

Pourtant, depuis l'ouvrage pionnier de Judith Fetterley, *The Resisting Reader* (1978), les travaux sur les lectures et la lecture des femmes se sont développés à l'intérieur des *gender studies* (ou études génériques). Le *gender* (ou genre), c'est-à-dire le construit culturel de l'identité sexuelle, est devenu une catégorie critique à part entière et « [...] un déterminant crucial, écrit Elaine Showalter, dans la production, la circulation et la consommation de la théorie littéraire » (Showalter, 1989 : 1). Il est clair qu'une telle catégorie d'analyse, impliquant nécessairement les deux genres, le féminin et le masculin, peut avoir beaucoup plus d'impact que les études féministes, toujours menacées de ghettoïsation.

*L'introduction de la catégorie de gender dans les études littéraires, poursuit Showalter, marque une phase nou-*

*velle dans la critique féministe, une investigation des modes d'inscription du genre, aussi bien le masculin que le féminin, et dans l'écriture aussi bien que dans la lecture (1989 : 2).*

Patrocínio Schweickart, dans son très influent article « Reading ourselves : toward a feminist theory of reading », explique que deux facteurs, le genre et le politique, qui ont été supprimés dans les modèles dominants de la lecture, font leur entrée en scène grâce à une perspective féministe. L'histoire de la lecture, dit-elle, aura au moins deux chapitres : l'un qui concerne la lecture que les femmes font de textes masculins, l'autre qui concerne la lecture que les femmes font de textes féminins. L'histoire de la lecture des femmes devient donc une histoire des différences, alors qu'auparavant leurs expériences et leurs perspectives avaient été systématiquement et incorrectement assimilées dans des modèles soi-disant universels. Enfin, en insistant sur ces différences, les études génériques devraient forcer les théoriciens de la lecture à reconnaître les lieux d'où ils lisent.

*Car les spécialistes de la lecture, écrit encore Schweickart, ne peuvent pas se cacher derrière l'objectivité du texte, ou même envisager qu'une critique neutre soit possible. Aujourd'hui ces spécialistes ne peuvent continuer à ignorer les implications de la critique féministe qu'au prix de l'incohérence et de la malhonnêteté intellectuelle (1989 : 24).*

Il ne s'agit pas non plus pour les théoriciens de sexe masculin de « lire comme une femme », on ne leur en demande pas tant, mais de reconnaître qu'ils lisent comme des hommes et d'en assumer la portée.

Donc aujourd'hui, pour parler de la lectrice sérielle de romans d'amour, il faut tenir compte du fait que les *gender studies* sont venues modifier considérablement et parfois même radicalement la vision de la critique féministe sur la littérature de grande consommation et les lectrices de romans sentimentaux. Je reviendrai là-dessus en conclusion.

Mais avant d'en arriver à ma lectrice sérielle de romans d'amour, je voudrais parler du phénomène de son *addiction* (ou

de son état de dépendance), voir ce que le marché met aujourd'hui à sa disposition, expliquer ses choix, le pourquoi de ses choix, de son acte de lecture assez étonnant, et terminer en rendant compte des motivations qu'on lui prête lorsqu'elle se livre à cette activité de lecture.

Tout d'abord, comment devient-on lectrice sérieuse ? Alors qu'autrefois on cachait soigneusement l'*addiction* à la lecture de romans d'amour, comme s'il s'agissait d'une maladie honteuse, aujourd'hui on en parle et on écrit même à ce sujet, en utilisant le registre de la confession, un peu dans la veine du « comment je vis mon alcoolisme ». Angela Miles, aujourd'hui à l'emploi du ministère de l'Éducation de l'Ontario, nous fournit un témoignage de son parcours vers l'*addiction*, survenue au moment où elle rédigeait sa thèse de doctorat. Voici ce qu'elle raconte dans « Les confessions d'une lectrice d'Harlequin » :

*C'était l'été, j'étais à la campagne, au chalet d'une amie. Il pleuvait depuis des jours et des jours. Étendue sur un sofa, près d'un bon feu de bois, j'ai commencé à lire ce que j'ai trouvé sur place. À la lecture du troisième Harlequin, j'ai constaté que j'y prenais plaisir : une fois le modèle trouvé, il devient très amusant, en effet, de voir comment chaque auteure s'y prend pour broder des variations sur le même thème. Lorsque je suis rentrée en ville, mon occupation principale était la rédaction de ma thèse, mais j'ai continué à lire des Harlequin occasionnellement ; toutefois, je choisissais maintenant d'en lire, alors que d'autres livres m'étaient disponibles. Je justifiais le plaisir que je prenais à cette lecture par le fait que j'étais très fatiguée, très occupée et que j'avais besoin d'un peu de répit (I needed a break)... Peu à peu, je me surpris à en lire de plus en plus, jusqu'au jour où, alors que je m'apprêtais à en acheter un, j'ai commencé à soupçonner que j'étais accrochée. Je décidai sur le champ que jamais je ne gaspillerais ainsi mon argent... mais, aussitôt cette bonne décision prise, je découvris une librairie d'occasion à deux pas de chez moi où on pouvait acheter dix Harlequins pour 1 \$. J'ai capitulé : j'ai com-*

*mencé à en acheter régulièrement et j'ai dû me rendre à l'évidence que j'étais devenue une vraie lectrice de romans Harlequin* (Miles, 1991 : 93-94).

Qu'est-ce que la lectrice sérielle a à sa disposition lorsqu'elle veut se livrer à son *addiction* ? Que peut-elle trouver dans les kiosques à journaux, les dépanneurs, les pharmacies et les supermarchés qui lui servent de librairie ? Il serait trop long, et peut-être impossible, de présenter ici les maisons d'édition, les collections et les séries de ce marché si étendu et extrêmement labile : je ferai plutôt une présentation par sous-genres à l'intérieur du roman d'amour. Le roman d'amour est subdivisé en sous-genres grâce à trois principes de classification : d'après le contenu sexuel plus ou moins explicite (fleur bleue ou érotique), d'après l'époque (historique ou contemporain), d'après le contrôle exercé sur la forme et le contenu par la maison d'édition (littérature générale ou série). Dans le cas de la série, la maison d'édition demande aux auteures de se conformer à des lignes directrices qui leur sont fournies. À partir de ces trois principes on en arrive à la classification suivante (Thurston, 1987 : 187) :

1. roman d'amour érotique historique général (*mainstream*) ;
2. roman d'amour érotique contemporain général (*mainstream*) ;
3. roman d'amour érotique historique sériel ;
4. roman d'amour érotique contemporain sériel ;
5. roman d'amour fleur bleue (*sweet*) historique sériel ;
6. roman d'amour fleur bleue (*sweet*) contemporain sériel.

Que faut-il entendre par lectrice sérielle de romans d'amour ? On peut la définir comme une lectrice qui, de façon tout à fait délibérée, lit chaque semaine, chaque mois et chaque année un nombre très important de livres placés dans l'un ou l'autre ou plusieurs des sous-genres identifiés plus haut (la plupart des lectrices sérielles ont des préférences marquées pour un seul sous-genre, n'allant voir dans les autres que de temps à

autre, par curiosité). Quant au nombre de romans d'amour lus, cela peut varier sensiblement, soit selon les différentes études des maisons d'édition, soit selon les sondages effectués par des spécialistes de la question, comme Janice Radway (1984) ou Carol Thurston (1987), auprès de populations bien déterminées. Thurston rapporte dans son étude que deux lectrices sur cinq de romans d'amour historiques lisent un livre tous les deux jours, une sur cinq en lit un par jour, cela en tenant compte du fait que seulement 17 % des femmes interrogées ne lisent pas autre chose que des romans d'amour. Quant à l'étude de Radway, 35 % des lectrices qu'elle a approchées lisent entre cinq et neuf romans d'amour par semaine, 55 % en lisent de un à quatre, et 62 % d'entre elles lisent aussi d'autres genres de littérature (biographies, psychologie populaire, best-sellers) (Radway, 1984 : 60). Nous verrons comment il est possible d'arriver à de telles quantités en nous penchant sur le type de lecture que ces lectrices pratiquent, à la fois nonchalante et fragmentaire.

Les lectrices de romans Harlequin sont surtout des lectrices sérielles, les ventes par abonnement représentant le plus gros volume de cette maison qui se tient régulièrement aux alentours de 210 000 000 de livres vendus chaque année. Les lectrices reçoivent donc 6, 8, 12 livres par mois, suivant la collection, peuvent être abonnées à plusieurs collections et en recevoir donc bien davantage. De plus, il peut arriver qu'elles en achètent d'autres éditeurs en librairie, neufs ou d'occasion. Les éditeurs évaluent à sept le facteur de multiplication par livre vendu. Quant à leur statut, les lectrices sérielles se répartissent dans tous les métiers et professions, avec une prédominance statistiquement normale de cols roses : 36 % environ proviennent du secteur des services, où les employées doivent avoir un rendement élevé et être capables de travailler sous pression, souvent sans supervision ou contrôle de syndicats ; tous ces facteurs donnant lieu à un haut degré de stress (cela jouant un rôle important nous le verrons ensuite). La majorité de ces femmes sont âgées entre 15 et 50 ans : je crois personnellement que les femmes âgées échappent à cette comptabilisation car, à cause de leur statut économique très faible, ne pouvant se permettre des abonnements, elles sont susceptibles d'acheter leurs romans

d'amour d'occasion ; disposant de plus de temps que les femmes actives (ou ayant une famille à charge), elles peuvent fréquenter régulièrement une bibliothèque municipale et ainsi se procurer gratuitement les romans ou bien encore puiser à même le grand nombre de romans d'amour disponibles dans les maisons de retraite où beaucoup d'entre elles vivent.

La lectrice sérielle est aussi une collectionneuse, mais d'un genre un peu spécial : elle va tout acheter, ne lira qu'en partie, elle jettera ou donnera ce qui ne lui convient pas (soit un roman d'amour qui ne correspond pas à ses attentes bien précises) et elle conservera un certain nombre de « classiques » qui vont former sa collection stable et sur lesquels elle reviendra régulièrement. Sans en donner de définition savante, les lectrices savent très bien définir le genre et en bannir les romans qui n'y correspondent pas, malgré ce que la critique peut en penser : ainsi *Love Story* n'est pas un roman d'amour ; Rosemary Rogers est une pornographe ; quant à Janet Dailey, les lectrices recommenceront à la lire lorsqu'elle recommencera à écrire des romans d'amour.

La lectrice sérielle est tout à fait consciente du « mépris » qui est rattaché à ses lectures : il ne s'agit pas ici du mépris de l'Institution, dont elle ignore tout, mais bien de son entourage : elle le prend avec humour et elle n'est certainement pas prête à abandonner son passe-temps favori. Mis à part quelques intellectuelles « accrochées » comme Angela Miles, la lectrice de romans d'amour n'a pas ou n'a plus mauvaise conscience parce qu'elle lit des textes déclassés et n'éprouve pas, ou si peu, cette honte de son activité de lecture qu'on lui prêtait il y a quelques années. Il faut dire que, de son côté, elle critique tout autant les passe-temps de son conjoint, que ce soit le football ou le baseball, ainsi que d'autres lectures populaires.

Où, quand, et comment lisent ces lectrices sérielles ? Elles lisent pratiquement partout, que ce soit dans les transports en commun, au bureau (à midi en grignotant un sandwich et pendant les pauses), à la maison le soir, après et même pendant les corvées : « C'est probablement une évasion mais pendant que je lis, je prépare aussi le souper ou je fais le ménage ou trente-six autres choses. Mon mari croit que je suis folle de perdre tout ce

temps à lire » (Thurston, 1987 : 116). Je peux citer encore le cas extrême de la lectrice qui a choisi un cabinet de lecture pour le moins excentrique et qui témoigne : « Je peux lire n'importe où, même à califourchon sur notre motocyclette, lorsque le paysage n'est pas intéressant » (Thurston, 1987 : 133).

La lecture est loin d'être le seul passe-temps de la lectrice sérielle : l'étude de Thurston a été faite à un moment où l'indice Nielsen attribuait sept heures par jour d'écoute télévisuelle à la famille américaine moyenne. Mais 70 % des lectrices de romans d'amour passaient moins de quatre heures devant le téléviseur et 33 % des lectrices moins de deux heures. Peu de lectrices, aussi bien dans l'échantillon de Radway que dans celui de Thurston, regardaient les *soaps* (téléromans) et en fait la plupart détestaient cordialement les émissions du genre *Dallas* ou *Dynastie*. Les films, les nouvelles et les magazines d'information constituaient les émissions les plus suivies et 70 % des lectrices interviewées par Thurston lisaient régulièrement un quotidien. Vu l'activité frénétique des lectrices (qui jouent aux quilles ou vont au cinéma une fois par semaine, qui participent aux réunions des associations de parents ou font du travail bénévole, qui font leur marché le jeudi ou le vendredi soir, etc.), il est normal que leur lecture soit surtout fragmentaire : quelques pages dans le métro, quelques pages à midi, quelques pages le soir, sans régularité. De plus, la lectrice sérielle mène de front la lecture de plusieurs romans d'amour : un livre de chevet, un autre qui reste sur la table du salon, un troisième dans son sac à main prêt à être ouvert n'importe où. Les implications de ce mode de lecture fragmentaire sur la facture même des romans d'amour sont importantes : le roman d'amour a connu une spécialisation de plus en plus grande et une réduction constante du nombre de pages et aussi des éléments de l'intrigue depuis la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle jusqu'au format des séries actuelles. Ces romans s'adaptent à la lectrice et à son mode de vie. Les éditrices sont catégoriques sur un point : les lectrices sont l'objet de tant de sondages faits dans le but de connaître leurs préférences que les romans sériels sont pratiquement écrits par les lectrices elles-mêmes, les auteures n'étant au fond que des intermédiaires qui couchent agréablement sur papier leurs désirs. Mais pour en

revenir à la lecture fragmentaire qu'elles pratiquent, on comprend bien le rôle primordial joué par la répétition d'un modèle qui est toujours le même pour toutes les histoires, la prédominance du récit linéaire, la nécessité d'un style formulaire, la réduction à l'extrême du nombre de personnages. La lectrice sérielle, qui connaît très bien la *fabula*, la syntagmatique du roman d'amour (car on la voit apparaître clairement après avoir lu trois ou quatre romans), est intéressée par les variations et les nouveautés dans les paradigmes. La suite des différents moments du récit étant connue, la lectrice peut pratiquement ouvrir le livre n'importe où ou le reprendre après un certain laps de temps et savoir immédiatement où elle en est. D'ailleurs, même lorsqu'elle arrive à trouver le temps de faire un peu de lecture suivie, elle pratique régulièrement le *zapping*, en sautant des passages. Par exemple, un certain nombre de lectrices lisent avec intérêt les passages descriptifs de pays lointains, de coutumes exotiques en considérant ces informations comme un bonus culturel, alors que d'autres sautent immédiatement par-dessus pour aller rejoindre le héros et l'héroïne engagés dans un nième corps à corps.

Le récit comme tel ne figure jamais parmi les éléments qui entraînent l'appréciation de la lectrice ou influencent son jugement : aucune intrigue savante ne sauvera le roman d'amour de la poubelle, si l'héroïne n'est pas intelligente, indépendante et ne possède pas le sens de l'humour et si elle ne triomphe pas de tous les obstacles à la fin. Car un roman d'amour, pour la lectrice, est avant tout l'histoire d'une femme : les répétitions à la fois structurales et lexicales permettent à la lectrice de focaliser sur ce qui l'intéresse vraiment, à savoir la lente progression de l'héroïne vers le sentiment d'amour, la façon dont l'héroïne essaie de comprendre, d'anticiper ou de venir à bout de l'intérêt ambigu que lui porte le héros. En fait, pour qu'il y ait roman d'amour il est absolument nécessaire que l'héroïne livre ses sentiments et ses préoccupations par rapport à sa vie amoureuse et à l'histoire d'amour qui se construit. Radway avoue avoir dû changer complètement son approche ou sa perspective après la première entrevue avec le groupe de lectrices qui constituaient son échantillon :

*Les rencontres avec les lectrices m'ont forcée à laisser tomber ma préoccupation constante [préoccupation de professeure, j'ajouterais ici] avec le texte. Car à chaque fois que je demandais aux lectrices pourquoi elles lisaient des romans d'amour, elles me répondaient en parlant du plaisir de l'acte de lecture lui-même plutôt que du plaisir qu'elles tiraient de l'histoire ou de l'intrigue romantique. Je me suis vite rendu compte que je devais laisser tomber mon obsession pour les éléments textuels (textual features) et les détails narratifs (narrative details) si je voulais vraiment comprendre ce que les lectrices entendaient par lecture du roman d'amour (1984 : 86).*

Car les lectrices revenaient inlassablement sur la signification de leur acte de lecture plutôt que sur la signification de l'histoire qu'elles lisaient. Que les lectrices travaillent à la maison, à l'extérieur, ou qu'elles exercent le double emploi, leur activité de lecture doit pouvoir s'inscrire dans un horaire chargé. Le but premier de leur lecture est la relaxation, qu'elles atteignent grâce à une activité qui leur permet de s'isoler mentalement, sinon physiquement, et d'oublier la routine quotidienne. À la question de Radway « Pourquoi lisez-vous des romans d'amour ? », la réponse la plus fréquente est « parce que la lecture c'est quelque chose que je fais pour moi-même, c'est un moment qui est à moi, rien qu'à moi » (p. 61).

Mais pourquoi le roman d'amour ? Parce que c'est invariablement l'histoire d'une femme et que c'est invariablement répétitif. À ce propos, il faut souligner la pratique constante de la relecture. Chaque nouveau livre est un risque à prendre, une aventure qui peut être plaisante ou désagréable. Aussi, quand les lectrices sont particulièrement fatiguées et stressées, elles ne veulent même pas courir le risque minimal d'entreprendre la lecture d'un nouveau roman d'amour, aussi répétitif soit-il (Radway, 1984 : 63). Elles possèdent pour la plupart une bibliothèque de classiques, ou de livres préférés, qu'elles relisent régulièrement, car le plaisir est en ce cas garanti. Le fait de s'isoler et de pratiquer une activité pour leur propre plaisir personnel correspond à un besoin essentiel pour ces femmes qui

sont constamment engagées dans une relation et qui sont en fait les régulatrices des relations familiales et des relations de la famille avec le monde extérieur, et qui souvent, de surcroît, accomplissent un travail similaire dans le secteur des services où la plupart trouvent leur emploi. Les personnes qui partagent leur vie se rendent vite compte que par et pendant la lecture les femmes échappent à ce rôle traditionnel et qu'en fait elles ne sont plus disponibles. D'où les nombreux maris et enfants qui essaient sous toutes sortes de prétextes d'interrompre cette activité de lecture, et de ramener la brebis égarée au milieu du cercle familial. « Quand je me mets à lire, dit une lectrice à propos de son mari, il se sent exclu » (Radway, 1984 : 91).

Par contre, la lectrice de romans d'amour éprouve un très fort sentiment d'appartenance vis-à-vis la communauté que forment les lectrices de ces romans, groupe de femmes avec lesquelles, grâce à cette lecture, elle arrive à tisser des liens effectifs. Ce sentiment d'appartenance à un groupe partageant à la fois un type de lecture et un parcours générique est d'ailleurs savamment entretenu par les maisons d'édition grâce au paratexte où l'éditrice interpelle souvent la lectrice, aux *newsletters* que les abonnées reçoivent régulièrement, aux nombreuses réunions de lectrices, et aux séances de signature dans les librairies où cette lectrice, citée par Thurston, se rend pour remercier l'auteure de lui avoir procuré tant de bons moments. D'ailleurs, cette communauté de lectrices, d'auteures, d'éditrices, de libraires qui forme un réseau peu connu de l'Institution mais très puissant a été l'objet de travaux de Claire Bruyère (1990 ; 1992).

Que penser enfin de cette lectrice sérielle de romans d'amour ? Tout le monde le sait : il n'y a jamais eu de lectrice plus vilipendée que celle-là. « Adolescente boutonneuse en mal d'amour » ou « mère de cinq petits mongols qui n'a ni le temps ni l'argent de se payer d'autres genres d'évasion » (ces définitions sont de la journaliste Dominique Demers), invariablement aliénée, il était temps qu'elle soit sinon réhabilitée du moins regardée d'un œil moins sévère. Car si Showalter dans son œuvre pionnière réclame aussi bien pour l'auteure que pour la lectrice une littérature bien à elle ; si Schweickart affirme « pour nous, les femmes, la question du comment nous lisons est

inextricablement liée à une autre : qu'est-ce que nous lisons ? » (1989 : 25) ; si les femmes, comme tout l'indique, sont allées chercher historiquement leurs lectures en dehors du canon ; si d'autre part Myra Jehlen (citée dans Showalter, 1989 : 5), Monique Wittig (1986) – et de nombreuses autres – ont prouvé que la prétendue universalité (du canon littéraire) n'est qu'un mythe patriarcal ; s'il est vrai que le modèle théorique du roman américain canonique est toujours « le mélo d'une masculinité problématique » (Baym, 1981 : 123-139) et que le mélo d'une féminité problématique est laissé-pour-compte ; si, dans la mesure où nous apprenons à lire, ce que nous lisons, ce ne sont pas des textes, mais des paradigmes (Kolodny, citée dans Schweickart, 1989 : 29) ; si tout cela est vrai, force est d'admettre aussi que ces affirmations et citations sont en train de dessiner les contours d'une littérature féminine qui, horreur !, ne peut ni faire l'économie du roman d'amour, ni le condamner sans réflexion comme avant ! N'étant pas prête à inclure le roman d'amour dans le canon, par habitude et faute d'outils critiques adéquats, n'étant pas prête non plus à accepter les romans d'amour et leurs lectrices pour ce qu'ils et elles sont, la critique féministe s'en tire en opérant un déplacement, sorte de pirouette bien connue, qui consiste à anoblir une lecture illégitime grâce à une justification légitimante. A ainsi vu le jour ce que j'appelle la théorie du dorlotage : d'après ce courant critique les femmes liraient les romans d'amour parce que dans ces textes le héros, tendre et attentionné, cajole et dorlote l'héroïne, ce qui est évidemment bien différent de ce qui se passe dans la vie de la lectrice souvent liée à un homme qui n'a rien de charmant. En fait, dans cette littérature sentimentale, pour employer les termes d'Annick Houel, « un même schéma fonctionne – qu'on pourrait appeler la féminité du texte –, celui du lien maternel refoulé » (Houel, 1990 : 278). En fait, le héros du roman d'amour serait le substitut de la mère. Janice Radway et Jan Cohn font aussi partie de la même ligue des dorloteuses. Angela Miles, qui a été, elle, une vraie lectrice sérieuse de romans d'amour (et dont j'ai cité les confessions plus haut), donne de cette lecture une justification qui va un peu dans le même sens, mais plus réaliste : le héros Harlequin, elle le sait bien, est avant

tout un homme indépendant et qui se suffit à lui-même. Le charme du roman d'amour résiderait dans le fait que, dans ses pages, les femmes n'ont jamais à le mater, alors que dans la vie elles semblent être condamnées à mater leurs conjoints. Non seulement les héros Harlequin sont des adultes, dit-elle, mais ils sont en plus sensibles, délicats et prennent bien soin de l'héroïne. Pourtant, si on examine les résultats des sondages effectués par Radway et par Thurston, ainsi que ceux des maisons d'édition, on voit bien que l'intérêt des lectrices est centré sur l'héroïne, qui doit être intelligente, indépendante, spirituelle et réussir à mater le héros tout *macho* qu'il soit : peu importe ce que les autres peuvent penser de ces histoires, les auteures aussi bien que les lectrices les interprètent, écrit Radway, comme « des chroniques de triomphes féminins ». Et ces triomphes sont justement obtenus par une héroïne intelligente, indépendante et spirituelle dont le héros n'est au fond que le faire-valoir. Les éditrices de romans Harlequin sont unanimes sur un autre point : « l'homme rose », c'est-à-dire le héros prévenant, gentil, attentionné n'a pas fait long feu dans le roman d'amour qu'il a habité pendant un an ou deux au grand désespoir des lectrices. Les lectrices ont téléphoné, écrit, protesté tout haut et annulé leurs abonnements jusqu'à ce que Harlequin rétablisse un héros musclé. Il faut que le héros « devienne » prévenant et gentil, mais à la fin du roman seulement, lorsque l'héroïne l'aura maté. C'est la confrontation entre les deux et la victoire de l'héroïne qui comptent pour les lectrices et cette victoire ne peut se faire que sur un adversaire digne de ce nom. La théorie du dorlotage est basée sur une portion minimale du roman : le *happy end* ; et là il est vrai que le héros est devenu gentil et prévenant, car il ne faut pas oublier que ce que la lectrice déteste par-dessus tout dans un roman d'amour, c'est la violence et le viol. Malheureusement, le problème avec la théorie du dorlotage, c'est qu'on en revient à dire – une fois de plus – que les femmes lisent ce qu'elles ne devraient pas lire, mais qu'elles ont une bonne raison cachée de le faire : et cette bonne raison, c'est autre chose que ce qu'elles disent tout haut. Cette démarche est encore ancrée dans un jugement de valeurs et continue la hiérarchisation des textes, car on n'a pas à justifier la lecture de textes canoniques (cette

lecture semblant aller de soi), mais on doit toujours justifier – surtout les femmes – la lecture de textes non canoniques.

Mais la voie est quand même ouverte à des interprétations différentes. Je crois, pour ma part, que les études sur la lecture du roman d'amour devraient être basées sur l'expérience réelle des lectrices et sur ce qu'elles disent faire et vouloir faire en accomplissant cet acte de lecture.

## BIBLIOGRAPHIE

- BAYM, Nina (1981), « Melodramas of beset manhood : how theories of american fiction exclude women authors », *American Quarterly*, n° 33, p. 123-139.
- BRUYÈRE, Claire (1990), « La place du roman sentimental dans les pratiques culturelles de ses lectrices dans les États-Unis d'aujourd'hui », dans Ellen CONSTANS (dir.), *Le roman sentimental*, Limoges, Trames, p. 303-315.
- BRUYÈRE, Claire (1992), « Pour le meilleur et pour le pire : critères d'évaluation des romans d'amour contemporains (romances) aux États-Unis », *Cahiers des Para-littératures*, n° 3, p. 109-124.
- ECO, Umberto (1992), *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FERRARESI, Mauro (1989), « Il lettore liminare : per una semiotica de l'invenzione », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 52/53 (gennaio-maggio), p. 99-111.
- FETTERLEY, Judith (1978), *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- HOUEL, Annick (1990), « L'amant Harlequin », dans Ellen CONSTANS (dir.), *Le roman sentimental*, actes du colloque international des 14-15-16 mars 1989, Limoges, Trames, p. 277-283.
- LECOCQ, Pierre (dir.) (1992), *La lecture : processus, apprentissage, troubles*, Paris, Presses universitaires de Lille.
- LODGE, David (1985), *Small World. An Academic Romance*, London, Penguin Books Ltd.
- LODGE, David (1991), *Un tout petit monde*, Paris, Rivages.
- MILES, Angela (1991), « Confessions of a Harlequin reader : the myth of male mothers », dans Arthur and Marilouise KROKER (dir.), *New Feminist Theory*, New York, St. Martin's Press, p. 93-131.
- PUGLIATTI, Paola (1989), « Readers stories revisited. An introduction », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 52/53 (gennaio-maggio), p. 3-20.
- RADWAY, Janice (1984), *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill & London, University of North Carolina Press.
- SCHWEICKART, Patrocínio (1989), « Reading ourselves : toward a feminist theory of reading », dans Elaine SHOWALTER (dir.), *Speaking of Gender*, New York & London, Routledge, p. 17-44.

- SHOWALTER, Elaine (1989), « Introduction : the rise of gender », dans Elaine SHOWALTER (dir.), *Speaking of Gender*, New York & London, Routledge, p. 1-13.
- THURSTON, Carol (1987), *The Romance Revolution. Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press.
- VAN ALPHEN, Ernst (1989), « The complicity of the reader », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 52/53 (gennaio-maggio), p. 121-131.
- WITTIG, Monique (1986), « The mark of gender », dans Nancy MILLER (dir.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press.

LECTEURS DE BEST-SELLERS AU QUÉBEC :  
COMMENT DIT-ON LIRE ?<sup>1</sup>

Jacques Lemieux  
*CRELIQ, Université Laval*

Dirk Geisen  
*Cégep Beauce–Appalaches*

INTRODUCTION

Notre problématique générale se situe dans le champ de ce qu'il est convenu d'appeler « l'approche culturelle<sup>2</sup> » (« cultural studies ») : dans une perspective de construction sociale du sens, nous nous intéressons spécifiquement aux produits culturels à succès. Nous partons du postulat que c'est dans de tels produits, examinés dans le contexte de leur production et de leur réception, qu'il est possible de caractériser les paramètres de l'identité culturelle du peuple québécois (et non seulement de celle de ses élites).

C'est dans cette vaste perspective que se situe notre recherche, qui porte sur une enquête qualitative, réalisée en 1990-1991,

---

1. Le présent texte se situe dans le cadre d'une recherche interdisciplinaire sur les produits culturels à succès au Québec, dans les domaines du livre, de la télévision et de la chanson. Notre équipe est formée de chercheurs en communication et en littérature de l'Université Laval (Denis Saint-Jacques, Roger de la Garde, Roger Chamberland, Jacques Lemieux) et de l'Université de Montréal (Claude Martin, Line Grenier) ; elle compte également quelques étudiants de 2<sup>e</sup> ou 3<sup>e</sup> cycle.

2. Voir notamment Grossberg, Nelson et Treichler (1992) pour un aperçu général ; Radway (1984) pour la réception de la littérature populaire ; Morley (1986) ou Morley et Silverstone (1991) pour la réception de la télévision.

à Montréal et à Québec, auprès d'une cinquantaine de lecteurs de best-sellers. Cette étude de la réception reprend les bases de nos travaux antérieurs sur l'examen statistique des listes de best-sellers publiées dans la presse québécoise (Bonnassieux, Lemieux, L'Italien-Savard, Martin, 1991), de même que sur l'analyse socionarratologique des récits à succès (Saint-Jacques, 1988 ; Lemieux et Saint-Jacques, 1990) ; elle s'appuie également sur les enquêtes quantitatives quinquennales réalisées par le ministère des Affaires culturelles du Québec (Delude-Clift, 1979 ; Delude, 1983 ; Pronovost, 1990). En somme, ces travaux antérieurs nous indiquent quels livres sont des best-sellers, quels sont leurs scénarios typiques et qui en sont les lecteurs (selon des catégories socioéconomiques).

Nous savons d'ores et déjà par exemple que le lecteur typique de best-sellers n'est pas un lecteur « populaire » au sens habituel du terme, c'est-à-dire appartenant à la grande « masse » de la population : environ deux fois sur trois, le lecteur typique est une lectrice, âgée de 25 à 44 ans, de scolarité postsecondaire, occupant un emploi à temps partiel, de type semi-professionnel ou professionnel (Lemieux, 1992 ; Lemieux et Martin, 1993).

Toutefois, lorsqu'il s'agit de définir le processus de lecture lui-même, les données existantes s'avèrent sommaires. Pourquoi et comment lit-on ? Quelles relations s'établissent entre le livre et ses lecteurs ? Comment, et selon quels critères, le lecteur construit-il la signification de sa lecture ? Voilà les questions que nous souhaitons explorer. Ici l'utilisation des méthodes qualitatives s'impose.

Certes, une telle approche s'avère complexe ; aussi ses résultats demeurent-ils de l'ordre de l'hypothèse. En effet, le « comment lit-on ? » se subdivise en deux types de questions, dont la réponse, quelle que soit la méthode utilisée, demeure approximative. À un premier niveau, plus superficiel, il est possible d'utiliser les techniques d'observation pour étudier les « rituels de lecture » (moments, lieux, comportements non verbaux, etc.). Toutefois, cette approche, où la présence de l'observateur influence de toute façon les sujets observés, ne convient qu'aux lieux publics de lecture (bibliothèques, parcs, transports en commun, etc.). Or, comme nous le verrons, les

rituels de lecture des best-sellers sont d'ordre privé, ce qui rend leur observation pratiquement impossible.

Le second niveau d'analyse du « comment lit-on ? » concerne les « processus de décodage » ; dans la mesure où la télépathie ne fait pas encore partie de nos outils méthodologiques, il nous faut recourir à la technique éprouvée, mais bien limitée, de l'entrevue. D'autant plus limitée que, dans notre approche, il ne s'agit pas d'examiner les mécanismes psycholinguistiques de compréhension d'un texte court (par exemple, l'identification de « mots-déclencheurs »), mais ce que nous avons appelé la « construction sociale du sens ». Processus produit par le rapport entre la lecture d'un récit long (roman ou biographie de plusieurs centaines de pages) et le contexte que constitue l'expérience de vie immédiate ou globale du récepteur.

Il faudrait de fait définir les frontières entre la lecture (privée) et l'étude de la réception (qui s'inscrit dans un protocole de recherche). Il est en effet peu probable qu'un informateur – même le mieux disposé à l'endroit du chercheur – se souvienne de toutes les facettes de sa lecture, ou encore qu'il ait la sincérité de faire part de ses émotions ou préoccupations intimes. L'entretien traitant de la réception d'un livre constitue un document « autocensuré », nettoyé de beaucoup de traces de l'investissement subjectif du lecteur. Le chercheur a pour objet d'étude un discours (celui de l'entretien) portant sur une reconstitution de la lecture (celle du répondant) d'un autre discours (le livre lu).

En somme, notre réponse à la question « comment lit-on des best-sellers ? » doit être considérée comme une série d'hypothèses provisoires. Nous ne prétendons certes pas régler de façon décisive le débat entre ceux qui placent la production du sens du côté du texte et ceux qui la situent du côté du sujet lecteur. D'une part, nos observations suggèrent une certaine liberté de choix des lecteurs : ceux-ci lisent les mêmes livres selon des modalités différentes (en cela, nous sommes d'accord avec Leenhardt et Józsa, 1982) ; mais, d'autre part, cette liberté interprétative ne s'avère pas pour autant illimitée (comme le soutient Holland, [1973] 1989, 1975).

Notre approche est doublement exploratoire, dans la mesure où elle constitue aussi le produit d'une négociation

interdisciplinaire inachevée, entre les approches littéraires (Dirk Geisen) et les points de vue de la sociologie de la communication (Jacques Lemieux).

Cela étant dit, voici comment s'est réalisée notre étude. L'enquête s'est effectuée en deux temps, pour tenir compte des deux dimensions précédemment évoquées : l'étude du « lecteur » en tant qu'acteur social et culturel, ainsi que celle de la « lecture » elle-même, c'est-à-dire de la relation qui s'établit entre le lecteur et le livre.

Les informateurs, recrutés parmi les usagers des bibliothèques municipales des deux plus grandes villes du Québec, ont d'abord répondu à un questionnaire administré par téléphone, ayant pour objet de déterminer leurs caractéristiques démographiques et socioculturelles, ainsi que leurs habitudes générales de lecture. Par la suite, nous avons proposé la lecture d'un best-seller récent aux répondants intéressés à poursuivre l'expérience. C'est de cette seconde série d'entretiens dont il sera fait mention ici, en particulier de 18 d'entre eux, qui ont pour objet la lecture de deux romans : un québécois (*Juliette Pomerleau*, d'Yves Beauchemin) et un américain (*Une prière pour Owen*, de John Irving). Ce sont deux best-sellers qui se situent à la frontière du circuit lettré et du circuit de grande consommation, donc susceptibles de plaire à un large éventail de lecteurs (le travail se poursuit sur les lecteurs de six autres best-sellers de genres différents ; ce sont quatre romans, une biographie et un essai : *Le Zèbre*, d'Alexandre Jardin ; *Les pérégrines*, de Jeanne Bourin ; *Le fils du chiffonnier*, de Kirk Douglas ; *Les tisserands du pouvoir*, de Claude Fournier ; *La bombe et l'orchidée*, de Fernand Seguin ; *Un certain goût pour la mort*, de P.D. James).

Notre démarche se résume à cinq étapes : nous explorerons successivement les rituels de lecture, les processus de décodage, les modalités de lecture, l'esthétique du lecteur, ainsi que la coopération interprétative. Ce qui nous amènera, en conclusion, à formuler quelques propositions sur l'influence respective du texte et de l'expérience de vie du lecteur.

## LES RITUELS DE LECTURE

La lecture de best-sellers est d'abord et avant tout lecture de loisir ; non pas que les lecteurs n'y trouvent pas aussi matière à réfléchir ou à se cultiver (Provost, 1987). Mais il s'agit essentiellement d'une activité de détente et d'évasion, qui marque une rupture avec les obligations du quotidien. Le lecteur de best-seller n'a rien du lecteur professionnel, tel Bernard Pivot, qui – selon ses propres dires – compulse méthodiquement les textes, douze à quinze heures par jour, sept jours par semaine, confortablement mais spartiatement installé à son pupitre et plume à la main :

*On aura compris que je ne lis pas enfoncé dans du moelleux... le lit ne me paraît pas approprié à une lecture sérieuse. Encore moins la baignoire... La politesse due à un auteur, qu'il soit célèbre ou pas, requiert qu'on se consacre à lui comme à un visiteur qu'on a sollicité (Pivot, 1990 : 89-90).*

La majorité des lecteurs de best-sellers opte pour une attitude diamétralement opposée : leur lecture, nous disent-ils, s'effectue de préférence le soir, avant de s'endormir ; souvent au lit, ou à tout le moins dans un endroit confortable et une tenue vestimentaire décontractée. La lecture est parfois précédée (ou accompagnée) d'un cérémonial de mise en détente : bain chaud, collation, musique. Elle s'effectue pour la plupart dans l'isolement, dans la solitude. Il s'agit bel et bien de ce que Michel Picard appelle un « désinvestissement du monde extérieur [...] un état second, qui prépare la personne au sommeil et semble mettre le lecteur en communication avec des temporalités autres » (Picard, 1989 : 95).

Certes, quelques lecteurs déclarent avoir toujours un livre sur eux : ils affirment lire dans l'autobus, la salle d'attente, le lieu de la pause au travail... Mais ici encore, l'acte de lecture marque la rupture avec un environnement routinier et contraignant.

Quel que soit le lieu ou le moment préféré, la lecture s'effectue régulièrement, mais modérément : rares sont ceux qui peuvent consacrer plusieurs heures par jour à la lecture, compte

tenu de leur temps de loisir limité. Mais la plupart des lecteurs semblent compenser cette pénurie de temps par une lecture rapide. On préfère « dévorer les livres » : « Bien, je pense que si l'auteur fait un beau livre, on a envie de le dévorer » (entrevue 22).

Ceux qui savourent lentement les livres constituent une minorité ordinairement plus scolarisée et moins affairée (Lemieux, 1992 : 124-125) : « J'aime bien laisser mûrir ma lecture, j'aime prendre le temps de réfléchir à ce que je lis » (entrevue 12).

## PROCESSUS DE DÉCODAGE

Des observations précédentes, il ressort que l'acte de lecture correspond à un moment privilégié de rupture avec l'environnement quotidien du lecteur, à une immersion totale dans l'univers de l'œuvre ; mais de cette plongée tous ne ramènent pas nécessairement les mêmes prises !

Nous touchons ici l'aspect le moins facilement palpable de la lecture, celui de la (re)construction du sens. Ici s'impose une remarque d'ordre méthodologique. Notre campagne d'entrevues s'est déroulée en deux phases. Durant la première, en 1990, nous utilisons un protocole d'entretien assez général, visant à recueillir l'appréciation globale des principaux aspects esthétiques, narratifs et idéologiques des œuvres lues par nos informateurs. Dans la seconde phase, en 1991, voulant coller de plus près à l'approche suggérée par Umberto Eco dans *Lector in fabula* (1985) – notions de lecteur modèle, d'encyclopédie, de coopération interprétative, etc. –, nous avons administré un schéma d'entrevue plus détaillé, visant à mesurer plus précisément les réactions des lecteurs à divers éléments textuels (personnages, situations, thèmes, etc.). Ce souci de précision s'est avéré contre-productif, dans la mesure où l'information recueillie, trop influencée par la situation d'entrevue elle-même, provoque souvent des réponses stéréotypées (destinées à plaire à l'enquêteur).

De fait, les informations les plus pertinentes à notre objet – « comment dit-on lire ? » – ne se trouvent pas dans les décla-

rations explicites des lecteurs, mais doivent être déduites de propos traitant de questions plus générales, notamment des interrogations suivantes :

1. Quelle est votre définition d'un « beau livre » ?
2. Pourriez-vous résumer le livre lu (JP/OM) en deux ou trois phrases, comme si vous aviez à l'expliquer à un ami ?
3. Quelle est votre impression générale de ce roman après sa lecture ?

C'est donc à partir de tels propos « spontanés » des lecteurs qu'il est possible de déduire divers aspects de leurs « manières d'appropriation de leurs lectures » dont nous explorerons trois aspects : les modalités de lecture, le genre de focalisation et les prolongements de la lecture dans la vie privée du lecteur.

## LES TYPES OU MODALITÉS DE LECTURE

L'analyse des résumés du roman lu fait apparaître les trois modalités de lecture identifiées précédemment.

A. Une lecture factuelle, purement « descriptive » caractérisée par la reproduction plus ou moins fidèle du contenu, l'absence de prises de positions, de mises en rapport, de jugements ou réflexions personnels :

*Dans JP, il y a deux histoires : Juliette tombe malade et ses amis prennent soin d'elle. Il y a aussi une enquête policière où Juliette recherche sa nièce (entrevue 16).*

*OM, c'est l'histoire de deux jeunes Américains qui passent leur jeunesse ensemble, [...] à qui il arrive toutes sortes d'aventures. Ensuite, il y en a un qui meurt, puis l'autre continue à vivre dans le souvenir de celui qui est mort [sic] (entrevue 35).*

B. Une lecture « empathique » ou participative, qui se caractérise par des investissements subjectifs du lecteur, qui focalise sur différents personnages, s'identifie à eux, joue leur rôle (*Probehandeln*), pour en tirer des leçons de vie. Le texte

provoque chez le lecteur des réflexions, et la lecture peut même avoir des prolongements dans la vie du lecteur :

*JP, c'est l'histoire d'un bout de la vie d'une femme pleine d'amour, le cœur gros comme le monde. C'est un bouquin drôle, très humain et très bien écrit... (entrevue 9).*

*Owen, c'est un enfant mystique venu sur Terre pour aider les gens à évoluer. Lui, il avait un bout de chemin à faire, mais il était surtout là pour amener les gens à prendre conscience... (entrevue 27).*

C. Une lecture « analytique » où le lecteur fournit une analyse soit au niveau référentiel (interprétation socialisante, mise en contexte, etc.), soit aux niveaux discursif et narratif :

*Je dirais que Juliette Pomerleau, c'est un livre plein de détails. Au début, c'est intéressant, mais à la fin ça devient agaçant, parce qu'on veut connaître la conclusion qui n'arrive pas... On a l'impression d'avoir trois volumes à l'intérieur du même livre... (entrevue 21).*

*Sur Owen, disons que la réflexion porte sur la religion, plutôt les religions, parce qu'il n'y en a pas juste une... Les religions versus la Foi... J'ai l'impression que l'auteur avait là un gros point d'interrogation vis-à-vis lui-même... Je ne sais pas s'il a trouvé une porte de sortie (entrevue 38).*

Ces trois modalités constituent évidemment des archétypes théoriques. Il arrive que le même lecteur change de mode en cours de lecture. Contrairement à Leenhardt et Józsa (1982), nous avons presque toujours identifié plusieurs types de lecture chez un lecteur. Si le résumé du roman nous indiquait le type de lecture analytique, les commentaires du lecteur dévoilaient des traces implicites ou explicites d'une lecture empathique. Cela peut s'expliquer par le fait que nous n'avons pas, comme Leenhardt et Józsa, exclu du questionnaire les questions de forme (style, écriture, etc.), ce qui a certainement provoqué des réponses plus « littéraires ».

Mais même les lecteurs les moins scolarisés et amateurs de best-sellers du circuit de grande diffusion (par exemple, Danielle Steel, Robert Ludlum, Arlette Cousture) manifestent des préoccupations pour la forme, la façon d'écrire ; il faut nuancer sinon rejeter les positions selon lesquelles les réactions du lecteur moyen seraient influencées uniquement par des attentes sociales et que les valeurs esthétiques ne joueraient qu'un rôle secondaire (Thiesse, 1984 ; Roloff, 1982 : 282). Les remarques critiques au sujet du style se retrouvent chez tous les lecteurs qui apprécient moins l'un ou l'autre des deux romans concernés : on trouve le rythme trop lent, trop de « surplace » ; on déplore les fausses pistes peu plausibles, le manque de profondeur dans la psychologie des personnages, etc.

Il est peu surprenant par ailleurs que la plupart des répondants ayant adoré JP ou OM aient adopté la modalité de lecture empathique. Au cours de la lecture, ces lecteurs ont investi dans des personnages, joué un rôle avec eux, ou « suivi » une protagoniste « comme une sœur » (entrevue 30). Le roman donne matière à réflexion ou provoque même des comportements chez des lecteurs ; nous reviendrons sur ces aspects ultérieurement.

Ces prolongements de la lecture dans la vie du lecteur peuvent paraître quelque peu ridicules pour des lecteurs professionnels ou savants, pour qui la distance critique est un critère important de leur activité. Mais il faut avouer que les lecteurs de best-sellers interrogés se trouvent en bonne compagnie littéraire. Dans des œuvres consacrées, on trouve des exemples célèbres de prolongements de la lecture : notamment, Emma Bovary et Don Quijote de la Mancha, qui se sont inspirés de leurs lectures pour vivre respectivement des aventures adultères ou chevaleresques. Il s'agit bien du type de lecteur souvent décrié, qui ne possède pas l'esprit critique pour distinguer le monde quotidien de l'action du monde de la fiction. On a dit aussi que la lecture du *Werther* de Goethe a provoqué une série de suicides, prolongement fatal d'une lecture trop empathique du roman. Heureusement, nos répondants ont eu assez de distance critique face aux effets d'une lecture participative, pour nous permettre de les rencontrer sains et saufs en entrevue.

On ne s'étonnera pas d'apprendre que la lecture analytique domine chez les lecteurs plus scolarisés, qui ont des préférences pour des livres plus littéraires. Les commentaires portent le plus souvent sur des aspects formels (psychologie des personnages, réalisme, construction narrative) et les déficiences techniques du roman dérangent ces lecteurs plutôt réticents. Mais la « critique littéraire spontanée » n'est pas le terrain exclusif des lecteurs instruits et cultivés. Presque tous les répondants expriment des soucis pour la « façon d'écrire », même si le résumé et la définition du beau livre ne comportent pas de traces d'une lecture analytique.

La plupart des lecteurs (10 sur 18) font une lecture factuelle du roman si l'on se fie aux résumés. Par contre, l'analyse de la totalité des commentaires montre que plus du tiers (7 sur 18) lit selon d'autres modes au cours de la lecture (critique de la forme, interprétations globales ou sociales ; traces d'investissement subjectif).

En somme, cet examen des modalités de lecture nous permet d'observer que la lecture empathique indique souvent l'appréciation du roman. La possibilité d'investir dans des personnages, de jouer temporairement leur rôle et d'essayer des façons d'agir et de penser inhabituelles (*Probehandeln*), pour en tirer des leçons de vie ou pour trouver matière à réflexion, fait partie de la définition du « beau livre » et des attentes explicites des lecteurs.

Par ailleurs, la modalité de lecture analytique indique le plus souvent chez nos lecteurs un rejet plus ou moins prononcé de l'œuvre lue. Dans le cas du roman québécois (JP), c'est essentiellement pour des raisons de « forme » ; tandis que les raisons qui motivent le rejet du roman états-unien (OM) ne sont pas de l'ordre de l'écriture ; par exemple, aucune remarque ne concerne la qualité de la traduction française (sauf dans la séquence traitant d'une partie de baseball !). Le rejet se situe davantage au « niveau référentiel » (réfèrent peu connu ou trop éloigné du monde des expériences du lecteur).

On observe également, à ce même niveau référentiel, une autre différence entre les deux romans. Dans le cas de JP, les préférences à la société québécoise sont banalisées : le lecteur sem-

ble n'y accorder aucune attention particulière, puisqu'elles relèvent de la normalité ; tandis que, dans le cas d'OM, les références à la société états-unienne sont « désocialisées », mythifiées par la double distance culturelle (spatiale et temporelle) entre le livre et son lecteur. Les thèmes de la guerre du Viêt-nam et de sa contestation, des présidences de Kennedy et de Reagan, très présents dans la réception critique, ont peu touché la majorité de nos lecteurs. La Nouvelle-Angleterre, pourtant bien connue des Québécois qui en fréquentent assidûment les plages durant la saison estivale, devient un pays imaginaire, qu'un lecteur situe « près de la Louisiane ». Seul le thème des querelles sectaires entre les diverses chapelles protestantes a intéressé nos lecteurs, les uns du fait de l'humour caustique qui s'en dégage, les autres dans la mesure où ce thème a été confronté à leur propre réflexion sur la religion : « Il a là-dessus une réflexion très profonde... Justement, j'en parlais l'autre jour avec ma mère... Elle croit aux anges gardiens... » (entrevue 38). Sur « l'inqualifiable outrage<sup>3</sup> » dont Owen se prétend victime : « Je n'en revenais pas !... C'est ça que j'appelle de l'humour » (entrevue 34).

Dans les deux romans toutefois, les lecteurs soulignent le thème de l'amitié – entre John et Owen, ou entre Juliette et ses locataires – qu'ils mettent en parallèle avec le caractère problématique de la famille observé dans les deux récits : « Les familles sont toujours très spéciales dans tous les romans d'Irving... » (entrevue 34). « Dans Juliette, j'ai aimé l'aspect vie de famille, malgré l'absence de liens de parenté entre les personnages... ça change de l'individualisme à outrance » (entrevue 30).

En somme, la focalisation des lecteurs de ces deux best-sellers se situe de façon générale au niveau individuel, au mieux au niveau interpersonnel. L'aspect sociétal, explicite chez Irving

---

3. Pour les personnes qui n'auraient pas lu *Une prière pour Owen*, précisons que cet « outrage », dont la nature constitue une énigme durant la plus grande partie du roman d'Irving, se révèle finalement être le refus de l'Église catholique d'admettre que la conception d'Owen Menny soit miraculeuse, c'est-à-dire sans que ses parents aient eu de relations sexuelles.

et implicite chez Beauchemin, suscite peu d'intérêt. Comme le souligne Denis Saint-Jacques, les lecteurs de best-sellers remodèlent le récit « à leur convenance » et « “zappent” à l'intérieur de l'œuvre » (Saint-Jacques, Lemieux et Geisen, 1994 : 78) ; cela se fait toutefois avec des objectifs précis, et non sous l'impulsion du moment.

#### LE « BEAU LIVRE » OU L'ESTHÉTIQUE DU LECTEUR MOYEN

Lorsqu'on interroge des lecteurs sur leur définition du « beau livre » (nous nous sommes abstenus de préciser le terme « beau »), la plupart des répondants mettent l'« accent sur le fond » : une histoire captivante, l'intrigue, le suspense, un sujet intéressant sont au centre de leurs attentes littéraires.

Mais comme on a déjà pu le constater plus haut, le lecteur moyen ne colle pas aveuglément au référent. Souvent, dans la définition du beau livre ou dans les commentaires à propos du roman lu, il apparaît que l'histoire intéressante doit aller de pair avec une manière de raconter, « un style qui plaît ». Même le répondant le moins scolarisé exprime ses préoccupations pour un discours où il y a de l'humour et l'usage correct de la langue : « Je n'aime pas le style québécois où ça sacre » (entrevue 37).

Certains répondants vont jusqu'à dénoncer le manque de jugement critique des lecteurs professionnels de la presse ; ils développent leur propre expertise intertextuelle, fondée sur l'ensemble de leurs pratiques de consommation massmédiate que :

*J'ai été surprise que les critiques aient fait tant d'éloges du livre de Beauchemin ; c'est le chouchou des critiques (entrevue 12).*

*J'avais l'impression que c'était comme un téléroman... une pointe d'action, puis ça redescend (entrevue 26).*

*Le personnage de Juliette me faisait penser à la comédienne Juliette Huot (entrevue 21).*

*Esther, la cousine de John (dans Owen) me fait penser à la chanteuse Marjo, ou à d'autres vedettes du showbiz (entrevue 35).*

Mais outre les considérations portant sur l'intrigue ou sur le style, une partie considérable des lecteurs (5 sur 18) placent les « effets d'une lecture empathique » au centre de leur définition du beau livre ; certains lecteurs prennent en note les passages des livres qui les ont particulièrement impressionnés : « Après, tu tombes dessus, tu les relis et ça peut régler ton problème... ou juste te faire réfléchir » (entrevue 32) ; « Pour moi, lire c'est vraiment une ouverture sur le monde, ça permet d'élargir mes horizons, d'apprendre, de changer sa façon d'être et de penser » (entrevue 24).

## COOPÉRATION INTERPRÉTATIVE

Il ressort de ce qui précède que les lecteurs de best-sellers ne retiennent de l'œuvre lue que quelques aspects. Le problème consiste à savoir si cette sélection s'avère ou non conforme aux structures textuelles. Observe-t-on ou non s'il y a « actualisations de structures d'appel » (Iser, 1985, 1989), « coopération interprétative », ou « utilisation libre » (Eco, 1985) ?

La question s'avère liée aux modalités de lecture. Les lecteurs, qui font une lecture exclusivement factuelle, se contentent des actualisations minimales pour poursuivre la lecture. Cette modalité indique le plus souvent que le lecteur n'a pas « accroché » à l'œuvre. Les résumés descriptifs, le plus souvent confus ou distants, nous donnent une première indication d'une lecture problématique. La plupart du temps, il s'avère que le roman lu est « atypique » par rapport aux lectures habituelles de cet informateur.

Mais nous trouvons également des lectures empathiques et analytiques à l'intérieur du cadre textuel. Les lecteurs qui ont « adoré » JP ou OM ont la plupart du temps fait des investissements subjectifs, mais préstructurés par le texte (voir le débat Holland/Iser dans Iser, 1989). Par exemple, on suit Juliette Pommerleau « comme une sœur », puisqu'il s'agit d'une protagoniste intelligente, humaine, attachante.

Comme on le voit, ces investissements personnels du lecteur se manifestent à l'occasion par une focalisation sur un protagoniste. Mais nous observons également des réflexions

personnelles à propos de thèmes développés dans le texte. Il est évident ici que la ligne de partage entre les actualisations « légitimes » et les « utilisations » du roman à d'autres fins demeure floue. Les lecteurs touchés par un roman ont parfois des réflexions qui se situent à la limite ou à l'extérieur du cadre textuel. Nous l'avons vu précédemment avec les propos de lecteurs pour qui la lecture peut servir à « changer sa façon de penser », ou à « régler des problèmes ». Nous avons également mentionné le cas où le roman d'Irving est « utilisé » comme un essai sur la religion par la lectrice, qui en discute ainsi avec sa mère. Autre exemple, une lectrice qui, durant la guerre du Golfe, craignant la conscription des jeunes de son entourage, expliquait à ceux-ci comment Owen avait permis à John d'éviter l'enrôlement (entrevue 34). Ces quelques exemples suggèrent que le lecteur est capable de dominer dans la relation dynamique avec le texte, voire d'en ignorer les structures inscrites pour le « raisonner ».

#### EN GUISE DE CONCLUSION

Dans ce texte, nous décrivons nos observations et nous en discutons, beaucoup plus que nous les expliquons. Notre démarche se poursuit, et l'exploitation du matériel est loin d'être achevée. Cela dit, il est évident que les significations qu'un lecteur tire d'un texte s'expliquent par l'environnement immédiat et global de ce lecteur. Les variables socioculturelles classiques – sexe, âge, scolarité, occupation, etc. – constituent évidemment des facteurs explicatifs « lourds » ; ceux-ci peuvent toutefois être modulés par des caractéristiques spécifiques de l'histoire de vie du lecteur... et peut-être en particulier par l'ensemble de ses pratiques de consommation culturelle : à l'ère de la télévision, du cinéma et de l'informatique, la lecture n'a plus la même signification sociale et culturelle qu'aux époques antérieures.

Aussi l'analyse de la réception du livre doit également considérer l'exposition du lecteur à un réseau structuré de stimuli multimédiatiques. Ce qui est particulièrement vrai dans le champ des best-sellers, où le livre se prolonge fréquemment dans un film ou une série télévisée. « L'horizon d'attente » des

lecteurs de Beauchemin ou d'Irving a peut-être été formé par la lecture antérieure du *Matou* ou du *Monde selon Garp*, mais peut-être aussi par leur adaptation vidéo, ou par l'ensemble des séries télévisées qu'ils apprécient.

Dans ce sens, nous estimons que la « lecture réussie » d'un texte relève moins d'un décodage « légitime » ou non de ses structures que du contexte de la réception. La lecture d'un best-seller sera réussie, lorsque le lecteur en sera sorti satisfait, que ce soit pour des raisons de détente, de réflexion ou d'apprentissage.

## BIBLIOGRAPHIE

- BONNASSIEUX, Marie-Pierre, Jacques LEMIEUX, Isabelle L'ITALIEN-SAVARD et Claude MARTIN (1991), « Les best-sellers et leurs lecteurs », *Communication*, vol. XII, n° 1, p. 75-99.
- CROSMAN WIMMERS, Inge, (1988a), « Mise en intrigue et lecture réflexive », *Littérature*, n° 71 (octobre), p. 67-79.
- CROSMAN WIMMERS, Inge (1988b), *Poetics of Reading. Approaches to the Novel*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- DELUDE-CLIFT, Camille (1979), *Le comportement des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir*, Montréal, CROP.
- DELUDE, Camille (1983), *Le comportement des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir au temps 2*, Montréal, CROP.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- ESCARPIT, Robert (1958), *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? », n° 777.)
- FISKE, John (1991), « Popular discrimination » dans James NAREMORE et Patrick BRANTLINGER (dir.), *Modernity and Mass Culture*, Indianapolis, Indiana University Press, p. 105-116.
- GERVAIS, Bertrand (1991), *Tensions de lecture*, Montréal, Groupe de recherche sur la lecture, Université du Québec à Montréal.
- GROSSBERG, Lawrence, Cary NELSON et Paula A. TREICHLER (dir.) (1992), *Cultural Studies*, London, Routledge.
- HAYERKAMP, Anselm (1982), « Illusion und Emphatie : Die Struktur der "teilnehmenden Lektüre" in den Leiden Werthers », dans Eberhardt LÄMMERT (dir.), *Erzählforschung*, Stuttgart, Metzler, p. 243-268.
- HOLLAND, Norman N. ([1973] 1989), *Poems in Persons. An Introduction to the Psychoanalysis of Literature*, New York, Columbia University Press, 1989.
- HOLLAND, Norman N. (1975), *Five Readers Reading*, New Haven, Yale University Press.
- ISER, Wolfgang (1985), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur. (Coll. « Philosophie et langage ».)
- ISER, Wolfgang (1989), *Prospecting : From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, John Hopkins University Press.

- JENSEN, Klaus B. (1991), « Reception analysis : mass communication as the social production of meaning », dans Klaus Brühn JENSEN et Nicholas JANKOWSKI (dir.), *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*, London/New York, Routledge, p. 135-148.
- LEENHARDT, Jacques, et Pierre JÓZSA, avec la collaboration de Martine BURGOS (1982), *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, le Sycomore.
- LEMIEUX, Jacques (1992), « Lectorat et lectures des best-sellers », dans Denis SAINT-JACQUES et Roger de la GARDE (dir.), *Les pratiques culturelles de grande consommation. Le marché francophone*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 117-130. (Coll. « Littératures ».)
- LEMIEUX, Jacques, et Denis SAINT-JACQUES (1990), « Un scénario motif dans le champ du best-seller », *Voix et images*, vol. XV, n° 2 (hiver), p. 260-268.
- LEMIEUX, Jacques, et Claude MARTIN (1993), « La lecture de revues et de livres au Québec », *Chiffres à l'appui*, vol. 7, n° 4 (mars), p. 1-18.
- MORLEY, David (1986), *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*, Londres, Comedia.
- MORLEY, David, et Roger SILVERSTONE (1991), « Communication and context. Ethnographic perspectives on the media audience », dans Klaus Brühn JENSEN et Nicholas JANKOWSKI (dir.), *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*, London/New York, Routledge, p. 149-162.
- PERONI, Michel (1990), *Histoires de lire*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- PICARD, Michel (1989), *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Critiques ».)
- PIVOT, Bernard (1990), *Le métier de lire. Réponses à Pierre Nora*, Paris, Gallimard.
- POULAIN, Martine (dir.) (1988), *Pour une sociologie de la lecture. Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Paris, Cercle de la librairie. (Coll. « Bibliothèques ».)
- PRONOVOST, Gilles (1990), *Les comportements des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir*, Québec, Les Publications du Québec.
- PROVOST, Sylvie (1987), « La lecture de loisir des Montréalaises et Montréalais d'instruction moyenne ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

- RADWAY, Janice (1984), *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill & London, University of North Carolina Press.
- ROLOFF, Volker (1977), « Identifikation und Rollenspiel. Anmerkungen zur Phantasie des Lesers », dans Wolfgang HAUBRICH (dir.), *Erzählforschung 2*, Göttingen, p. 260-276.
- ROLOFF, Volker (1982), « Empathie und Distanz – Überlegungen zu einem Grenzproblem der Erzähl – und Leserforschung (am Beispiel von Sartres *L'Idiot de la famille*) », *Erzählforschung*, Stuttgart, Metzler, p. 269-289.
- SAINT-JACQUES, Denis (1988), « Ce que racontent les best-sellers », dans Hans-Jürgen GREIF (dir.), *Le risque de lire*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 113-136.
- SAINT-JACQUES, Denis, Jacques LEMIEUX et Dirk GEISEN (1994), « Lire Juliette Pomerleau », dans Joseph MELANÇON, Nicole FORTIN et Georges DESMEULES (dir.), *La lecture et ses traditions*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 71-84. (Coll. les Cahiers du CRELIQ, série « Colloques ».)
- THIESSE, Anne-Marie (1984), *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin vert.

LIRE LA MUSIQUE  
SANS DÉCHIFFRER LES NOTES

POUR UNE CRITIQUE  
DU PRÉJUGÉ ACOUSTIQUE<sup>1</sup>

Line Grenier  
*Université de Montréal/CRELIQ*

S'interroger sur « l'acte de lecture » en musique nous plonge au cœur de l'une des contradictions au fondement des conceptions et pratiques culturelles caractéristiques des sociétés nord-occidentales modernes. D'une part, la doctrine qui informe encore nombre d'institutions musicales veut que l'on réserve le qualificatif de « musiciens » à un petit nombre d'initiés ayant appris à lire et écrire les signes musicaux, à déchiffrer une partition et à en reproduire le contenu à l'aide de la voix ou d'un instrument. D'autre part, l'existence même de ces institutions repose sur l'habileté d'une multitude de prétendus néophytes, jugés non musiciens, à distinguer, discriminer et reconnaître différentes formes sonores, voire à écouter et à apprécier la musique. Sur la base d'un examen critique des fondements de cette contradiction, le présent essai a pour objet cette dernière compétence de « lecture » dont dépend toute tradition musicale et sans laquelle *La sonate au clair de lune* (Beethoven), *La mélodie du bonheur* (trame sonore du célèbre film), *Thriller*

---

1. Les recherches dont cet essai est en partie le produit ont été rendues possibles grâce à des subventions du Conseil de recherches en sciences sociales (CRSS) du Canada et du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) que l'auteure tient à remercier.

(Michael Jackson) ou *Hélène* (Roch Voisine) n'auraient pu devenir de tels succès incontestés.

#### POUR L'OREILLE, CONTRE L'ŒIL ?

Cela ne date pas d'hier que des créateurs et théoriciens tentent de faire reconnaître à l'écoute le statut de productivité musicale que la survalorisation des pratiques de composition et d'interprétation, cautionnée par l'*establishment* musical occidental, aurait conduit à nier. Cette vague de contestation de l'ordre musical établi a pris une ampleur particulière dans les années 1960 et 1970, dans la foulée notamment de l'émergence du mouvement de musique concrète, du développement de la musique électro-acoustique ainsi que de l'essor rapide des multiples genres associés au rock et au pop. Se multiplient alors les discours qui remettent en question la prépondérance accordée à la musique écrite et à la notation, leur affranchissement de toute réalisation sonore et leur promotion au rang de mode d'existence par excellence de la musique.

Bon nombre de plaidoiries en faveur d'une réhabilitation de l'écoute sont articulées autour de la prémisse suivante : la fixation abusive à la partition, par laquelle les institutions occidentales se sont entre autres rendues célèbres, nie le caractère sensible, physique et sensuel premier de toute expérience musicale. Ainsi engagés, les débats que de tels discours critiques ont suscités ont largement pris la forme d'une opposition de l'oreille (son, réalité audible) à l'œil (signe écrit, partition). À ceux qui considèrent que le langage musical (dont la partition représenterait l'actualisation concrète) constitue la base même de la musique, les défenseurs d'une musique-sons rétorquent qu'une telle approche nie la réalité phénoménologique du musical. Ainsi, par exemple, la musicologue et compositrice Ivanka Stoïanova souligne que la musique est d'abord et avant tout une mise en évidence sonore, un « processus d'engendrement de différences audibles, une succession d'événements sonores » (1978 : 35). Dans la même veine, rappelant aux tenants de la doctrine classique le caractère ineffable de la musique ainsi que la désuétude des « artifices du papier », le philosophe et esthé-

ticien Vladimir Jankélévitch insiste sur le fait que « la musique n'est pas une calligraphie projetée dans l'espace, mais une expérience vécue à même la vie [...] [la musique] est faite pour être entendue, non point pour être lue » (1983 : 118).

Sans nier la pertinence et le bien-fondé de ces critiques, il est légitime de se demander si l'attribution d'une « plus-value » à l'oral, et la mise en veilleuse de l'écrit sur lesquelles sont axés ces discours critiques, constitue une condition nécessaire et suffisante à la modification significative du statut traditionnellement accordé à l'écoute. Défie-t-elle obligatoirement l'idée selon laquelle l'écoute constitue un acte de re-connaissance « après le fait » d'un objet musical déjà pleinement constitué ? Il ne semble pas que ce soit le cas. À preuve, certains des plus ardents défenseurs de l'orthodoxie musicale, qui persistent à réserver à la seule création/composition le statut de productivité musicale à part entière, reconnaissent par ailleurs l'importance fondamentale du sonore en musique, récusent eux aussi l'idée voulant que musique et notation s'équivalent parfaitement en admettant volontiers l'existence d'un écart irréductible entre la partition et son actualisation sonore.

De telles prises de position sont extrêmement révélatrices : elles indiquent bien que l'opposition œil-oreille au sein de laquelle le débat sur l'écoute s'est trouvé confiné ne remet pas fondamentalement en cause les postulats théoriques et épistémologiques centraux de la doctrine classique de la musique dont le statut subordonné de l'écoute ne constitue que l'un des produits. Cela incite à penser que le développement d'une problématique alternative de l'écoute ne peut reposer sur un simple rééquilibrage des apports respectifs de l'oral et de l'écrit à l'expérience musicale, mais qu'il oblige de quelque manière à la critique du mode d'objectivation de la musique inhérent à la doctrine classique, dont l'assujettissement de l'écoute à un « texte » prétendument porteur de ses propriétés essentielles ne constitue en fait que l'un des prolongements idéologico-théoriques. À cet égard, l'opposition oral-écrit s'avère en fait aussi réductrice que trompeuse du fait qu'elle passe sous silence le rôle crucial d'un ensemble de concepts et propositions théoriques qui, au sein de la tradition musicale occidentale, servent de pont entre l'oral et

l'écrit. Plus précisément, l'opposition minimise outrancièrement l'importance de la théorie musicale qui, au sein de la doctrine classique qu'elle définit, constitue la médiation nécessaire entre la partition et la musique comme phénomène sonore. La prise en compte de cette médiation est sans contredit la voie obligée pour mettre en évidence le préjugé acoustique qui traverse de part en part une majorité de points de vue occidentaux sur la musique et les pratiques spécifiques de production et de reproduction qu'ils informent.

## LES FONDEMENTS DE LA DOCTRINE CLASSIQUE<sup>2</sup>

C'est à la lumière du processus de rationalisation de la musique dont elle est la résultante sociohistorique que l'on peut cerner au mieux les enjeux et les implications de la doctrine classique. Ce processus, dont les origines remontent à la Grèce antique, atteint l'un des points culminants avec l'avènement du système de notation moderne. Ce qui le distingue des autres systèmes, qu'il ne tarda d'ailleurs pas à éclipser, c'est sa capacité à rendre compte des composantes discrètes du flux sonore constitutif d'une pièce musicale et non simplement de son allure globale.

Ce type de notation repose en effet sur le découpage abstrait du continuum sonore en une série d'unités paramétriques stables (communément appelées « notes ») sur lesquelles peuvent dès lors être effectuées diverses opérations abstraites (combinaison et synthèse particulièrement). La systématisation des différentes règles régissant ce découpage, l'explicitation des principes qui permettent de fixer les propriétés des « notes » et de déterminer leurs règles d'agencement, est l'objet même de la théorie musicale dite classique. Celle-ci a été développée au même moment que la notation moderne (xvii<sup>e</sup> siècle) et a très

---

2. Pour une discussion critique détaillée de la doctrine classique et de ses fondements théoriques et épistémologiques, voir Grenier (1988 : 37-83 ; 1990 : 29-32).

largement influencé les traditions musicales (européennes notamment) et ce, au moins jusqu'au début du  $xx^e$  siècle.

Articulée autour de la notion de tonalité, cette théorie met l'accent sur l'organisation hiérarchique des sons musicaux en gammes, c'est-à-dire en séries constantes composées de huit tons (et demi-tons) dont la fonction ou valeur respective dépend de leur relation à une note centrale, dite tonique – d'où le nom de la théorie. Le système de notation moderne constitue en quelque sorte un métalangage graphique qui permet de concevoir opératoirement et de visualiser la musique définie en de tels termes. Par le truchement de la partition, d'un ensemble de signes (clés de *sol* et de *fa*, dièses et bémols, noires et blanches, etc.) inscrits sur une portée (système de cinq lignes horizontales, équidistantes et parallèles), on peut repérer visuellement les caractéristiques clés d'une pièce musicale donnée : la ou les tonalités dans lesquelles elle opère, la valeur respective des notes qu'elle met en jeu, la manière dont elles se succèdent (mélodiquement) et se juxtaposent (harmoniquement).

Quoi'elles tendent à réduire à leur plus simple expression – à leur trop simple expression – des réalités fort complexes, ces quelques précisions mettent en lumière le fait que, contrairement à l'idée fort largement répandue, les signes musicaux qui composent une partition ne correspondent nullement aux sons audibles. Les signes grâce auxquels on « écrit » et « lit » la musique correspondent plutôt aux sons conceptualisés définis par la théorie classique – dont les principes organisateurs lui ont valu l'appellation consacrée de théorie « fonctionnelle tonale ». En d'autres termes, la notation moderne ne consiste pas en une représentation visuelle de la musique perceptible par l'oreille, mais plutôt en une traduction graphique du système conceptuel de représentation dont elle découle.

Ces sons conceptualisés représentés par la notation, de même que les règles combinatoires qu'enchaîne la théorie classique, sont d'ailleurs eux-mêmes les produits d'une objectivation acoustique du musical qui a conduit d'une part à la définition du son comme objet physique et, d'autre part, à celle du son musical comme objet acoustique. En vertu de ce parallélisme physico-musical, qui inspire les principales façons dont on pense

et fait la musique en Occident depuis plus de deux siècles, on considère possible, voire essentiel, de déterminer les caractéristiques des sons musicaux (hauteur et intensité particulièrement) à partir des propriétés physiques inhérentes à tout corps en vibration. Forte de l'influence sociale et épistémologique que s'est acquis le courant positiviste en sciences, cette conception acoustique des fondements de la musique comme phénomène sonore s'est largement répandue et représente encore aujourd'hui, dans nombre de milieux scientifiquement et culturellement influents, une vérité incontestée, voire incontestable. Toutefois, de la même manière que les notes musicales inscrites sur les partitions ne renvoient pas à des sons audibles mais à des sons conceptualisés, les sons musicaux définis strictement sous l'angle de leurs propriétés physiques ne désignent pas la musique telle que perçue par l'humain. Ils réfèrent eux aussi à un construit théorique qui constitue l'objet de l'acoustique et non l'objet de l'expérience musicale – qu'il s'agisse de celle de l'auditeur, du compositeur ou de l'interprète.

Comme l'a clairement démontré Pierre Schaeffer dans son célèbre *Traité des objets musicaux*, la thèse des fondements acoustiques suppose implicitement qu'un même signal sonore produit toujours le même effet, c'est-à-dire qu'à un stimulus physique donné correspond invariablement un même effet musical. Il appert en fait que cette règle ne vaut que lorsque l'audition est confiée non à des humains mais à des instruments de mesure.

*Si, par exemple, on accélère une série d'impulsions d'abord perçues comme distinctes, elles se font entendre plus rapprochées comme un vibrato [...] Jusqu'à vingt ou trente impulsions par seconde, ce sont des coup frappés : un rythme. Au-delà, on perçoit hauteur et timbre harmonique ([1966] 1977 : 668).*

Autrement dit, alors que les instruments ont invariablement enregistré des fréquences, l'humain a été conduit à évoluer d'un champ perceptif à un autre et n'aura pas nécessairement entendu de musique dans tous les cas.

Le mode d'objectivation spécifique qui fonde la doctrine musicale traditionnelle est donc responsable du statut qu'elle tend à assigner à l'écoute. Cette dernière s'y trouve définie comme une activité subordonnée à un « texte » (écrit ou non d'ailleurs) ou à un « objet sonore » autonome, dont les caractéristiques physiques seraient de quelque manière déterminantes de ses propriétés musicales essentielles. Écouter signifie reconnaître certaines organisations sonores, les sons qui les composent, les propriétés qui en définissent la musicalité, ainsi que les diverses règles combinatoires mises en œuvre. Ainsi, une partie importante de toute éducation musicale devrait être vouée à l'apprentissage d'aptitudes d'écoute de la musique : en s'initiant aux notions de hauteur, de durée, d'intensité et de rythme notamment, on peut entraîner notre « oreille musicale », apprendre comment décomposer un continuum sonore pour en identifier et en apprécier les qualités musicales – compétence qui, de manière corollaire, permettrait de décoder les partitions qui figent sur papier nombre de ces traits essentiels.

La manière dont on conçoit l'écoute, son statut et ses modalités est donc tributaire de la manière dont on conçoit la musique et ce, que son mode d'existence soit écrit ou oral. Selon les canons de l'art musical institutionnalisé, les propriétés du « texte » surdéterminent donc ses « lectures » possibles autant que leurs modalités : elles dictent le quoi et le comment de l'écoute. Dépourvue de toute autonomie en regard d'un objet sonore dont la complétude musicale serait déjà atteinte et inaltérable, l'écoute ne peut qu'être réception passive, reconnaissance plus ou moins experte d'un donné musical qui existerait hors des diverses écoutes qu'on peut en faire. En vertu de ce primat du texte, la productivité musicale se résume à la composition/création, c'est-à-dire à l'acte d'inscription par et dans lequel sont établies et scellées les propriétés musicales d'un texte. L'activité de l'interprète, instrumentiste ou chanteur, qui traduit en gestes sa propre « lecture », est certes non négligeable, mais elle relève néanmoins de la seule reproduction. Suivant le degré de liberté que prendra l'interprète vis-à-vis du « propre » du texte, il pourra ou non laisser des traces de son intervention,

lesquelles connoteront éventuellement d'autres reproductions sans, par ailleurs, altérer le texte lui-même.

C'est ainsi que l'antériorité ontologique du texte trouve son prolongement pratique dans le fonctionnement sociomusical occidental contemporain qui hiérarchise irrémédiablement les activités musicales – une hiérarchie qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle qui prévaut au sein du monde littéraire où « Écrire, c'est produire le texte ; lire, c'est le recevoir d'autrui sans y marquer sa place, sans le refaire » (Certeau, [1980] 1990 : 247).

## FONDEMENTS D'UNE OBJECTIVATION SOCIOSYMBOLIQUE DE LA MUSIQUE

De l'examen critique qui précède, on peut donc tirer une principale leçon, à savoir que le statut attribué à l'écoute est tributaire de la façon dont on conçoit plus largement la musique. Aborder l'écoute en tant que productivité musicale à part entière suppose donc d'extirper la musique du carcan physico-acoustique dans lequel la doctrine dominante tend à la confiner. Seront donc esquissées les bases d'une approche alternative de la musique à la lumière de laquelle pourront être reconsidérés le statut du « texte » musical et de sa « lecture ».

Traditionnellement, on tend à voir dans la musique le produit d'un acte de création individuel qui consiste en la production d'un « texte » fondateur. Résultat du génie créateur, elle constitue le point de départ de la communication musicale, considérée comme une chaîne unidirectionnelle à travers laquelle chemine un produit pleinement achevé, déjà porteur de l'ensemble de ses propriétés spécifiquement musicales dès l'instant où son créateur lui a donné quelque forme concrète que ce soit. Une fois la musicalité du produit inscrite dans et par sa création, ne reste alors qu'à différents agents, individuels et institutionnels, d'en assurer la présentation à ses auditeurs potentiels. Fait à noter, ces agents n'auraient supposément aucun impact significatif sur le produit musical lui-même, n'en altéreraient pas les propriétés fondamentales.

En guise d'alternative, je propose de déplacer le centre d'attention du « texte » au processus de communication musicale

dans son ensemble afin de substituer à l'objectivation acoustique du musical la prise en compte de son objectivation sociosymbolique. La musique peut ainsi être définie non comme la donnée de base ou le point de départ mais bien comme la résultante même de la communication musicale, le produit toujours à (par)achever du processus de sa mise en société (Hennion, 1988). Ce changement de perspective rend possible la prise en compte, d'une part, des multiples variations historiques et culturelles qui caractérisent les réalités perceptibles, audibles et autres, considérées musicales par les individus et groupes impliqués socialement dans leur production, distribution, réception ; et, d'autre part, du caractère changeant des frontières entre silence, son, bruit et musique, ainsi que du degré d'autonomie variable du musical vis-à-vis un ensemble d'autres pratiques et formes culturelles.

La problématique que je suis à développer met l'accent sur la musique comme phénomène social à part entière. Elle vise plus particulièrement à mettre en lumière le processus complexe d'itération constante de pratiques socioculturelles dans et par lesquelles des individus et des groupes définissent concrètement ce qu'est la musique. Cette conceptualisation implique un rejet de toute primauté ontologique de l'objet ou du sujet musical au profit de l'appréhension analytique des rapports sociaux au sein desquels se construisent, de manière réciproque et concurrente, des objets (partitions, disques, instruments, etc.) et des sujets (compositeurs, auditeurs, preneurs de son, chanteurs, etc.) musicaux. L'articulation de ces objets et sujets est au cœur de pratiques spécifiques (composition, écoute, enregistrement, achat de disques, etc.) qui, dans la mesure où elles impliquent la confrontation incessante de points de vue, d'usages et d'activités, font de la musique l'un des lieux de production sociale de l'altérité. La coproduction des objets et des sujets au sein de pratiques socioculturelles différenciées serait au fondement de formes sociales de musique. J'entends par là des ensembles structurés et structurants aux pourtours concrets variables, qui assurent la (re)production de visions particulières de la musique et dès lors des critères utilisés pour apprécier, juger et évaluer les produits et phénomènes musicaux. L'enjeu du développement et de la

reproduction de ces formes sociales de musique en tant que savoirs/pouvoirs (Foucault, 1980) serait la définition de ce qui vaut et prévaut comme musique dans un espace-temps sociohistorique donné.

## DES FORMES SOCIALES DE MUSIQUE

Depuis l'avènement de l'industrie moderne de la musique, dans les années 1930 et 1940, la forme sociale autour de laquelle sont organisées les scènes musicales nord-occidentales est axée sur le disque populaire, lequel venait remplacer la musique en feuilles jusqu'alors pivot de l'organisation socioculturelle et économique du monde musical.

À titre de forme sociale de musique, le disque constitue plus qu'une simple technologie (l'enregistrement sonore digital), qu'un support (le microsillon longue durée) ou qu'une marchandise culturelle. C'est aussi et surtout un ensemble complexe de relations sociales et économiques qui définissent les pouvoirs et rôles respectifs des différents agents impliqués dans la mise en société de la musique. Le disque populaire représente une expression et un mode d'expression d'une forme de communication musicale qui, médiatisée par le procès industriel dont il est le produit, définit ce que sont, peuvent et doivent être la musique, les musiciens, leurs performances, leurs œuvres/produits et leurs auditeurs (Frith, 1988a). En effet, ceux à qui l'on reconnaît le statut d'artistes dans le champ musical ont nécessairement enregistré un disque ; le contenu musical du disque est le lieu où se définit concrètement la production/création musicale d'un artiste donné. En étroit rapport avec une structure de profit axée sur la vente et la distribution de produits-disques, les artistes populaires sont ceux dont les albums ont connu des succès de vente et dont la promotion à la radio, notamment, a assuré la diffusion auprès des publics cibles. Dans ce cadre, les termes et modalités du spectacle vivant sont modulés par les mêmes règles de jeu : l'artiste reproduit plus ou moins fidèlement sur scène ce qui a déjà été enregistré sur disque, en y ajoutant un habillage visuel plus ou moins sophistiqué.

Depuis la fin des années 1970, dans la foulée du ressac qui a suivi le déclin progressif du disco notamment, l'hégémonie de cette forme sociale de musique se trouve contestée. La description et l'analyse détaillée de cette transformation progressive débordant les cadres de cet essai, je me contenterai ici de mentionner qu'elle est tributaire de l'internationalisation croissante des industries culturelles, de la récession économique qui a particulièrement affecté les transnationales du disque, de leur intégration au sein de conglomérats multimédias consacrés au divertissement sous toutes ses formes (Grenier, 1993). Ce processus a aussi été caractérisé par la modification de la structure de profits qui est désormais dépendante, d'abord et avant tout, de l'exploitation et de la vente des droits de reproduction ; la vente de disques reste importante, mais elle ne constitue plus la source première de revenus, ni l'axe unique autour duquel se concentrent les stratégies d'investissement, de production et de marketing des agents industriels. L'un des principaux corollaires de cette réorganisation est que les publics cibles par excellence ne sont plus les individus-consommateurs, mais d'autres agents industriels (les chaînes de télévision, les maisons de publicité, etc.) auxquels on cherche à vendre moins des produits musicaux tangibles que des droits de reproduction.

Alors qu'on assiste à une dématérialisation croissante de la musique, une nouvelle forme sociale émerge, axée sur la chanson en tant qu'unité musicale indivise. Cette forme sociale spécifique serait au fondement d'une conception de la musique articulée autour de la mise en séquence et de la permutation de « chansons ». Celles-ci seraient considérées comme événements musicaux aux formats relativement homogènes sur le double plan temporel (unités discrètes dont la durée typique est de trois à cinq minutes) et spatial (défini, à la mesure des canons des formes musicales chansonnières, par l'alternance de couplets et de refrains). De tels événements constitueraient les matériaux bruts à partir desquels sont créées des marchandises unitaires conçues en fonction des individus-consommateurs (cassettes, disques compacts, vidéoclips, notamment) ainsi que des continus sonores (émissions de radio et de télévision, programmation musicale de clubs et salles de danse, par exemple)

destinés aux seuls acheteurs industriels et non accessibles hors de ces marchés spécialisés<sup>3</sup>.

## LA MUSIQUE, ESPACE INTERTEXTUEL

C'est à la lumière de cette notion de forme sociale de musique que je me propose donc de reconsidérer l'écoute et son statut. Elle informe une problématique qui, en suggérant d'importants déplacements théoriques, affecte la manière dont peuvent être abordés la nature, le statut et les principes de clôture du « texte » musical à « lire » et des constituants de la productivité musicale. Après s'être penché sur la façon dont peuvent être revus l'objet et le sujet musical, on verra qu'une objectivation sociosymbolique de la musique ouvre en fait la voie à une approche de l'écoute comme performance itérative d'actualisation/construction d'objets/sujets musicaux différenciés.

Contrairement à la doctrine classique qui veut que la lecture consiste en un décodage d'un « texte » ayant des propriétés inhérentes et immuables, l'approche alternative esquissée à la section précédente rend justiciable la mise en parenthèses de la fixité et de la finitude absolues de l'objet musical ainsi que sa détermination sonore, voire acoustique, en dernière instance. Plutôt que de postuler l'existence d'une définition en « propre » d'un objet sonore unique et invariant, on posera que les réalités audibles dites musicales ne constituent qu'un point de référence parmi d'autres, l'un des indices matériels, voire perceptibles, d'un ensemble composites de phénomènes dits musicaux. Qui plus est, plutôt que de concevoir quelque musique que ce soit comme un donné autonome, valable en et pour lui-même, on arguera qu'aucune instance musicale n'a d'existence à priori hors du champ musical plus vaste au sein duquel elle se trouve activement définie comme telle.

---

3. Cette hypothèse est au cœur de mes présentes recherches sur la genèse de la musique populaire au Québec et son processus d'industrialisation. Elle a fait l'objet d'une présentation qu'on pourra consulter dans Grenier (1993).

Une approche orientée vers la saisie et l'analyse des formes sociales de musique s'articule autour de l'idée d'une multiplicité de « textes » musicaux interreliés et plus ou moins redondants. On ne peut, dans l'absolu, accorder à aucun d'entre eux de statut privilégié, nul n'étant, en essence, plus original, plus fondateur, plus authentique que les autres. La prédominance d'un « texte » donné est un construit relatif, tributaire de l'ensemble des « textes » existants et de la manière dont différents groupes d'agents, dans et par des pratiques spécifiques, participent à leur articulation active. Comme on l'admet à propos de l'œuvre littéraire, l'hypervalorisation de l'œuvre musicale comme objet autonome est un phénomène historiquement daté et non une évidence universelle.

La musique peut en fait être conçue comme un espace intertextuel et ce, d'un double point de vue. D'une part, elle est le fait d'une intertextualité que l'on pourrait qualifier d'interne. Elle renvoie au fait que chaque « texte » articule un ensemble de relations signifiantes résultant de la permutation d'autres « textes » déployés et repérables en son sein. Ainsi, une pièce musicale enregistrée fait de quelque manière un clin d'œil à d'autres en reprenant, plus ou moins explicitement, par voie de citation ou autrement, certains éléments de contenu/forme ; de la même manière, la pochette d'un disque est susceptible de rappeler quelque élément visuel ou graphique d'un vidéoclip. D'autre part, la musique est le produit d'une intertextualité d'ordre externe qui renverrait, cette fois, à l'organisation sociale des rapports entre divers « textes » constitutifs d'un champ musical donné. Cette dernière propriété, qui n'a eu droit de regard dans le cadre de la doctrine musicale traditionnelle, me semble d'autant plus importante qu'elle redéfinit les principes de clôture du musical.

Même en considérant un « texte » musical isolé, force est de reconnaître, outre ses diverses formes matérielles, la multiplicité des médiations qui définissent le cadre local et effectif au sein duquel les rapports d'intertextualité opèrent et sont produites – et ce, à la mesure de la forme sociale de musique prédominante, dont dépendront le type d'objets/« textes » en cause et leurs propriétés musicales distinctives. Considérons, par

exemple, la partition de *Tu peux ravaler ta romance* sous édition Le Nordet, une entrevue réalisée par un journaliste du *Devoir* avec Gilles Vigneault concernant la dernière ronde de négociations constitutionnelles, ainsi que la prestation scénique de ce dernier lors de la *Fête de la francophonie*, tenue en juillet 1992 au Parc des Îles (île Notre-Dame). On pourrait y voir trois des régions locales (musique en feuille, entrevue et spectacle vivant) d'un espace intertextuel complexe, participant chacune, suivant des modalités qu'il faudrait définir, à la définition de la musique de l'artiste en question, voire de la musique populaire au Québec. On le voit, il importe de tenir compte du fait que, à titre de phénomène social, l'espace intertextuel construit dans et par la musique se définit aussi dans et par la confrontation d'objets et de sujets musicaux et non musicaux, dans et par le rapport de la musique à d'autres formes et produits culturels notamment.

Abordé sous un tel angle, tout « texte » musical est toujours plus et autre chose que lui-même, si je peux m'exprimer ainsi. Les principes de sa clôture, la manière dont on en délimite les frontières matérielles et symboliques, sont à (re)définir à la mesure des propriétés spécifiques des objets et sujets musicaux, des rapports dans lesquels ils sont effectivement articulés et ce, suivant les formes sociales de musique qui médient le champ musical dans son ensemble comme espace intertextuel complexe et composite. Si cela vaut, il n'existerait pas non plus d'instance absolue de productivité musicale, de pratique ayant le monopole de sa production et encore moins de sa mise en société. La musique appelle à une coproductivité obligée. Elle met en cause différents médiateurs, impliqués dans des rapports itératifs incessants qui, faut-il le préciser, ne relèvent pas nécessairement de la collaboration, étant aussi faits de conflits, de luttes et de contradictions. Concrètement définis dans leur confrontation à des objets musicaux multiples, les différents sujets – individuels et collectifs, personnes et institutions – n'ont pas d'existence absolue. Leurs rôles, fonctions et liens avec les autres sujets musicaux sont variables. Leur apport respectif à la définition effective de ce qui prévaut comme musique dépend là encore des formes sociales en présence et des rapports de pouvoir qu'elles modulent entre les sujets. Ainsi, et quoiqu'il faudrait nuancer et raffiner

l'exemple pour rendre compte de la complexité des transformations en cause, au règne du compositeur et de l'éditeur, qu'autorisait la forme sociale axée sur la musique en feuille, a succédé celui des artistes ou vedettes du disque. Vu l'émergence et l'influence grandissante de la forme sociale « chanson », l'emprise de ces derniers sur le champ musical apparaît de plus en plus contestée, tout particulièrement par les producteurs qui ont en main les rênes de l'enregistrement et s'avèrent souvent responsables (sinon propriétaires légaux) des droits de reproduction.

### L'ÉCOUTE, PRISE DEUX

Espace intertextuel où s'articulent des objets et des sujets musicaux différenciés et hiérarchisés participant à la définition concrète de ce qui prévaut comme musique dans un champ sociohistoriquement donné, à la mesure des savoirs-pouvoirs qui y sont (re)produits, tels sont donc les pivots théoriques autour desquels peut être reconsidérée la « lecture »/écoute en musique. Il s'agit d'une pratique dont les modalités et finalités spécifiques varient selon les sujets-auditeurs, leurs rapports aux autres sujets musicaux et leurs relations concrètes, effectives à différents objets musicaux.

On a coutume de distinguer l'écoute praticienne dont les musiciens spécialistes font l'apprentissage, de l'écoute mélomane dont sont capables les connaisseurs de grande (voire « belle ») musique. Ces deux types d'écoute sont généralement considérés supérieurs à l'écoute banale du simple auditeur/consommateur parce que supposément plus informés, plus « savants ». Mais, on l'a vu, cette hiérarchisation des pratiques d'écoute prend appui sur une conception particulière de la musique qui privilégie un objet musical aux propriétés immanentes que seul l'initié est à même de repérer adéquatement. Sans nier l'existence de ces types d'écoute voués à l'identification des structures mélodiques et harmoniques, force est de reconnaître qu'ils n'épuisent pas la pluralité des pratiques spécifiques relevant de l'écoute comme moment de réception effectif, actualisation concrète de ce qui n'est que virtualité sans l'apport de participants concrets qui se l'approprient. Pensons au preneur

de son et au producteur, aux savoirs-pouvoirs respectifs qui sont leurs et définissent leur place dans le champ musical contemporain. L'écoute du premier, qu'on pourrait qualifier de technique, consiste en la saisie d'un flux sonore sous l'angle des propriétés spécifiques que lui confèrent les technologies (électriques et électroniques) de production et ce, en vue de sa reproduction (enregistrement ou amplification). Elle implique une série de choix quant aux textures, grains et profondeurs de l'objet audible, dont les répercussions concrètes sur le produit musical échappent éventuellement aux autres auditeurs mais probablement pas aux musiciens, par exemple, qui préfèrent les choix d'un preneur de son à ceux d'un autre notamment. L'écoute du producteur n'est pas moins particulière : en présence d'objets musicaux discrets, résultats de l'enregistrement d'une pièce musicale découpée en ses sections rythmiques, harmoniques et vocales par exemple, elle vise l'assemblage et l'équilibrage de « pistes » particulières qui, au terme du mixage (qui implique aussi une écoute singulière), produira la bande maîtresse servant à la reproduction d'une pièce enregistrée. La popularité et le succès de certains producteurs ne sont pas étrangers à l'expertise de leur écoute, c'est-à-dire à la manière dont ils « signent » les musiques dont ils sont responsables en leur donnant, à chaque fois, des couleurs distinctives.

Ces deux exemples montrent bien que ce qu'on appelle écoute recouvre en fait une pluralité de pratiques singulières et que chacune d'entre elles constitue une performance orientée, toujours partielle et partielle. C'est aussi le cas des écoutes quotidiennes, « banales », celles des auditeurs-consommateurs de produits musicaux. Elles sont elles-mêmes variables dans leurs orientations et visées. Elles ne sont pas nécessairement consacrées à la recherche d'un dit message, ni centrées absolument sur les sons accrocheurs (les *hooks*) ou sur les qualités esthétiques de la voix. Toutes ne privilégient pas nécessairement les mêmes aspects de l'objet sonore en présence qui, selon les circonstances, les lieux, les modalités concrètes de l'écoute, peut être saisi de diverses manières par un même auditeur. En fait, il est impossible de définir a priori quelque écoute type. Car il ne s'agit pas d'une pratique relevant du général ou de l'abstrait, mais du *hic*

*et nunc* de la performance d'audition qui embrasse « l'intégrité d'un être particulier dans une situation donnée » (Zumthor, 1990 : 42).

## EN GUISE DE CONCLUSION

Au cours des cinq dernières années, des chercheurs d'horizons différents ont défendu la thèse selon laquelle l'Occident serait entré dans un nouvel âge de l'oralité dont la prolifération de la chanson serait l'un des signes et d'où émergeraient de nouvelles formes de lecture. Il est indéniable qu'une multitude de genres populaires coexistent de nos jours sur les scènes musicales. Il est fort à parier que leur présence informe et incite au développement de nouvelles pratiques de « lecture » qui, on pourrait légitimement en formuler l'hypothèse, modulent non seulement la réception de la musique, mais aussi celle de la télévision, du cinéma et de la littérature.

Mais est-il exact, comme le suggère Zumthor (1990), que ce nouveau règne de l'oralité est le fait d'une culture au sein de laquelle la voix, en sa qualité d'émanation du corps, constituerait un moteur essentiel de l'énergie collective et qu'elle marquerait, dès lors, un retour à l'humain concret ? Ne risque-t-on pas, en abordant ainsi l'oralité, d'essentialiser la voix, d'en faire un nouvel objet-maître, le lieu absolu d'un « propre » dont on reconduirait ainsi la primauté ontologique ? À la lumière d'une approche qui met l'accent sur le mode d'objectivation sociosymbolique de la musique, dont j'ai tenté d'esquisser ici certaines des lignes directrices, je suis incitée à une certaine prudence. La voix, en tant que marque de l'auteur, est un construit social historiquement daté. En tant que trace d'« autorité », n'est-elle pas en fait le lieu d'une autorité culturelle dont restent encore privés les auditeurs ordinaires que bon nombre d'entre nous sont ?

## BIBLIOGRAPHIE

- BENNETT, Tony, et Janet WOOLLACOTT (1987), *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*, New York, Methuen.
- CERTEAU, Michel de ([1980] 1990), *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- FOUCAULT, Michel (1979), « What is an author ? », *Screen*, vol. XX, n° 1, p. 22.
- FOUCAULT, Michel (1980), *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, New York, Pantheon Books.
- FRITH, Simon (1988a), *Facing the Music*, New York, Pantheon Books.
- FRITH, Simon (1988b), *Music for Pleasure*, New York, Routledge.
- GRENIER, Line (1988), « Éléments pour une problématique de la musique comme forme de connaissance ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- GRENIER, Line (1990), « The construction of music as a social phenomenon : implications for deconstruction », *Canadian University Music Review*, vol. 10, n° 2, p. 27-47.
- GRENIER, Line (1993), « The aftermath of a crisis : Quebec music industries in the 1980s », *Popular Music*, vol. 12, n° 3, p. 209-227.
- HENNION, Antoine (1988), *Comment la musique vient aux enfants. Essai d'anthropologie de l'éducation musicale*, Paris, Anthropos.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir (1983), *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil.
- SCHAEFFER, Pierre ([1966] 1977), *Traité des objets musicaux*, Paris, Éditions du Seuil.
- STOIANOVA, Ivanka (1978), *Geste-texte-musique*, Paris, Union générale d'édition.
- ZUMTHOR, Paul (1990), *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule.

## L'ESTHÉTIQUE DE LA CHANSON : DU COGNITIF AU SOCIAL

Roger Chamberland  
*CRELIQ, Université Laval*

L'acte même de la lecture peut-il se dire pour un texte oral ? Il y a, si l'on se reporte à l'étymologie, une valeur d'oralité qui est rattachée au fait de lire, puisque la lecture a été, dès le XI<sup>e</sup> siècle, définie comme une activité consistant à rendre un texte écrit à voix haute. Ce sens est, par ailleurs, toujours présent, comme l'a montré Raymond Jean dans son roman *La lectrice* que l'on a porté à l'écran. À ce sens premier s'en sont greffés plusieurs autres jusqu'à celui, contemporain, propre à l'informatique et à l'électronique. Ne parle-t-on pas de « têtes de lecture » pour les magnétophones et de lecteurs de disques compacts, selon le rapport analogique avec l'expression « lire la musique ». On peut continuer à interroger le mécanisme même de la lecture et constater que l'acte de lire, à son premier niveau de saisie, met en branle cette petite voix intérieure qui fournit aux sens la matière qui va constituer l'expérience sensible. Celle que l'on ressent par exemple à la lecture de Proust, de Duras ou de Poulin. En somme, du texte lu au texte entendu, il s'agit du même processus cognitif, d'un même acte sémiotique tel que l'a décrit Gilles Thérien. Toutefois, je veux interroger plus spécifiquement la « lecture » directe d'un texte vocal.

En somme, comment lit-on le discours verbal ? Plus précisément, quels sont les processus qui opèrent dans l'audition *in vivo* de chansons ? Plus encore, la chanson, en performance, peut-elle être appréhendée selon une esthétique cognitive sur laquelle se fonde un courant dominant de l'éthique postmoderne ? En d'autres mots, je veux montrer que l'interprétation du spectacle musical où domine la chanson fait appel à une

saisie esthétique qui assure un fondement à l'éthique d'un large groupe social. Je prendrai ici la chanson dans un sens extensif, érudite, pour le moment, la trop longue et fastidieuse question de la légitimité du genre et, plus encore, sa distinction en deux catégories : d'une part, la chanson dite à texte ou poétique, désignée dans la tradition chansonnière française comme la chanson « Rive gauche », là où elle s'est fait connaître au début du siècle et qui a particulièrement essaimé durant les années 1950 et 1960 : celle que l'on peut encore associer au Québec au phénomène des boîtes à chanson (pensons à Léo Ferré, Barbara, Georges Brassens en France ou à Félix Leclerc, Gilles Vigneault ou Claude Gauthier au Québec, pour n'en nommer que quelques-uns). D'autre part, la chanson populaire ou de masse qui, dans la tradition anglo-saxonne, est mieux connue sous le terme de *popular music*, et englobe la majorité des styles musicaux allant du rock au rap en passant par la *heavy metal*. De manière générale, je considérerai indifféremment l'une et l'autre, me réservant toutefois la possibilité de recourir aux arguments qui alimentent ce débat sans toutefois m'y engager.

J'emprunte à la musique à quatre temps mon mode d'exposition. Dans un premier temps, je délimiterai mon champ d'étude afin d'en marquer les limites, les caractéristiques et les diverses composantes. Le deuxième temps est entièrement occupé par l'analyse de la chanson en représentation, temps fort de l'esthétique cognitive marquée *appassionato*. Troisième temps : j'étudierai la « socialité » de ce phénomène de masse dérivant de la saisie individuelle de la chanson, mais aussi facteur de cohésion de divers groupes sociaux. Au dernier temps, je poursuivrai mon étude afin de saisir le sens qui, partant du paradigme esthétique de la société postmoderne, reste, inaliénablement, individuel et en fonde l'éthique.

Disons, en premier lieu, que je m'intéresse d'abord à la chanson au-delà du texte qui en est un élément fondateur au même titre que la musique. Une chanson, c'est, d'abord et avant tout, un texte et une partition musicale : bon nombre de textes de chansons sont d'une criante banalité lorsque amputés de la musique. Aussi doit-on considérer que toute analyse de chanson devrait obligatoirement prendre appui sur l'audition.

En rester à ce simple énoncé, c'est encore oublier qu'il existe non pas un mode de lecture de la chanson mais trois, que j'identifierai de la sorte :

1. Mode audio, qui peut être soit passif – c'est ce moment que je passe à proximité de mon magnétocassette ou de mon lecteur de disques compacts – le terme n'est-il pas bien choisi ? – avec la radio ou toute autre forme d'environnement sonore où la musique est bien présente – ou actif, si j'ajoute les mouvements librement improvisés de mon corps, ou ceux de la danse par lesquels je cherche à marquer le rythme, par exemple.
2. Mode audiovisuel direct – c'est cet autre moment où j'assiste corps et âme à un spectacle, à la chanson en représentation. C'est, pour reprendre les termes de Zumthor, « la performance complète, qui s'oppose de la manière la plus forte, irréductible, à la lecture de type solitaire et silencieux » (Zumthor, 1990b : 76).
3. Mode audiovisuel indirect, plus contemporain comme relais de transmission de la chanson – c'est l'expérience télévisuelle du vidéoclip, sa mise en images. Comme le précédent mode, la vue y est sollicitée, mais le processus cognitif de sa saisie est tout à fait différent et engage l'auditeur/spectateur dans des opérations de décodages multiples. Entre le film de fiction, le documentaire et la publicité, le vidéoclip offre des formes complexes et fragmentaires qui commandent un tout autre angle d'approche.

Ces deux derniers modes, audiovisuel direct et indirect, se vivent tout autant selon les fonctions passives ou actives telles que décrites plus haut.

Parmi ces trois modes de lecture – entendons ici ce mécanisme bien particulier par lequel je décède de façon non exclusive et à travers divers cribles, texte et musique –, seul le mode audiovisuel direct conserve encore la « vive voix » ajoutant un volume, une consistance, une qualité de la matière vocale que modifient à coup sûr les moyens de reproduction modernes de la musique.

J'ai retenu le mode audiovisuel direct de la saisie de la chanson pour fins d'analyse parce qu'il me place devant des problèmes de « lecture » bien particuliers en juxtaposant des éléments dont la signification est supposée donnée au départ – le langage écrit et musical – et d'autres qui sont offerts aux sens sans avoir de structure de significations préalables, soit tout le domaine du non-verbal et de la « spectacularité » tel que l'entend Josette Féral (1988). Ainsi, la représentation vivante de la chanson permet le développement d'aspects non conceptuels – gestes, mimes, etc. – sur lesquels il faut compter dans le processus cognitif. Plus important est le fait qu'ils coexistent simultanément, se modifiant mutuellement dans la perception que l'on peut en faire. Plus encore, ce mode de « lecture » n'est pas individué, mais présuppose l'existence d'une interaction sociale qui dédouane la communication bidirectionnelle et l'engage dans l'omnidirectionnalité où le public, qui, comme moi, assiste à cet événement esthétique, vient affecter ma lecture, lui donner une coloration qui ne se rencontre pas dans l'écoute solitaire. La composition même des publics, d'un soir à l'autre, comme la configuration et l'acoustique des salles, ajoutent de nouvelles variables non négligeables.

Il importe toutefois de nuancer cette affirmation afin de bien marquer la spécificité du spectacle musical par rapport au spectacle de la vie quotidienne qui peut offrir, lui aussi, des caractéristiques de l'événement esthétique, mais qui n'en possède pas la même prégnance. La concentration dans un lieu clos avec des gens que nous ne connaissons pas et une scène où convergent tous les regards fixent un cadre d'expérience particulier et une finalité donnée :

*Ce qui est saisi grosso modo sans même être formulé dans le cadre de l'expérience quotidienne occupe désormais le centre de notre activité consciente. Les propriétés perceptives aux contours indéterminés auxquelles nous ne prêtons pas normalement attention, ou dont nous nous servons seulement pour situer les catégories et les conduites, sont désormais précisées et déterminées. Cette forme particulière d'attention, induite par le contexte*

*global de l'énonciation, nous aide à former un nouvel objet auquel nous donnons une organisation systématique* (Maffesoli, [1988] 1991 : 112).

Geste, texte, musique, qui à l'occasion peuvent faire partie de notre quotidien ambiant, se trouvent dorénavant à proximité ontologique. Les groupes que nous formons dans la vie quotidienne pour discuter, travailler ou fraterniser, et les gestes que nous faisons lors de ces activités ne sont pas systématiquement assujettis à la perception esthétique alors qu'elle constitue le cadre contraignant du spectacle.

« En somme, la valeur particulière de la perception esthétique que je dois déployer réside dans sa capacité à transcender des dichotomies telles que cognitif et émotif, objectif et subjectif » (Maffesoli [1988] 1991 : 146). Autrement dit, la perception esthétique élimine toute distinction entre le strictement cognitif et le strictement émotionnel, ou encore entre l'objectif et le subjectif. Elle réconcilie plutôt idées et sentiments qui deviennent ensemble des moyens de connaître et d'exprimer le monde. Toute mon attention est dirigée vers cette personne ou ce groupe que je suis venu voir entendre chanter.

La voix n'est pas seule en cause lors de la performance ; s'ajoutent la gestualité, les costumes, le décor, l'éclairage, les accessoires, le public, l'ambiance générale, etc. Autrement dit, et pour rester chez Paul Zumthor, il s'agit d'« un processus global d'énonciation [qui] génère tous les niveaux de la manifestation : il ouvre sa sémiose, comme l'écrit Eco » (Zumthor, 1990b : 78). Le spectateur se trouve ainsi à décoder le texte et la musique, mais aussi les effets réciproques des gestes significatifs ou délibérés qui constituent l'essence même de l'improvisation sur scène et des éléments parallèles dont l'interprétation tient plus à leur présence simultanée qu'au sens profond dont ils témoigneraient.

Ce qui caractérise ces systèmes de signes, globalement, c'est qu'il peuvent être définis comme une narration historique cohérente. Richard Shusterman le souligne :

*la forme et le contenu précis de cette narration sont ouverts à toute révision historique, la pression des*

*événements présents changeant constamment notre manière de voir et de structurer le passé* (Shusterman, 1992 : 72).

Autrement dit, le texte et la musique participent pour l'essentiel de cette narration historique cohérente, lui assurant unité et intégrité, dans la mesure où ils s'inscrivent dans une tradition ou un genre donnés, facilitant la reconnaissance formelle, mais également ouverte à l'innovation qui peut en assurer la légitimité « artistique ».

Un large pan du langage non verbal peut également être décodé en fonction de cette narration historique cohérente, puisque certains usages – en particulier dans la gestuelle – sont déjà largement connotés. Chaque style musical propose une façon de se tenir et de se déplacer sur une scène, d'utiliser des mimiques, d'interpréter une chanson. Seul en scène avec sa guitare ou son piano, le chansonnier réduira au minimum ses déplacements, les effets spéciaux, les décors de scène et adoptera des attitudes faciales qui serviront à illustrer son propos. À l'inverse, le chanteur rock devra déployer son énergie tant dans sa façon de chanter, de jouer que de bouger sur scène. L'attente du public à cet égard se vérifie à chaque concert ; la critique du spectacle des Parfaits salauds, un jeune groupe de rock québécois, parue dans *Le Devoir* du 14 octobre 1992, est assez explicite sur le sujet : « spectacle manqué, le qualifiait-on, parce que les musiciens n'ont aucune présence sur scène, sont statiques et ne semblent pas chercher à établir de communication les uns envers les autres. » À l'inverse, on célèbre chez Richard Desjardins sa façon « chansonnière » de présenter son spectacle : simplicité, franchise, authenticité, entendue ici comme l'emploi d'instruments acoustiques, de la prédominance sonore du texte sur la musique et de l'usage réduit d'artifices scéniques.

Ces prolégomènes me permettent d'aller plus de l'avant dans mon analyse et d'envisager l'esthétique cognitive à partir de laquelle je crois que s'effectue la saisie d'une chanson en performance. L'expérience d'un tel événement implique à la fois une attitude réceptive et une action productive, « absorbant et

reconstruisant en retour ce dont on fait l'expérience, et où le sujet de l'expérience donne forme et se forme lui-même » (Shusterman, 1992 : 198), d'où la valeur éthique imputable à une telle attitude, comme je le discuterai plus loin. En somme, il existe deux temps forts dans cette saisie : le premier que l'on pourrait dire esthétique-somatique ; le second qui assure la cohésion des divers discours qui nous sollicitent et, partant, la sociogénèse d'un groupe spécifique. Voyons un peu plus en détail ce que cela signifie.

Le point de vue esthétique-somatique nécessite l'engagement de l'auditeur, celui où percepts, affects, énergies naturelles, réponses sensori-motrices interagissent, croissent, se multiplient et abondent ainsi dans une « sémiotique sauvage ». La compréhension y demeure emblématique, sujette à modifications, fragmentaire, aléatoire et passagère, puisqu'elle émerge d'un cumul des interprétations qui n'a de cesse qu'au moment où l'on retrouve le silence, celui de la scène ou celui que l'on s'impose temporairement. Zumthor, à la suite de Maurice Merleau-Ponty, a très bien démontré que « “nos sens”, dans la signification la plus corporelle du mot, la vue, l'ouïe, ne sont pas seulement des outils d'enregistrement, ce sont des organes de connaissance » (Zumthor, 1990b : 88). C'est ce « corps synergique » pour reprendre l'expression de Mikel Dufrenne (1987 : 77) qui, dans la dépense sensible, instille le plaisir.

Nous percevons toute chose d'abord et avant tout par notre corps : c'est par nos sens que nous prenons possession du monde, que nous faisons l'expérimentation des objets et de leurs relations en vertu de la mise au jour de cette « accumulation mémorielle du corps », le « virtuel » dont parle Dufrenne (1987), qui vient s'associer au perçu et au senti immédiats. Si l'on considère qu'aucun des éléments de l'énonciation n'est dissociable de l'énoncé, force nous est d'ajouter que la saisie esthétique-somatique porte tout autant sur l'énoncé lui-même que sur les composantes de l'énonciation. Le texte et la musique sont perçus simultanément à l'acte de l'énonciation : ils s'impriment sur le même creux producteur de sens que celui où s'enregistrent les sensations vives de la relation à l'environnement immédiat. D'autre part, l'intention de communiquer dans les

manières de manipuler et de jouer d'un instrument, dans les attitudes sur scène, dans les expressions du visage ne relève pas du même ordre de perception que le texte ou la musique. C'est dans le cadre de l'expérience globale de l'audition que ces divers mouvements sont interprétés parce que le spectateur les fait signifier dans l'intensité du temps présent et, le cas échéant, dans la reconnaissance d'un geste similaire déjà vu. Ce rapport à l'espace scénique s'étend et englobe la présence de la salle, de l'autre qui, près de moi, assiste au même événement : mise en place d'une structure de relation de « syntonie », qui trouve son origine dans la possibilité du « vouloir-vivre ensemble » ici et maintenant, dans une dimension spécifique du temps et de l'espace et dans le partage d'une certaine esthétique qui fondent le « néo-tribalisme » selon l'expression de Michel Maffesoli ([1988] 1991 : 22). Le fractionnement en plusieurs tribus tient aux divers indicateurs de la socialité qui recouvrent des territoires de reconnaissance tacite – ces sous-groupes que l'on identifie en musique allant du genre chansonnier au rock pur et dur, en passant par le punk, le country, ou la ballade amoureuse –, qui appartiennent en propre à « la génération lyrique » telle qu'identifiée par François Ricard en 1992.

Cette sociogénèse de groupes spécifiques marque une nouvelle inflexion de l'ère de l'individualisme telle que décrite – et parfois décriée – chez Richard Sennett (1979), Christopher Lasch (1981) et Allan David Bloom (1987) en Amérique, Alain Renaut (1989) et Gilles Lipovetsky (1983), parmi d'autres, en France. Comme le souligne Maffesoli, « l'idée de l'extensibilité du moi ("un ego relatif et extensible") peut être un levier méthodologique des plus pertinents pour la compréhension du monde contemporain » ([1988] 1991 : 23). L'individu fonctionne par « affinités électives », marque sa sympathie à divers groupes ou tribus plus ou moins importants dont il partage les goûts et les intérêts, bref il se définit par identifications cumulatives non sans une certaine perte dans un sujet collectif. Ces groupes peuvent être très disparates et accueillir des individus de diverses origines et formations qui constituent pourtant une unité fragile et ponctuelle, prêts à rompre à tout moment afin de créer une autre entité flottante, pensée nomade et tribu passagère des

temps postmodernes. Dans le domaine de la musique, plus qu'en aucun autre secteur, cette volatilité est facilement perceptible. Comme le souligne Nicolas Deville, les

*attitudes d'être ensemble s'ordonnent, ici, comme des rôles. Ainsi en est-il des figures symboliques (rock/pop), comportements microculturels (punks, heavy metal), signes vestimentaires (bomber, jeans, chaussures du Docteur Mertens), attributs de reconnaissance technologique, autant d'éléments alimentant le « conservatoire du vouloir-vivre » (1992 : 130).*

Tous ces rôles puisent leur modèle à même la diversité des styles musicaux accréditant l'idée que nous vivons la résurgence des énergies vocales de l'humanité. Aussi peut-on affirmer que la génération apparue à l'ère des boîtes à chanson et du rock a pris la musique comme vecteur socioculturel, en remplacement de la chose écrite qui a longtemps constitué l'isotopie de l'imaginaire du jeune adulte. Balzac, Flaubert et Baudelaire ne sont plus nécessairement le point commun entre des individus, même instruits : Vigneault, Leclerc et les Beatles, oui.

On peut alors parler, avec Maffesoli, qui a réactivé un concept mis en forme par Max Weber, d'une communauté émotionnelle dont les caractéristiques essentielles sont : l'aspect éphémère, la « composition changeante », l'inscription locale, l'absence d'une organisation et la structure quotidienne. L'émotion ici n'est pas entendue en termes d'un quelconque *pathos*, mais est à rechercher du côté de la force attractive qui lie les individus entre eux dans cette coprésence où « s'exprime la passion, où se développent les esthétiques communes, où se vit l'instant présent dans toute sa densité et son intensité » ([1988] 1991 : 47). Il y a toujours une présence conviviale propre aux spectacles. On y assiste parce que l'on connaît le répertoire, l'artiste ou qu'il est possible d'en anticiper la forme et le contenu. De toute manière, on sait que l'on y retrouvera des gens qui pensent et qui sentent comme nous, dont l'intérêt réside dans l'attente d'une expérience esthétique commune contenant une large part de connu mais, aussi, une forte dose d'inconnu. L'*aies-thesis*, on l'a souvent dit, repose sur une expérience partagée.

Cette communauté émotionnelle est reconstruite chaque fois, à chaque prestation publique où un chanteur ou un groupe parvient à exercer son charisme à plein, à séduire son auditoire, à le rendre captif de son être-là. Elle met en relation des motivations et des manières d'être qui ne sont ni exclusivement rationnelles ni exclusivement sensibles. D'aucuns seraient tentés de ne voir là qu'une nouvelle forme de dirigisme, qu'une action concertée afin de mieux coordonner les affects sociaux, afin de les maîtriser ; c'est sans compter sur la puissance impersonnelle de la proxémie, ce rapport réciproque de moi aux autres, et de l'imprévisibilité de l'émotion collective.

On devine bien le rôle essentiel que joue le corps, ici, dans la saisie d'un spectacle et, plus largement, dans la société post-moderne à travers diverses manifestations parfois extrêmes (skinheads, punks), souvent plus acceptables comme dans les vidéoclips : « c'est l'auto-poïésis du corps social, frivole, théâtral, vitaliste, mais dont la cohérence naît précisément de l'organicité d'éléments disparates » ainsi décrites par Caroline Bayard (1992 : 27) pour résumer la pensée de Maffesoli qui ajoute que le corps « plus qu'un nouvel objet théorique, apparaît ici comme l'agent d'une mise en perspective transversale ».

Cette idée est au cœur de la pensée pragmatiste telle que la conçoit Shusterman, à la suite de John Dewey, qui considère de plus que :

*la vie esthétique se doit de cultiver les plaisirs et les disciplines du corps. Bien que l'expérience somatique soit peut-être irréductible à la formulation linguistique, sa contribution à la formation de l'esprit et de la personnalité ne peut être niée et révèle en vérité l'erreur qui consiste à envisager l'esprit et le corps comme des entités séparées et à identifier le moi au premier (Shusterman, 1992 : 265).*

Mais Shusterman va plus loin encore et affirme que

*l'esthétisation de l'éthique est un courant dominant de notre âge postmoderne (quoiqu'elle ait d'illustres prédécesseurs), [et] elle s'impose plus encore dans la vie*

*quotidienne et dans l'imagination populaire que dans la philosophie académique (1992 : 236).*

Les exemples de la vie quotidienne sont en effet nombreux, et il me semble que la chanson et la musique, dont je disais précédemment qu'elles étaient le vecteur socioculturel de la génération lyrique, participent étroitement de cette éthique postmoderne du goût.

## BIBLIOGRAPHIE

- BAYARD, Caroline (1992), « Épistémologie du corps et postmodernité : de l'apocalypse de Baudrillard à l'*Einführung* de Maffesoli », *Sociologie et Sociétés*, vol. XXVI, n° 1 (printemps), p. 19-32.
- BLOOM, Allan David (1987), *L'âme désarmée. Essai sur le déclin de la culture générale*, Montréal, Guérin littérature.
- DEVILLE, Nicolas (1992), « "New Generation" : élément sociétal du "vouloir-vivre" des jeunes rockers », dans Brigitte PURKHARDT (dir.), *Pour cesser de haïr le présent. Miscellanées autour de l'œuvre de Michel Maffesoli*, Cadiac, Éditions Balzac, p. 129-142.
- DUFRENNE, Mikel (1987), *L'œil et l'oreille*, Montréal, l'Hexagone.
- FÉRAL, Josette (1988), « La théâtralité », *Poétique*, n° 75, p. 347-361.
- LASCH, Christopher (1981), *Le Complexe de Narcisse. La nouvelle sensibilité américaine*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983), *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.
- LIPOVETSKY, Gilles (1987), *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard.
- MAFFESOLI, Michel ([1985] 1991), *L'ombre de Dionysos*, Paris, Le Livre de poche.
- MAFFESOLI, Michel ([1988] 1991), *Le temps des tribus*, Paris, Le Livre de poche.
- MAFFESOLI, Michel (1990), *Au creux des apparences*, Paris, Plon.
- RENAUT, Alain (1989), *L'ère de l'individu*, Paris, Gallimard.
- RICARD, François (1992), *La génération lyrique*, Montréal, Boréal.
- SENNETT, Richard (1979), *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Éditions du Seuil.
- SHUSTERMAN, Richard (1992), *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Éditions de Minuit.
- THÉRIEN, Gilles (1990), « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2 (printemps), p. 67-80.
- ZUMTHOR, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.
- ZUMTHOR, Paul (1984), *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses universitaires de France.
- ZUMTHOR, Paul (1987), *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil.

ZUMTHOR, Paul (1990a), *Écriture et nomadisme*, Montréal, l'Hexagone.

ZUMTHOR, Paul (1990b), *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule.



# L'ACTE DE LECTURE AU THÉÂTRE<sup>1</sup>

Irène Perelli-Contos  
*CRELIQ, Université Laval*

Depuis quelques années déjà, l'œuvre théâtrale n'a plus nécessairement besoin des textes dramatiques préalablement élaborés par un auteur, ni des idées destinées à être concrétisées sur un espace, de préférence « vide », par une création collective. Le théâtre actuel, et plus particulièrement le théâtre de recherche à Québec, crée à partir des ressources sensibles (constituées de tous les éléments qui sont à l'origine de la création) et des possibilités d'action (intentions, motivations, contraintes) qui sont mises en œuvre par des « collectifs de travail ». Ces « collectifs » ne se donnent plus l'illusion de créer dans une soi-disant démocratie, ni de changer le monde par des messages établis à l'avance, une fois pour toutes. En effet, même si le « collectif » participe à la création au même titre que les autres éléments (sons, éclairages, espaces, textes, objets), c'est le metteur en scène qui, lors de la phase préparatoire (*i. e.* de la préreprésentation), fait des choix, propose des évaluations et guide ainsi le périple exploratoire de la créativité vers un point d'arrivée qui, n'étant pas prédéterminé, se dessine au gré des choix opérés et peut changer même au cours des représentations.

Dans cet état des choses la lecture du spécialiste, portant uniquement sur la représentation, perd de son importance au profit de celle axée sur la préreprésentation, pendant laquelle

---

1. Cet article résulte de la première étape de la recherche menée par Chantal Hébert et moi-même sur les « Tendances actuelles de l'écriture scénique à Québec » (subvention du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada, 1992-1995).

L'œuvre théâtrale prend forme et signification grâce aux procédés particuliers mis en œuvre par l'activité créatrice. Ce sont ces procédés qui caractérisent ce que nous appelons « écriture scénique », en entendant par ce terme la création d'une œuvre théâtrale, par un processus continu de transformations, *in vivo* et *in situ*, depuis sa conception jusqu'à la fin des représentations.

Suivant systématiquement le travail préparatoire de certains groupes du théâtre de recherche qui évoluent à Québec, nous avons constaté que les deux phases de l'écriture scénique (préreprésentation et représentation) fonctionnent comme un système d'interactions de type « spectaculaire ». Grâce à cette constatation, un nouvel éclairage a été apporté à notre compréhension ainsi qu'à notre lecture de la créativité théâtrale actuelle. Car assister à toutes les phases de la naissance d'un spectacle donne la possibilité de dégager les modèles d'interaction entre les éléments participants et, sans les séparer des circonstances particulières de leur création, émission et réception, de saisir sur le vif ce que l'on peut appeler la « logique » de la communication théâtrale. Bref, par cette approche pragmatique nous adoptons la démarche de l'observateur du comportement naturel, qui consiste en l'observation systématique des données recueillies de façon non contrainte. De ce fait, notre lecture porte surtout sur le processus d'organisation du sens, c'est-à-dire sur le « comment » plutôt que sur le « pourquoi ».

Cette observation systématique nous a permis de constater que l'écriture scénique du théâtre de recherche se construit surtout au moyen de deux procédés principaux : un qui fait appel aux formes populaires ou « mineures » de l'art et un autre qui fait appel à ce que l'on peut qualifier, par opposition, formes « majeures » de l'art. C'est justement cette constatation qui nous a amenées à nous rendre compte de la redondance d'une réflexion sur la création même que cette paradoxale union « majeure/mineure » semble susciter.

En effet, depuis quelques années déjà, l'interrogation sur l'art se fait explicitement ou implicitement par un grand nombre des productions du théâtre de recherche (à titre d'exemples mentionnons : *Vinci*, *En attendant*, *Vixit*, *La trilogie des dragons*,

*Le bord extrême, Polygraphe, Les plaques tectoniques, Tauromachia, Terminus*, etc.). Au début nous avons pensé à une coïncidence et ensuite à un thème – dans le sens scolaire du terme. Finalement nous avons pu réaliser qu'elle était l'indicateur d'un contexte de réflexion hautement politique (dans le sens large du terme) qui, comme toute réflexion du genre, commence nécessairement par une autoréflexion. Ce qui caractérise cependant cette dernière, c'est qu'elle ne se tisse plus autour de la question identitaire « Qui suis-je ? » (question qui était justement à la base de la grande problématique sociopolitique propre aux années 1970), mais plutôt autour de la question comportementale « Que fais-je ? ». À première vue, cette question peut facilement paraître comme un contenu. Or, notre étude du comportement créateur nous a permis de constater qu'il s'agit plutôt d'une manifestation significative de préférence, c'est-à-dire d'une « valeur » (Bateson et Ruesch, 1988 : 48-49). Qu'elle soit consciente ou non, la redondance de cette « valeur » indique que, dans le contexte du théâtre de recherche, elle est survalorisée. Nous pensons que cette survalorisation constituerait la clé de voûte de l'organisation du sens ainsi que de la lecture des productions de ce théâtre.

Nous savons cependant que la lecture ou bien le sens au théâtre s'organise toujours par la réciprocité ou, mieux encore, par l'interaction *in vivo* entre les deux pôles indispensables à la relation théâtrale. C'est donc en dénaturant cet art vivant que l'on essaie de le « lire » comme un produit fini et non comme un événement. Il est, d'ailleurs, révélateur que de toutes les théories sur l'art ainsi que celles sur la communication qui utilisent le paradigme artistique pour démontrer leur propos, le théâtre, ou plutôt le fait théâtral, soit absent.

Il n'y a cependant rien de surprenant dans cette constatation si l'on considère la spécificité de cet art qui consiste en un événement créé par l'interaction vivante et motivée entre une instance spectatrice et un fait scénique. Compte tenu de cette spécificité, comment alors expliquer le fait que le théâtre, qui exige un contact direct, continue encore à exister dans un environnement communicationnel caractérisé par le terme « télé » c'est-à-dire « distance lointaine » ?

Pour y répondre nous devons, d'une part, nous rappeler que le théâtre est apparu dans le monde occidental à un moment charnière de son histoire où des nouveaux rapports au monde s'établissaient grâce à une technique de communication absolument nouvelle, celle de l'écriture alphabétique. Nous devons, d'autre part, prendre en considération ce qui est au cœur de la recherche actuelle sur la communication, à savoir qu'« un changement technique est *ipso facto* une modification du collectif cognitif, il implique de nouvelles analogies et classifications, de nouveaux mondes pratiques, sociaux et cognitifs » (Lévy, 1990 : 166). Le v<sup>e</sup> siècle, avant notre ère, fut justement le témoin par excellence de cette modification du collectif cognitif opérée par le passage entre deux modes différents de communication, celui de l'oral et celui de l'écrit. J'ai démontré, dans mes travaux précédents (Perelli-Contos, 1992), que l'ajustement psychologique indispensable à ce fait, les Grecs l'ont réalisé au moyen du théâtre.

Après vingt-cinq siècles, nous vivons, à notre tour, « un de ces rares moments où, à partir d'une nouvelle configuration technique, c'est-à-dire d'un nouveau rapport au cosmos, s'invente un style d'humanité » (Lévy, 1990 : 18). Dans cette époque de transition où les valeurs d'hier cohabitent avec celles non encore bien définies de l'avenir, nous formulons l'hypothèse que le théâtre – ou plutôt un certain théâtre – assumerait le même rôle que celui joué par le théâtre antique. C'est-à-dire qu'il cristalliserait, à sa manière, notre désarroi psychologique devant nos deux mondes, tout en facilitant le passage de l'un à l'autre. Si c'est le cas, le théâtre actuel de recherche devrait alors porter l'empreinte des nouvelles techniques de communication, tout comme le théâtre grec portait, dans sa forme même, l'empreinte de la scission du sujet et de l'objet opérée par la technique de l'écriture alphabétique (Perelli-Contos, 1992 : 130). Voilà pourquoi notre recherche porte donc sur les procédés propres à l'écriture scénique du théâtre de recherche plutôt que sur le contenu.

De la particularité des procédés d'expérimentation de ce théâtre résulte un langage imagé, dont la syntaxe se fait sous les yeux du spectateur livrant, en quelque sorte, le code en même temps que le message. Or, son originalité consiste en ce que le

contenu du message – le plus souvent indéfini au départ – peut revêtir d’innombrables variations à partir des modèles d’interactions des éléments participants. En d’autres termes, au lieu de formuler des discours sur les choses à partir des idées, nos artistes laissent « parler » les choses, en les explorant sans à priori ; par exemple : des boîtes à souliers (*La trilogie des dragons*), des peintures de Picasso (*Tauromachia*), des écrits d’Ionesco (*Le salon de l’anti-monde*), deux malles (*En attendant*), un tableau de Léonard de Vinci (*Vinci*), un film de Bergman (*Le bord extrême*), un poème de Cocteau (*Vixit*), des sons (*PassAnge*), etc.

À l’opposé donc de la technique de l’écriture alphabétique qui choisit les éléments, c’est-à-dire les lettres, en fonction d’un contexte immédiat déterminant (mots, phrases, expressions), l’écriture scénique actuelle crée son ou ses contextes au gré des relations mouvantes qui se constituent en réseaux au moyen desquels les créateurs construisent leur message. Nous sommes tentées, à la suite de Pierre Lévy, d’appeler ce réseau d’associations un « hypertexte » (Lévy, 1990 : 29), en entendant par ce terme le monde des significations où les éléments d’un message ainsi que les acteurs de communication construisent et remodelent des univers des sens.

L’organisation du sens, dans le théâtre de recherche, est justement en fonction de ces réseaux d’associations qui se structurent au cours d’explorations interactives et dynamiques pendant lesquelles se posent des évaluations fréquentes, s’opèrent des choix provisoires et se créent des modèles variables. Ces modèles régis par l’imagination et l’intuition du collectif du travail, *hic et nunc*, sont par conséquent absolument dépendants des circonstances particulières de leur création et émission et ce, à l’opposé du modèle du texte écrit. Citons l’exemple donné par le metteur en scène Jacques Lessard :

*On explore sans se donner de limites et sans but précis, ce qui nous amène à des expériences complètement libres. Par exemple, lors des explorations pour En attendant, l’une des partitions consistait à ouvrir plusieurs fois la valise en disant à chaque fois le premier mot qui nous venait à l’esprit. Tout à coup, pendant cette fête du*

*délire, une image est apparue et s'est imposée* (Beauchamp et Larrue, 1990 : 139).

Notons, cependant, que, avant que nous nous rendions compte de la particularité de l'écriture scénique, notre approche du théâtre était « classique ». Focalisant nos analyses uniquement sur la représentation, nous la traitions comme un produit fini et, de ce fait, nous formulions un discours prétendument objectif et indépendant des conditions particulières de sa création. Autrement dit, nous la traitions comme un texte écrit. Notre démarche par conséquent était théorique, chose tout à fait normale, puisque nous vivons encore, et ce, depuis déjà deux millénaires, dans ce mode de connaissance. Nous savons, en effet, que c'est l'invention de l'écriture alphabétique qui a suscité la « théorie », ce mode de savoir qui se présente comme un discours systématique, autosuffisant, explicatif et surtout objectif. Or, le mot « théorie » avant de prendre le sens qu'on lui reconnaît depuis fort longtemps revêtait celui d'expérience oculaire et effective d'une action et, plus particulièrement, de l'action théâtrale. Les multiples emplois du mot dans la *Poétique* d'Aristote, par exemple, illustrent d'abord l'importance de la faculté de voir comme condition *sine qua non* du théâtre, mais ils éclairent surtout les transformations sémantiques du mot qui, ayant comme point d'origine le sens de la vue, aboutit aux notions abstraites de contemplation et de spéculation, après avoir passé par celles d'observation, de considération, d'examen, de compte rendu, etc. L'examen étymologique du mot nous révèle que c'est bien par le théâtre que les Grecs se sont initiés à cette nouvelle forme d'activité intellectuelle qu'était la lecture, conséquence de l'usage de la technique de l'écriture alphabétique. Les spectateurs allaient au théâtre pour « voir » et, à travers la « théorie », ils réalisaient une première lecture personnelle de leur tradition orale qui, projetée sur la scène, était destinée avant tout à être vue et reconnue et, par conséquent, lue.

La lecture opérée était, cependant, différente de celle exigée par un texte écrit<sup>2</sup>. Ayant lieu dans un temps réel, elle réunissait,

---

2. Cette différence est soulignée par les termes mêmes utilisés : *anagnôsis* (lecture d'un texte écrit) et *théôria* (« lecture » du fait théâtral).

*hic et nunc*, l'émetteur et le récepteur et, établissant leur interaction en situation, rendait possible la construction d'un « hypertexte » commun. Cette particularité de la lecture du fait théâtral, appelée *théôria*, demeure valable, à travers les siècles, jusqu'aujourd'hui. Ce qui change, par contre, ce sont les théories construites autour d'elle, privilégiant soit un de ses deux pôles (scène ou salle), soit un des innombrables éléments qui participent au fait théâtral (acteurs, metteur en scène, texte, etc.). En isolant ainsi ce dernier de ses conditions particulières de création et de réception et en conservant inévitablement la seule trace tangible qu'il laisse, c'est-à-dire le texte, on tente de construire des discours soi-disant fidèles qui, au lieu de rapprocher le critique de l'origine du fait théâtral, augmentent la distance temporelle qui les sépare.

En associant le théâtre uniquement au texte, on le décontextualise, perdant du coup les rapports au monde que tout théâtre expérimente au moment historique de sa création. Recontextualiser le théâtre, c'est-à-dire retrouver les conditions particulières de sa création, serait donc la tâche la plus importante de la théâtrologie.

Il va sans dire que cette tâche est aussi au centre des préoccupations de plusieurs théories littéraires. Or, nous savons que le texte littéraire est un produit fini, alors que le texte dramatique constitue ou bien le point de départ d'une œuvre théâtrale (théâtre traditionnel), ou bien le point d'arrivée (théâtre de recherche). La tâche de la théâtrologie devient ainsi extrêmement difficile, sinon impossible, puisque, afin de recontextualiser, elle doit prendre en considération le rapport vivant entre l'instance spectatrice et le fait scénique, c'est-à-dire ce qui constitue la spécificité de cet art. Sur ce point il est révélateur que de tous les arts qui nécessitent la perception visuelle (peinture, sculpture, etc.) seul le théâtre a été défini, et continue de l'être, comme l'art de la vue active, soulignant ainsi le rôle prépondérant du spectateur dans l'acte de l'organisation du sens et révélant, par le fait même, le rôle du sens de la vue dans l'organisation cognitive de l'Occident. En effet, la « théorie », c'est-à-dire notre mode par excellence de savoir, a été d'abord expérimentée et intériorisée *in vivo* par l'art théâtral,

avant d'être « couchée<sup>3</sup> » sur le papier et examinée ainsi *in vitro* par la philosophie.

Or, les récentes théories de la communication nous apprennent qu'un nouveau mode de connaissance, celui par « simulation », naît aujourd'hui de l'utilisation de l'informatique, cette nouvelle technologie qui semble jouer, dans notre époque, le même rôle que celui joué par l'écriture dans l'Antiquité.

*La simulation, que l'on peut qualifier d'imagination assistée par ordinateur, est un outil d'aide au raisonnement beaucoup plus puissant que la vieille logique formelle qui reposait sur l'alphabet. [...] Au contraire de la théorie, elle correspond plutôt aux étapes de l'activité intellectuelle antérieures à l'exposition raisonnée : l'imagination, le bricolage, les essais et erreurs. [...] La simulation par ordinateur permet à un sujet d'explorer des modèles plus complexes et en plus grand nombre que l'écriture et renvoie aux pouvoirs accrus de l'imagination et de l'intuition (Lévy, 1990 : 140-142).*

La plupart d'entre nous cependant, tout en utilisant l'ordinateur personnel, sont comme la majorité des citoyens athéniens, c'est-à-dire des « analphabètes ». Nous ne pouvons pas, par le fait même, entrevoir les immenses possibilités que les nouvelles technologies sont à même de nous offrir, ni les nouveaux modes de savoir qui prennent le pas sur la théorie. Ce nouvel environnement communicationnel qui se dessine autour de nous, nous sommes portés à le critiquer plutôt qu'à l'accepter, tout comme Platon qui faisait sa critique virulente de l'écriture par... l'écrit.

Dans cette époque de grande transition comparable, à maints égards, à celle de l'Antiquité, nous pensons donc que le théâtre est en train de reprendre de nouveau son vieux rôle qui

---

3. Loin de vouloir faire un jeu de mots, notons que le terme désignant le texte, en grec ancien, est *keimenon* qui, selon son étymologie, signifie « quelque chose qui est couché », incluant, entre autres, « corps dans un lit », « cadavre dans une tombe », « pensée dans un texte », « texte écrit sur une surface ».

consiste à établir le pont que le passage, entre notre monde et le nouveau, nécessite. L'étude de ce rôle constitue d'ailleurs le but ultime de notre recherche. C'est la raison pour laquelle notre lecture du théâtre de recherche porte surtout sur l'omniprésence de la figure du créateur se mettant lui-même en représentation ; par exemple : peintre (*La trilogie des dragons*, *En attendant*, *Les plaques tectoniques*), photographe (*Vinci*), poète (*Tauromachia*), écrivain (*Terminus*), actrice (*Vixit*), chanteuse (*En attendant*), etc., et, exemple par excellence, *Le bord extrême* où se trouvent réunis tous les domaines artistiques.

Cette interrogation sur l'acte créateur, revenant sans cesse à la fois comme procédé et contenu, constitue donc une redondance pragmatique qui pourrait être posée comme principe structurant de l'écriture scénique et, par conséquent, clé de voûte d'une lecture révélatrice du rôle assumé par ce théâtre.

Cependant, tout en focalisant sur la figure du créateur, notre lecture du théâtre de recherche, régie par le concept du système, s'inscrit dans une problématique qui réagit contre la fragmentation et porte donc sur les relations qui unissent, voire transforment, les éléments participants au processus de l'écriture scénique, tout en la maintenant dans les circonstances spécifiques de son élaboration, émission et réception. Elle permet donc de saisir, sur le vif, les éléments mêmes qui entrent de façon apparemment inconsciente dans la structure de l'œuvre et dont le rapport avec ce qui est représenté paraît, à première vue, dû au hasard (par exemple : l'union « majeur/mineur », un artiste comme personnage principal, le voyage – réel ou imaginaire – que l'artiste entreprend, etc.).

Ce sont surtout ces éléments (dont la figure du créateur n'est que le plus manifeste) qui constituent, selon notre hypothèse, les empreintes du nouveau mode de connaissance, celui par « simulation », qui est en train de réorganiser notre environnement cognitif. Nous espérons qu'au bout de notre recherche nous serons à même de le confirmer.

## BIBLIOGRAPHIE

- BATESON, Gregory, et Jürgen RUESCH (1988), *Communication et société*, Paris, Éditions du Seuil.
- BEAUCHAMP, Hélène, et Jean-Marc LARRUE (1990), « Les cycles Repère », entrevue avec Jacques Lessard, *L'Annuaire théâtral*, n° 8, p. 131-143.
- LÉVY, Pierre (1990), *Les technologies de l'intelligence*, Paris, La Découverte.
- PERELLI-CONTOS, Irène (1992), « Théâtre et oralité », dans Roger CHAMBERLAND et Richard MARTIN (dir.), *Oralités-Polyphonix 16*, Québec, Les Éditions Intervention et le Centre de recherche en littérature québécoise, p. 125-132.

# LA LECTURE ENTRE DÉCHIFFREMENT ET AUTOMATISATION

Christian Vandendorpe

*Université d'Ottawa*

Notre premier contact avec l'écriture est placé sous le signe du déchiffrement : opération ardue qui vise à nous faire retrouver, sous des graphies plus ou moins complexes, les sonorités des mots familiers. Dès le départ, le texte se présente ainsi à nous comme une énigme à résoudre, un message à décrypter, une promesse de sens. Pour le lecteur débutant, le décodage de la moindre phrase exige d'énormes ressources cognitives, ainsi qu'on peut s'en convaincre en observant un enfant qui apprend à lire : celui-ci doit puiser dans sa mémoire à long terme pour faire les liens graphèmes-phonèmes, puis les fondre ensemble, vérifier si le mot obtenu éveille une configuration adéquate et, le cas échéant, le placer dans la mémoire de travail, passer au mot suivant et recommencer les mêmes opérations. Il n'est pas rare qu'arrivé au terme de la phrase l'enfant en ait oublié le début. Ou encore, il ne peut trouver un sens qu'en redisant toute la phrase à vitesse normale. En fait, si on devait lire ainsi une période de Proust, on n'en viendrait jamais à bout ! Heureusement, notre cerveau développe des procédés qui lui permettent d'aller toujours plus vite : ce sont les automatismes.

Même si elle apparaît récente et peu développée, la réflexion sur les automatismes a hérité en partie de celle consacrée au concept d'habitude, qui occupe la réflexion depuis qu'on s'intéresse à la nature humaine. Elle a été au départ des travaux du psychologue français Pierre Janet, auteur d'un ouvrage intitulé *L'automatisme psychologique* ([1889] 1910). Mais c'est à partir de William James (1892) que l'habitude mentale a été systématiquement abordée en complémentarité avec le concept

d'attention. L'idée que notre cerveau traite automatiquement quantité de données intéressera vivement penseurs et philosophes du début du xx<sup>e</sup> siècle. Elle sera notamment à la base de l'explication qu'Henri Bergson donnera du rire, qu'il définit comme « l'application machinale des règles » ([1924] 1989 : 41), « de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie » (p. 25) ou, encore, selon une formule devenue célèbre, « du mécanique plaqué sur du vivant » (p. 29). Cette réflexion sur le rire, vu comme résultant d'une maladresse de nos procédures automatiques de traitement, contribue à mettre en évidence un aspect fondamental du fonctionnement cognitif et expose le ressort caché d'un nombre incalculable de fables et de mots d'esprit. Elle me paraît essentielle pour valider le concept d'« événement cognitif », à savoir que, dans la masse des liaisons de toutes sortes auxquelles le cerveau procède constamment, il en est qui sont plus mémorables que d'autres, plus significatives parce que plus déroutantes, moins programmées selon les avenues où se meut généralement notre pensée.

La notion d'automatisme intéressera aussi Charles Sanders Peirce, pour qui « l'habitude est l'interprétant logique véritable et final » (1978 : 137). En d'autres mots, le sens est le produit de nos « habitudes de pensée ». Valéry, qui s'est beaucoup interrogé dans ses *Cahiers* sur le phénomène de la pensée, avait aussi reconnu que la création d'automatismes est essentielle au fonctionnement humain : « Tout homme tend à devenir machine. Habitude, méthode, maîtrise, enfin – cela veut dire machine » (1973 : 885).

Mais en même temps, cette réflexion sur les automatismes se trouvera bientôt reléguée à l'arrière-plan des préoccupations dominantes de l'époque. Comme le note le même Valéry :

*Il peut sembler à première vue que l'automatisme d'un fonctionnement doive toujours se placer parmi les produits de dégradation. Les opérations automatiques de l'esprit n'ont pas bonne réputation – Ce sentiment est absurde. Ce qui est dégradation, ce sont les pannes d'automatisme. Ce qui l'est non moins c'est l'automatisme quand il n'est pas requis (p. 940).*

La question des automatismes ne suscitera guère de travaux durant une bonne partie du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, avant de refaire surface avec les études sur le phénomène de l'attention au lendemain de la seconde guerre mondiale. Sans vouloir faire de paradoxe, on peut sans doute attribuer la cause d'une telle éclipse au succès de ces deux grandes écoles psychologiques profondément antagonistes que sont le behaviorisme et la psychanalyse. La première, parce qu'elle se refusait à considérer l'intérieur de ce qu'elle appelait « la boîte noire » ; la seconde, parce qu'elle voulait placer tout processus psychique sous la domination d'une entité obscure, dotée d'une vie et d'une volonté propres : l'Inconscient. Chez Freud, les automatismes n'occupent qu'une place négligeable et ne sont d'ailleurs étudiés que pour la confirmation qu'ils peuvent apporter à une certaine conception de l'inconscient, comme l'atteste la théorie des lapsus exposée dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*<sup>1</sup>. De façon plus générale, on observe encore aujourd'hui un clivage des études sur le fonctionnement cognitif. Les unes – les plus nombreuses et qui bénéficient d'une longue tradition philosophique – mettent l'accent sur le conscient par opposition à l'inconscient, ce qui recoupe la vieille distinction entre l'homme et l'animal ; les autres opposent les processus placés sous le contrôle du sujet à ceux qui sont automatiques. C'est à l'intérieur de ce dernier paradigme que la présente réflexion se situe.

---

1. Pour Freud, « tous » les lapsus seraient la manifestation d'un état affectivo-cognitif du sujet, qui entre en conflit avec ce que ce dernier se propose de dire : le lapsus révélerait ainsi quelque chose de plus profond que le sujet voulait précisément cacher. Ce type de phénomène serait lié à la personnalité de l'individu. Freud conclut sa démonstration en estimant qu'elle « montre jusqu'à quelles profondeurs de l'âme peut conduire l'analyse d'un lapsus » (Freud, 1960 : 116). Les recherches de type psycholinguistique ont toutefois montré a) que l'état affectivo-cognitif du sujet peut effectivement occasionner des lapsus, mais b) que ceux-ci proviennent surtout de facteurs liés à la situation ou encore au contexte verbal de l'énoncé et aux chaînes d'associations sémantiquement connexes que celui-ci déclenche. On consultera là-dessus les études de A. W. Ellis (1980) et M. T. Motley (1980).

Mais qu'entend-on ici au juste par « automatisme » ? Pour y répondre, j'examinerai une définition couramment acceptée en psychologie cognitive :

*Un traitement automatique est un processus rapide, mené en parallèle et extrêmement aisé, qui n'est pas limité par la capacité de la mémoire à court terme, n'est pas sous le contrôle direct du sujet, et permet d'exercer des comportements spécialisés très performants<sup>2</sup> (Schneider, Dumais et Shiffrin, 1984 : 1).*

En plus des qualités intrinsèques de rapidité et de facilité qu'évoque la notion d'automatisme, et le fait que celui-ci « n'est pas sous le contrôle direct du sujet », c'est-à-dire qu'il n'exige pas d'attention, on notera que ce processus est mené en parallèle avec d'autres, et qu'il ne mobilise pas les ressources de la mémoire à court terme. Celle-ci est censée être un espace de travail différent de la mémoire à long terme, et sa capacité serait limitée, selon les expériences classiques de G. A. Miller, à sept éléments, plus ou moins deux.

Un fonctionnement automatique est assez facile à isoler lorsqu'il s'agit d'une activité motrice, comme de marcher ou taper à la machine, et que cette activité est exercée dans des conditions idéales. Mais la dichotomie entre processus automatique et non automatique peut être trompeuse, car la plupart des activités automatiques résultant d'un apprentissage vont aussi mettre en jeu, à des degrés divers, des processus de contrôle. À titre d'exemple, même la marche pourra nécessiter toute notre attention si le terrain présente des difficultés. Aussi, plutôt que de séparer de façon étanche processus automatiques et processus exigeant un contrôle conscient, la plupart des chercheurs en psychologie envisagent aujourd'hui ces deux types de fonction-

---

2. « Automatic processing is a fast, parallel, fairly effortless process that is not limited by short-term memory capacity, is not under direct subject control, and is responsible for the performance of well-developed skilled behaviors. »

nement comme des points situés sur un continuum (Schneider, Dumais et Shiffrin, 1984 : 3).

On comprend dès lors qu'il soit si difficile de déterminer la part de nos processus de lecture susceptible d'être automatisée ou le degré d'automatisation que ceux-ci peuvent atteindre. Mais je fais l'hypothèse que cette part est beaucoup plus grande qu'on a généralement tendance à le croire.

Parmi les composantes automatisables de l'activité de lecture, il en est une qui fera probablement l'unanimité, c'est la reconnaissance des lettres. À tel point que celle-ci aura tendance à être rejetée du comportement de lecture comme trop élémentaire. Si la reconnaissance des lettres peut sembler aller de soi, c'est que nous avons oublié les longs apprentissages qu'il nous a fallu faire pour arriver à ce niveau où nous reconnaissons sans effort et en une fraction de seconde n'importe quelle lettre de l'alphabet, quelle que soit sa taille ou sa police. En fait, cette habileté met en jeu des algorithmes extrêmement complexes que des systèmes d'intelligence artificielle commencent seulement à maîtriser. La transformation d'une lettre en son équivalent phonique se produit également sans effort et sans faire intervenir de processus de contrôle.

À un autre niveau, on est tout aussi capable d'identifier des mots de façon automatique. Des expériences au tachistoscope ont ainsi montré qu'il ne fallait pas plus de temps pour identifier un mot qu'une lettre. Alors qu'un novice prendra quelques secondes pour identifier une lettre, l'expert pourra en encoder 25 par seconde, sans que cela consomme une part importante de sa capacité de traitement (Schneider, Dumais et Shiffrin, 1984 : 1). Cela veut dire qu'un lecteur entraîné peut mobiliser des processus parallèles, indépendants de l'attention, qui prennent en charge les divers indices perceptifs pour en faire un traitement rapide, aisé et généralement sûr. Je dis « généralement », car la procédure de contrôle peut toujours être réactivée et forcer une reprise des indices de lecture sous examen conscient, comme lorsqu'une coquille défigure la physionomie d'un mot, ou que le mot lu ne correspond pas à nos attentes. C'est le cas aussi lorsque des automatismes différents entrent en concurrence, ce qui peut produire des interférences entre les processus.

Un exemple classique d'une telle interférence a été mis en évidence par le test de Stroop, qui consiste à faire lire à haute voix et le plus vite possible des mots de couleur (*rouge, vert, etc.*). Le piège, c'est que, sur certaines fiches, le mot est écrit dans sa couleur, et sur d'autres, dans une couleur différente. Les expériences de Gibson ont montré que les lecteurs novices se trompent moins souvent que les bons lecteurs, parce qu'ils n'ont pas développé d'automatismes de lecture et doivent mobiliser davantage leur attention (Schneider, Dumais et Shiffrin, 1984 : 10).

Les structures syntaxiques font, elles aussi, l'objet d'un traitement automatique, c'est-à-dire qu'elles vont être prises en charge de façon rapide et aisée sans que doive intervenir, chez le lecteur expert, une réflexion grammaticale visant à élucider les rapports entre les mots. Inversement, le lecteur novice va achopper sur des structures peu familières à l'oral et dont il n'a pas eu la possibilité d'automatiser le traitement. C'est le cas notamment des structures propres à la langue écrite, telles que les incises, les appositions, les relatives complexes, les interrogatives inversées, etc. Ainsi, même un bon lecteur peut voir sa compétence syntaxique prise en défaut lorsqu'il aborde pour la première fois la prose proustienne : des phrases anormalement longues et d'une architecture complexe vont fortement obérer ses ressources cognitives si bien que des retours en arrière occasionnels lui seront nécessaires pour repérer le référent d'un pronom ou d'un participe. Cela produira un ralentissement notable de la lecture et un sentiment de pénibilité qui ne disparaîtra que progressivement, à mesure que le lecteur se sera familiarisé avec cette prose, qu'il aura appris à en repérer les structures particulières, les *patterns*. À la longue, il pourra même s'y sentir aussi à l'aise que devant une succession de phrases courtes et indépendantes. Proust lui-même a évoqué, à propos de Flaubert, l'impression provoquée par la lecture d'une prose fluide, dans laquelle on circule sans difficulté aucune : « Et il n'est pas possible à quiconque est un jour monté sur ce grand *Trottoir Roulant* que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, morne, indéfini, de méconnaître qu'elles sont sans précédent dans la littérature » (1949 : 194).

La métaphore du « Trottoir Roulant », avec majuscules et italiques dans le texte, traduit bien la perception qu'avait Proust du processus automatique dans lequel le lecteur peut être entraîné par une prose régulière. Elle atteste de sa sensibilité à cette dimension de l'acte de lecture.

Peut-être se dira-t-on que c'est parce qu'elles se situent à un niveau assez bas et sont en quelque sorte auxiliaires dans l'activité de lecture que ces composantes peuvent faire l'objet d'une automatisation. Mais qu'en est-il des activités plus nobles ?

Selon toute apparence, l'automatisation des opérations mentales impliquées par l'acte de lecture ne s'arrête pas aux activités perceptives et syntaxiques, mais englobe aussi une large part des traitements sémantiques. Ainsi est-il établi que les champs sémantiques sont évoqués automatiquement, sans intervention de l'attention. Un mot capté par notre champ visuel va susciter une activation sémantique même si le sujet n'est pas conscient de l'avoir perçu. Cela a été montré par des expériences de lecture subliminale et d'amorçage (*priming*). Les psychologues décrivent le processus mis en branle par la présentation d'un stimulus lexical comme une activation en expansion (*spreading activation*), qui touche tous les concepts associés à un mot donné (Laberge et Samuels, 1974 : 320).

Selon la classification des profondeurs de traitement en lecture proposée par Robert de Beaugrande (1987), il faut distinguer, au-delà du traitement des lettres, des mots, de la syntaxe et des concepts, deux niveaux encore plus profonds, qui sont le traitement des idées et des intentions de l'auteur. Peut-on envisager une automatisation dans le cas de ces niveaux supérieurs ? Cela ne fait pas de doute pour de Beaugrande, selon qui « l'automatisation ne saurait se limiter aux niveaux superficiels » (1987 : 47).

Certes, il est probablement impossible d'identifier le thème d'un texte sans mobilisation de l'attention. Mais, une fois ce repérage effectué, le lecteur entraîné n'a guère de difficultés à s'y maintenir sans que cela exige une intervention constante de son attention, surtout pour les textes possédant une superstructure schématique régulière et bien connue. C'est sans doute ce qui explique le succès des textes produits sur un modèle sériel. En

offrant au lecteur des configurations événementielles et thématiques stables, ces ouvrages exigent une attention et un investissement cognitif peu élevé de la part du lecteur et se prêtent bien à une lecture fragmentaire. De même pourra-t-on souvent lire un texte tout en suivant un train de pensées parallèles consacrées à autre chose. Qui n'a déjà lu son journal tout en révisant mentalement une liste d'épicerie ? Plus sérieusement, en lisant un roman, ne nous arrive-t-il pas communément de fouiller dans nos souvenirs personnels afin de faire coïncider certains événements ou certains personnages avec des éléments de notre propre expérience ?

Mais, toute médaille a son revers, un texte qui a fait l'objet d'une lecture automatique et en quelque sorte subliminale ne laissera guère de trace en mémoire à long terme. Comme le notent Schneider et ses collaborateurs, certains types de modification de la mémoire sémantique sont fonction d'un processus contrôlé et ne se produisent pas dans le cas d'un processus automatique. Entièrement automatisée, la lecture ne serait plus qu'une façon auto-hypnotique de mobiliser les ressources du cerveau pour se placer en situation de rêverie dirigée. Sartre avait perçu ce phénomène et montré que nos automatismes de lecture peuvent déboucher sur un résultat nul :

*Il ne faudrait pas croire, en effet, que la lecture soit une opération mécanique et qu'il [le lecteur] soit impressionné par les signes comme une plaque photographique par la lumière. S'il est distrait, fatigué, sot, étourdi, la plupart des relations lui échapperont, il n'arrivera pas à « faire prendre » l'objet (au sens où l'on dit que le feu « prend » ou « ne prend pas ») ; il tirera de l'ombre des phrases qui paraîtront surgir au petit bonheur. S'il est au meilleur de lui-même, il projettera au-delà des mots une forme synthétique dont chaque phrase ne sera plus qu'une fonction partielle : le « thème », le « sujet » ou le « sens » (1948 : 93-94).*

En raison de la hiérarchisation des opérations cognitives et du fonctionnement habituel du langage comme instrument de communication, la tendance naturelle du lecteur est de réserver

les ressources de l'attention et du traitement contrôlé aux niveaux les plus élevés. Aussi sera-t-on plus facilement à même de rendre compte du thème d'un texte qu'on vient de lire plutôt que de sa disposition syntaxique ou des mots utilisés, car ces derniers éléments sont les plus susceptibles d'une automatisation complète. Des sujets parfaitement bilingues pourront même être incapables de se rappeler dans quelle langue était rédigé un texte lu peu auparavant. Toutefois, il est aussi parfaitement possible d'instancier, à force d'habitude, un filtre spécialisé permettant de lire à un autre niveau, qu'il s'agisse d'un filtre axé sur le signifiant (les lecteurs d'épreuve ne gardent aucun souvenir du contenu des textes) ou sur une grille idéologique particulière (Vandendorpe, 1992).

## LITTÉRATURE ET AUTOMATISMES

L'écrivain est directement concerné par ces caractéristiques. Comment garder l'attention de ses lecteurs tout au long du récit et laisser dans leur esprit une empreinte durable ? On peut recourir, bien sûr, à la présentation d'une énigme, à la dissimulation d'un sens caché sous l'allégorie, au jeu des attentes qui retarde la résolution d'une histoire. Mais comment faire pour que cette empreinte dépasse l'ordre du « résumable » et atteste du travail artistique de l'auteur ? Si l'on admet avec Stanley Fish que la littérature est le produit d'une certaine façon de lire et d'un certain type d'attention porté à des textes (1980 : 97), autrement dit si la réalité de la littérature procède en fait d'une « lecture littéraire<sup>3</sup> », c'est sur les composantes susceptibles d'opposer le plus de résistance à l'automatisation que l'écrivain va surtout travailler. Cette idée n'est pas neuve et a été reprise notamment par les travaux de l'« école de Constance » sur l'esthétique de la réception (Iser, Jauss). Elle provient d'une position énoncée pour la première fois par les formalistes russes en 1917, à une époque justement où la réflexion sur les automatismes était en plein essor.

---

3. On consultera le numéro 36 de la revue *Tangence* (mai 1992) consacré à la lecture littéraire.

Partant du principe que « le caractère esthétique d'un objet [...] est le résultat de notre manière de le percevoir » ([1917] 1965 : 78), Victor Chklovski estime que « le procédé de l'art [...] consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception » ([1917] 1965 : 83), ce qui a pour effet d'engendrer un sentiment d'étrangeté (« ostranénie ») :

*le caractère esthétique se révèle toujours par les mêmes signes : il est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme ; sa vision représente le but du créateur et elle est construite artificiellement, de manière à ce que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée (p. 94).*

Il ne s'agit pas là d'une « platitude galvaudée sur le secret professionnel de l'art », comme l'affirme Roman Jakobson dans la préface de cet ouvrage (1965 : 11) ; ce dernier critique avait ailleurs affirmé fort justement que la poésie « c'est la conversion du message en une chose qui dure » (cité dans Klinkenberg, 1991 : 16), reconnaissant ainsi implicitement que, pour exister, le poème doit être vécu comme un événement cognitif mémorable. En fait, on peut très bien concéder que le poète ne choisisse pas toujours consciemment tel ou tel procédé comme une façon de « retarder la perception ». Mais c'est pourtant bien l'effet que produit le langage versifié. Comme l'observait déjà Rousseau, à propos des fables de La Fontaine, dont il voulait déconseiller la lecture à la jeunesse : « le tour même de la poésie, en les [les idées] lui rendant plus faciles à retenir, les lui rend plus difficiles à concevoir, en sorte qu'on achète l'agrément aux dépens de la clarté » (1948 : 140).

Pour rendre compte de cette barrière que la poésie oppose à la compréhension, le chercheur et critique anglais I. A. Richards l'avait comparée à la difficulté d'effectuer des opérations intellectuelles délicates dans un bruit de fanfare (1929 : 183).

Mais ce n'est pas seulement en attirant l'attention sur lui-même que le signifiant empêche le lecteur de procéder automatiquement aux opérations sémantiques. Dans le poème, les effets de sens prolifèrent en raison de l'interaction constante

de la trame sonore et du contenu exprimé, empêchant une stabilisation monosémique. Et l'on retrouve ici Jakobson, dans un texte mieux inspiré, pour qui « l'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie » (1963 : 238).

Semblablement, je fais l'hypothèse que la plus grande partie des procédés rhétoriques – dont la poésie fait d'ailleurs grand usage – visent précisément à entraver nos routines de traitement à orientation sémantique pour braquer l'attention sur la substance du langage et rendre celle-ci plus mémorable. La connaissance des figures rhétoriques servait ainsi de filtre spécialisé de lecture, tout en permettant une socialisation de l'esthétique à une époque où l'institution n'était pas en mesure d'imposer des œuvres nouvelles.

À partir du moment où les formes fixes disparaissent, dans cette grande fuite en avant qu'est la modernité, le poète devra recourir à d'autres procédés pour prendre en défaut les automatismes de ses lecteurs. Il pourra jouer sur la composante littérale et phonique des mots afin de créer un « langage exploré » comme l'a fait Claude Gauvreau, entre autres, allant jusqu'à la limite d'une voie frayée par l'esthétique surréaliste : « toucôrô galalumo tepagayac argizdoum tefolec apistam tréglézdéz damízgwoub arifalffla... » (1977 : 1491).

Une autre possibilité est de jouer sur le sémantisme des mots, en accumulant mots-valises, rapprochements entre différentes catégories de termes ou jeux sur diverses langues à la façon de Joyce. Parce qu'il produit à coup sûr un événement cognitif, le procédé du calembour est utilisé systématiquement dans les titres de certaines séries (policier, espionnage) pour attirer l'attention du chaland (voir l'article de Paul Bleton, p. 291-303).

L'écrivain pourra aussi désarticuler la syntaxe, ainsi que Mallarmé s'est attaché à le faire, offrant au lecteur médusé des textes totalement opaques, comme s'ils étaient écrits dans une langue inconnue, et dont on ne peut espérer gérer les significations qu'après une longue fréquentation de l'œuvre et une imprégnation de la syntaxe particulière de l'écrivain. Qui, en effet, pourrait trouver limpide une phrase comme celle-ci :

*Une ville commence le devoir, qui, avant le temple, même les lois, rudimentaire comme l'instant, trouve, en la curiosité quand il n'y aurait que cela ou attente de ses étages divers d'habitants, motif à rendez-vous fervent : surtout qu'impartiale, elle doit, à la surprise d'art, rien de moins ni de plus, une figuration* (cité dans Cournot, 1992 : 52)

Même si ces lignes ont été qualifiées de « claires comme de l'eau de roche » par le critique littéraire du *Nouvel observateur*, Michel Cournot, peu de lecteurs seront probablement de cet avis ! En bouleversant la syntaxe, Mallarmé s'attaque à l'un de nos automatismes les plus profonds et, par conséquent, les moins faciles à contrôler. Entreprise audacieuse, qui ne lui vaudra longtemps que du mépris. Rappelons le jugement de Proust sur ce poète : « Quel malheur qu'un homme aussi doué devienne fou chaque fois qu'il prend la plume » (1924 : 101). C'est que la prose de Mallarmé est tout sauf un « Trottoir roulant » ! Difficile de trouver chez lui ce rythme prosaïque que Chklovski avait identifié comme un important « facteur automatisant » ([1917] 1965 : 97). Mais, tout comme Proust d'ailleurs, Mallarmé avait profondément réfléchi sur la lecture (Reisinger, 1984), et il tenait d'ailleurs celle-ci pour « un acte désespéré ». Sous l'apparence des mots et des phrases de tous les jours, ses textes déjouent nos automatismes de compréhension et ont pour effet de nous reporter à ce « paradis perdu... du premier homme d'avant le sens », selon l'expression de Roland Barthes (1964 : 269). C'est cette résistance durable opposée à nos mécanismes de lecture, cette illisibilité en fait, qui lui vaudra d'être considéré aujourd'hui comme « notre plus grand poète » (Sartre), voire comme « l'auteur absolu » (Cournot).

Mais la mise en échec de nos automatismes, ou du moins leur ralentissement, peut se faire aussi à d'autres niveaux. Ainsi le roman a-t-il exploré au fil des âges à peu près tous les procédés susceptibles de retarder ou de compliquer la représentation, voire d'en bloquer l'accès. Il est passé de l'enchaînement linéaire des récits, du type *Odyssée*, à leur emboîtement dans une structure gigogne, à la façon des *Mille et une nuits*, puis à leur imbri-

cation systématique et à leur « confusion réglée » comme dans certains récits de Marguerite Duras, sans parler des apories de Poe. Il est passé du héros mythique, dominé par une pulsion forte, à des personnages évanescents, aux contours indistincts, qui se donnent pour le rêve éphémère de leur créateur et dont l'identité est parfois rendue encore plus problématique par la présence à leurs côtés d'homonymes ou de quasi-homonymes. Le roman va aussi subvertir les rapports spatio-temporels, submergeant « le temps de l'histoire par le temps de l'écriture » ou « réduisant l'espace diégétique à l'espace du texte », pour reprendre ici des expressions de Mireille Calle-Gruber (1989), qui a répertorié nombre des procédés par lesquels l'écrivain fabrique « l'effet-fiction ». Enfin, le roman va jouer systématiquement sur la décontextualisation de ses énoncés, négligeant de fournir les indications qui permettraient au lecteur de rattacher les informations nouvelles à des schèmes connus, ou ne fournissant qu'à retardement les données nécessaires à la compréhension d'énoncés antérieurs, ce qui peut obliger le lecteur à revenir sur sa lecture afin d'ajuster le contexte de réception initial (Vandendorpe, 1991).

Il ne faudrait pas croire que ces jeux se limitent à la littérature « lettrée » venant du champ de production restreinte. Des genres populaires de grande diffusion comme le roman policier et la science-fiction ont amplement recours à des procédés similaires. Ainsi, dans *Neuromancien*, de William Gibson, le lecteur obtient dès le début du roman des données sur le héros qui sont pour le moins énigmatiques :

*Il avait opéré en trip d'adrénaline pratiquement permanent, un sous-produit de la jeunesse et de la compétence, branché sur une platine de cyberspace maison qui projetait sa conscience désincarnée au sein de l'hallucination consensuelle qu'était la matrice* ([1984] 1985 : 8).

N'accusez pas le traducteur ! En fait, il faudra lire des dizaines de pages pour intégrer ces informations dans une représentation cohérente et « comprendre » ce que peuvent bien être une « platine de cyberspace » et la « matrice » en question. De même, des dizaines de métaphores d'inspiration technologique arrêteront

la lecture (par exemple, un « trait-plat » pour désigner un cadavre). À peine arrivé au terme de cet ouvrage, le lecteur consciencieux pourrait être tenté de le relire afin d'intégrer tous les éléments qui lui avaient échappé à la première lecture. Ainsi crée-t-on des livres cultes !

En somme, les divers procédés évoqués – dont le recensement constituerait une véritable « rhétorique de l'ambiguïté » – ont pour effet de rendre impossible une lecture automatique, livrée à la seule extraction routinière des jeux de sens. Plus que jamais, le lecteur est obligé de redoubler de vigilance. Dans bien des cas, il ne pourra avancer dans sa lecture et en tirer profit qu'à condition d'avoir intégré des sous-habilités de lecture très spécialisées, applicables à des corpus restreints ou à des genres particuliers, qu'il s'agisse de poésie, de nouveau roman ou de science-fiction postmoderne.

Loin d'être l'exclusivité du seul discours littéraire, ces procédés créateurs de confusion sont aussi présents dans la communication quotidienne – et pas seulement comme ressorts fondamentaux des multiples jeux de mots. Ils ont notamment été explorés par l'école de Palo Alto, dont on connaît les travaux sur le repérage du paradoxe et de la double contrainte. Dans un chapitre sur les effets cognitifs engendrés par la confusion d'un message, Paul Watzlawick confirme la validité générale de l'observation d'Erickson selon laquelle « en créant une confusion [...] au moyen d'affirmations vagues, ambiguës et intrigantes, on incitait le sujet hypnotique à investir la première information concrète et compréhensible d'un degré inaccoutumé de valeur et d'importance » ([1976] 1978 : 36).

Si l'on se place dans une perspective didactique, on conviendra que c'est l'habileté générale à lire que l'école doit développer à l'intérieur des cours de littérature, en visant à doter l'élève d'une panoplie aussi étendue que possible de routines de traitement des textes, afin qu'il soit en mesure d'y faire appel automatiquement au hasard de ses lectures. Et ce, tout en sachant que ces routines ne serviront jamais qu'à étendre son répertoire de stratégies cognitives, car le propre d'une œuvre nouvelle, on l'a vu plus haut, est de déjouer nos automatismes antérieurs.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- BEAUGRANDE, Robert de (1987), « Text, attention and memory in reading research », dans R. J. TIERNEY *et al.*, *Understanding Reader's Understanding*, Hillsdale, New Jersey, L. Erlbaum Ass., p. 15-58.
- BERGSON, Henri ([1924] 1989), *Le rire*, Paris, Presses universitaires de France.
- CALLE-GRUBER, Mireille (1989), *L'effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris, A.-G. Nizet.
- CHKLOVSKI, Victor ([1917] 1965), « L'art comme procédé », dans Tzvetan TODOROV, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, p. 76-97.
- COURNOT, Michel (1992), « Mallarmé sans peine », *Le Nouvel observateur*, 23-29 juillet, n° 1446, p. 52-53.
- ELLIS, A. W. (1980), « On the freudian theory of speech errors », dans Victoria A. FROMKIN (dir.), *Errors in Linguistic Performance*, San Francisco, Academic Press, p. 123-131.
- FISH, Stanley (1980), *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press.
- FREUD, Sigmund (1960), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot.
- GAUVREAU, Claude (1977), *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris.
- GIBSON, William ([1984] 1985) *Neuromancien*, Paris, J'ai lu.
- ISER, Wolfgang (1978), *The Act of Reading*, London, Johns Hopkins University Press.
- JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Points ».)
- JAKOBSON, Roman (1965), « Vers une science de l'art poétique », dans Tzvetan TODOROV, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, p. 9-13.
- JAMES, William (1892), *Psychology*, New York, Holt and Company.
- JANET, Pierre ([1889] 1910), *L'automatisme psychologique*, Paris, Alcan.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1991), « La définition linguistique de la littérarité : un leurre », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *La littérarité*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 11-30.

- LABERGE, David, et S. Jay SAMUELS (1974), « Toward a theory of automatic information processing in reading », *Cognitive Psychology*, vol. 6, n° 2, p. 293-323.
- LOGAN, Gordon (1990), « Repetition priming and automaticity : common underlying mechanisms ? », *Cognitive Psychology*, vol. 22, n° 1, p. 1-35.
- MILLER, George A. (1956), « The magical number seven, plus or minus two : some limits on our capacity for processing information », *Psychological Review*, vol. 63, n° 2, p. 81-97.
- MOTLEY, M. T. (1980), « Verification of "freudian slips" and semantic prearticulatory editing via laboratory-induced spoonerisms », dans Victoria A. FROMKIN (dir.), *Errors in Linguistic Performance*, San Francisco, Academic Press, p. 133-147.
- PEIRCE, Charles Sanders (1978), *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil.
- PICARD, Michel (1986), *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit.
- PROUST, Marcel (1924), *Les plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard.
- PROUST, Marcel (1949), *Chroniques*, Paris, Gallimard.
- REISINGER, Roman (1984), « De l'acte de lecture à l'action pédagogique », dans Michel PICARD (dir.), *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, p. 273-290.
- RICHARDS, I. A. (1929), *Practical Criticism*, New York, Harcourt, Brace & World.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1948), *Émile ou De l'éducation*, Paris, Garnier-Flammarion.
- SARTRE, Jean-Paul (1948), *Situations II*, Paris, Gallimard.
- SCHNEIDER, Walter, Susan DUMAIS et Richard SHIFFRIN (1984), « Automatic and control processing and attention » dans Raja PARASURAMAN et D. R. DAVIES (dir.), *Varieties of Attention*, Orlando, Academic Press, p. 1-27.
- TODOROV, Tzvetan (1965), *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil.
- VALÉRY, Paul (1973), *Cahiers I*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- VANDENDORPE, Christian (1991), « Contexte, compréhension et littérarité », *RSSI*, vol. 11, n° 1, p. 10-25.
- VANDENDORPE, Christian (1992), « Effets de filtre en lecture littéraire », *Tangence*, n° 36, p. 19-33.

WATZLAWICK, Paul ([1976] 1978), *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. « Points ».)



LES MACHINES À LIRE :  
DES PETITES LUES À LA LITTÉRATURE  
DE GRANDE CONSOMMATION

Bertrand Gervais

*Université du Québec à Montréal*

Notre siècle semble avoir senti la nécessité d'accélérer le rythme de la lecture. Les techniques de lecture rapide se font la surenchère, offrant jusqu'à des milliers de mots par minute et garantissant un savoir nouveau et amélioré ; les machines à lire promettent mer et monde à qui saura les maîtriser. Dans un monde où télécopie et photocopie, disques compacts et disques durs, imprimante au laser et courrier électronique se côtoient, à une époque où l'imprimé n'a jamais été aussi facile à produire et à transmettre, il est devenu, semble-t-il, important d'aller plus vite dans la lecture des textes, d'être capable de consommer une plus grande quantité de livres et de documents de toutes sortes. On tente donc de développer des techniques de lecture qui sauront maximiser son efficacité, et même de mettre au point des logiciels et des lecteurs informatiques qui pourront ingurgiter des milliers de pages et régurgiter à souhait l'information recherchée. La littérature n'a pas échappé à cette tendance à l'accélération, elle qui a ouvert la porte à la littérature de grande consommation, à sa pratique et à son étude.

C'est à ces machines à lire que j'aimerais m'arrêter quelque peu ici. Je passerai, en fait, d'une utopie, d'une véritable machine créée dans les années 1930, à une contre-utopie, un roman américain des années 1950, où l'acte même de lire est une action terroriste, illégale, et le livre, la proie des flammes. Il s'agit du roman d'anticipation de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* ([1953] 1985), qui est à la fois la température à laquelle le papier brûle et cette société où les livres sont bannis et où les pompiers

pratiquent l'autodafé. Entre ces deux *topoi*, je décrirai le type de régie de lecture impliqué par cette recherche de vitesse, telle qu'elle apparaît, entre autres, avec la littérature de grande consommation.

## LA LECTURE ET LA CONSOMMATION

Il faut remarquer, dans un tout premier temps, que l'expression même de « littérature de grande consommation » renvoie à des activités tantôt économiques, tantôt alimentaires, et que l'idée même d'une vitesse, d'une certaine vélocité, s'y inscrit en filigrane.

L'idée de consommation fait de cette littérature, en effet, soit un bien ou un produit à être consommé, vraisemblablement selon les lois du marché, soit un aliment, une nourriture faite pour être avalée. Ces deux interprétations ne sont pas étrangères l'une à l'autre, mais elles impliquent, notons-le tout de suite, des points de vue divergents sur l'acte de lecture. La première en fait une activité économique, qui doit être évaluée en regard des autres activités du même ordre, une pratique sociale dont il s'agit de déterminer les valeurs, la fonction, le statut ; la seconde en fait une activité individuelle, un processus d'appropriation, qu'il faut connaître ou maîtriser, et dont on cherche surtout à distinguer les étapes. Ce sont là deux directions de recherche opposées, qu'on tente présentement de réconcilier.

La relation à l'alimentation et à l'ingestion, qui se profile derrière cette seconde interprétation, constitue à vrai dire une des métaphores les plus souvent employées pour décrire la lecture. On peut en retracer l'origine à même les racines latines du terme, la *lectio* étant à la fois lire et cueillir un aliment, et les exemples ne manquent pas qui la comparent à un banquet, une dégustation, un pique-nique.

Si la description de la lecture comme une consommation est doublement motivée, par le fait d'être l'acquisition d'un produit et l'absorption d'un aliment, le rapport à la vitesse est manifesté, quant à lui, indirectement, par le biais de la grandeur. Ce qualificatif ne représente qu'un des éléments de la relation qui constitue la vitesse ; on ne peut absorber du texte en grande

quantité que s'il se donne à lire rapidement, que si peu de temps est requis pour passer au travers, pour franchir l'espace qu'il occupe sur le papier, ce qui est justement, à peu de chose près, la définition de la vitesse. Il y a grande consommation parce que les livres sont lus rapidement et sont faciles à lire.

On pourrait rétorquer à cela que la consommation n'est grande qu'en rapport au nombre de lecteurs qui acquièrent cette littérature, que la grandeur en question porte avant tout sur le volume des ventes, dans un argument à caractère économique. Mais on peut aussi penser, selon la logique du « fast-food », et par conséquent de l'alimentaire, qu'il se vend beaucoup de ces livres parce qu'il se lisent avant tout rapidement. On parle de littérature de grande consommation parce que ces livres se présentent, somme toute, comme des petites machines à lire, à lire à toute vitesse.

Cette analogie n'est pas nouvelle ; elle avait été développée, il y a une quinzaine d'années, par Thomas Narcejac dans *Une machine à lire : le roman policier* (1975). Il y décrivait, en effet, le polar comme une véritable machine, une sorte de système cybernétique, où le texte devait jouer le rôle du « hardware », de la machine elle-même, où le détective devait correspondre au logiciel et le lecteur à la source d'énergie. Le polar était dit appeler, de plus, une lecture similaire à une forme de consommation, « comparable à une façon de boire ou de manger<sup>1</sup> » (p. 247). Une machine à lire donc, s'alimentant à même les émotions du lecteur, tout en consommant une certaine matière, une marchandise, de l'information.

Qu'elles soient bien réelles ou métaphoriques, les machines à lire sont étonnantes, car elles reposent toutes sur la nécessité

---

1. Pour Narcejac : « Ce qui demeure acquis, c'est que le feuilleton – policier ou non – produit un certain type de lecture, que cette façon de lire est comparable à une façon de boire ou de manger, qu'elle consomme une certaine matière et qu'il faut payer pour consommer. Le feuilleton est une marchandise » (1975 : 247). On trouve en fait dans cet extrait un croisement des deux analogies, celles de la nourriture et de la marchandise.

d'un accroissement de la vitesse de lecture. Comme si le plaisir ou le savoir étaient à coup sûr rehaussés par la vélocité. Une des plus fascinantes machines à lire de notre siècle promettait justement une vitesse de lecture incroyable, qui devait fournir à son utilisateur un plaisir inégalé. C'était la machine à petites lues de Robert Carlton Brown.

## LA MACHINE À PETITES LUES

Cette machine à lire, que je décrirai maintenant, ne doit rien aux développements plus récents de la cybernétique et de l'intelligence artificielle, elle ne pose pas la lecture comme interface, computation, calcul, cognition, elle ne participe pas de cette génération de métaphores influencée par la technologie contemporaine. Son principe fondamental est l'écran, mais pas celui de l'ordinateur. Non, il s'agirait plutôt de l'écran de la salle de cinéma, de cette pellicule qui défile devant nos yeux, à 24 images par seconde. Ce premier modèle de la machine à lire ne doit rien aux scripts, schémas et *frames* de la science cognitive, elle est tributaire d'une esthétique moderniste un peu vieillie. La machine à lire a été créée il y a plus de soixante ans, avant l'invention de l'ordinateur et la commercialisation de la télévision.

Brown en a présenté le tout premier modèle en 1930. Son invention était d'ailleurs liée à un constat, le faible développement des techniques de lecture. Brown était de cet avis que tous les arts sauf la lecture avaient connu un développement important lors des deux premières décennies du *xx<sup>e</sup>* siècle. La peinture avec le cubisme et Picasso, la sculpture avec Brâncuși, l'écriture avec Stein et les modernistes, la musique, l'architecture, le théâtre, la danse, le cinéma, tous avaient connu une sorte de révolution moderne, qui en avait accéléré le renouvellement. Seule la lecture traînait de la patte, attachée qu'elle était au livre et au papier, à l'encre et aux lignes qui se suivent et qui doivent être parcourues des yeux d'une façon archaïque, de haut en bas, de gauche à droite, dans un mouvement inutilement compliqué. Il décide donc d'en repenser la pratique et de mettre au rancart le livre comme support du lire. C'est l'invention des *readies*, ou des petites lues, ainsi nommées à l'instar des *talkies*, des petites vues.

La machine à lire de Brown est facile à décrire. Il s'agit d'un instrument portable, qui peut être branché à n'importe quelle prise électrique, et qui ressemble, par son allure fonctionnelle, dit l'auteur, à une radio portative. Cette machine est révolutionnaire. Elle doit permettre de lire en 10 minutes un texte de 100 000 mots. Une véritable boulimie ! Cela est rendu possible grâce à une nouvelle conception de l'imprimerie. L'impression du texte ne dépend plus, en effet, des procédures traditionnelles, mais se fait microscopiquement et par des procédés photographiques modernes, sur des rouleaux d'un tissu miniature et transparent, qui peuvent être transportés dans des boîtes à pilules. Le microfilm est fait pour se dérouler sous une petite bande de verre grossissant de cinq à six pouces de long, et un cadre a été défini pour présenter le texte en défilement. Le lecteur est ainsi libéré du livre, de la nécessité de le tenir, de tourner les pages et de les garder propres, d'avoir à faire osciller ses yeux. C'est le texte qui bouge, qui va vers le lecteur, plutôt que l'inverse, ce qui accélère le processus de lecture. Cette augmentation importante de la vitesse de lecture s'explique bien simplement, selon Brown, par le fait que l'œil de l'homme moderne est beaucoup plus performant que l'œil traditionnel.

La machine est facile d'utilisation. Sortant le petit rouleau de son boîtier, le lecteur le glisse dans la machine, il fixe le régulateur de vitesse, puis actionne le moteur, faisant dérouler devant ses yeux 100, 200, 300 000 mots, tout comme il peut laisser défiler les images au cinéma. Il capte sans effort les mots qui défilent, qui font donc tout le travail optique, et l'accès à leur signification est accéléré. Le rythme de la lecture rejoint alors celui des activités de l'homme moderne. S'il le veut, le lecteur peut ralentir le rythme du défilement du texte, comme il peut l'accélérer. Il peut revenir sur un chapitre, le relire et repartir de plus belle. Le verre grossissant peut être aussi déplacé pour augmenter la taille du caractère ou pour la réduire. La machine peut aussi contenir plus d'un rouleau, permettant la lecture de textes multiples, et les rouleaux peuvent être disponibles dans les meilleures pharmacies et dans les cabines téléphoniques. En fait, dira Brown, avec ses petites lues lire devient aussi simple que de se raser avec un rasoir Schick. Une activité moderne et sans douleur.

Mais il faut comprendre que sa machine à lire, par son existence même, appelle une transformation de l'écriture. La nouvelle lecture, rapide, efficace, économique nécessite, pour son développement, la formation de nouveaux mots, l'élimination de vieux mots usés, la disparition des articles, par exemple, et des copules, de tous ces mots qui ne sont pas essentiels, et leur remplacement par des tirets ou des espaces. Comme le dira Brown, « [I]et's see words machinewise, let useless ones drop out and fresh spring pansy winking ones pop up » (1930 : 37). En d'autres mots, repensons les mots du point de vue de la machine : éliminons les inutiles et ne conservons que ceux dont la fraîcheur, l'originalité nous apostrophent immédiatement.

Le texte se donnant sur une seule ligne, dont le défilement est continu jusqu'à la fin, non seulement de nouvelles phrases et structures syntaxiques mais de nouvelles organisations discursives sont à prévoir, de nouveaux textes. Brown fera appel à une quarantaine d'écrivains, dont Gertrude Stein, Paul Bowles, Ezra Pound, William Carlos Williams, pour constituer un premier corpus de ces petites lues (Brown, 1931). Ces textes seront reproduits sur papier, édités de façon traditionnelle, pour donner un aperçu, un avant-goût de cette nouvelle lecture. À titre d'exemple, voici l'incipit de « Ready : Revelation », de Norman Macleod :

*Romance -toreva - province - tusayan - mokideathofgod - - -  
brown - slab - wall - or - white - between - two -  
curvatures - - -  
mark - delicate - jointure - arm - or - thigh - red - hang -  
from - - -*

Le texte se présente comme une concaténation de mots sans véritable syntaxe (du moins, sans un syntaxe traditionnelle), des mots forgés pour l'occasion (« moki/death/of/god ») et rattachés par des tirets qui semblent devoir créer sur papier l'illusion du défilement des mots devant l'écran de la machine. Le texte se lit difficilement, il se parcourt même plutôt lentement, ce qui va à l'encontre du principe même des petites lues et de leur vitesse. Mais, il s'agit peut-être simplement d'un effet de défamiliarisation, vite résolu une fois le nouvel alphabet assimilé.

On ne se limitera pas à la production de quelques textes modernes, une première machine à lire sera même construite, un modèle expérimental, développé par Ross Sanders à Cagnes-sur-mer, et qui permettra de tester ces écritures exploratoires. Un industriel américain, un dénommé Albert Stoll, travaillant à la *National Machine Products Company* de Détroit, tentera même de perfectionner l'instrument. Rien de tout cela n'aboutira, malheureusement, et le projet sera abandonné.

Il faut dire que la machine à lire de Brown n'avait aucune chance de réussir ; elle reposait sur de mauvais présupposés, sur une conception erronée de la lecture, de ses divers processus et du travail de l'œil. L'œil de l'homme moderne n'est pas plus rapide que celui de son prédécesseur. Les limites physiologiques de la lecture sont déterminées par le fait que lire demande deux types de mouvements oculaires, le mouvement saccadé, où l'œil se déplace en petits mouvements rapides, d'un groupe de lettres à un autre, et le fait de fixer, de s'arrêter sur un groupe<sup>2</sup>. Les limites neuro-musculaires sont de 800-900 mots par minute (Nell, 1988 : 88 et suiv.). Un lecteur intelligent ne peut pas vraiment comprendre même un texte facile à 500-600 mpm. L'étudiant moyen d'un collège fait du 280 mpm et l'étudiant exceptionnel fait entre 400 et 600 mpm. On peut conclure qu'un adulte scolarisé, ayant un diplôme d'études postsecondaires fait en moyenne entre 200 et 400 mpm pour un texte scientifique de difficulté moyenne. Les bons lecteurs, en fait, lisent à peine un peu plus vite qu'ils ne parlent ; on est donc loin du compte de la machine à petites lues.

Si le modèle de Brown s'est éclipsé sans plus laisser de traces, on ne peut pas dire que l'idée était mauvaise en soi ou même que lesdites machines à lire ont disparu de notre paysage

---

2. Ce mouvement finit d'ailleurs par nous faire faire un véritable bout de chemin. Yvonne Johannot dit, en parlant du livre : « Espace à la fois pétrifié et chronologique, et par conséquent dense de significations, nous nous l'approprions par un parcours qui, pour un ouvrage modeste, dépasse deux kilomètres d'aller et retour effectués par la pupille » (1988 : 139).

culturel. Au contraire, elles sont de plus en plus présentes, réalisant sous diverses formes certaines de leurs caractéristiques. Le livre et le papier ne sont plus les seuls supports de diffusion des textes. Écrans cathodiques et à cristaux liquides nous abîment régulièrement les yeux, livres en cassettes audio et adaptations de toutes sortes se multiplient ; et celles-ci ne se limitent pas qu'aux best-sellers, des classiques de la littérature et même du Nouveau Roman, du Robbe-Grillet et du Claude Simon, s'y retrouvent. Certaines revues n'existent plus que sous forme de courrier électronique (par exemple, les revues *Surfaces*, de l'Université de Montréal, et *Axe*, de l'Université McGill), et encore le livre électronique vient de faire son apparition sur le marché nord-américain. Ce livre, le « Discman » de Sony, répondrait même tout à fait aux attentes de Brown et de sa machine à petites lues. Il utilise la technologie du disque optique et peut contenir jusqu'à 100 000 pages de texte ou 32 000 images, ou une combinaison des deux. Étant à peine un peu plus gros que les disques compacts (8 cm) qu'il utilise, il est fait pour tenir dans la paume de la main. Il est léger, fonctionne avec des piles, et son écran se rabat comme un couvercle, ce qui en fait un instrument véritablement portable (à l'image du *walkman*). Comme le mentionne la compagnie, il est fait pour être utilisé partout et en tout temps<sup>3</sup>.

---

3. Les informations sur ce produit proviennent de la brochure (*Electronic Books. A Guide to Current and Future Titles*) et de la feuille technique (« DD-10EX Data Discman Electronic Book Player »), transmises par la compagnie Sony du Canada. La fonction première du Discman est de servir d'outil de référence, il est donc muni d'un petit clavier d'ordinateur, permettant de faire des recherches multiples, à partir de mots, de descripteurs ou même d'images et, d'une façon plus traditionnelle, d'une table des matières ou d'un menu. Les premiers logiciels ou textes offerts, au moment de la commercialisation, sont d'ailleurs des encyclopédies et des dictionnaires. Sont ainsi disponibles le *Dictionnaire encyclopédique Hachette*, le *Concise Oxford English Dictionary and Oxford Thesaurus*, *The Chambers Science and Technology Library*, de même que *Total Baseball* et *New Basics Electronic Cookbook with Recipes from the Silver Palate*. Mais, le Discman doit aussi servir de livre et déjà les trois premiers volumes de la bibliothèque du futur (*Library of the Future Data Discman Edition*, vol. 1, 2, 3) offrent à leurs

Les innovations techniques sont en voie de changer non seulement notre rapport à l'écrit (ou à l'affiché), mais notre expérience même des mondes imaginaires. Le cinéma et ses effets spéciaux, surtout depuis l'apparition des procédés de digitalisation des images, nous ont habitués à ne plus croire à ce que nous voyons sur les écrans. Dans la même logique, les expériences de réalité virtuelle se font de plus en plus précises et la technologie sera bientôt à la portée de tous. On n'aura plus besoin de lire pour être transporté dans des univers narratifs, il suffira de se brancher à son ordinateur ou d'enfiler un casque cybernétique.

En attendant, il existe des livres et des logiciels où nous sommes nos propres héros, choisissant nos parcours, nos forces et nos faiblesses, la fin de l'aventure. Un éditeur américain est même allé tout dernièrement jusqu'à offrir la possibilité d'avoir son nom propre utilisé comme patronyme du héros ou de l'héroïne. L'identification au personnage en est, semble-t-il, garantie ; et la vitesse de lecture, grandement augmentée.

## LES RÉGIES DE LECTURE

Comme l'avait pressenti Brown, qui en appelait le développement, une nouvelle écriture, de nouveaux textes ont vu le jour qui permettent d'atteindre des vitesses de lecture appréciables, sans fournir d'effort important. On retrouve de ces textes, entre autres, dans la littérature de grande consommation et dans ce qu'on nomme les littératures sérielles, qui se distinguent de toute autre production du fait que des politiques éditoriales précises en contraignent l'écriture. Et ces vitesses sont atteintes non pas parce que leur écriture tente d'imposer une nouvelle lecture, une nouvelle façon de concevoir la saisie du texte, pour en accélérer le rythme et en renouveler la pratique, mais simplement parce qu'elle s'est adaptée aux réalités de la lecture elle-même, à ses mécanismes fondamentaux. Cette littérature se lit

---

lecteurs aguerris des textes allant des écrits de Platon, d'Aristote, de Virgile et de saint Augustin, aux essais de Bacon, de Darwin, en passant par le théâtre de Shakespeare, les romans de Tolstoï, de Conan Doyle, les poèmes d'Edgar Allan Poe...

vite, car y est privilégiée une compréhension fonctionnelle qui se satisfait d'une saisie approximative du texte. Ce ne sont donc pas les mots qui sont éliminés, les verbes, les déictiques, les conjonctions et tous ces autres éléments de la syntaxe que Brown semblait trouver redondants ; non, ils sont toujours malgré tout nécessaires à la bonne compréhension du texte. Les théories de l'information nous l'ont confirmé. Ce sont plutôt les contenus qui ont été réduits, simplifiés, rendus accessibles pour une première et rapide lecture. Arrêtons-nous un peu aux traits de cette lecture.

La lecture première d'un texte correspond à une régie bien particulière de ses deux économies fondamentales, qui sont celles de la progression et de la compréhension (Gervais, 1993). C'est dire que tout acte de lecture correspond à un équilibre entre progresser à travers le texte et le comprendre, se l'approprier. Ainsi, d'une lecture à l'autre, la progression peut être plus ou moins marquée, allant de la lecture rapide, dont la limite supérieure semble bien être le train d'enfer de la machine aux petites lues de Brown, à l'exégèse et aux lectures intensives qui sont de très lentes relectures de textes sacrés ou essentiels. De la même façon, la compréhension peut varier du tout au tout, depuis l'approximation des lectures pressées jusqu'aux complètes et complexes interprétations de la critique littéraire et de l'herméneutique.

Il ressort d'une telle conception des régies de lecture que la progression et la compréhension sont des économies inversement proportionnées. Les deux ne peuvent être poussées à fond de façon concomitante. Une lecture axée sur la progression est une lecture où la compréhension est avant tout une saisie sommaire et approximative du texte, qui est seule recherchée, puisqu'elle permet la poursuite de l'activité ; tout comme une lecture axée sur la compréhension ne se soucie pas du fait que peu de texte soit lu. L'un ou l'autre de ces gestes est privilégié, au détriment de l'autre, c'est le principe des régies de lecture. D'ailleurs, selon ce jeu des proportions, la machine à lire de Brown n'avait que peu de chance de s'imposer, puisqu'elle cherchait à faire les deux à la fois, à accélérer la progression de façon à faciliter la compréhension de textes difficiles. La littérature de grande

consommation fait, quant à elle, une bien meilleure machine à lire, réduisant justement les difficultés de compréhension des textes pour en faciliter une lecture première, accélérée<sup>4</sup>.

La régie à la base de toute lecture, qui est nommée une lecture-en-progression, se caractérise par une compréhension fonctionnelle, c'est-à-dire la compréhension minimale requise pour assurer une progression à travers le texte. Elle correspond à la mise en jeu simple, donc non réflexive, des divers processus de la lecture (cognitif, argumentatif, symbolique, affectif, etc.) et elle est marquée par des inférences jugées minimales, par le fait que le lecteur-en-progression cherche à faire le moins d'hypothèses possible. Lors de la compréhension fonctionnelle d'un texte, on ne se donne pas la peine de tirer toutes les implications d'une proposition quelconque ; on cherche même plutôt à faire le moins d'inférences possible, se contentant de celles qui nous sont offertes par le texte. On laisse, en d'autres mots, le texte penser à sa place, pour son plus grand plaisir. C'est d'ailleurs ce qui explique le succès de certaines nouvelles de Guy de Maupassant ou d'Alphonse Allais, des narrations en trompe-l'œil de Vladimir Nabokov, d'Italo Calvino ou même d'Hubert Aquin, de même que les effets de suspense des différentes intrigues, policières, d'aventures, d'horreur et d'amour. Il ne s'agit pas d'avoir recours au traditionnel *suspension of disbelief*, qui est une attitude précise, fondée sur la méfiance, un positivisme somme toute daté, ni de définir une sorte de naïveté lectorale fondamentale, qui en serait une réduction parodique (une mise en suspens définitive du doute), mais de reconnaître que l'initiative, en lecture-en-progression, est laissée délibérément au texte

---

4. Il est évident que ces propos sur les vitesses de lecture ont comme constante une certaine compétence lectorale. Il ne s'agit pas d'un lecteur en formation et en apprentissage, d'un nouveau lecteur (selon l'expression utilisée dans les programmes d'alphabétisation), ni même d'un lecteur à problème, qui aurait de la difficulté par exemple à passer à travers un texte ; il s'agit plutôt d'un lecteur compétent. Pas un lecteur professionnel, littéraire ou autre, mais un lecteur simplement capable de la compréhension fonctionnelle d'un texte, une saisie convenable. À ce titre, la compréhension fonctionnelle est un seuil.

et que la lecture s'y déroule sous la tutelle d'un présupposé de cohérence. On fait d'abord confiance au texte<sup>5</sup>.

Lors d'une lecture-en-progression, le lecteur accepte comme un acquis ce que lui dit le texte et s'en sert comme base à sa propre progression qui est, par la force des choses, rapide plutôt que lente. Sa lecture a comme but principal de prendre connaissance du texte. Elle assure la saisie de ses diverses significations littérales, des développements et aboutissements de la mise en intrigue ainsi que, globalement, de sa cohérence. L'objet d'attention est plus souvent qu'autrement l'univers narratif représenté par le récit, c'est-à-dire non pas le texte en tant que texte, mais le texte en tant que générateur d'un univers narratif. Cette attention est souvent décrite comme pure transitivité : oubli de soi, oubli du texte, saisi dans sa « transparence ».

La production, en littérature de grande consommation, semble avoir bien intégré cette régie de lecture, tablant avant tout sur l'illusion référentielle, l'adhésion au monde du texte ; et elle respecte ce principe que, pour que soient facilitées la progression à travers le texte et cette transitivité qu'il permet, il faut favoriser une compréhension fonctionnelle, et la troubler le moins possible. Car cette compréhension n'est plus de mise dès qu'un problème quelconque est posé au lecteur, dès que la progression est entravée par une difficulté. Le lecteur dont l'attention est subitement rabattue sur le texte et sa matérialité n'adhère plus à aucun univers, il ne progresse plus de la même façon. Pour éviter les décrochages que de tels arrêts ou ralentissements peuvent provoquer, il faut éliminer les difficultés de compréhension et, au contraire, multiplier les stratégies encourageant l'accélération de la progression.

---

5. Cela est apparu de façon explicite lors d'une recherche menée sur des romans policiers québécois, où un épisode de la série « Le Manchot », de Pierre Saurel, avait été étudié. Il est rapidement apparu que la cohérence initialement attribuée au texte (l'histoire se tient, la fin est cohérente avec le texte, etc.) n'était que celle que les lecteurs avaient projetée sur lui. Le présupposé de cohérence peut donc aller jusqu'à rétablir, dans un premier temps, celle supposée au texte.

Ces stratégies sont nombreuses et on les retrouve utilisées dans bon nombre de textes narratifs. Elles comprennent des descriptions limitées, elles aussi fonctionnelles, c'est-à-dire liées d'abord aux besoins de l'intrigue, et qui ne requièrent pour leur compréhension que des savoirs limités, aucun effort important de compréhension ; la récurrence de personnages, ou encore l'utilisation de scripts de personnages, des figures stéréotypées aux intentions facilement balisées, aux actions prévisibles, aux fonctions narratives précises ; le recours à des scènes conventionnelles, elles aussi répétitives et liées au statut des intervenants (secrétaires, espions, détectives), à leurs interactions (dialogues, scènes d'amour ou de ménage, etc.), et par conséquent des suites d'actions déjà maîtrisées et connues. À cela, on peut ajouter l'utilisation massive de procédés de suspense, qui favorisent l'accélération du rythme de lecture, en développant des structures d'attente très puissantes. Le déploiement aussi de structures narratives répétitives, des scénarios narratifs qui, par l'homogénéisation des récits, facilitent la progression. Comme d'aucuns le répètent, l'expérience du genre en littérature de grande consommation constitue souvent son propre cadre de référence. L'originalité, d'ailleurs, n'est acceptée que dans la mesure où elle intensifie l'expérience attendue, sans pour autant la transformer de façon significative (Couégnas, 1992 ; Cawelti, 1976).

Ces stratégies, dont je n'ai fait qu'une énumération rapide, font en sorte que la cohérence de ces textes soit facile d'accès. Ces livres se livrent sans problème, ils se lisent sans qu'on ait à y penser. Leur lecture repose sur des savoirs déjà acquis, qui ne sont pas contestés, mais au contraire confirmés, réitérés. Ils sont déjà assimilés, simplement rejoués une nouvelle fois, sans trop d'efforts d'imagination. Ce sont à juste titre des machines à lire.

Paradoxalement, si la littérature de grande consommation facilite la pratique de la lecture à un lectorat plutôt revêché, si elle met en contact avec le livre une partie de la population qui n'a pas l'habitude de lire et qui pourra plus tard peut-être passer à autre chose, elle le fait en faisant oublier au lecteur qu'il est en train de lire. Le texte se donne pour être oublié, on ne le lit pas, on lit au travers, comme si les feuilles elles-mêmes étaient

transparentes, une mince pellicule<sup>6</sup>. Et ce qu'on y lit n'est rien d'autre que ce qui a déjà été lu et assimilé, rien d'autre que cette copie de soi-même qui nous est renvoyée. On n'y apprend rien, ou à peine, on apprend plutôt à s'y oublier.

#### CONCLUSION : *FAHRENHEIT 451*

L'attrait pour les machines à lire, pour cette lecture qui ne demande aucun effort et qui se fait en un rien de temps, est au cœur même de *Fahrenheit 451*, le roman d'anticipation de Bradbury ; car si le livre y a été banni, c'est faute de ne pas avoir su s'adapter, de ne pas avoir répondu aux exigences d'une société à la recherche de gratifications de plus en plus fortes et spontanées.

L'État, dans cette contre-utopie, a deux raisons de confisquer le livre. S'il est porteur d'idées subversives, le maintien de la paix sociale demande qu'il soit éliminé ; et s'il sert à distraire, il est une technologie dépassée. Le livre n'est pas assez efficace et il a été remplacé, comme machine à lire, par des appareils beaucoup plus performants, des télévisions à écrans multiples, qui simulent et stimulent l'interaction, sans aucun effort de la part du spectateur. Celui-ci reçoit son rôle avant l'émission et, au moment où il convient de donner la réplique, les personnages fictifs le regardent et il n'a plus qu'à s'exécuter. Le spectateur fait partie de l'histoire, il fait partie de la scène, même s'il ne sait pas de quoi il en retourne. C'est l'écran dont vous êtes le héros... Cela n'a plus rien pour nous surprendre maintenant, nous qui sommes habitués à la télévision interactive, à la technologie du

---

6. Les exemples de témoignages de lectrices de romans Harlequin, fournis par Julia Bettinotti (« Lecture sérielle et roman sentimental ») et tirés de l'essai de Carol Thurston (1987), sont explicites dans leur démonstration que le texte se donne pour être oublié. En voici un : « Maybe it's a cop-out... but while I'm reading I'm usually making supper, cleaning or a hundred other things in between. My husband thinks I'm crazy to "waste" all that time reading. » Il est donc possible à la fois de lire et de cuisiner, comme si le texte lu pouvait n'occuper qu'une partie de l'attention du lecteur.

câble, des écrans géants et des téléromans, mais il faut se rappeler que le roman a été publié en 1953, bien avant leur invention. Or, c'est cette technologie anticipée qui déclassa le livre, qui le rend obsolète. À quoi peut bien servir l'imprimé quand on dispose d'écrans peuplés de figures qui nous interpellent et qui s'assurent de notre adhésion, sans avoir à y travailler ? Pourquoi s'astreindre à un travail long et ardu de déchiffrement, de compréhension et d'appropriation d'un texte, une lente absorption, quand les mêmes résultats peuvent être obtenus instantanément en fixant un écran et en gobant tout ?

Lors d'une discussion centrale au roman, le capitaine des pompiers explique à un membre de son équipe, un pompier soudainement attiré par les livres, comment ceux-ci en sont venus à être discrédités et comment ce fut un jeu d'enfant pour l'État, par la suite, de légiférer et d'appliquer une politique de censure globale. Tout aurait commencé, semble-t-il, avec le développement des technologies de masse et l'accélération du rythme de la vie. Les livres étaient trop épais, trop difficiles et surtout trop longs à lire. Il fallut en accélérer et surtout en faciliter la lecture. On commença donc à les résumer, à les condenser, à les illustrer. Quand les histoires étaient trop complexes, on les simplifiait ; quand elles duraient trop longtemps, on les réduisait à quelques pages, faciles à parcourir en quinze, vingt minutes ; comme une minorité les lisait, on adapta le contenu pour la majorité. La mode du *digest* et des extraits s'imposa, qui favorise comme on le sait une « infantilisation » du lecteur (Dorfman, 1983). Les classiques furent ainsi réduits pour composer des émissions d'un quart d'heure à la radio, puis coupés de nouveau pour tenir en extraits de deux minutes de lecture, et enfin ramassés pour un résumé de dictionnaire de 10 à 12 lignes (Bradbury, [1953] 1985 : 69). À la fin, il fut facile de se défaire de ce vestige d'une autre époque, que la majorité n'utilisait plus, qu'elle craignait même, sauf dans ses versions aseptisées.

Je ne veux pas m'attarder plus longtemps à la description de ce roman, pourtant polémique par la relation qu'il établit entre aliénation et disparition du livre, mais je veux quand même en retenir une chose. C'est que le principe même de la disparition du livre est l'accélération, la nécessité d'aller toujours plus

vite dans la cueillette de l'information qu'il contient. Le besoin de vitesse qui nous a donné les machines à lire va à l'encontre de la lecture. Ces machines permettent peut-être de l'appivoiser, en lui donnant un vernis moderne, mais le mythe d'une progression toujours plus vite qu'elles véhiculent et sur lequel elles reposent peut tout aussi bien provoquer l'effet inverse et éloigner les lecteurs.

En fait, et malgré toutes les machines qu'on ait pu inventer, la pensée magique n'a pas de prise sur la lecture. Celle-ci exige et demandera toujours un travail, de la pratique, une implication. Elle est une occupation : ce à quoi il faut consacrer, littéralement, temps et énergie. Il y a des étapes auxquelles on ne peut échapper, des processus et des opérations qu'il faut respecter. Il ne sert à rien de chercher à aller toujours plus vite, la lecture ne pourra pas suivre le rythme.

## BIBLIOGRAPHIE

- BRADBURY, Ray ([1953] 1985), *Fahrenheit 451*, Paris, Denoël.
- BROWN, Robert Carlton (1930), *The Readies*, Bad Ens, Roving Eye Press.
- BROWN, Robert Carlton (dir.) (1931), *Readies for Bob Brown's Machine*, Cagnes-sur-mer, Roving Eye Press.
- CAWELTI, John G. (1976), *Adventure, Mystery, and Romance*, Chicago, University of Chicago Press.
- COUÉGNAS, Daniel (1992), *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil.
- DORFMAN, Ariel (1983), « The infantilization of the adult reader », dans Ariel DORFMAN, *The Empire's Old Clothes*, New York, Pantheon Books, p. 135-176.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- GERVAIS, Bertrand (1993), *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB.
- JOHANNOT, Yvonne (1988), *Tourner la page. Livres, rites et symboles*, Grenoble, Jérôme Millon.
- NARCEJAC, Thomas (1975), *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier.
- NELL, Victor (1988), *Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure*, New Haven/London, Yale University Press.
- THURSTON, Carol (1987), *The Romance Revolution. Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press.



## LA LECTURE ERRATIQUE

Richard Saint-Gelais  
*CRELIQ, Université Laval*

Ici le lecteur s'arrête, car il s'aperçoit qu'il raconte une autre histoire.

Jean-Paul SARTRE,  
*Situations 1.*

La lecture est le lieu de ce qui n'a pas de lieu. Essaie-t-on de la saisir, c'est toujours autre chose, semble-t-il, qu'on appréhende. D'où le risque, parfois, de confondre la lecture avec son amont ou son aval, le texte dans le premier cas, les traces de la lecture dans le second. Or, le texte n'est pas la lecture mais seulement son terrain, son point de départ. Quant aux divers témoignages sur la lecture (réponses à des questionnaires, etc.), c'est déjà autre chose, ce sont des lectures déjà transformées. Non seulement à cause du temps écoulé mais aussi (et peut-être surtout) en raison de la situation nouvelle dans laquelle le fait d'être interrogé place forcément celui qui a lu.

Cette labilité de la lecture, que Percy Lubbock décrivait déjà en 1921 (Lubbock, [1921] 1957 : 1-25), constitue à coup sûr l'obstacle majeur avec lequel toute théorie de la lecture doit composer. Or, il semble que la façon la plus commune de s'y prendre consiste à contourner l'obstacle en ne reconnaissant dans la lecture que ses paramètres les plus stables. Tout se passe en effet, à en croire la plupart des études, comme si la lecture était un processus qui allait toujours droit au but, qui était toujours consistant avec les principes adoptés au préalable par le lecteur, et dont même les (rares) doutes ou erreurs nous apprendraient quelque chose de significatif sur l'œuvre qui est lue. Bref, ce qui est mis de côté, à peu près systématiquement, c'est

ce que j'appellerai les lectures erratiques, celles qui au contraire dérapent, hésitent, se trompent.

Or, nous le savons tous, la lecture, et pas seulement celle des textes réputés difficiles, loin de là, est une activité qui a, comme on dit, ses ratés. Ceux-ci peuvent être minuscules ou plutôt majeurs ; ils peuvent être détectés à l'instant ou beaucoup plus tard ; ils peuvent être sans conséquence sur les opérations ultérieures de la lecture tout comme ils peuvent aussi, parfois, déclencher toutes sortes de répercussions qui n'auraient pas eu lieu sinon. Cela peut aller d'une coquille typographique que le lecteur n'identifie pas comme telle (croyant donc « voir », au lieu de l'orthographe fautive, l'orthographe qui aurait dû être), à des contresens comme celui que signalait Jean-Pierre Vidal (communication personnelle, en 1980), il y a bien des années, à propos de ce vers de Mallarmé :

*Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche*

alors qu'il nous invitait, narquois, à ne surtout pas entendre le mot « torche » dans son acception québécoise – acception dont on conviendra qu'elle est fort peu mallarméenne<sup>1</sup>...

D'autres lectures erratiques, moins simples encore, concernent non pas des lettres ou des lexèmes, mais l'articulation de segments narratifs. C'est ce qui risque d'arriver à certains lecteurs de *Gerald's Party*, de Robert Coover, lorsqu'ils rencontrent le passage suivant :

*He [Vic] smashed his fist into the wall. I recalled now that view I'd had into the living room over the heads of Daffie and Jim and the others, Inspector Pardew on the floor on his knees, reaching back over his shoulder toward his two assistants like a surgeon asking for a scalpel. Vic whirled around suddenly and bulled out, fists clenched, slamming past some people just outside the door : Dolph*

---

1. Précisons, pour qui cette acception non mallarméenne n'est pas familière, qu'au Québec une « grosse torche » désigne une « femme obèse, empêtrée » (DesRuisseaux, 1990 : 192) et qu'à cette expression est fréquemment accolée une connotation de vulgarité.

*and Talbot against the wall, Charles Trainer fell on his arse, his scotch flying, a woman giggled nervously* (1985 : 87).

Il n'est pas impossible en effet, en l'absence d'indications explicites, que pour certains lecteurs la portée de la remémoration ne se limite pas à la scène de l'inspecteur Pardew se tournant vers ses assistants, mais qu'elle s'étende aux phrases suivantes, jusqu'à ce que l'accumulation des détails et des actions finisse par faire soupçonner – sans qu'on puisse préciser où cela se produira – que les événements narrés ne font pas partie de l'épisode remémoré. Quoi qu'il en soit, le lecteur n'aura alors d'autre choix, s'il veut éclaircir la question, que de revenir en arrière de façon à voir où sa lecture a « déraillé<sup>2</sup> ».

Ces différents exemples ne doivent cependant pas suggérer que les lectures erratiques se distribuent selon une typologie des niveaux – littéral, lexical, narratif, etc. – où résiderait l'« erreur ». Au contraire, l'intérêt des lectures erratiques tient bien souvent à ce qu'elles court-circuitent des niveaux que le lecteur aurait pu supposer étanches, le forçant, par le fait même, à apercevoir à quel point les édifices de lecture sont enchevêtrés.

D'où ma seconde raison de qualifier ces lectures d'erratiques : ce sont des lectures qui errent, qui doivent soudainement passer d'un registre d'appréhension du texte à un autre. Ainsi, les rires qui ponctuaient la mise en garde de Vidal suggèrent que l'enjeu du contresens dépasse de loin l'intellection d'un lexème, puisqu'on a ici affaire à un véritable télescope culturel qui nous fait passer de la subtilité de la « torche » mallarméenne à la grossièreté de la « torche » québécoise. On se prend à imaginer quelque chose comme Juliette Pétri dans le rôle d'Hérodiade, ou

---

2. Je précise cependant que, pas plus que l'errement initial, ce retour en arrière n'est nullement automatique ; rien n'interdit que certains lecteurs passent outre et continuent en dépit de ce qui leur apparaîtra sans doute alors comme un vague accroc à la cohérence narrative. La lecture erratique, on commence à le soupçonner, constitue un domaine où les indéterminations sont non seulement nombreuses, mais foisonnantes.

quelque autre rêverie complaisamment sacrilège qui a fort peu à voir avec *La chevelure* mais qui s'alimente au contraire de son impertinence – dans les deux sens du terme, bien sûr. Un mot entendu de travers, et c'est tout le texte, ici, qui bascule. *Ralentir : mots-valises !*, titrait Alain Finkielkraut. Formule judicieuse : si les signifiants, comme disait l'autre, sont des carrefours de sens, alors il peut suffire d'une embardée pour entraîner, de proche en proche, des effets qui ne sont plus du tout ponctuels. Une typologie qui nous ramènerait aux sources des différentes lectures erratiques ne permettrait donc pas d'apprécier l'ampleur du processus, et surtout l'hétérogénéité des processus en cause.

Par ailleurs, les lectures erratiques sont des lectures qui doivent souvent errer dans l'espace du texte, remplacer le parcours linéaire par des retours en arrière qui seront d'autant plus hésitants, et donc potentiellement labyrinthiques, que le lecteur aura de la difficulté à retracer ce qui a pu déclencher la méprise, et quelle voie il aurait dû prendre.

Je donnerai un exemple simple, qui est arrivé à un lecteur que je nommerai, disons, Richard S., alors qu'il lisait *Changement de décor*, un roman policier de Bill S. Ballinger, et qu'il rencontra le passage suivant :

*Au bout d'une minute ou deux, elle reposa la tasse sur le comptoir, tandis que Rafferty commandait une assiette de beignets, sortit de son sac un paquet de cigarettes, en fit tomber une et l'inséra entre ses lèvres. Rafferty se pencha vers elle pour lui donner du feu.*

— *Voilà, dit-il* (1953 : 58).

À la fin de ce passage, au moment où il est dit que Rafferty donna du feu à la femme, Richard S. eut un moment d'incompréhension : c'est qu'il était convaincu jusque-là que c'était Rafferty qui avait sorti un paquet de cigarettes, en avait fait tombé une et l'avait insérée entre ses lèvres. D'où sa perplexité lorsqu'il apparaît que c'est à *quelqu'un d'autre* qu'il donne du feu. Il mérite d'être mentionné que cette perplexité ne correspond pas à une impossibilité fictionnelle : après tout, la femme qui ac-

compagne Rafferty aurait pu, en principe, prendre elle aussi une cigarette sans que cette action soit narrée. Or, Richard S. n'a pas envisagé cette possibilité et est au contraire revenu sur ses pas, dans l'espoir de découvrir où (et comment) il avait pu se fourvoyer. La solution ne fut pas difficile à trouver : quelques verbes dont les sujets restent implicites (« sortit de son sac un paquet de cigarettes, en fit tomber une et l'inséra entre ses lèvres ») auxquels il avait assigné, selon un principe de proximité, le plus proche sujet grammatical disponible, c'est-à-dire Rafferty. Dès lors, il lui suffit de ne pas prêter attention au sac (accessoire plutôt féminin que masculin) pour configurer une scène fictive et la reconduire jusqu'à ce que celle-ci ne lui permette plus, soudain, de gérer efficacement ce qu'il lisait. Cette lecture erratique et sa détection impliquent donc, non seulement un mouvement d'aller-retour dans l'espace du texte, mais aussi le passage d'une appréhension fictionnelle à une appréhension matérielle du texte, les paramètres de la lecture n'étant plus, tout à coup, deux personnages et leurs actions, mais des segments du texte, des ellipses, des proximités et des distances syntaxiques. Il y a de quoi faire apparaître l'élaboration de la fiction comme une sorte de ruban de Möbius par lequel les paramètres discursifs sont insensiblement transformés en paramètres fictionnels, jusqu'à ce que la lecture erratique ramène, par une torsion inverse, du fictionnel au discursif.

Je n'ai pas besoin de souligner que l'examen d'une question comme celle de la lecture erratique aurait été impensable il y a quelques décennies, tant l'activité de lecture était considérée comme allant de soi. Certes, critiques et théoriciens discutaient abondamment des diverses interprétations auxquelles les œuvres pouvaient prêter – y compris, bien sûr, des interprétations taxées de fautives. Mais il s'agissait essentiellement de résultats et non de processus de lecture. Si les résultats étaient fréquemment controversés, les processus, eux, n'étaient pour ainsi dire pas discutés. D'où, notamment, un ensemble de certitudes partagées par ceux-là même dont les interprétations s'opposaient. Au premier chef, la certitude que l'acte de lecture consiste à reconstruire d'une façon ou d'une autre l'intention de l'auteur.

Le moins qu'on puisse dire est que cette position ne va plus tout à fait de soi depuis au moins une vingtaine d'années. Qu'il me suffise ici de citer, pour mémoire, ces lignes écrites par Roland Barthes en 1970 :

*[...] depuis des siècles nous nous intéressons démesurément à l'auteur et pas du tout au lecteur [...] l'auteur est considéré comme le propriétaire éternel de son œuvre, et nous autres, ses lecteurs, comme de simples usufruitiers ; cette économie implique évidemment un thème d'autorité : l'auteur, pense-t-on, a des droits sur le lecteur, il le contraint à un certain sens de l'œuvre, et ce sens est naturellement le bon, le vrai sens : d'où une morale critique du sens droit (et de sa faute, le « contre-sens ») : on cherche à établir ce que l'auteur a voulu dire, et nullement ce que le lecteur entend ([1970] 1984 : 34).*

Nous n'en sommes évidemment plus là ; les travaux ne se comptent plus qui portent sur ce que, pour reprendre la formule de Barthes, « le lecteur entend ». Il convient toutefois de se demander dans quelle perspective au juste la lecture devient un objet de questionnement : à se contenter trop vite, en effet, du fait qu'elle le soit devenue, on risquerait d'aplanir des différences qui sont loin d'être secondaires.

La question des lectures erratiques constitue une bonne façon de repérer ces différences, ainsi que leurs enjeux. Toute une tradition fondée sur l'intention de l'auteur a carrément exclu cette question, pour la simple raison qu'une lecture erratique, étant perçue comme ce qui s'écarte de ce que l'auteur a voulu dire, ne saurait avoir aucune légitimité. Le problème, c'est que cette position aboutit fatalement à des apories, puisque l'intention qu'on oppose aux lectures erratiques n'est elle-même, bien souvent, qu'une reconstruction lecturale. C'est pour éviter de telles apories que j'ai proposé ailleurs (St-Gelais, 1994) la notion de dispositif de lecture, qui vise à penser le rapport entre les configurations discursives du texte et la gamme d'opérations lecturales que ces configurations permettent – y compris les opérations qu'on pourrait qualifier d'erratiques. Dans cette

perspective, il n'est plus question d'exclure à priori les difficultés, les culs-de-sac, les hypothèses échafaudées, remaniées, ou même invalidées lors de la lecture. Penser le texte comme dispositif de lecture, ce n'est donc pas examiner uniquement les résultats auxquels aboutit le lecteur, mais aussi tout ce qui a précédé l'établissement de ces résultats, y compris ce que le lecteur a dû rejeter pour en arriver à ceux-ci.

À première vue, cette position n'est pas incompatible avec celle adoptée en sciences cognitives, où l'étude de la mémoire a permis de montrer à quel point les méprises font partie intégrante du fonctionnement de la lecture. On a ainsi mis en évidence le phénomène, maintenant célèbre, des « fausses reconnaissances » : des lecteurs, à qui on demande d'identifier des phrases lues un certain temps auparavant, « reconnaissent » des phrases qu'ils n'ont jamais lues mais qui réunissent un certain nombre de données distribuées sur plusieurs phrases, ou encore qui explicitent des éléments implicites (Fayol, 1985 : 40-41).

Le problème, c'est que les sciences cognitives, en montrant que les méprises, faux rappels, etc., font partie de la lecture normale, ont tendance à naturaliser le réglage de lecture qui sous-tend cette « lecture normale ». Guy Denhière, par exemple, dans son commentaire sur ces expériences, affirme qu'elles démontrent que « l'oubli des caractéristiques phonémiques et syntaxiques (actif-passif, découpage en phrases et en propositions syntaxiques, etc.) est beaucoup plus rapide que celui du contenu d'un énoncé » (1984 : 20). Or, si les phénomènes d'oubli de la matérialité du texte au profit du contenu ne sont effectivement pas rares, il est abusif d'en tirer argument pour prétendre que c'est ainsi qu'opère forcément la lecture. On notera d'ailleurs que la façon même dont les expériences sont conduites ne peut que confirmer, circulairement, les thèses cognitivistes quant à l'indifférenciation de la matérialité du texte. Ainsi, les tests de fausses reconnaissances portent sur des phrases comme « Les fourmis étaient sur la table », « Les fourmis mangèrent la confiture sucrée », et ainsi de suite, dont la banalité même encourage une lecture cursive autant qu'oublieuse.

Mais les choses peuvent se passer bien différemment : il arrive que des méprises de lecture, loin d'être dues à une

mémorisation du seul contenu, soient liées au contraire aux curieuses aventures que la lettre du texte peut connaître à travers la mémoire du lecteur. Cela peut aboutir à des situations paradoxales où l'attention à la lettre se révèle tout autre chose qu'une simple fidélité au texte. Voici un exemple qui est arrivé, il y a quelques années, toujours à Richard S., lors de la lecture de la nouvelle *The Dead* de James Joyce. Le premier temps de ce dispositif est un calembour poussé par le bou-te-en-train de la soirée, Mr. Browne :

*The pudding was of Aunt Julia's making and she received praises for it from all quarters. She herself said that it was not brown enough.*

— *Well, I hope, Miss Morkan, said Mr. Browne, that I'm brown enough for you because, you know, I'm all brown* (Joyce, [1926] 1967 : 200).

Jusque-là, rien de plus qu'un bien peu subtil jeu de mots que la lecture ne peut guère que constater. Les choses se sont toutefois compliquées lorsque notre lecteur a atteint ce passage, six pages plus loin :

[...] *Aunt Kate said :*

— *Close the door, somebody. Mrs Malins will get her death of cold.*

— *Browne is out there, Aunt Kate, said Mary Jane.*

— *Browne is everywhere, said Aunt Kate, lowering her voice* (p. 206).

À la lecture de la dernière réplique de Kate, celle-ci apparut à Richard S. comme une sorte de jeu de mots au deuxième degré, un surenchérissement de celui de Browne qui lui semblait avoir été « I'm brown everywhere » ; c'est seulement en relisant le premier passage qu'il s'aperçut qu'il s'agissait en fait de « I'm all brown », ce qui signifiait approximativement la même chose, mais ne permettait pas le jeu de mots supplémentaire. Voilà donc un cas de rappel défectueux qui n'aboutit pas à une simplification cognitive du texte, mais au contraire à une complexification, aussi apocryphe soit-elle.

L'intérêt de cette lecture erratique tient aussi à ce qu'elle permet de mettre en évidence l'écart entre la position que je propose et une position qui à certains égards peut paraître semblable, celle d'Umberto Eco. Lorsque Eco, par exemple, consacre presque un ouvrage entier (Eco, [1979] 1985) à l'analyse des aventures (et mésaventures) d'un lecteur qui parcourt *Un drame bien parisien* d'Alphonse Allais, il est tentant d'y voir une analyse des dispositifs de lecture mis en place dans cette nouvelle. Mais les divergences apparaissent lorsqu'on considère le rôle des lectures partielles au sein de l'économie générale d'une lecture. Dans la perspective que je propose, il n'est pas question, je l'ai indiqué, d'accorder un statut privilégié aux résultats obtenus au terme de la lecture ; dans ces conditions, le lapsus sur « I'm brown everywhere », même s'il ne peut qu'être invalidé par une vérification, n'en constitue pas moins une composante à part entière de l'acte de lecture. La position d'Eco là-dessus est bien différente, comme le montrent bien ces propos tirés d'un article plus récent : « L'initiative du lecteur consiste à formuler une hypothèse relativement à l'*intentio operis*. Cette hypothèse doit être conforme à l'ensemble du texte considéré comme un tout organique » (Eco, 1987 : 22).

Dans une telle perspective, l'analyse du lapsus de Richard S. n'est guère pertinente, non pas parce qu'il s'agit d'un résultat invalidé par la suite (car Eco lui aussi s'occupe de tels résultats provisoires dans son analyse d'*Un drame bien parisien*), mais bien parce qu'au terme de la lecture, il n'est plus possible de supposer que l'erreur de lecture s'insérait dans « l'ensemble du texte considéré comme un tout organique » ; cette erreur, au contraire, apparaît comme une sorte de corps étranger, et cela pour celui-là même qui l'a commise. On peut dès lors être tenté de lui appliquer une autre notion offerte par Eco, celle d'*intentio lectoris*, qu'il définit comme ce que le destinataire trouve dans le texte, en fonction des systèmes de signification, désirs, pulsions et choix propres au destinataire lui-même (Eco, 1987 : 12).

Cette dichotomie n'est pas particulière à Eco : il semble bien que la lecture erratique, pour plusieurs, doive toujours être ramenée à une cause unique, finalement rassurante, soit à une stratégie du texte, soit aux dispositions du lecteur. De telle sorte

qu'il y aurait, d'une part, des lectures erratiques dont on dira qu'elles ont été programmées par le texte et, d'autre part, des lectures erratiques qui constitueraient, au sens fort, des erreurs, non cautionnées par l'*intentio operis*, et qu'on expliquera en alléguant la distraction du lecteur ou une stratégie interprétative (Fish, 1980) ; on fera valoir, par exemple, le goût de Richard S. pour les calembours. Une telle opposition ne peut que rassurer ceux qui soutiennent que les phénomènes de lecture peuvent être ramenés soit au texte, soit au lecteur (avec ses inattentions, ses fantasmes et, qui sait, ses intentions).

La figure privilégiée, dans le premier cas, semble être celle du piège disposé discrètement par le texte et qui ne fonctionnera bien sûr que si la lecture y succombe. Il n'est alors plus question d'imputer la lecture erratique au lecteur, ni même de la considérer comme fautive, puisqu'elle apparaît alors comme une partie intégrante, non pas du texte, mais bien de l'œuvre<sup>3</sup>. L'exemple désormais classique est offert par Eco dans son analyse d'*Un drame bien parisien*, où deux personnages, Raoul et Marguerite, reçoivent chacun de son côté une lettre anonyme annonçant que l'autre se rendra à un bal costumé, déguisé qui en templier fin de siècle, qui en pirogue congolaise. Le texte est configuré de telle sorte, montre Eco, que le lecteur a toutes les chances de croire (à tort) que Raoul et Marguerite se rendent au bal sous le déguisement mentionné dans la lettre reçue par l'autre – jusqu'à ce que le dénouement révèle le panneau dans lequel est alors tombé le lecteur.

Autre exemple : dans *The Russian Interpreter* de Michael Frayn, un Anglais qui séjourne en URSS, Paul Manning, devient l'interprète d'un compatriote, Proctor-Gould, qui tente de développer des relations commerciales avec l'URSS, mais qui ne parle pas le russe. Les choses se compliquent lors d'un banquet où Manning s'aperçoit trop tard qu'il est un peu trop éméché pour traduire fidèlement les propos de Proctor-Gould. Le lecteur pourra d'ailleurs le vérifier lorsque le texte juxtapose les

---

3. Sur la distinction désormais classique entre texte et œuvre, voir notamment Rigolot (1982 : 190-191).

premières phrases du discours de Proctor-Gould – qui font une dizaine de lignes – et la version caricaturalement simplifiée qu’en donne Manning. Je cite cette dernière : « He’s very pleased to be here. At an occasion of this nature he recalls that he has many friends in learned institutions engaged on similar work in Britain » (Frayn, [1966] 1978 : 169).

Ce que le lecteur a toutes les chances de remarquer, c’est la disparité entre l’original et sa « traduction » dont les lacunes sont évidemment dues à l’ivresse de Manning. Seulement, une gaffe en dissimule ici une autre, comme on s’en apercevra brutalement en lisant la suite du texte :

*Proctor-Gould was frowning at him.*

*“What do you think you’re up to, Paul ?”, he whispered.*

*“Got the general sense of it”, muttered Manning defensively.*

*“You were speaking English. Do you realize that ?”*  
(p. 169).

Coup de théâtre pour Manning, mais aussi pour le lecteur, qui réalise que loin d’être une mauvaise traduction, les phrases de Manning ne constituaient même pas une traduction tout court, puisqu’il parlait en anglais et non en russe. Cette surprise n’en est évidemment une que si le lecteur a pris les phrases en question pour la version anglaise de la supposée version russe de Manning. On notera de plus que la surprise est proportionnelle au caractère d’évidence du premier mouvement de lecture ; il y a fort à parier en effet que ce n’est même pas consciemment que le lecteur aura pris la décision de considérer que les phrases de Manning ont été prononcées en russe, d’une part parce qu’il est fréquent que des phrases prononcées dans une langue étrangère apparaissent dans la langue du texte, d’autre part parce qu’il en a toujours été ainsi, jusque-là, dans *The Russian Interpreter*.

Aussi bien dans *Un drame bien parisien* que dans *The Russian Interpreter*, on pourrait parler de dispositif aléatoire, c’est-à-dire d’agencements textuels qui ne produisent certains effets qu’à la condition que la lecture effectue certaines opérations. Car il reste toujours possible, quoi qu’il en soit de la fréquence empirique de cette éventualité, que les lecteurs ne

tombent pas dans le panneau<sup>4</sup>. D'où des espaces de lecture en quelque sorte feuilletés : non seulement l'agencement respectif des textes permet chaque fois plusieurs avenues de lecture, mais dans chaque cas la suite du texte occasionnera des résultats différents, selon les mouvements précédents de la lecture. Contrairement, donc, à Eco selon qui la lecture piégée constitue une Lecture Modèle concordant avec l'*intentio operis*, la notion de dispositif aléatoire refuse d'accorder un quelconque primat à aucune des lectures en cause. La raison en est bien simple : impossible de se placer dans une position extra-lectorale permettant de déterminer ce qui est une Lecture Modèle et ce qui n'en est pas une. Autrement dit : la stratégie du texte n'est jamais qu'une supposition de la lecture. Il ne s'agit pas d'opposer, comme le fait Eco, l'*intentio operis* et l'*intentio lectoris*, mais bien de voir que la première est tributaire de la seconde. S'il y a une distinction, elle passe donc, en fait, entre les résultats que le lecteur attribue au vouloir-dire du texte et ceux qu'il considère comme les produits de sa lecture.

Il ne s'agit pas pour autant d'effacer le pôle textuel du dispositif et de ramener la lecture (erratique ou non) à des facteurs comme la volonté du lecteur, son inconscient (Holland, 1975), ou encore ses stratégies interprétatives. Ce qui se trouve nié chaque fois, et au-delà de la disparité des modèles en cause, c'est que la lecture puisse être l'enjeu de rapports de forces hétérogènes, parfois même conflictuelles. Réduction particulièrement remarquable lorsque l'activité de lecture est considérée sous l'angle de ses ratés, de ses dysfonctionnements, de ses errements. Ainsi, lorsque Brian McHale analyse ce qu'il appelle des « lectures paranoïaques » de *Gravity's Rainbow* (McHale, 1985), on peut se demander dans quelle mesure son analyse n'est pas marquée elle-même du sceau de la paranoïa, puisque son examen consiste à chercher, derrière les errements de divers lecteurs, un ordre dicté par les préconceptions de chacun des lecteurs.

---

4. Bertrand Gervais (communication personnelle) m'a signalé l'existence d'un lecteur d'*Un drame bien parisien* qui n'aurait pas effectué la supposition erratique.

Pour beaucoup, donc, la lecture erratique semble avoir quelque chose de théoriquement insoutenable, et qu'on s'empresse d'exorciser en la ramenant à un unique facteur dominant, comme les stratégies du texte à l'égard de la lecture ou les dispositions du lecteur. D'où des batteries de notions comme celle d'Eco qui, en semblant couvrir l'éventail des possibilités, occultent le caractère dialectique des processus de lecture.

Ces questions n'ont pas qu'une dimension théorique. Ce qui est souvent négligé, c'est que des notions comme celles d'*intentio operis* et d'*intentio lectoris* puissent être problématisées « en pratique ». Je ne pense pas tant au cas où le lecteur suppose l'existence d'une *intentio operis* qu'il ne parvienne pas à déterminer, qu'au cas où sa lecture aboutit à une remise en cause de la distinction entre ce qui a son origine dans le texte et ce qui l'a dans sa lecture. En de telles occasions – et elles ne sont pas si rares qu'on pourrait le croire – la lecture erratique n'est pas le fait d'un autre lecteur ou d'une étape antérieure de la lecture. On a plutôt une situation où le lecteur lui-même se demande jusqu'à quel point sa lecture ne serait pas erratique, qui se demande, surtout, sur la base de quel critère il pourrait bien résoudre pareille question, et donc déterminer ce que serait une lecture « juste ».

Il convient, bien entendu, de donner un exemple, dont le coupable (ou la victime...) est encore une fois notre informateur anonyme, Richard S. La chose s'est produite vers la fin de sa lecture de *Right You Are, Mr. Moto*, roman d'espionnage de John Marquand, dernier de la série des Mr. Moto, dont la publication s'étale des années 1930 au milieu des années 1950. Je résume sèchement l'intrigue : Jack Rhyce et Ruth Bogart, deux agents secrets américains, sont envoyés dans le Japon d'après-guerre pour enquêter sur les agissements d'un agent communiste dont le nom de code est Big Ben. Seulement, Jack et Ruth tombent amoureux l'un de l'autre, ce qui pose bien des problèmes éthiques à ce pauvre Jack. Qui plus est, Big Ben s'amourache lui aussi de Ruth, allant jusqu'à lui donner son numéro de téléphone – imprudence colossale de la part d'un agent traqué aussi bien par les services japonais que par les Américains.

Mais s'agit-il vraiment d'une imprudence ? C'est ici que le lecteur, pour reprendre les mots de Sartre, peut se mettre à raconter une tout autre histoire : qu'est-ce qui prouve en effet que Ruth n'est pas un agent double chargé d'informer Big Ben sur les agissements de Jack et des Japonais ? Ces soupçons ont un statut particulièrement malaisé à caractériser. D'abord, il n'est pas du tout certain qu'ils viennent à l'esprit de tous les lecteurs. On peut certes avancer que les lecteurs familiers du roman d'espionnage ou du roman policier, ou des deux, sont plus susceptibles de former de tels soupçons, mais rien ne permet d'affirmer que c'est nécessairement le cas. Il n'y a donc pas de relation de cause à effet, mais au mieux une relation que je qualifierais de catalytique, la familiarité avec les genres en question agissant comme un catalyseur potentiel de soupçons, sans cependant suffire, en soi, à les provoquer. On peut d'ailleurs imaginer des lectures où les soupçons portent sur un autre personnage que Ruth. Rien de mécanique, dans ce processus.

De plus, même en supposant que les soupçons portent sur Ruth, il n'est pas possible de déterminer le lieu du texte où la lecture basculera de la confiance à la méfiance. Dans le cas de Richard S., le déclencheur a été la scène où Jack, revenant à la chambre d'hôtel où il a laissé Ruth, lui demande « *Is everything all right ?* » et où il reçoit la réponse : « *Everything's very dull* » (Marquand, [1957] 1986 : 256-257). Rien, bien entendu, dans cet échange n'est probant en soi, c'est-à-dire sans l'intervention d'une lecture qui consiste à remarquer le contraste entre l'activité de Jack et l'inaction de Ruth – et à se demander si cette inaction est réelle ou feinte, ce qu'on ne peut pas savoir, puisque la narration exclusivement focalisée sur Jack ne permet pas de savoir ce qui se produit pendant son absence. Le lecteur pourra peut-être alors se souvenir de la façon dont, une quinzaine de pages plus tôt, Ruth a appris à Jack que Big Ben lui avait donné son numéro de téléphone : Ruth n'avait pas révélé cette information sur le champ, mais seulement après deux pages de dialogue, avec un manque d'empressement qui apparaîtrait rétrospectivement suspect. Bien entendu, il est possible que les soupçons aient surgi dès ce moment-là, tout comme il est possible qu'ils surgissent bien après la scène du retour de Jack à

l'hôtel. La lecture soupçonneuse ne correspond donc pas à un processus déterminé, mais bien à une multiplicité de processus possibles, qui se configurent chacun d'une façon différente, sans que ces différences puissent être ramenées au texte ni aux prédispositions du lecteur : on a ici un dispositif aléatoire stratifié.

Mais le problème n'est pas seulement que la lecture soupçonneuse soit sans origine ; il tient aussi à ce que le lecteur, une fois qu'il entre dans la spirale du soupçon, ne dispose d'aucune indication probante dans un sens ou dans l'autre. À mesure en effet que le lecteur soupçonneux avance dans le texte, il ne découvre aucun indice qui lui permettrait de trancher entre l'innocence et la culpabilité de Ruth. C'est plutôt la façon même dont le texte tend à faire de Ruth un personnage innocent qui peut finir par susciter de la méfiance.

Les extraits qu'on peut citer, ici, comptent moins que leur place dans la topographie du texte, et donc dans le parcours de la lecture. Ainsi, lorsqu'un passage racontant le retour de Jack à l'hôtel, après une discussion importante avec un suspect, commence ainsi : « She was in her room, reading Terry's *Japanese Empire*. She looked inquiringly when he came in » (Marquand, [1957] 1986 : 263), le simple fait que ces phrases apparaissent dans une position notable – le tout début d'une section de chapitre – leur accorde une importance qui risque de passer inaperçue aux yeux des lecteurs non méfiants, mais qui, au contraire, attirera l'attention des autres sur l'inaction – peut-être feinte... – de Ruth<sup>5</sup>. Rien, bien entendu, de probant en ce sens, cependant, puisque les soupçons reposent bien davantage sur des indices topographiques que sur des signes verbaux.

---

5. Il faudrait d'ailleurs dire un mot ici d'un facteur qui n'est pas proprement textuel, puisqu'il tient plutôt à des « règles » narratives générales. Si l'inaction de Ruth tend à la rendre suspecte, cela tient aussi à ce que le lecteur peut alors se demander quelle est sa fonction dans le récit – d'autant plus qu'on approche alors de la fin, et donc d'un dénouement de l'intrigue. La réponse des lecteurs soupçonneux consiste évidemment à supposer que Ruth est loin d'être inactive, ce qui non seulement lui assigne une fonction (secrète), mais de plus permettrait un rebondissement majeur de l'intrigue. On verra que la fin du roman promet une autre réponse, sur laquelle je reviendrai.

D'où, au bout du compte, l'effet de spirale auquel je viens de faire allusion : chaque fois, par exemple, que le texte inclut des éléments qui pourraient disculper Ruth en justifiant son attitude potentiellement suspecte, le lecteur soupçonneux peut hésiter entre accepter ces justifications et les considérer comme une tentative d'endormir la méfiance des lecteurs plus confiants<sup>6</sup>. Il faut ici souligner que les « justifications » en question ne prennent jamais acte des soupçons, dont le lecteur méfiant doit donc assumer seul la responsabilité tout en leur trouvant quelque fondement dans ce qu'il a lu. À partir de là, le lecteur a de bonnes chances de se retrouver déchiré entre deux vecteurs opposés : d'une part, l'impression d'avoir d'autant plus raison qu'il imagine d'autres lecteurs plus naïfs qui n'y voient que du feu ; d'autre part, le fait que la duplicité de Ruth lui apparaît comme un fragile édifice de lecture qui pourrait s'écrouler à tout instant. Ce qui finira d'ailleurs par se produire lorsque Ruth sera enlevée puis exécutée par les agents de Big Ben<sup>7</sup>, sans que jamais un seul personnage n'ait douté un seul instant de sa loyauté, laissant le lecteur méfiant avec un fantôme de soupçon, avec une trame narrative invalidée dont il ne pourra jamais décider s'il s'agissait d'une illusion ou d'un piège silencieusement ourdi par le texte.

En définitive, on se retrouve devant une lecture qui n'est pas seulement erratique, mais qui est aussi triplement indécidable. Indécidable, d'abord, parce qu'il n'est tout simplement pas sûr qu'elle soit commise : il est tout à fait plausible, ne l'oublions pas, que Ruth ne soit même pas soupçonnée. Indécidable,

---

6. Je pourrais mentionner par exemple l'insistance de Ruth, dans les derniers chapitres, à rester au Japon plutôt qu'à retourner aux États-Unis, comme le lui demande Jack. Cette insistance, dont on devine bien qu'elle alimente les soupçons si ceux-ci sont déjà en place, est explicitement justifiée, dans le roman, par l'amour qu'elle éprouve pour Jack.

7. Dénouement qui montre que Ruth remplit bel et bien une fonction dans l'intrigue – elle met notamment en évidence l'impossibilité de concilier la vie personnelle avec la vie d'espion –, mais une fonction bien différente de celle qu'attendaient les lecteurs soupçonneux.

ensuite, parce que pendant plusieurs dizaines de pages le lecteur qui s'est engagé sur la voie du soupçon ne trouve aucun indice concluant, ni dans un sens ni dans l'autre. On peut même aller plus loin : à la fin du roman, le lecteur qui s'est méfié de Ruth peut aller jusqu'à douter qu'elle soit réellement morte. En effet, comme la nouvelle de son décès n'est que rapportée, on peut imaginer qu'il s'agit en fait d'une mascarade, destinée à camoufler aux Américains (et aux lecteurs crédules !) la désertion de l'agent double qu'elle serait. Avenue de lecture aussi trouble qu'indécidable, puisque le lecteur élabore un récit apocryphe, un récit que rien dans le texte n'invalide, certes, mais dont le lecteur lui-même ne peut que reconnaître qu'il dépend presque entièrement d'un réseau d'inférences lectorales.

Indécidable, enfin, parce que, même sans aller jusque-là, le lecteur qui admet avoir commis une erreur à propos de Ruth n'a aucun moyen de déterminer si cette erreur était programmée ou si elle n'était qu'un égarement passager. Cette indécidabilité-là montre que les cas où l'*intentio operis* est nette ne sont jamais que des cas où la lecture peut aisément en postuler une, c'est-à-dire finalement la construire.

## BIBLIOGRAPHIE

- BALLINGER, Bill S. (1953), *Changement de décor*, Paris, Presses de la Cité. (Coll. « Un mystère ».)
- BARTHES, Roland ([1970] 1984), « Écrire la lecture », dans Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil p. 33-36.
- COOVER, Robert (1985), *Gerald's Party*, New York, Linden Press/Simon & Schuster.
- DENHIÈRE, Guy (1984), *Il était une fois... Compréhension et souvenir de récits*, Lille, Presses universitaires de Lille. (Coll. « Psychologie cognitive ».)
- DESRUISSEAUX, Pierre (1990), *Dictionnaire des expressions québécoises*, Montréal, Bibliothèque québécoise. (Coll. « Ouvrages pratiques ».)
- ECO, Umberto ([1979] 1985), *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- ECO, Umberto (1987), « Notes sur la sémiotique de la réception », *Actes sémiotiques*, vol. IX, n° 81, 1, p. 5-27.
- FAYOL, Michel (1985), *Le récit et sa construction. Une approche de la psychologie cognitive*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.
- FISH, Stanley (1980), *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press.
- FRAYN, Michael ([1966] 1978), *The Russian Interpreter*, [s. l.], Fontana.
- HOLLAND, Norman N. (1975), *Five Readers Reading*, New Haven, Yale University Press.
- JOYCE, James ([1926] 1967), « The Dead », dans James JOYCE, *Dubliners*, Harmondsworth, Penguin, p. 175-223.
- LUBBOCK, Percy ([1921] 1957), *The Craft of Fiction*, New York, Viking Press. (Coll. « Compass Books ».)
- MARQUAND, John P. ([1957] 1986), *Right You Are, Mr. Moto*, Boston, Little, Brown and Co.
- MCHALE, Brian (1985), « "You used to know what these words mean" : misreading *Gravity's Rainbow* », *Language and Style*, vol. 18, n° 1, p. 93-118.
- RIGOLOT, François (1982), « La Renaissance du Texte. Histoire et sémiologie », *Poétique*, n° 50 (avril) p. 183-193.
- ST-GELAIS, Richard (1994), *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Brèches ».)

# COOPÉRATION INTERPRÉTATIVE ET STÉRÉOSÉMIE<sup>1</sup>

Paul Bleton

*Télé-université/CRELIQ*

En examinant l'acte de lecture paralittéraire dans la perspective de la coopération interprétative, on y distingue un cas particulier, la stéréosémie ou lecture louche, sorte de coopération interprétative à la puissance deux. La stéréosémie se révèle dans de micro-événements, à la fois inscrits dans le texte mais nécessitant pour exister dans la conscience du lecteur une décision de lecture. La stéréosémie se singularise en ce que la décision interprétative porte non pas seulement sur le sens à accorder à un segment, mais à lui reconnaître une double interprétation simultanée, la seconde engageant même parfois un changement du régime de lecture. Il s'agira ici de décrire six jeux apparentés, complémentaires ou contradictoires, fondés sur l'anticipation poïétique de cette double interprétation simultanée et présentant pour le lecteur sériel des degrés de difficulté croissants : le titre jeu de mots, la coopération libidinale de l'esprit mal tourné, la lecture louche à mode d'emploi explicite, les marqueurs de dérivation parodique, le jeu coopératif et le jeu compétitif. Quelques remarques sur la zone floue entre la règle et le jeu, entre ce que désire le texte et les comportements réels du lecteur, viendront clore ce survol.

---

1. La recherche dont ce texte est une émanation a été rendue possible grâce à une subvention du Conseil de recherches en sciences sociales (CRSS) du Canada.

## À PLUS D'UN TITRE

*Un os dans le fromage* (Adams, 1952), *Came à Cannes* (Foucherand, 1966), *Agent trouble* (Garbo, 1981), etc. : sans forcément connaître les romans, on aura reconnu un style titulaire, soit celui du polar et du roman d'espionnage d'après 1950 et peut-être, plus spécifiquement, celui de la « Série noire ».

Le titre jeu de mots se fonde sur une scène – le croisement du regard indifférent, désinvolte, de l'éventuel acheteur et d'un événement de sens sur la surface glacée. Cet événement de sens doit accrocher, retenir le lecteur ; et le retenir non pas sur le seul titre, bouclé sur son astuce, mais le décider à empoigner le volume, à s'en faire une idée globale, à le feuilleter, à l'acheter finalement. Ainsi, un tel titre fait de l'œil au chaland, il lui faut le draguer par quelque chose d'insolite, de séducteur, mais aussi lui annoncer un plaisir bien connu.

Conventions rhétoriques facilement imitables pour les épi-gones. La répétition devient une contrainte – plus ou moins forte – tirée du côté de l'entropie du genre, de la neutralisation de l'interprétation au profit de la seule connotation ; les conventions titulaires deviennent des redondances de la signature – « ceci est du J. Bruce » – ou de l'esthétique de la collection – « ceci est de la "Série noire" », c'est-à-dire une façon à la fois désenchantée et cynique de considérer la vie et la langue.

De la même famille que ce premier type de titres, le titre à double entente amène le lecteur à un peu plus de coopération interprétative. Le titre jeu de mots est tiré, consumé, gaspillé comme un feu d'artifice au seuil de la lecture. *Le beau Danube noir* (Michel-Vial, 1961) : après un tel titre, le calcul interprétatif tourne court, l'allusion intertextuelle simple peut bien être reconnue, le lecteur n'en tirera aucune information pragmatique – une valse n'a que peu de chances de servir de mode d'emploi pour un roman d'espionnage.

Puisque, à l'évidence, la machine qui a généré un tel fragment textuel n'est pas une fatrasie – le genre est identifié sans ambiguïté par la couverture où apparaît le titre –, le réflexe de lecture qu'a inculqué l'esthétique polar 1950 au lecteur sériel le contraint à faire l'hypothèse que l'« os » dans le fromage évoqué

plus haut n'est pas celui d'un poulet. En vitrine sur le récit à lire, un titre comme *Les rats de Montsouris* (Malet, 1955) pique la curiosité d'un lecteur qui soupçonne aussitôt que « rats » peut être entendus sylleptiquement – l'un et l'autre interprétants, zoologique et argotique, étant parfaitement congruents à la série de Léo Malet. *L'envahissant cadavre de la plaine Monceau* (Malet, 1959) : dans les mêmes « Nouveaux mystères de Paris », le lecteur voudra savoir selon quelle logique, sans doute non ionessienne, un seul cadavre, au-delà de la contamination par le cliché « monceau de cadavres », peut devenir « envahissant »...

En fait, dans ce cas de titres auxquels le lecteur suppose d'autres ressources sémantiques, sans pouvoir encore les comprendre distinctement, la stratégie interprétative du moindre effort reste une alternative parfaitement viable. Cette stratégie du moindre effort, sans doute moins rentable, reste encore acceptable lorsque le titre, ni complètement transparent ni complètement opaque, détourne un autre titre.

L'alternative au moindre effort est une tout autre stratégie : le lecteur fait l'hypothèse forte que le titre sous-jacent reconnu donne une clé d'interprétance à l'histoire qu'il va lire, suppose que le livre caché commande en sous-main l'histoire qui s'annonce ainsi avec duplicité. Le titre comme mode d'emploi, ou : la clé est sur la porte.

En fait, le lecteur choisissant la stratégie la plus cognitivement coûteuse ne sera pas forcément récompensé ; son choix de voir dans la double entente titulaire un marqueur, un mode d'emploi, une invitation à la lecture louche, se heurte à la contrainte poétique de base, accrocher le chaland à tout prix. La clé sur la porte s'avère bien souvent une fausse clé.

Le bon lecteur, c'est celui qui à la fois sait adapter sa lecture au livre à lire et tirer tout ce que les moments *top to bottom* lui offrent d'informations pragmatiques et cognitives préalables. Un bon lecteur, c'est ce que devient le lecteur sériel pour sa littérature habituelle. Certains genres de la littérature de grande diffusion affectionnent les titres à double entente. Quelle leçon de lecture notre bon lecteur tirera-t-il de ces expériences de titres à double entente évoquées jusqu'ici ? Quel statut accordera-t-il au titre dans son acte de lecture ?

## COOPÉRATION PAR ESPRIT MAL TOURNÉ

L'évitement de la difficulté interprétative et la tolérance à l'égard du sens flou, de l'imprécision sont, curieusement, des caractéristiques du bon lecteur ; ce qui risque, pour un auteur qui veut jouer de la double entente et provoquer une lecture louche, de poser quelque difficulté. La situation n'est toutefois pas désespérée, puisque même les bons lecteurs partagent avec les autres une stratégie de lecture tout aussi cardinale et tout à fait contradictoire à la première.

Considérez par exemple ce petit fragment textuel, extrait de *Je suis un roman noir* d'ADG (1974) :

*Elle entend si bien ce qui se passe [au second, dans l'appartement de sa fille et son gendre, le narrateur] qu'elle a un jour prié Christina de moins l'appeler en certains moments et dans les mêmes, que je respecte un peu plus les sommiers (p. 53).*

Le calcul interprétatif n'est sans doute pas hors de portée pour un lecteur moyen – quels moments répondent à cette double caractéristique du « Maman » crié par Christina et des sommiers malmenés par le narrateur ? Il suppose bien néanmoins un effort de coopération interprétative. Si cet effort est aussi spontanément fait, c'est que la gratification libidinale est quasi immédiate, que l'euphémisme est tendancieux et que le lecteur a l'esprit mal tourné.

Ce qui sera bien sûr immédiatement exploité par l'auteur, trompant malicieusement le cochon qui sommeille en tout lecteur, conforté d'avoir su interpréter cette première petite énigme. En effet, considérez maintenant ce dialogue entre le narrateur et Michelle, la femme qui lui plaît, dialogue qui achève un chapitre :

— *Je viens chez vous, il neige.*

— *Oui, dit-elle, les nuits sont blanches...* (p. 72).

Pour passer d'une interprétation de l'oxymoron à l'autre, de la « blancheur neigeuse de la nuit » à la « nuit sans sommeil », le lecteur a activé cette même stratégie spontanée qui plus haut lui

avait si bien réussi. Le début du chapitre suivant (« C'est en me réveillant près d'elle, le lendemain matin [...] »), forçant lui aussi au calcul interprétatif – quel élément de l'histoire répond aux caractéristiques <nuit blanche> + <ellipse narrative entre les deux chapitres> ? –, semble d'ailleurs lui confirmer la pertinence de l'interprétant sexuel... Pour aussitôt le détromper : « Anecdotiquement, je m'étais aussi pris pour Tristan, cette nuit, mettant une imaginaire épée entre Michelle et moi, en signe de chasteté » (p. 73). Que la correction soit explicite démontre que l'auteur avait bien prévu la double entente tendancieuse, pour en tirer un effet déceptif.

La contribution du lecteur, tendancieuse ou non, dépasse le seul déchiffrement ; que la suite de la lecture confirme ou non les risques interprétatifs pris par le lecteur, que le texte prévienne ce risque et s'en serve pour piéger le lecteur trop audacieux, tout cela ne fait que confirmer la nature de cette propension au supplément interprétatif : elle est assurément un des universaux cognitifs.

Telles sont donc les données. Au-delà de l'ambiguïté sémantique du titre jeu de mots, le lecteur doit décider si cette saillance a valeur d'avertissement, si le jeu de mots comporte une ambiguïté pragmatique – si en plus de sa fonction séductrice il doit le considérer comme une instruction de lecture. D'autre part, le lecteur peut toujours trop en faire – comment faire le départ entre le sens que crypte le texte retors et la surinterprétation pure et simple, entre ce qui est dans le texte et ce qui est dans la tête du lecteur ?

## FAUX PAR CONTRAT EXPLICITE

Premier cas de figure, celui de parodies ou de pastiches avérés, adressés à un lectorat non sériel, même si occasionnellement des œuvres paralittéraires en sont la cible<sup>2</sup>. Second cas de figure, celui de parodies ou de pastiches avérés, destinés à un

---

2. Comme les exercices de style de Perrin dans *Monnaie de singe* (1952).

lectorat sériel, dans des collections paralittéraires. Le contrat de lecture louche y est explicite, c'est la-manière-de qui importe. Dans *Faux et usage de faux* de Thomas Narcejac (1952), c'est à la préface qu'il revient d'annoncer le pastiche, ce qui entraîne aussitôt la réinterprétation du titre (syllepse sur « faux »), et chaque nouvelle là aussi est introduite par une mention de pastiche explicite.

Contrat explicite, protocole de lecture univoque : voilà ce qui rassemble ces deux premiers cas de figure. Mais l'équivoque n'est jamais loin : si dans la lecture d'évasion le choix du livre adéquat – adéquat en regard du plaisir attendu – est l'étape la plus cruciale de l'acte de lecture (Nell, 1988), à partir de quelles informations paratextuelles le lecteur choisit-il son livre et y adapte-t-il la stratégie de lecture la plus appropriée ?

### ... ET PART ODIEUSE, MOINS EXPLICITE

Phénoménologiquement, la lecture de la parodie est scandée par trois temps : temps de la lecture naïve, étape que la parodie subtile peut tenter de prolonger le plus longtemps possible, puis moment de reconnaissance du parodié, enfin étape du strabisme interprétatif et de la connivence.

Pragmatiquement, l'illocution parodique est indirecte ; il n'y a en effet pas de corrélation univoque entre l'acte parodique et une forme linguistique – comme entre l'interrogatif et la question ou l'impératif et l'injonction... Transposée à la lecture de la parodie, la classe des illocutoires dérivés marqués inciterait à rechercher des marqueurs de dérivation indirecte signalant, sinon univoquement du moins conventionnellement, la duplicité de telle illocution, sa fonction de mode d'emploi, et visant à obtenir la connivence du lecteur.

S'il n'y a pas de marqueurs de dérivation assurés, reste donc la dérivation allusive, résultant d'un calcul interprétatif. On voit la difficulté : à partir de quel(s) élément(s) textuel(s) faiblement conventionnalisés et peu explicites le lecteur deviendra-t-il suspicieux et entamera-t-il une lecture louche ?

Cognitivement, la lecture louche correspond à un remodelage du cadre interprétatif abduit par le lecteur des premiers

moments *top to bottom* ; de la reconnaissance du polar – collection, style, motifs conventionnel, etc. – le voilà passé, dans l'acte de lecture lui-même, à un autre cadre interprétatif qui n'efface toutefois pas le premier, s'y superpose, tresse avec lui une compréhension stéréosémique.

Celle-ci a généralement pour effet de compacifier, de rendre plus cohérent les événements sémantiques mal compréhensibles dans le premier cadre interprétatif. Un des éléments de texte ayant été élu (plutôt que reconnu) comme « marqueur de dérivation parodique », le lecteur reconstitue alors la cohérence de la syntaxe parodique.

Pour déterminer son lecteur adéquat, l'énonciation parodique joue de la tolérance du bon lecteur à l'endroit de l'imprécision, à la fois pour inciter à maintenir la stratégie du moindre effort d'interprétation et pour, le plus tard possible parfois, l'amener au contraire à une double interprétation simultanée, à une lecture louche. Effort cognitif récompensé par une double domination que le bon entendeur prend sur le texte – « tout en ayant sa cohérence propre, prédictible, le texte que je lis est la dérivation dérisoire d'un texte monumental ».

## SUPPLÉMENTS VITAMINÉS EN CAS D'ENCYCLOPÉDIE FLOUE

La difficulté cognitive pour lire de tels romans est donc fonction de deux éléments associés à deux temporalités. C'est en effet dans l'instant, celui de la reconnaissance, que le flux de la lecture change d'un seul coup de qualité, selon le caractère plus ou moins explicite du « marqueur », ou la facilité plus ou moins grande du lecteur à voir dans un moment interprétatif du texte un possible mode d'emploi. C'est d'autre part dans la durée que le texte contraint le lecteur à faire appel à une encyclopédie plus ou moins spécialisée pour corrélérer un texte déjà connu à celui en cours de lecture.

Dans une littérature de grande diffusion, les auteurs auront surtout recours à une encyclopédie largement accessible, comme l'Histoire scolaire et vulgarisée, comme la culture commune de genres paralittéraires, ou comme les œuvres monumentales

largement connues. Est immédiatement perçue la dérision par dégradation de statut, par déclassement qui fait tomber au rang de paralittérature une œuvre légitime. C'est une compétence culturelle minimale qui est exigée du lecteur pour que la reconnaissance du parodié soit effective : il suffit d'ailleurs d'une encyclopédie floue – le parodiste peut se contenter d'une identification vague de la part du lecteur afin d'établir la connivence parodique entre lui et son adresse.

Évidemment, en culture de masse, revoir à la baisse l'encyclopédie probable des lecteurs potentiels pour permettre à la lecture louche de fonctionner risque d'étriquer l'inspiration des parodistes. Certains ont tenté de dépasser l'encyclopédie du plus petit commun dénominateur : comme le *Terminus Léna*, de Jean Amila (1973), qui donne rapidement sa clé intertextuelle, par un marqueur de dérivation parodique très explicite – l'enquêteur lit *Une ténébreuse Affaire*. Or, Amila suppose visiblement à son lectorat une encyclopédie floue ; il imagine un lecteur qui ne fera certainement pas l'effort propédeutique de lire Balzac s'il ne l'a déjà lu. Il lui en distillera donc un résumé tout le long du roman, sous le prétexte de donner les linéaments du scénario de ce film dont le tournage sert de cadre au récit.

Un auteur de romans noirs connaît la double contrainte contradictoire de devoir laisser le lecteur dévaler le toboggan diégétique, lecture spontanée des romans d'aventures, et de jouer avec lui le jeu du double sens, de l'énigme policière, des indices, des interprétations et des fausses pistes, c'est-à-dire de sans cesse mixer la lenteur de la détection et la vitesse de l'action. Dans l'acte de lecture, loucher sur *Une ténébreuse Affaire*, c'est ralentir, alors que pour garder son lecteur, il faut ménager le plaisir du dévalement. Aussi le prière d'insérer annonce-t-il tout de suite un principe organisateur de la lecture commun au roman de Balzac et à la tradition de la littérature populaire, et parfaitement congruent à l'histoire d'espionnage qui démarre : la *fabula* de l'usurpation d'identité.

## BERNER LE LECTEUR

Fable donc qui pourrait s'intituler « L'intertexte monumental, l'encyclopédie floue et l'auteur affable » avant la suivante : « Le lecteur berné ». Un cran de plus en effet, et la coopération interprétative tombe victime de la malice d'« Au bois dormant » de Boileau-Narcejac<sup>3</sup> (1950). Pierre-Aurélien signe le 7 novembre 1818 un mémorial juste avant de se suicider. Moment emblématique qui emphatise la présence de l'auteur dans son texte testamentaire, selon les formules consacrées, selon le style romantiquement grandiloquent du temps, mais surtout par le procédé narratologique du récit singulatif, autodiégétique, à narration ultérieure, gonflant le « je » acteur et narrateur pour désamorcer toute distance critique – du narrateur et du lecteur.

Le jeune homme était en butte à un événement mystérieux et tragique dépassant son entendement ; et son suicide, pour le lecteur, est donc inéluctable – depuis Œdipe, on le sait bien, l'enjeu de la devinette en tant que forme simple est « devine ou meurs » ! Très tôt, le lecteur pense avoir compris ; Pierre-Aurélien est bel et bien prisonnier d'une structure narrative (le « devine ou meurs ») et d'un univers de référence (celui du roman gothique) : ce qui ne lui laisse guère d'espoir de terminer son histoire vivant !

Ce premier régime interprétatif faisant du mémorial un avatar du fantastique gothique s'avère tout à fait adéquat à la lecture de cette partie de « Au bois dormant ». Mais, sans l'altérer, un second régime peut être instauré par un autre marqueur de dérivation, tôt venu lui aussi dans l'acte de lecture : en racontant à la postérité sa « triste destinée », le narrateur ne fait que suivre un célèbre modèle, celui de son « compatriote, le comte de Chateaubriand ».

---

3. Boileau-Narcejac (1973, 1974, 1977a, 1977b) ne se seront pas autorisés à autant de désinvolture à l'endroit de *Lupin* que M. Leblanc lui-même ; leurs pastiches sont de réelles marques de respect.

Que voilà bien le clin d'œil de Boileau-Narcejac à leur public choisi ; que voilà bien le plaisir délicat du lecteur cultivé ! Le lecteur ordinaire aura reconnu le bric-à-brac du roman gothique et aura parié sur son caractère modélisateur dans ce récit, alors que, dans le même temps, le lecteur cultivé aura, lui, reconnu le caractère modélisateur d'une œuvre phare des Belles-lettres.

Que la reconnaissance du lecteur ordinaire ait porté sur le genre de ce mémorial (fantastique gothique) ou que celle du lecteur lagarde-et-michardesque ait porté sur le mythe Chateaubriand produit en définitive un même effet : la naturalisation pragmatique, par l'univers de référence propre à *René* et au roman gothique, de l'irrationalité, de l'inexplicable, confortés par le climat d'horreur que la narration instaure et par l'effet d'intimisation, de psychologisation, du « je » testimonial. Décrits par un témoin qui ne les comprend pas, les « étranges événements » sont pris en charge par le registre lexical du fantastique.

« Narrateur abusé » : c'est bien là la découverte des deux jeunes incrédules, le petit-fils et sa fiancée, peu sensibles à l'atmosphère fantastique ; Pierre-Aurélien avait été la victime d'une machination ! Lecteur floué : lui faire reconnaître le fantastique gothique ou *René*, pour l'empêcher de penser à quelque hypothèse rationnelle, pour lui faire oublier la signature. Au seuil de la lecture, Boileau-Narcejac, pour le lecteur sériel, sont l'incarnation du suspense. L'instauration de l'univers fantastique, puis le jeu de devinette culturelle proposé au lecteur n'auront été qu'une stratégie des auteurs malicieux pour faire oublier à leur dupe leur trop fameuse compétence dans ce genre, pour suspendre le suspense.

## LA POLYSÉMIE CONTRÔLÉE

On l'a vu, à côté de l'univocité des marqueurs paratextuels explicites, tout caractéristique qu'il paraisse, un événement comme la double entente peut être (é)lu à tort comme marqueur ; tout caractéristique qu'il semble, un nom propre ou un titre peut faire office de fausse piste. Et pourtant, c'est à cet instrument incertain que revient de déclencher la lecture louche.

Simple leçon d'histoire littéraire : la stabilisation de conventions est un processus, la conventionnalisation peut être restée incomplète. Conventionnelle si l'on veut, la paralittérature n'en continue pas moins à pratiquer des expérimentations sur ses conventions. La parodie paralittéraire par exemple, n'ayant pas de marqueur textuel univoque, habite des phénomènes langagiers et des compétences cognitives non spécifiques, comme, respectivement, le jeu de mots et la propension au supplément interprétatif. Le jeu de mots n'est pas signe indubitable de parodie et le soupçon de parodie, pas toujours avéré ; mais c'est sur de tels phénomènes et de telles compétences que le lecteur enclenchera son hypothèse de lecture parodique – la parodie doit donc inscrire la coopération du lecteur dans son programme. En fait, si les marqueurs de dérivation parodique sont faiblement conventionnalisés, la parodie elle-même hésite, navigue entre deux formes de jeu, le simulacre et le jeu compétitif<sup>4</sup>.

Dans le premier, le lecteur, comme au music-hall, est amené à apprécier la virtuosité d'un spectacle, d'une imitation ironique ; pour que ce jeu fonctionne, il faut que le lecteur connaisse et reconnaisse immédiatement le parodié ; la relation entre l'auteur et son lecteur est toute de complicité. Dans le second, le lecteur découvre, parfois fort tard dans sa lecture, que l'auteur le défie, qu'il doit non plus simplement apprécier un spectacle tout fait mais comprendre le sens caché de ce qui se déroule devant ses yeux, participer activement à la partie ; la relation entre l'auteur et son lecteur est alors faite de ruses et de contre-ruses.

Double leçon de lecture. Tout d'abord, le moment *top to bottom* propre à la parodie sert autant à permettre de prendre du recul, à réactiver une encyclopédie préalable, à prédire, à jouer sur deux modes de lecture – toutes stratégies cognitivement nécessaires à un bon lecteur – qu'à le faire loucher, à lui faire au moins ralentir sa lecture, à le confondre... Plaisir supérieur du bon lecteur dans le jeu parodique. En second lieu, comme la *fabula* annoncée dans les prière d'insérer des romans sériels

---

4. Pour ces formes a priori du jeu, voir Caillois (1958).

(Bleton, 1994) ou le résumé à usage informatif ou pédagogique, la parodie est une représentation d'un texte lu, seulement plus déloyale bien sûr, plus sournoise. Elle contraint à la tension.

Ambiguë, dans un même mouvement, elle reconnaît la polysémie et tente de la contrôler ; ludique, elle joue de l'usage de plusieurs codes de lecture ; manipulatrice, elle impose toutefois en sous-main l'idée d'une lecture adéquate.

Et, amphibologique, la lecture louche sur la lecture louche...

## BIBLIOGRAPHIE

- ADAMS, Cleve F. (1952), *Un os dans le fromage*, Paris, Gallimard. (Coll. « Série noire ».)
- ADG [Alain FOURNIER] (1974), *Je suis un roman noir*, Paris, Gallimard. (Coll. « Série noire ».)
- AMILA, Jean [Jean MECKERT] (1973), *Terminus Iéna*, Paris, Gallimard. (Coll. « Série noire ».)
- BLETON, Paul (1994), *Les anges de Machiavel. Essai sur le roman d'espionnage*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Études paralittéraires ».)
- BOILEAU, Pierre, et Thomas NARCEJAC (1950), « Au bois dormant », dans Pierre BOILEAU et Thomas NARCEJAC, *Le mauvais œil*, Paris, Denoël.
- BOILEAU, Pierre, et Thomas NARCEJAC (1973), *Le secret d'Eunerville*, Paris, L.G.F.
- BOILEAU, Pierre, et Thomas NARCEJAC (1974), *La poudrière*, Paris, Librairie des Champs-Élysées.
- BOILEAU, Pierre, et Thomas NARCEJAC (1977a), *La justice d'Arsène Lupin*, Paris, Librairie des Champs-Élysées.
- BOILEAU, Pierre, et Thomas NARCEJAC (1977b), *Le second visage d'Arsène Lupin*, Paris, Librairie des Champs-Élysées.
- CAILLOIS, Roger (1958), *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard.
- FOUCHERAND, Louis (1966), *Came à Cannes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Série noire ».)
- GARBO, Norman (1981), *Agent trouble*, Paris, Gallimard. (Coll. « Série noire ».)
- MALET, Léo (1955), *Les rats de Montsouris*, Paris, Éditions Robert Laffont. (Coll. « Les nouveaux mystères de Paris ».)
- MALET, Léo (1959), *L'envahissant cadavre de la plaine Monceau*, Paris, Éditions Robert Laffont. (Coll. « Les nouveaux mystères de Paris ».)
- MICHEL-VIAL (1961), *Le beau Danube noir*, Paris, Ditis. (Coll. « La Chouette ».)
- NARCEJAC, Thomas (1952), *Faux et usage de faux*, Paris, Librairie des Champs-Élysées. (Coll. « Le Masque ».)
- NELL, Victor (1988), *Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure*, New Haven/London, Yale University Press.
- PERRIN, Michel (1952), *Monnaie de singe*, Paris, Calmann-Lévy.



# LECTURE À VUE

## PERCEPTION ET RÉCEPTION

Pierre Ouellet

*Université du Québec à Montréal*

Il est surprenant qu'un individu se saisisse d'un petit paquet de pages qui sont imprimées. Il est remarquable qu'il accepte sans autre embarras le point de vue d'un autre individu. Il est curieux [...] qu'il prenne sur soi de justifier, en lisant, l'emploi unilatéral d'une langue ([...] que son auteur lui-même a déserté), l'usage d'un code qui n'est jamais clairement explicité, ni jamais tout à fait maîtrisé, et dont les lois ne souffrent pas la discussion avec lui. Dans notre langue on le nomme un *lecteur*.

Pascal QUIGNARD,

« Chien de lisart », *Petits traités*.

On ne marche pas sur les pas d'un autre comme on erre dans les terrains vagues. Il n'en va pas autrement de la lecture, dont l'exercice n'a pas pour objet la page blanche, ni le fouillis de signes sur le papier noirci, mais la chaîne patiemment déroulée des énoncés qui se présentent l'un après l'autre sous le regard et dans l'esprit, que la mémoire et l'imagination activent. Lire, c'est « choisir », « cueillir », dit l'un des sens de *leger* qui met en valeur la liberté du lecteur, mais c'est aussi, dans un autre sens de l'étymon latin, « suivre de près », « parcourir », comme on dit du marcheur qui suit une piste ou parcourt une sente, dont le tracé limite sa liberté d'aller où bon lui semble. La chose n'est pas simple : il s'agit de savoir ce qu'on lit, vraiment, et comment. Les réponses à cette double question abondent, et pas dans le

même sens. Je n'essaierai pas de les présenter toutes : vous les connaissez mieux que moi. Je définirai toutefois, dans la foulée des organisateurs du colloque, deux grands courants, qui se partagent en diverses tendances. Un premier axe de recherche sur la lecture s'intéresse au « lectorat », soit à des communautés de lecteurs, à leurs comportements socialisés, à leurs attitudes et à leurs jugements paramétrables en tant que déterminismes socioculturels, qui peuvent faire l'objet d'études empiriques, d'enquêtes et de calculs statistiques dont les résultats s'interprètent dans le cadre d'une théorie sociologique de l'institution littéraire et de sa place au sein des autres institutions sociales. Un deuxième axe, quant à lui, s'intéresse aux « processus de lecture », sous un angle psychologique ou phénoménologique, où c'est le sujet individuel, universel, non les groupes sociaux relativement stratifiés ou hiérarchisés, qui constitue l'objet d'étude, dont le mode d'analyse, tantôt empirique tantôt introspectif, vise à mettre en lumière les mécanismes par lesquels nous reconnaissons, comprenons et interprétons les textes littéraires.

Les premières approches, attentives aux lectorats, semblent plus préoccupées par les problèmes de réception des textes littéraires, conçus comme biens symboliques ou produits culturels, tandis que les secondes paraissent préoccupées par la perception – depuis la reconnaissance de la parole des psychologues jusqu'aux synthèses perceptives des phénoménologues – des textes littéraires conçus comme corrélat d'une activité cognitive ou d'une expérience phénoménale qui met en jeu les organes de nos sens, les structures de la mémoire, les processus inférentiels ou les stratégies d'interprétation. Toutefois, certaines questions posées au lectorat, notamment par la *reader's response theory* américaine, ont directement trait aux processus de lecture qui intéressent au premier chef le psychologue ou le phénoménologue, comme en témoignent les travaux d'un David Bleich ou d'un Norman Holland, dont les conclusions, même opposées, relèvent toutes deux d'une perspective proprement cognitive (Bleich, 1978 ; Holland, 1976 ; Ibsch, 1989). Inversement, l'analyse psychologique ou phénoménologique de la compréhension et de l'interprétation des textes par un sujet cognitif ne manque pas de déboucher sur la prise en compte des dimen-

sions sociales et historiques de toute stratégie interprétative, qui nécessite l'apport d'une « encyclopédie », essentielle à l'utilisation de toute grammaire et de tout dictionnaire, comme finit par l'admettre la phénoménologie de la lecture d'un Wolfgang Iser, dont les conclusions appellent une herméneutique de type sociohistorique (Iser, 1976 ; Eco, 1985).

C'est dire que les deux courants confluent, de sorte que la *lectio* est le fleuve puissant où affluent tour à tour les cours plus ou moins importants de la *perceptio*<sup>1</sup> et de la *receptio*, de la cognition et de la recognition. Point de convergence des dimensions psychologiques et phénoménologiques, d'une part, et des paramètres sociologiques et historiques, d'autre part, l'acte de lecture nous contraint à changer de lunettes à tout bout de champ, selon qu'on cherche à voir de près les représentations mentales du sujet lisant ou qu'on souhaite observer de plus loin les représentations sociales des populations de lecteurs. La loupe du cogniticien, le microscope de l'herméneute troqués à tout instant contre le grand angle du sociologue, l'œil de poisson de l'historien, lentilles grossissantes, totalisantes, qui font paraître microscopiques et fragmentaires, par conséquent négligeables, les conclusions des premiers, dont le lorgnon en apparence plus fin et plus subtil donne en revanche l'impression aux seconds de chausser de lourdes besicles, comme on dit de gros sabots. Heureusement, l'optique fait des progrès : les doubles foyers existent. On les a rencontrés, tout au long de ce colloque. Ni trop myopes ni trop presbytes, quelques chercheurs fixent l'infime tout en louchant sur le grand nombre, tandis que d'autres ba-laient très large tout en lorgnant l'imperceptible : ils ont pour chaque regard qu'ils jettent de trop près ou de trop loin sur leurs objets une lentille correctrice qui leur donne la juste distance où l'on risque le moins de s'aveugler sur les têtes d'épingles ou dans les brouillards lointains. J'arrête là mes métaphores optiques, dont on sait que j'ai la manie. Mais il s'agit quand même de

---

1. Qui veut dire aussi « cueillette », « récolte », comme dans « perception des impôts ».

perception : on ne lit pas les yeux fermés, on ne parle pas de lecture sans y regarder à deux fois. Toute théorie s'appuie, comme nous le confirme son étymon grec, sur le regard et l'observation, sur les visions et la contemplation. Voyons voir.

## LA MARCHÉ DES YEUX

J'ai dit, plus haut, que la *lectio est ambulatio* : parcours, poursuite, marche. C'est l'un des sens du mot, son autre étant le « choix » : l'*electio*. Le lecteur élit : s'attarde sur tel passage, saute tel autre, sélectionne tel sens, refuse telle interprétation – il est libre : il arbitre le match entre le texte et lui, où plusieurs théoriciens voient une confrontation, au sein de laquelle se déroulent de véritables « négociations », comme dit Holland après bien d'autres. Tout lecteur vit en démocratie libérale, dans un marché libre où il signe des pactes et négocie des contrats, son partenaire étant le Texte, sinon l'Auteur, derrière, ce grand Notable, ce grand Notaire, garant des Actes de la lecture, à moins que ce ne soit l'Institution, littéraire ou bancaire, on ne sait trop, qui fixe les termes de tout contrat, édicte les lois de tout marché, et rend ainsi l'écrivain à son piètre statut de gérant des ventes. On voit que j'ironise, c'est à dessein. La liberté du lecteur, ou de l'interprète, serait-ce celle, subtile, du *Subjective Criticism* de Bleich ou celle du soi-disant *Transactive Criticism* de Holland, est au mieux une négation de la liberté de l'« autre » : l'auteur n'existe pas, le texte n'est qu'un prétexte – je danse dans ma tête, comme dit la chanson, et les mots ont beau danser sur la page, ce n'est jamais sur le même air, puisque mon voisin, qui lit la même œuvre, valse ou gigue alors que moi, je « rape » et je « rocke ». Au pire, cette liberté n'en est pas une – ce que bien des sociologues ont su montrer, mettant en lumière les contraintes qui pèsent sur tous nos choix du poids dont notre existence sociale nous leste.

D'autres contraintes, toutefois, persistent derrière les déterminismes sociohistoriques ; elles ont trait à l'autre sens du mot *lectio* ou du verbe *legere* : « parcourir », « suivre de près ». Le lecteur n'élit pas une nouvelle direction à chaque pas. Il ne choisit pas un sens nouveau à chaque mot, qui lui impose les

siens, plutôt. C'est là un truisme, me direz-vous. Pas tant que cela : la tendance générale est de voir le texte comme un test projectif. Il n'y aurait de texte que de Rorschach, taches d'encre sur le papier que j'organise à ma guise, y voyant ce qui bon me semble, comme dans un rêve éveillé. On croit faire le portrait social du lecteur, comme son profil psychologique, en étudiant, clés et grilles en main, les réactions qu'il manifeste à l'égard de ces quelques taches sur le papier qu'incarne un livre – je dis bien « un livre », non pas un texte, une œuvre, dans la mesure où c'est davantage un produit éditorial qu'un phénomène scriptural que l'on place ainsi sous les yeux du cobaye. Loin de moi l'idée de dénigrer ce genre d'études, dont a pu voir tout au long de ce colloque l'intérêt qu'il représente pour la compréhension des aspects socio-économiques de l'Institution littéraire. Mais parle-t-on de lecture parce qu'on parle de lecteurs ? Savons-nous mieux ce qui fait l'objet de l'acte de lecture parce qu'on sait mieux ce que lit tel ou tel lectorat à une époque et dans un groupe social donné<sup>2</sup> ?

Le sociologue n'est pas le seul à considérer le texte comme un épiphénomène, dont l'organisation sensible et intelligible serait hautement négligeable. Des psychologues aussi, passant par-dessus la matière phrastique des textes, ramenée à quelques taches dont le linguiste peut montrer le rôle plus ou moins

---

2. Je ne peux m'empêcher de citer ici, même si je ne suis pas toujours en accord avec son « vocabulaire », quelques lignes de Danièle Sallenave, qui s'est récemment élevée contre la tendance à situer la lecture parmi les « loisirs culturels », au même titre que « la télévision, le scrabble, [...] le restaurant ou le jogging », qui font indifféremment l'objet d'enquêtes sociologiques concernant les « habitudes de vie » des diverses couches de population : « La lecture est une expérience : ce n'est pas une "pratique culturelle". Car, s'il est évident qu'on ne peut pas séparer les livres, les œuvres, l'art, de l'expérience concrète qu'en font les hommes vivants, on ne doit pas cependant les y réduire : s'il faut du temps pour lire ou "se cultiver", lire, se cultiver n'est pas une manière d'occuper son temps. Laissons-nous donc les sciences sociales réduire l'expérience littéraire, la plus haute que l'homme puisse faire avec l'amour, à des sondages concernant nos loisirs, alors qu'il s'agit du sens de notre vie ? » (1991 : 96).

mécanique dans la perception de la parole, sans qu'aucune variable esthétique n'y joue, prétendent que lire consiste en une reconstruction de type inférentielle des structures non pas tant narratives que proprement diégétiques d'un monde raconté. Le processus de reconnaissance relèverait de notre mode de compréhension des choses en actions et en schémas d'actions plutôt que d'une expérience perceptive stratifiée, dont l'actionnel serait un aspect, certes déterminant, mais jamais totalement transcendant par rapport à son mode de présentation linguistique au sein des discours manifestes, où se révèle une activité cognitive beaucoup plus dense et complexe. Loin de moi, encore une fois, l'idée que ces analyses sont inopérantes dans la description du phénomène de la lecture. Mais la compréhension de ce dont parle un texte et la reconnaissance des actions qui en font l'objet constituent-elles vraiment le tout d'une expérience lectorale de type littéraire ? Savons-nous mieux ce qu'est lire quand nous comprenons la manière dont nous reconnaissons le contenu référentiel des textes que nous lisons, qui s'apparente d'ailleurs grandement à la façon dont nous inférons des structures d'actions au cours du visionnement d'un film, par exemple ? L'hypermécialisation des sciences du langage aura malheureusement séparé de façon trop stricte, chez les psychologues eux-mêmes, les processus dits de reconnaissance de la parole ou de perception du discours et ceux qui relèvent de la reconnaissance des récits ou de l'aperception des structures de l'action. Il ne suffit pas de tenir pour acquis tel lemmatiseur, tel parseur linguistique ou tel analyseur de phrases, auquel greffer ensuite, artificiellement, un module de compréhension des règles et des représentations de l'action, pour saisir ce qu'est l'expérience que nous faisons des textes littéraires de type narratif. Plusieurs psycholinguistes, de Scott Delancey (1987) à Walter Sendlmeier (1989), ont montré que l'ordre et la structure phono-syntaxiques des énoncés narratifs orientaient l'attention du lecteur sur tel ou tel élément du monde raconté, qui devient dès lors point de repère dans la construction d'une action ou d'une scène événementielle globale. Sans la topicalisation sur le temps, l'incipit de *La recherche du temps perdu* n'aurait pu installer dans l'esprit du lecteur ce filtre de la temporalité dont la prégnance sera renforcée tout

au long du texte par la saillance syntaxique des adverbes de temps qui le parsèment : « *Longtemps* je me suis couché de bonne heure », « *Parfois*, [...] mes yeux se fermaient si vite », « [...] *une demi-heure après*, la pensée qu'il était temps [...] », etc. Le *narré* implique donc sa perception à travers une représentation discursive perceptible, qui elle-même donne à voir autre chose que ce qui est proprement raconté. La narration n'est d'ailleurs pas le propre du discours littéraire, le récit d'actions étant omniprésent dans le langage ordinaire, le reportage journalistique, le texte didactique et nombre de pratiques discursives, extrêmement diversifiées, dont la particularité linguistique réside dès lors ailleurs que dans la représentation de l'action.

L'expérience cognitive propre au discours littéraire n'est donc pas épuisée par ces études qui sont pourtant parmi les plus scientifiques et les plus rigoureuses, d'un point de vue empirique. Elles laissent un reste – ce reste est littérature, justement. Non pas miettes, mais « reliefs », qui est le synonyme que je préfère pour ce genre de « restes » qui font saillie, attirent l'attention, provoquent la perception. Il n'y a pas que la prégnance des structures de l'esprit qui joue un rôle dans l'acte de lire, nous faisant élire tel ou tel sens en cours de lecture, suivant les différentes avenues de la mémoire individuelle et collective à partir desquelles l'on approche et aborde le texte, il y a aussi, fondamentalement, les saillances propres à l'objet lu, ses reliefs plus ou moins accentués, qui guident l'attention et l'imagination au-delà des territoires préconçus de la mémoire morte ou des représentations en stock, pour l'amener vers la mémoire vive et virtuelle où les sens et l'esprit accueillent dans leur altérité de nouvelles données, saisies à même le matériau sur lequel toute lecture s'exerce, soit dans l'épaisseur du langage et du discours qui médiatisent notre rapport au monde.

La lecture, qu'on définit comme perception, reconnaissance, compréhension, interprétation et réception des textes, des œuvres ou des livres, n'est donc pas pure *electio*, dans la mesure où elle possède un corrélat objectif qui conditionne et contraint ses choix, comme le chemin préalablement tracé oriente les pas du marcheur et les encadre, non pour empêcher sa liberté d'aller et venir, à son propre rythme, ni même pour lui interdire de

piétiner les plates-bandes, de courir dans les buissons, de chuter dans les ravines et les fossés qui le bordent, mais pour drainer sa marche ou, littéralement, en favoriser le flux, en permettre l'écoulement. La *lectio* est *ambulatio* en ce sens qu'elle va son chemin sur des sentiers tout tracés, qu'elle flaire et piste, à l'instar du « chien de lisart » de Pascal Quignard, en quête d'un but que chaque nouvelle trace lui fixe, renouvelant non seulement l'itinéraire mais sa destination, au gré des courbes et des pentes que la lecture emprunte, où l'on se prête à de changeants points de vue, à d'inconstantes perspectives, selon ce qu'Iser appelle « le point de vue mobile » propre à la lecture littéraire. Si l'on négocie quelque chose dans le supposé pacte à conclure entre le texte et sa lecture, c'est bien telle ou telle courbe prise à haute vitesse dans le parcours accidenté de l'œuvre, non pas les termes d'un contrat, social ou autre, si tacite soit-il, dont le plaisir et le trouble esthétiques n'ont cure, attentifs plutôt aux sensations que la littérature procure quand elle se fait lacis et entrelacs, parcours fléché, certes, mais périlleux comme une piste d'hébertisme, attrayant comme une course au trésor. Laissons là, toutefois, les métaphores, qui sont des modèles éphémères, tout juste bons à saisir l'imagination, à frapper l'intuition, sans rien capter d'autre que quelques traits sensibles dont il faut aussitôt, pour que leur perception persiste dans l'esprit, passer la figure au crible de la compréhension, qui l'organise en concepts et en catégories, comme l'interprétation et la réception littéraires catégorisent et conceptualisent l'expérience de la perception lecture. C'est ce que je vais tenter de faire ici, définissant corollairement lecture et écriture en ce qu'elles mettent en jeu au double niveau de l'énonciation et de la perception, qui sont les mécanismes cognitifs propres au « phénomène » littéraire conçu non plus comme objet mais comme activité ou mode de l'expérience, au sein de quoi écrire et lire sont nécessairement corrélats l'un de l'autre.

## LE REGARD SILENCIEUX

L'on fait remonter à saint Ambroise la pratique de la lecture muette, qui a sans doute largement précédé le <sup>IV</sup><sup>e</sup> siècle –

comme en témoignent maintes stèles égyptiennes où se trouve gravée l'inscription rituelle enjoignant les passants de ne pas lire muettement le nom des cadavres qu'elles évoquent. Le mutisme du lecteur, dont on n'entend pas même le souffle murmurer ni ne voit les lèvres remuer, l'isole du monde, l'enferme dans sa tête, faisant de l'acte de lecture le parangon de l'acte solitaire, l'emblème du solipsisme. Quignard dit de la lecture taciturne et de l'écriture muette qu'elles sont des comportements conjoints : l'on baisse la tête pour lire et pour écrire, alors qu'on lève les yeux sur ceux à qui l'on parle ou que l'on écoute, le visage de l'interlocuteur devenant, dans l'acte de graver ou de déchiffrer, l'immuable surface plus froide que marbre sur laquelle l'on a envie de « se recueillir », comme face aux stèles, justement, bien plus que de proférer le moindre son, même inaudible. Quintilien, dans ses *Institutions oratoires* (I, 30), montre que le silence dans lequel les yeux du lecteur captent les mots écrits précède de quelques pas, dans la lecture à haute voix aussi, le bruit qu'ils feront dans la tête au moment où les lèvres et la gorge les auront prononcés. Les représentations acoustiques, comme dit Saussure, gagnent petit à petit sur le silence dans lequel nous prenons connaissance du texte par le regard – d'où ce « mystérieux discord » que voit Quignard « entre ce qui est prononcé et ce qui est perçu, et entre ce qui est perçu et ce qui est conçu » (1990b : 71) dont la maîtrise définirait selon lui la lecture.

Ce discord aura fait croire qu'il prenait corps aussi entre le lecteur et son texte, voire entre ces deux sujets à la tête baissée que sont l'être lisant et l'être écrivant, enfermés tous deux dans leur face-à-face avec la feuille de papier, vierge ou noircie, espace de la discorde, lieu d'une impossible négociation, d'un improbable négoce, où les partenaires se sont à jamais tourné le dos. De sorte qu'aucune communication n'existe – qu'un irréalisable vis-à-vis garantirait seul – dans l'expérience littéraire double qu'est l'écriture d'abord, la lecture ensuite, dans leurs temps disjoints, dans leurs mondes divergents. C'est ce qu'on croit, c'est ce qu'on clame. D'où vient que bientôt seul le lecteur compte, et enfin seul le lectorat. L'acte de lecture n'ayant plus de corrélat : on n'entend plus le texte dans la voix du lecteur, on ne le voit même plus dans le mouvement de ses lèvres. Existe-t-il

encore ? et derrière lui la voix, les lèvres de son auteur ? à quoi l'on n'est plus tenu de croire – saint Thomas, en chacun de nous, demande à voir ou à toucher des yeux.

Ce scepticisme frappe deux fois, et grièvement, notre conception philosophique de l'acte de lire. Un « mentalisme », d'abord, caractérise la manière dont nous pensons les processus de lecture, identifiés aux mécanismes de la compréhension et de l'interprétation, à quoi les organes de nos sens ou l'*aisthèsis* ne prendrait aucune part, sinon infime. Un « solipsisme », ensuite, caractérise la façon dont nous décrivons le lecteur, identifié à une instance autonome dont la position par rapport aux instances de l'énonciation serait au mieux quantité négligeable. Ces deux travers montrent le malaise dont souffrent nos théories externalistes ou internalistes de la lecture, qui placent soit dans le statut social du lecteur, soit dans son esprit computationnel ou phénoménologique, les mécanismes par lesquels il donne un sens et une valeur à ce qu'il lit, comme s'il se lisait lui-même, n'ayant aucun rapport à l'autre qu'incarne non seulement le texte qu'il a sous les yeux mais l'énonciateur absent, même mort, anonyme ou collectif, qui inscrit partout dans la langue de l'œuvre sa présence différée de sujet énonçant, voire de sujet percevant. Une certaine phénoménologie de la lecture, celle d'Iser notamment, aura tenté de remédier à cette maladie moins infantile que sénile de nos théories littéraires un peu fatiguées par trente ans de structuralisme épuisant, dont on a certes bien fait de prendre sa retraite même si elle a peut-être été quelque peu prématurée. La panacée isérienne, toutefois, n'agit qu'au prix d'une réification du texte, voire d'une anthropomorphisation de sa structure, où l'énonciation encore une fois, avec ses instances subjectives, se trouve hypostasiée non pas même dans la forme concrète de ses énoncés mais dans les structures narratologiques plus ou moins abstraites, comme celles du point de vue ou de la focalisation, qui sont d'ailleurs aussitôt rapportées au lecteur, à qui l'on attribue plus volontiers qu'à l'énonciateur le fameux « point de vue mobile » caractéristique, selon Iser, du discours littéraire.

La lecture ambrosienne, solitaire et muette, et la façon dont Quignard la décrit comme discord entre les ordres du

perçu et du conçu, ne relèvent pas d'un oubli des sens ni non plus d'un effacement de l'instance énonçante. Ni mentalisme, ni solipsisme ne résultent d'une *lectio* taciturne : une synesthésie, plutôt, accroît l'ancrage du sujet lisant dans la matière sensible du texte lu, et la conjonction d'un double comportement, écriture et lecture, fait se rejoindre en une esthesis convergente ces deux absences que sont l'un pour l'autre énonciateur et coénonciateur, qui partagent le même silence bruissant d'où prend sa source ce qu'on appelle l'expérience esthétique. Prenons une phrase de Julien Gracq tirée de *Liberté grande*, dont c'est l'incipit :

*Géné que je suis toujours, sur les lisières d'une ville où cependant il serait pour nous d'une telle séduction de voir par exemple les beaux chiens des steppes friser au pied même de l'extravagante priapée des gratte-ciel, déçu par le dégradé avilissant, la visqueuse matière interstitielle des banlieues, et, sur les plans, leurs cancéreuses auréoles, je rêve depuis peu d'une Ville qui s'ouvrit, tranchée net comme par l'outil, et pour ainsi dire saignante d'un vif sang noir d'asphalte à toutes ses artères coupées, sur la plus grasse, la plus abandonnée, la plus secrète des campagnes bocagères (Gracq, [1946] 1989 : 268).*

Il n'est pas besoin de préciser que cette phrase n'entrerait pas dans la « machine de Brown », décrite ici même par Bertrand Gervais : elle l'enrayerait. À moins d'en couper tous les syncatégorèmes, la réduisant à ses soi-disant mots pleins, qui ne font qu'un peu de cendres, insignifiantes, au creux de la main. Cette période, dont la segmentation complexe oblige à une représentation acoustique mentale des unités sensibles du texte préalable à la représentation conceptuelle de la scène globale qu'elle décrit, est exemplaire à plus d'un titre de la « cursivité » propre au *dis-currere*, qui est « courir ça et là », selon un certain *cursus*, dont la forme de l'énoncé épouse les courbes, les plus sinueuses, dans lesquelles se coule ensuite la *lectio* en tant que « parcours » : *ambulatio*. Discours et parcours sont d'ailleurs un même mot : aller à travers. À travers quoi ? Non pas les signes seulement sur

le papier, non pas les seuls aléas du monde décrit ou raconté qui se présente petit à petit sous les yeux de notre esprit, mais autre chose encore dont le déploiement permet seul l'intégrité de l'acte de lecture, non plus morcelé en décodage, compréhension, interprétation, réception, mais unifié en un seul et même acte de conscience défini par une intentionnalité propre. Cette traversée est celle des formes de la sensibilité, que la matière discursive fait conjointement vivre à l'énonciateur et au coénonciateur qu'est le lecteur, qui tour à tour la prennent en charge. La phrase de Gracq illustre cette traversée, qu'incarne tout discours à visée esthétique, dans la mesure où l'œil et l'oreille sans oublier la voix, qui ne cesse de murmurer dans le silence où le lecteur lit, y suivent un cours où leur attention se trouve ordonnée selon tel flux, qui définit l'ordre de l'événement non pas tant cognitif que perceptif présidant à l'acte d'énonciation, dont le double corrélat est l'énoncé, dans sa structure linguistique, et l'état de choses décrit ou raconté, dans son organisation phénoménologique. Des cognitivistes comme Ronald Langacker (1987) ont démontré que tout énoncé constitue, fondamentalement, un « événement cognitif », qui ne vise pas uniquement à enchaîner des mots et des syntagmes, ni à décrire ou raconter tel état de fait du monde extra-langagier, mais à montrer l'état perceptivo-cognitif dans lequel se trouve l'énonciateur eu égard aux formes de réalité qu'il nous donne à voir et aux formes propositionnelles dans lesquelles il nous les fait voir.

L'intentionnalité des actes discursifs est l'un des problèmes fondamentaux de la sémantique moderne, qui s'est toujours partagée entre intensionalistes et extensionalistes, nominalistes et réalistes : la compréhension d'un énoncé relève-t-elle de la perception que nous avons des relations abstraites et conventionnelles entre les mots ou de celle que nous possédons des entités concrètes et naturelles qu'incarnent les choses ou les événements dénotés ? La visée du discours est-elle interne à son propre fonctionnement, inhérente au langage de la pensée dont toute sémantique relèverait, ou suppose-t-elle un donné extra-discursif, de nature mondaine, ultime et nécessaire support de tout sémantisme, même le plus abstrait ? Ce dilemme est surmonté par la grammaire cognitive, pour qui la visée de l'acte

linguistique et, corollairement, la compréhension qu'on peut avoir de son sens, ne résident ni dans la langue, en l'un de ses niveaux logiques, ni dans le monde, en l'un de ses états ontologiques, mais dans la manière dont une forme de réalité apparaît à la sensibilité d'un sujet selon la manière dont les formes de l'énoncé laissent transparaître cette sensibilité – ce qui fait dire à Mark Johnson (1987), par exemple, que le sens est phénoménologique bien davantage que logique et ontologique. Il est apparaître, non pas être ou essence – cet apparaître étant, jusqu'en ses dimensions les plus sensibles, l'enjeu premier des mondes fictionnels, qui ne se définissent pas par rapport à une quelconque vérité ou vériconditionnalité, extensionnelle ou intensionnelle, mais se donnent selon tel ou tel mode de présentation de la connaissance sensible, qui a son assise dans le sujet de l'expérience, énonciateur ou coénonciateur, tous deux ayant en partage les formes de l'intuition par lesquelles toute chose apparaît à la conscience.

Il faut tirer les conclusions d'une telle approche pour notre conception du phénomène littéraire, où le même dilemme existe entre intensionalistes et extensionalistes, qu'on rebaptise textualistes et référentialistes. La phrase de Gracq ne se lit pas grâce au seul décodage des éléments linguistiques qui la composent, ni à la pure et simple compréhension des éléments du monde dont elle parle ; sa signification ne se ramène ni aux mots interprétés ni au monde dénoté, mais débouche sur le double acte intentionnel de perception et d'énonciation par lesquels un sujet fait apparaître une forme de réalité dans l'apparaître d'une forme d'énoncé. Derrière la relation qui tient ensemble phrase signifiante et monde signifié, il y a la double instance d'un sujet « qui perçoit » la chose sous tel angle « en l'énonçant » sous tel aspect dans le langage. Ces modes de perception-énonciation donnent lieu à ce que j'appelle des *esthésies*, définies comme mode de présentation de la sensibilité à travers une forme d'expression donnée. La lecture de l'incipit gracquien met en jeu l'ensemble des facultés esthétiques du sujet lisant, qui donnent à son tour lieu à une forme de l'expérience sensible ou à une « Gestalt expérientielle », comme dit Georges Lakoff (1987), dont le corrélat est le texte non pas amorphe mais animé des processus

énonciatifs et perceptifs, dont on présume que l'énoncé est la marque dans la mesure où tout « dit » renvoie à un « dire », pour reprendre les mots de Ducrot, et tout représenté ou donné à voir désigne en creux une instance qui « se » le représente et « nous » le fait voir.

L'une des caractéristiques de notre *incipit* est la précession du sens sensible par rapport au sens conceptuel, du percept par rapport au concept. Non seulement y a-t-il, comme dit Quintilien, précession du regard balayant les mots par rapport à la voix intérieure qui les prononce à l'intention de l'oreille interne, mais cette double activité sensible, dont le corrélat est le matériau linguistique, a pour visée ultime un donné extra-discursif dont la perception diffère d'instant en instant la compréhension. L'esthésie typique de l'œuvre de Gracq n'est pas l'immédiateté ni la globalité du monde senti ou compris, mais le mouvement lent et souvent tendu, suivant lequel le sujet cognitif qu'incarne le lecteur prend connaissance petit à petit des qualités sensibles du monde représenté à travers les qualités propres à la sensibilité de celui qui les perçoit en tant qu'acteur, narrateur ou énonciateur premier, avant de pouvoir conclure au sens global du texte ou de l'énoncé. Ce pourrait être une définition générale de l'acte de lecture, qui s'accomplit petit à petit, de synthèses perceptives en synthèses perceptives toujours partielles, comme dirait Iser, mais le propre de l'écriture gracquienne, et de quelques autres, n'est-il pas de faire vivre au lecteur l'expérience d'une esthesis portant sur des qualités sensibles dont la synthèse est indéfiniment reportée, différée, retardée, jusqu'à ce qu'elle saute aux yeux de l'esprit à la clôture même de l'énoncé, qui oblige alors à revenir en pensée sur ce qui l'aura d'abord laissée entrevoir ? Le temps manque pour analyser en détail ce morceau de texte, où l'on aura vu qu'abondent les événements cognitifs et perceptifs, tels « voir » ou « rêver », « être gêné », « être séduit » ou « être déçu », autour desquels s'organise le micromonde donné à sentir et à connaître au lecteur, qui n'a de cesse d'emprunter les filtres esthésiques de l'énonciateur ou du narrateur pour voir et sentir lui-même ce dont parlent les énoncés qu'il lit.

## LA LECTURE : PERCEPTION DE LA PERCEPTION

Je conclurai sous une forme un peu schématique, dégageant les quelques leçons que l'on peut tirer des réflexions qui précèdent. La première concerne le statut de l'énonciation dans la lecture, qu'on a toujours opposée à l'écriture, *poiësis* et *esthësis* marquant les deux extrémités de la chaîne communicationnelle par laquelle le texte littéraire est censé passer des mains de l'auteur aux yeux du lecteur. En fait, on ne lit pas un texte, mais le corrélat d'une activité énonciative, que nous reconstruisons à travers la perception que nous avons, non seulement des mots et des choses qui composent l'œuvre, mais de la manière dont un sujet perçoit les faits racontés dans la manière dont il nous les donne à percevoir dans le discours qu'il produit, mots et choses n'ayant de réalité au sein du texte que rapportée à une instance cognitive qui les énonce ou les perçoit au sein d'une expérience esthétique permettant de faire le lien des uns aux autres. L'activité de lecture n'est donc pas seulement décodage de phrases écrites ou compréhension de situations décrites, mais expérience vécue d'actes énonciatifs et d'actes perceptifs qui donnent lieu aux images de mondes auxquels le lecteur accède, par la représentation, dans l'énoncé, de l'esthësis énonciative. La phrase de Gracq ne parle pas d'une ville mais du fait qu'elle « est rêvée » par l'énonciateur, ni non plus du chiendent contre un gratte-ciel mais du fait que l'énonciateur « serait séduit de l'y voir pousser ». Ce sont là des événements esthétiques, qui renvoient à l'activité cognitive et perceptive de celui qui parle, en quoi le lecteur doit pouvoir se couler pour non seulement comprendre ce dont il s'agit mais pour vivre esthétiquement son déploiement dans l'énoncé.

La deuxième leçon découle de la première : si l'objet de la lecture n'est ni le texte en soi, comme on vient de le voir, ni le lecteur lui-même, comme on le croit trop souvent dans les approches psychologiques ou sociologiques, mais l'activité esthétique commune à l'énonciation et à la coénonciation, l'étude des dimensions sociohistoriques de la littérature, lecture comprise, pourrait consister dans le repérage des *esthësis* ou des

modes de la connaissance sensible propres à la production littéraire d'une époque ou d'une communauté littéraire données. On pourrait alors relever les différents discords ou décalages qui existent, dans le temps historique comme dans les strates sociales, entre les diverses *esthésies*, équivalentes aux épistémè qu'un Foucault a su dégager dans les modes de l'entendement scientifique. Peut-être pouvons-nous voir là une façon de résoudre le dilemme qui oppose, dans la théorie littéraire, textualistes et sociologistes, ou, en théorie de la lecture, l'expert en cognition et le spécialiste en réception, dans la mesure où l'*esthésie* conçue comme corrélat conjoint des actes d'écriture et de lecture n'est pas de nature purement linguistique, strictement psychologique ou seulement sociohistorique : elle embrasse l'ensemble du processus de « perception » des données référentielles à travers un donné discursif mettant en relief les données subjectives liées à l'énonciation, ces trois ordres de données étant de nature sociohistorique autant que phénoménologique, puisque le monde de l'apparaître est monde du sens commun, traversé par les *topoi* et les habitus de toutes sortes autant que par le travail des formes à priori de l'intuition. Lire la lecture, dans ses déterminismes sociologiques ou dans ses processus cognitifs, devrait par conséquent déboucher sur l'étude des configurations perceptives, d'ordre cognitivo-historique, qui président tout autant au jugement esthétique d'une époque ou d'une communauté, qu'au plaisir muet et solitaire qu'un « lisart » prend à épouser de près le regard et la sensibilité de cet « autre » que le texte met en scène sous le masque changeant de son sujet énonciateur.

## BIBLIOGRAPHIE

- BLEICH, David (1978), *Subjective Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- DELANCEY, Scott (1987), « An interpretation of split ergativity and related phenomenal », *Language*, n° 57, p. 626-657.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- GRACQ, Julien ([1946] 1989), « Liberté grande », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I, p. 267-323. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- HOLLAND, Norman N. (1976), « New paradigm : subjective or transactive ? », *New Literary History*, n° 7, p. 335-346.
- IBSCH, Elrud (1989), « La réception littéraire » dans Marc ANGENOT *et al.* (dir.), *Théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 249-271.
- ISER, Wolfgang (1976), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur. (Coll. « Philosophie et langage ».)
- JOHNSON, Mark (1987), *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago, University of Chicago Press.
- LAKOFF, George (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press.
- LANGACKER, Ronald W. (1987), *Foundation of Cognitive Grammar*, Stanford, Stanford University Press, vol. I.
- QUIGNARD, Pascal (1990a), « Chien de lisart », *Petits traités*, Paris Maeght éditeur, t. V.
- QUIGNARD, Pascal (1990b), « Scène de lecture ambroisienne », *Petits traités*, Paris, Maeght éditeur, t. VI.
- SALLENAVE, Danièle (1991), *Le don des morts*, Paris, Gallimard.
- SENDLMEIER, Walter (1989), « Perception and mental representation of speech », *Linguistics*, vol. XXVII, n° 3, p. 381-404.



## RHÉTORIQUE DU LECTEUR ET SCHOLITUDES

Alain Viala

*Centre de recherches sur les institutions littéraires,  
Université de la Sorbonne Nouvelle–Paris III*

De l'acte de lire, voici une scène et un acteur :

*Le professeur de Français s'appelle N..., c'est le frère d'un académicien qui a deux morales au lieu d'une ; abondance de bien ne nuit pas. Il est long, maigre et rouge, a une redingote à la prêtre, des lunettes de carnaval, une voix cassée, flûtée, sifflante. De cette voix-là, il lit des tirades d'Iphigénie ou d'Esther, et quand c'est fini, il joint les mains, regarde le plafond plein d'araignées, il crie : « À genoux ! à genoux ! devant le divin Racine ! » Il y a un nouveau qui, une fois, s'est mis à genoux pour tout de bon (Vallès, 1990 : 281).*

Dans cette farce de lecture et ce professeur histrionique, je vois comme un rappel à l'ordre narquois. Nous qui lisons et commentons, nous qui dissertons sur la lecture, avons-nous bien l'esprit en alerte critique ou cédon-nous à nos croyances ? Avons-nous soin de spécifier quels outils nous employons pour en parler ? Et quand nous le faisons, avons-nous soin d'en examiner la forme et l'origine ?

Je voudrais pour ma part exposer ici – exposer aux critiques et discussions – une démarche, un concept et quelques travaux et hypothèses. Puisque lire est une compétence acquise, la démarche est que l'analyse des actes de lecture doit se faire en fonction des habitus. Le concept pour décrire les habitus lectoraux est celui de « rhétorique du lecteur ». L'hypothèse centrale est que, dans les pays occidentaux au moins, ce sont les modèles

incrustés par l'École qui exercent en cela l'influence capitale, en un mot, que la scholitude fait du lecteur le fonds.



Les études sur la lecture savent assez bien rendre compte des pratiques considérées en extension (les corpus, les populations concernées), mais elles se heurtent à davantage de difficultés quand il s'agit de les considérer en compréhension, de discerner ce qui se passe dans les schèmes mentaux et postures de lecture.

Non que les recherches manquent au souci du qualitatif. En témoignent ici les textes de Martine Poulain, Christian Vandendorpe, Paul Bleton, etc., tous, en un mot, comme en avaient témoigné auparavant les ouvrages de Martine Poulain (1988), de Nicole Robine (1970), de Roger Chartier (1986 ; 1987) et de tant d'autres. Ils ont montré, en se tournant vers les « déclarations » des lecteurs, qui peuvent (se) tromper (voir Jacques Lemieux), ou bien vers les textes ou les structures sémantiques, pour saisir à travers les formes des objets, les formes des lectures qu'ils ont pu solliciter ou susciter (voir Paul Bleton), combien l'habitus lectoral résiste à l'analyse. L'École de Constance s'était heurtée à cet écueil : Wolfgang Iser (1988), en traquant « l'implicite lecteur », pouvait dépasser les difficultés de Hans Robert Jauss (1972), qui ne parvenait pas à descendre « en dessous » des « horizons d'attente », mais il s'est trouvé bloqué dans la textualité faute de pouvoir prendre en charge les habitus effectifs. Aussi cela a été une constante des études sur la lecture des textes que de devoir revenir sur le texte même, sur la *Rhétorique de la lecture*, selon la formule de Michel Charles (1977), ou sur les diverses formes de présence d'un lecteur supposé par le texte.

Il y a eu là des travaux dont l'apport importe, et l'analyse du narrataire par exemple est un outil désormais assez fiable, et précieux. Reste que les comportements réels des lecteurs réels – on verra le pourquoi de cette insistance – obstinément se dérobent dès qu'on dépasse les questions de corpus. De telles difficultés (plus flagrantes encore, soit dit en passant, quand on envisage les apprentissages premiers de la lecture, l'alphabétisation et

ses dysfonctionnements) tiennent à la nature même des habitus, d'autant plus prégnants qu'ils sont plus implicites.

Pour tenter de comprendre le *comment* de l'acte lectoral, il faut donc en décrire le déroulement comme une série de protocoles de saisie des textes et du sens, protocoles incorporés en comportements codés. Ces séries et codifications nous les désignons (ce « nous » désigne M.-P. Schmitt et moi, et quelques chercheurs travaillant avec nous) comme la « rhétorique du lecteur ». Les quelques études de cas ou d'applications que nous en avons données n'étant peut-être pas présentes dans la mémoire d'un chacun, je dois sans doute en décrire brièvement la teneur (Schmitt et Viala, 1982 ; Viala, 1986, 1987 ; Schmitt, 1991).

Le concept de rhétorique du lecteur est d'ordre analytique. Il se fonde sur le constat d'une homologie entre les opérations qui ordonnent la production d'un texte, la rhétorique au sens traditionnel, et les opérations auxquelles se livre le lecteur. Non pas analogie ou identité, mais homologie structurelle portant sur les catégories d'opérations. Là où la rhétorique de la production distingue cinq phases, la rhétorique du lecteur distingue également cinq ensemble d'actes à réception. *Inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio*, *memoria* pour l'une, pour l'autre, nous dirons : *élection*, *orientation*, *transposition*, *action*, *mémorisation*. L'*élection* correspond au choix de ce que l'on va lire, comme l'*inventio*, au choix de ce que l'on va dire ou écrire. L'*orientation* fixe le ou les objectifs de la lecture : lire pour suivre un récit ou un raisonnement, lire pour chercher un renseignement, feuilleter au hasard, relire un passage qui avait plu dans une lecture antérieure, etc., cela définit un ordre de réception, comme la *dispositio* définit un ordre des propos. La *transposition* opère la saisie des codes utilisés dans le texte et les retranscrit, plus ou moins bien, dans les codes propres du lecteur : mots compris ou non, ironies perçues ou pas, références implicites discernées ou ratées, etc., toutes opérations qui font face à l'*elocutio*. L'*action* du lecteur (vitesse et rythme de lecture, façons de manipuler le livre ou le journal, etc.) correspond à l'*actio*, et la *mémorisation*, stockage des informations en vue de la compréhension et du réemploi éventuel, à la *memoria*, stockage des informations utiles pour le discours.

Ces cinq séries opératoires, si l'on peut bien les distinguer pour les besoins de l'analyse, se produisent dans l'acte de lecture en bloc et en interaction : si par exemple l'on choisit de consulter un ouvrage scientifique (élection) pour y chercher diverses informations (orientation), on y fait des allées et venues à partir de l'index, éventuellement en prenant des notes (action et mémorisation), en se heurtant à des termes spécifiques (problèmes de transposition). Et si les corrélations entre ces opérations sont en principe cohérentes, souvent dans la pratique elles errent, et forment des combinatoires partielles ou des dispositifs abâtardis : si mon ouvrage scientifique est une encyclopédie illustrée, qui ne s'est jamais surpris à regarder les images en ayant oublié quel mot il était venu y chercher ? Une orientation en a détourné une autre, le plaisir a bousculé le travail, une autre action s'est installée (feuilleter au hasard des dessins et couleurs au lieu de chercher au fil de l'alphabet), etc.

Le rôle de ce protocole analytique est donc de tracer, pour chaque acte de lecture, le programme que le texte supposait, celui dans lequel le lecteur s'est effectivement engagé, et éventuellement les parasitages, les bifurcations en cours d'action (quand je me mets à regarder les images...). De là on peut accéder à la description des dispositifs caractéristiques de chaque lecteur, et des diverses catégories de lecteurs. Or, en matière de lecture, les vierges n'existent pas : les choix sont sous influence de prescriptions, de conseils, de publicités, les transpositions, fonction des savoirs, les actions, tributaires des conditions et savoir-faire, et l'on sait bien que le même texte, lu par deux individus, produit des acquis qui diffèrent en fonction du différentiel des façons de lire. Des enjeux clés, à l'évidence, seront d'évaluer comment ont été acquises les compétences lectorales, et leurs possibilités d'évolution et ouverture, ou de déperditions.

\*  
\* \* \*

« Il a appris à lire tout seul ! » Qui n'a vécu cette classique touchante scène du théâtre social ? Qui n'a entendu des parents s'extasiant sur la chère tête blonde de leur pseudo-surdoué ? Qui n'a lu quelque thuriféraire ahanant à édifier la statue de son

grand homme ? Ou qui même n'a un jour prêté l'oreille à la voix d'un collègue ou ami racontant que lui aussi, tout seul... Voix fière souvent, mais souvent aussi nimbée d'un regret pour tout ce que promettait cet exploit et qui peut-être n'adviendra jamais. « Il a appris à lire tout seul » : cela veut dire « avant d'aller à l'école ». Mais quand on écoute vraiment le récit, on s'aperçoit qu'il a appris avec son grand-papa, ou bien – variante moderne des papy-mammy gardiens de bambins – qu'il a appris devant le téléviseur, en regardant *Des chiffres et des lettres* ou quelque chose comme cela... En tout cas, « il a appris » (la lecture n'est que comme compétence acquise) et « on lui a appris » : la maîtrise de la compétence a toujours quelque chose à voir avec la manière dont elle a été acquise.

Les enquêtes sur la lecture demandent volontiers « comment lisez-vous ? », mais rarement « comment avez-vous appris à lire ? »... C'est peut-être que la réponse paraît aller de soi. Que, si les récits d'exploits lectoraux primitifs confondent « apprendre tout seul » et « apprendre ailleurs qu'à l'école », c'est parce que, sans y songer, lire est tenu pour normal dans nos sociétés, et normale l'acquisition scolaire de la lecture. Mais, comme pour tant d'évidences qui, à force d'évidence, passent pour question triviales et « crèvent les yeux », c'est-à-dire « aveuglent », on n'a pas assez regardé les implications de cette forme d'acquisition de la rhétorique du lecteur.

En France, les lecteurs formés ailleurs qu'à l'école représentent une quantité minime pour ce qui est du déchiffrage, et infime pour la lecture des textes (3 % pour l'un, 1 % de vrais autodidactes pour l'autre). Et avec cinq milliards au moins d'heures par an consacrées à l'une ou l'autre forme de cette activité, l'École constitue, à proportion de population, le plus puissant bastion de la lecture. La première lecture de masse, elle est bien là.

L'École donc lit et fait lire. Comment ? À regarder – enquête en cours<sup>1</sup> – les relations entre les programmes et les pratiques de

---

1. Enquête « Lectures étudiantes et programmes », réalisée par le Centre de recherches sur les institutions littéraires (CRIL), Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, pour le ministère de l'Éducation nationale.

lecture, les rhétoriques lectorales qu'ils supposent, celles qu'ils engendrent, celles qu'ils rencontrent, les évidences se muent peu à peu en interrogations.

L'institution postule une orientation de lecture ouverte à tous enjeux, et cursive. Les *Instructions* officielles pour le collègue – que tous les enfants et adolescents de France fréquentent – disent : « Il est nécessaire de mettre l'élève le plus souvent et le plus rapidement possible dans les conditions réelles de la lecture, c'est-à-dire devant des articles de périodiques et des textes documentaires, et, pour le domaine littéraire, devant des œuvres intégrales<sup>2</sup> » (Ministère de l'Éducation nationale, 1985 : 30).

Postulation donc de « lectures réelles » pour former de « réels lecteurs ». Les *Programmes* qui, ensuite, traduisent ces prescriptions dans le concret présentent une configuration où le triptyque des objectifs est autrement dosé, le troisième volet, le littéraire, s'hypertrophiant au détriment des deux autres.

Les prescriptions de noms d'auteurs et de titres d'œuvres littéraires (françaises en majorité, mais aussi francophones, anciennes et étrangères traduites) offrent un total de 83 occurrences de noms d'écrivains et de 88 titres. Il est précisé que 15 œuvres (au moins) doivent être lues en entier dans les 4 années de collège, dont 10 (au moins) tirées de ces listes. Il est également prescrit de lire des : textes d'information, reportages, documents variés relatifs au monde d'aujourd'hui et pouvant donner lieu à une étude critique.

Au total, quatre pages des programmes sont consacrées aux textes littéraires, six lignes aux non-littéraires, et deux lignes pour les images. Certes la quantité de mots ne fait pas tout, une phrase peut peser plus lourd qu'une page, mais l'analyse des contenus montre que dans un cas on a un long détail des genres (« poésie, conte, roman, nouvelles, légendes, science-fiction, roman policier, etc. »), et dans l'autre un énoncé *a minima* : « textes d'information, reportages, documents variés. » La gamme des types de textes qu'un lecteur fréquente et doit savoir

---

2. Les références qui suivent se reportent aux pages 30-52.

identifier « dans les conditions réelles de la lecture » n'est pourtant pas moindre pour le non-littéraire que pour le littéraire (par exemple, dans la presse éditoriale, entretien, article de fond, fait divers, et dans les textes documentaires : circulaires, notices, encyclopédies, etc.), sans parler des genres fondamentaux, comme la lettre ou la biographie, qui sont présents dans les uns et les autres. Bien sûr, les programmes ont besoin de donner des noms et des titres pour le littéraire, et pas pour le reste, mais les spécifications de genres étant pertinentes de part et d'autre, leur sélectivité devient significative.

Prépondérance du littéraire, donc, qui se renforce au lycée ; à l'épreuve anticipée de français, épreuve nationale d'évaluation des compétences lectorales, trois sur quatre des exercices types sont liés à la lecture de textes littéraires : dissertation, commentaire composé, explication ; le quatrième, résumé et discussion d'un texte « d'idées », recourt assez peu à la presse, et fait place au livre souvent, au littéraire encore parfois.

Ensuite, le cursus des étudiants de Lettres, futurs professeurs de français, donc de lecture, peut très bien se faire sans quitter guère le terrain du littéraire, et même pour se faire vite et avec succès, il doit ne pas le quitter.

Trois douzaines au moins d'auteurs et œuvres à étudier en détail au cours des trois premières années ; possibilité d'ajouter, par le jeu des options, une unité de valeur incluant des textes autres que littéraires mais rien de plus qu'une option qui peut aussi donner l'occasion de renforcer encore la part faite aux lectures littéraires, tel est leur programme universitaire ordinaire. Et après ces trois années arrive le temps des concours de recrutement où les épreuves sur textes sont littéraires très exclusivement.

Ainsi, la tendance induite par les programmes de collège se trouve renforcée, puisque les personnels chargés de les appliquer disposent d'une formation orientée par un type de lecture seulement. Il ne s'agit pas ici de distribuer des bons ou mauvais points ; et on ne peut faire grief aux universités de donner dans le « tout littéraire » : bon gré mal gré, c'est de fait ce qui répond à la demande telle qu'elle est dans l'institution (sinon à la demande effective des élèves, des étudiants, et du corps social).

Reste le constat de la contradiction entre l'objectif déclaré, la conquête des « lectures réelles », et la formation réellement accomplie d'habitus lectoraux spécialisés.

De fait, cette formation constitue un emboîtement de contradictions. À celle, principale, entre lectures réelles et prépondérance du littéraire, s'ajoute celle, seconde, d'une *élection* des textes à lire centrée plus sélectivement encore sur la fiction, et même, en celle-ci, seulement la prose narrative réaliste et le théâtre classique.

Au collègue, la vedette absolue revient à Molière, avec une seconde place concédée aux formes du conte ; au lycée, la prose narrative du XIX<sup>e</sup> siècle l'emporte assez nettement. À l'université, les positions de la prose narrative du XX<sup>e</sup> siècle se renforcent (1/3 des programmes à elle seule, autant ou plus en effectifs d'étudiants). Faiblesse donc de la poésie et des textes de débats d'idées. Et au moment où un choix réel s'offre aux étudiants, lors de leur entrée en maîtrise, les effets de cette élection lectorale sous influence se font sentir fortement : ils vont massivement vers les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, particulièrement les formes du récit<sup>3</sup>.

Mais la contradiction se creuse encore davantage entre l'*élection* ainsi dominante et les *orientation*, *transposition* et *action* qui s'y appliquent. Roman et théâtre supposent (sans parler des problèmes que pose la lecture des textes de théâtre), bien plus que les essais, maximes ou poèmes, une réception qui suive le fil d'un texte assez long, une cursivité qui épouse le mouvement narratif. Or, les exercices imposés, l'explication et le commentaire, n'ont de pertinence que face au fragment. Et même la pratique dite de « lecture suivie », en dépit de son nom, n'échappe pas à la fragmentation : au collègue, elle consiste à lire Molière acte par acte... C'est un « suivi » qui rompt la continuité du texte. Ainsi, quand l'objectif déclaré est de donner la connaissance de la littérature et le goût de lire, la requête effective, l'orientation lectorale de fait, relève du commentaire, de l'extraction d'une matière à discours interprétatif.

---

3. Sur les pratiques universitaires, voir l'enquête du Centre de recherches sur les institutions littéraires en cours (1992-1994). Sur les pratiques au collègue et au lycée, voir Schmitt (1991).

Ainsi, quand l'École rêverait de doter les élèves-lecteurs d'un habitus qui coïncide avec le modèle de réception supposé par les textes, d'une rhétorique de lecteur qui retrouve et suit la rhétorique du scripteur, la mise en œuvre constitue un détournement : entre la lettre des objectifs et la réalité des habitus s'est creusé l'intervalle qui oppose l'ouverture et la restriction, la complétude et la fragmentation.

Alors cette pédagogie de la fiction littéraire génère une intéressante fiction pédagogique. On donne aux étudiants un programme et des bibliographies en rêvant qu'ils lisent par eux-mêmes, d'un trait, les textes ainsi désignés, afin qu'ensuite, en les étudiant par fragments, on en fasse une lecture d'approfondissement. Mais dans leur réalité de lecteurs réels, la majorité d'entre eux lisent les textes du programme par segments, en fonction et au rythme des exercices qui leur sont imposés : preuve qu'ils ont fait assimilé l'*orientation* lectorale à enjeu de commentaire et à dispositif de fragmentation.

De même, à l'échelon de la *transposition*, au lieu d'une confrontation authentique entre les codes du texte et ceux des vrais lecteurs, règne une codification de discours obligés : elle se fonde sur le maniement factice d'une rhétorique restreinte à l'identification plus ou moins sûre de quelques tropes et figures. Les problèmes de stylistique et rhétorique sont bien envisagés dans les programmes et instructions, mais là encore leur énoncé est révélateur dans son extrême sélectivité : « Stylistique et rhétorique. Le choix des mots, l'ordre des mots dans la phrase ; structure et longueur de la phrase, du paragraphe ; emploi de la phrase dite nominale. Expression laudative et expression péjorative. La comparaison, la périphrase, la litote et l'hyperbole<sup>4</sup> » (Ministère de l'Éducation nationale, 1985 : 131). Rien d'étonnant à ce qu'il ne s'agisse que de rhétorique restreinte, puisque les textes discursifs sont minorés dans l'élection. Et rien

---

4. Pour la part de la prose narrative des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, outre l'enquête ci-dessus, on peut se reporter aux analyses des programmes d'Agrégation pour le français faites par Thiesse et Mathieu et pour la littérature comparée, par Chevrel (1991).

d'étonnant à ce qu'à l'université la rhétorique, si elle est bien explicitement présente, appartienne à l'enseignement de « mineures » ; et que d'autre part y figure une distinction entre « les buts de la rhétorique classique » et la « nouvelle rhétorique », qui a pour effet de porter l'attention vers les « tropes et figures ». La rhétorique est ainsi dessinée comme un supplément d'artefact textuel, et la transposition scolaire consiste à apprendre un code distinct de celui dont on use ordinairement, non à confronter effectivement son propre code langagier avec celui des textes lus.

Dans de telles conditions, l'*action* et la *mémorisation* sont elles-mêmes fragmentaires. Élèves et étudiants s'accoutument à manier des extraits et des photocopies plus que des volumes ou des périodiques entiers, à focaliser sur des fragments et des fragments de fragments (ainsi le « personnage », puisqu'on privilégie les œuvres narratives, devient l'objet fétiche).

Dernière contradiction de la série, comme les fragments sélectionnés sont toujours tenus pour importants (puisque sélectionnés), la lecture analytique, qui du moins pouvait être critique, glisse au commentaire admiratif. Mimant la lecture légitimée, la délectation du texte dégusté dans la solitude, elle convertit le commentaire critique en obligation d'admiration béate ; à l'extrême, l'*habitus* ainsi acquis génère la croyance : « À genoux ! à genoux devant le divin texte ! »

Les programmes officiels souhaitent éveiller le goût de lire, et donc induire une habitude de consommation copieuse et diversifiée de lectures ; mais la pratique institutionnelle, qui tendrait idéalement à une lecture de dégustation, suscite en pratique une lecture de rumination, de remâchage de fragments. On rêve de former des lecteurs et on produit surtout des lecteurs qui souvent ne font au mieux que singer nos *habitus* de *lectores*... Alors la lecture devient mythe d'une désocialisation, renvoi à soi, à une hypothétique délectation en solitude ; qui risque de n'être que *scholitude* (Ministère de l'Éducation nationale, 1985 : 46).



Je ne dis rien de neuf : Vallès déjà rageait contre tout cela. Et je ne sous-estime pas l'École, ni ne la renie : bon nombre de ces dysfonctionnements changeraient d'ailleurs si les pratiques étaient explicitées, les limites annoncées, et la partie mise en jeu désignée comme ce qu'elle est, une partie des enjeux ; si l'institution cessait de l'exhiber sous la guise d'une totalité qu'elle n'est pas. Mais sans cela...

Sans cela, la pseudo-dégustation menace de dégoûtation : Vallès crachait ses dégoûts ; Schmitt a constaté – c'est une de ses conclusions sombres – que si les élèves qui aiment lire transportent hors de l'École leurs modèles scolaires de lectures, le cas le plus fréquent est l'absence brutale de telles lectures. Le texte littéraire, c'est un texte « de classe » disent-ils alors. Et par extension, tout livre est chose « de classe ».

Sans trop jouer avec le hasard des mots, ce sont les classes les moins loties en capital social et culturel qui rejettent ces objets et ces habitus. Et elles le font à proportion de leur malinsertion scolaire. Là où en général on dit : « il n'aime pas lire, donc il réussit mal en classe » (comme tous les discours de croyance qui supposent qu'on ne cherche Dieu que parce qu'on l'a déjà en soi-même, ce discours-là postule qu'on peut et doit aimer sans connaître), c'est l'inverse qui se passe. La rhétorique lectorale imposée ne travaillant qu'une petite part des « conditions de lecture », les apprentis lecteurs qui se trouvent les plus éloignés de cette part-là par leur position sociale, et qui sont les plus dépendants de l'École pour leur formation, se trouvent du même coup les plus éloignés de l'École tout court. La scholitude<sup>5</sup> de la lecture alors malmène la lecture. Et les lecteurs. Il y a là matière à des actions pour changer ces usages scolaires, pour rendre leur droit de lire à ceux qui l'abandonnent parce que la formation allait à rebours de la rhétorique de lecteur qui leur était accessible et urgente.

---

5. À entendre comme propriété de ce qui est spécifiquement scolaire.

Et pour ceux qui continuent à pratiquer, ils retrouvent de la scholitude au-delà de l'École. Ainsi une enquête sur la question *Qu'est-ce qu'un classique ?* (Viala, 1993 ; Fièvre, 1993 ; Gaber, 1993) montre que la réponse la plus pertinente est : un texte érigé en modèle, et que l'on trouve présent dans un grand nombre d'instances des pratiques culturelles et que donc le public de culture moyenne a toutes chances de lire ou voir plusieurs fois, et le public de culture forte, certitude.

D'une part, ils constituent d'authentiques « lectures vedettes » grâce à la solidité de leur implantation scolaire : avec plus de 100 000 lecteurs par an (au moins) pendant dix ans (au moins), *Dom Juan*, *Les fleurs du mal* et *Candide*, ou encore *L'avare*, *Germinal* et *L'éducation sentimentale* représentent de vraies lectures de masse. De plus, ils sont présents à la fois dans l'École, dans l'édition, dans les bibliothèques et pour nombre d'entre eux au spectacle (théâtre ou adaptations audiovisuelles). Or, les metteurs en scène qui montent des classiques accompagnent souvent leur spectacle d'indications d'histoire littéraire, et de mentions des critiques et chercheurs auprès desquels ils ont trouvé des idées d'interprétations, sur le modèle scolaire et universitaire.

Or, comme on ne peut envisager l'acte de lecture sans envisager ses rapports avec d'autres actes de culture, il apparaît que la relation entre lecture et spectacle inclut une attraction forte des thèmes et formes de spectacle par le corpus et les modes de lecture inculqués par l'École : c'est une scholitude extensive. Par rejet ou par attraction, le modèle scolaire de rhétorique du lecteur apparaît bien, en fin de compte, comme un déterminant majeur de tous les actes de lecture, au sens le plus large du mot « lecture ».

D'où la nécessité d'un retour sur nous-mêmes. Les enquêtes sur la lecture font la part belle au livre, comme objet légitime de la lecture, et à la lecture de loisir, comme forme légitime de la lecture. En prenant comme indicateur le nombre de livres lus, on sous-évalue la part des journaux, mais surtout celle des documents et lectures de travail. Ainsi, détail paradoxal, les étudiants et les professeurs de lettres sont souvent catalogués comme de médiocres lecteurs selon des catégories telles que

celles utilisées dans les *Pratiques culturelles des Français*, alors qu'ils sont, en nombre de textes lus par an et par obligation de programmes, de gros lecteurs. Mais c'est que leurs lectures entrent mal dans les lectures de loisir (à fortiori, les lectures répétées, lot usuel des professeurs de lettres). De sorte qu'elles risquent fort de ne mesurer là que ce que l'omniprésente scholitude, qui hante les enquêteurs, considère comme de la « vraie » lecture, la lecture littéraire telle que l'inculque le modèle scolaire.

Je ne voudrais pas induire de faux procès, aussi au moment de terminer cette réflexion, j'insiste sur ceci : je ne pense pas qu'il faille enseigner moins la littérature à l'École. Mais je ne voudrais pas non plus laisser place à des faux procès passés en discours banalisés depuis quelques années en France, où certains prétendent qu'il y a « crise de la littérature » parce que l'École n'enseigne pas assez de littérature. Je crois au contraire que l'analyse sous l'angle de la rhétorique du lecteur suggère que l'École tend à imposer trop étroitement un seul modèle de lecture et de littérature, sans avouer assez ses enjeux.

Et tous ici réunis, sommes-nous sûrs que nos enquêtes et nos discussions, comme nos enseignements, ne sont pas soutendus seulement par l'envie de pouvoir célébrer le culte du texte tel que nous sommes habitués à le tenir pour « beau » ? Que (sans tomber à genoux, bien sûr, il faut de la tenue, que diable !, et on n'est pas des petits « nouveaux ») nous ne cultivons pas là la croyance en une « lecture-valeur en soi » parce que lecture de textes dotés de valeur ? Mais dotés de telles valeurs par qui, par quoi, pourquoi ? Sommes-nous sûrs que nos enquêtes et méditations ne naissent pas d'un sentiment qu'il y aurait comme un déficit de croyance ? Qu'elles ne se fondent pas sur des *a priori*, traduits en questions subtiles, qui dessinent des lecteurs tels qu'ils devraient être et non tels qu'ils sont ?... En un mot, interrogeons nos propres rhétoriques de lecteurs, telles qu'elles sont, tout empreintes de scholitude...

## BIBLIOGRAPHIE

- CENTRE DE RECHERCHES SUR LES INSTITUTIONS LITTÉRAIRES (CRIL) (1992-1994), « Lectures étudiantes et programmes », enquête réalisée pour le ministère de l'Éducation nationale, Université Paris III.
- CHARLES, Michel (1977), *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHARTIER, Roger (dir.) (1986), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages.
- CHARTIER, Roger (1987), *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard.
- CHEVREL, Y. (1991), dans *The Hospitable Canon*, Philadelphia & Amsterdam, John Benjamins, p. 138-159.
- FIÈVRE, Paul (1993), « La réception actuelle des classiques : données d'ensemble », *Littératures classiques*, n° 19 (automne), p. 259-279.
- GABER, Floriane (1993), « Les classiques au théâtre et dans la presse : Corneille, Molière, Racine dans la saison 1991-92 », *Littératures classiques*, n° 19 (automne), p. 293-302.
- ISER, Wolfgang (1988), *Le lecteur implicite*, Bruxelles, P. Mardaga.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE (1985), *Bulletin officiel, collèges, programmes et instructions*, Paris, CNDP-Livre de poche.
- POULAIN, Martine (dir.) (1988), *Pour une sociologie de la lecture. Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Paris, Cercle de la librairie. (Coll. « Bibliothèques ».)
- ROBINE, Nicole (1970), « La lecture », dans Robert ESCARPIT (dir.), *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, p. 221-244.
- SCHMITT, M.-P. (1991), *Fictions de la lecture*, Lille, ART.
- SCHMITT, M.-P., et Alain VIALA (1982), *Savoir-lire*, Paris, Didier.
- VALLÈS, Jules (1990), *L'enfant*, Paris, Presses Pocket. (Coll. « Lire et voir les classiques ».)
- VIALA, Alain (1986), « Pragmatique littéraire et rhétorique du lecteur : le cas Sorel », *Cahiers de littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 8, Toulouse, p. 107-124.
- VIALA, Alain (1987), « L'enjeu en jeu : rhétorique du lecteur et lecture littéraire », dans Michel PICARD (dir.), *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, p. 15-31.
- VIALA, Alain (1992), « Ah, qu'elle était jolie... », *Politix*, n° 17, p. 125-141.
- VIALA, Alain (1993), « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19 (automne), p. 11-31.

## TABLE DES MATIÈRES

<i>Présentation</i>	
Denis Saint-Jacques	5
<i>Lectures « hérétiques ». Iconoclasmes et ruptures de traditions de lecture à l'époque moderne</i>	
Hans-Jürgen Lüsebrink	17
<i>Rééditions et relectures. Éléments d'une histoire de la lecture littéraire au Québec</i>	
Max Roy	37
<i>Lire le roman populaire vers 1850</i>	
Ellen Constans	53
<i>Le roman, le manuel et le journal</i>	
Jean-Claude Vareille	79
<i>La lecture entre inquiétudes et partages</i>	
Martine Poulain	103
<i>Lecture et compétence professionnelle à travers un exemple : la lecture des cheminots</i>	
Bernadette Seibel	119
<i>Lecture, lectures et projet de vie ou Comment lit le lecteur populaire ?</i>	
Nicole Robine	147
<i>Lecture sérielle et roman sentimental</i>	
Julia Bettinotti	161

<i>Lecteurs de best-sellers au Québec : comment dit-on lire ?</i> Jacques Lemieux et Dirk Geisen	177
<i>Lire la musique sans déchiffrer les notes. Pour une critique du préjugé acoustique</i> Line Grenier	195
<i>L'esthétique de la chanson : du cognitif au social</i> Roger Chamberland	213
<i>L'acte de lecture au théâtre</i> Irène Perelli-Contos	227
<i>La lecture entre déchiffrement et automatisaion</i> Christian Vandendorpe	237
<i>Les machines à lire : des petites lues à la littérature de grande consommation</i> Bertrand Gervais	255
<i>La lecture erratique</i> Richard Saint-Gelais	273
<i>Coopération interprétative et stéréosémie</i> Paul Bleton	291
<i>Lecture à vue. Perception et réception</i> Pierre Ouellet	305
<i>Rhétorique du lecteur et scholitudes</i> Alain Viala	323

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 SEPTEMBRE 1998  
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 3<sup>e</sup> trimestre 1998  
Bibliothèque nationale du Québec



Qu'est-ce que l'acte de lecture ? Plusieurs travaux ont déjà tenté de répondre à cette question dans deux perspectives principales : une réflexion sémiotique cognitiviste visant à la production de modèles abstraits de caractère général – par exemple, celle d'Umberto Eco dans *Lector in fabula* – et une analyse plus inductive dégagant de données empiriques historiques ou sociologiques des interprétations conjoncturelles – par exemple, celle des enquêtes sur les comportements culturels dans divers contextes. Jusqu'à maintenant, ces deux courants ont eu peu de contacts productifs. Le présent collectif tente de les réunir à propos d'une question toute simple : comment lit-on ?

Avec des textes de Julia Bettinotti, Paul Bleton, Roger Chamberland, Ellen Constans, Dirk Geisen, Bertrand Gervais, Line Grenier, Jacques Lemieux, Hans-Jürgen Lüsebrink, Pierre Ouellet, Irène Perelli-Contos, Martine Poulain, Nicole Robine, Max Roy, Denis Saint-Jacques, Bernadette Seibel, Richard Saint-Gelais, Christian Vandendorpe, Jean-Claude Vareille et Alain Viala.

En couverture : Erich Mrozck,  
*Exercice du cours de publicité de Joost Schmidt  
avec caractères et perspective, 1929*

**NB poche**

ISBN 2-89518-001-6



9 782895 180012