

Théories et pratiques *de la* **lecture littéraire**

Sous la direction de
Bertrand Gervais et Rachel Bouvet



Presses de l'Université du Québec

Théories et pratiques
de la **lecture**
littéraire

PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450
Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone: (418) 657-4399 • Télécopieur: (418) 657-2096
Courriel: puq@puq.ca • Internet: www.puq.ca

Diffusion / Distribution :

CANADA et autres pays

DISTRIBUTION DE LIVRES UNIVERS S.E.N.C.
845, rue Marie-Victorin, Saint-Nicolas (Québec) G7A 3S8
Téléphone: (418) 831-7474 / 1-800-859-7474 • Télécopieur: (418) 831-4021

FRANCE

AFPU-DIFFUSION
SODIS

BELGIQUE

PATRIMOINE SPRL
168, rue du Noyer
1030 Bruxelles
Belgique

SUISSE

SERVIDIS SA
5, rue des Chaudronniers,
CH-1211 Genève 3
Suisse



La *Loi sur le droit d'auteur* interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

Théories et pratiques
de la **lecture**
littéraire

Sous la direction de
Bertrand Gervais et Rachel Bouvet

2007



Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boul. Laurier, bur. 450
Québec (Québec) Canada G1V 2M2

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Théories et pratiques de la lecture littéraire

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7605-1473-7

1. Livres et lecture. 2. Lecture - Recherche. 3. Écrivains et lecteurs. 4. Esthétique de la réception.
I. Gervais, Bertrand, 1957- . II. Bouvet, Rachel, 1964- .

Z1003.T43 2007 028.7 C2007-940011-6

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce à l'aide financière de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC).

Mise en pages : CAPTURE COMMUNICATION

Couverture : RICHARD HODGSON

1 2 3 4 5 6 7 8 9 PUQ 2007 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

© 2007 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 1^{er} trimestre 2007

Bibliothèque et Archives nationales du Québec / Bibliothèque et Archives Canada

Imprimé au Canada



TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
--------------------	---

PARTIE 1

Les fondements d'une lecture littéraire

THÉRIEN, Gilles

L'exercice de la lecture littéraire	11
---	----

VALENTI, Jean

Lecture, processus et situation cognitive	43
---	----

XANTHOS, Nicolas

La lecture littéraire comme parcours dans l'aire du dire : prolégomènes à une sémiotique de la réception	93
---	----

BOUVET, Rachel

Le plaisir de l'indétermination	111
---------------------------------------	-----

ROY, Max

La référence comme effet de lecture	133
---	-----

PARTIE 2

L'expérience de la lecture

GERVAIS, Bertrand

Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes	151
--	-----

SAINT-GELAIS, Richard	
La lecture erratique	175
VAILLANCOURT, Daniel	
L'interférence relue et visitée	191
THÉRIEN, Gilles	
Les images sous les mots	205
LEFEBVRE, Martin	
Le parti pris de la spectature	225
Liste des titres sur la lecture publiés par les auteurs de l'anthologie	271
Notices biographiques	279



INTRODUCTION

La lecture est plus vieille que l'imprimerie, l'écriture ou encore le langage lui-même. La lecture débute avec l'examen du monde qui nous entoure. Elle commence avec la reconnaissance d'événements répétés comme le tonnerre, la foudre, la pluie. Elle commence avec les saisons et la croissance des choses. Elle commence avec cette douleur sourde qui disparaît avec de la nourriture et de l'eau. Elle survient quand le temps est enfin découvert. Lire commence avec la manipulation des signes.

Franck P. Jennings, *This is Reading*

Les années 1990 ont vu se développer, au Québec, des recherches novatrices et importantes dans le domaine des théories de la lecture. Inspirées par la pensée du philosophe américain Charles Sanders Peirce et opposées aux théories qui envisagent l'acte de lecture comme une communication entre le texte et le lecteur, les chercheurs du Groupe de recherche sur la lecture (GREL) de l'Université du Québec à Montréal ont abordé la lecture comme un processus dynamique, d'abord et avant tout, comme une activité mettant en présence un lecteur singulier et un texte singulier. Le point de départ était simple : la lecture met en jeu un ensemble de processus qui se complexifient en se déployant. Elle ne doit pas être conçue comme un geste unique, toujours équivalent, toujours parfait, mais comme un équilibre particulier et à chaque fois renégo-cié entre ses divers composantes, qu'elles tiennent à la manipulation, à la compréhension ou à l'interprétation des textes.

C'est à partir des articles et ouvrages de Gilles Thérien et de Bertrand Gervais, les deux directeurs du GREL, que cette perspective s'est développée. Il ne s'agissait pas simplement de théoriser la lecture, mais de déployer des pratiques de lecture, qui venaient chaque fois exploiter un aspect particulier de cette activité. La lecture n'y était pas simplement un objet de recherche, mais un prétexte et une posture. Un prétexte, c'est-à-dire une occasion de lire des textes et de les interpréter, de mettre la main à la pâte et de réfléchir sur la littérature, la culture, sur les signes par lesquels nous connaissons le monde. Et une posture, celle qui cherche à faire le lien entre la théorie et la pratique, et à trouver le juste équilibre entre développements théoriques et connaissance des objets étudiés.

Les thèmes de recherche ont été, pour cette raison, nombreux, ces quinze dernières années : la référence, la série, la figure, la lecture littéraire, la spectature, les limites de l'interprétation, l'indétermination, les images mentales, les dysfonctionnements, les communautés interprétatives, la traduction, la représentation de l'action, le jeu des savoirs, la cohérence, la mémoire, etc. Ces thèmes ont été abordés lors des séminaires du groupe de recherche ; ils ont donné lieu à des colloques, à des numéros de revues et à des essais. Ceux-ci attestent du dynamisme et de l'intensité des échanges et des réflexions qui ont marqué et qui ont mis à contribution pas moins de trois générations de chercheurs. Les uns et les autres ont suivi des voies différentes, les conduisant à étudier des genres littéraires – le roman, le roman policier, le récit fantastique, le récit de voyage –, des figures particulières – celles de la Religieuse, de l'Indien imaginaire, du Métis, de l'insecte, du labyrinthe, du désert – ; des courants littéraires, comme l'exotisme ; des œuvres singulières comme celle de Samuel Beckett ; à explorer l'acte de spectature au cinéma ou encore l'interaction entre le texte et l'image favorisée par les nouveaux médias et l'informatisation des lettres et de la culture. Les domaines théoriques abordés ont été aussi très diversifiés, allant de l'herméneutique et de la philosophie aux théories cognitives, ainsi qu'aux théories de la fiction, de l'image, de la traduction, du cinéma, sans oublier la sémiotique peircéenne, les théories de l'imaginaire et l'anthropologie.

La stratégie, bien souvent, était de voyager léger : il s'agissait d'abord et avant tout de problématiser et d'analyser, ce qui requiert à la fois une bonne connaissance des enjeux théoriques impliqués et une grande attention à l'objet et à sa spécificité. Le présupposé était clair : on ne peut faire une théorie de la lecture sans texte ni, par conséquent,

sans se mettre aussi en situation de lecture. Il ne sert à rien de prescrire, il importe d'abord et avant tout de lire, de décrire et de comprendre, pour soi comme pour autrui. La lecture est un acte singulier, privé, il ne s'agit pas de le nier ; mais ses résultats peuvent être partagés, ils peuvent donner lieu à un travail collectif, ils peuvent être soumis à la discussion. La lecture se construit de strate en strate ; avant d'être un résultat – une lecture littéraire ou savante, une interprétation, un commentaire –, elle est un processus, une activité qui se déploie en se complexifiant.

Aucun ouvrage de synthèse n'avait permis jusqu'à présent de faire le tour des avenues empruntées par les chercheurs du GREL. C'est pourquoi il nous a semblé utile de réunir certains textes fondateurs et de proposer une anthologie des théories de la lecture littéraire. Mais avant de présenter ces textes, il importe de les situer au sein de la réflexion sur la lecture qui, depuis les années 1970, n'a cessé de se développer.

Des lectures divergentes

Les théories de la lecture sont loin de constituer un ensemble homogène, même si elles reposent sur un postulat commun, à savoir que le texte demeure une pure virtualité s'il n'est pas actualisé lors de la lecture, acte par lequel il acquiert une signification. C'est dans les années 1970 que l'intérêt a commencé à se déplacer du texte vers le lecteur, ou plutôt vers la relation entre le lecteur et le texte.

Ce déplacement est apparu avec le poststructuralisme, qui a permis de renouveler les théories du texte en l'ouvrant sur ses situations de production et de réception, d'écriture et de lecture. Il s'est inscrit d'une façon importante dans la théorie des actes de langage qui étudie, entre autres, les effets que le langage produit sur l'interlocuteur. Et il a renoué avec certaines recherches menées dans le cadre plus traditionnel de l'herméneutique, discipline écartée lors de la révolution structuraliste. Les théories de l'interprétation sont redevenues centrales à partir du moment où il s'est agi de comprendre non seulement comment un texte est structuré et généré, mais comment il se transmet et de quelle manière son sens se concrétise. Un texte n'existe jamais seul, mais uniquement par la lecture. Il est ce que nous en faisons, sa seule autorité est celle que nous lui discernons dans nos diverses pratiques.

Bien sûr, chaque théoricien a sa propre hypothèse sur la façon dont le lecteur construit le sens d'un texte, mais on peut tout de même faire

quelques distinctions à l'intérieur de ce vaste ensemble. Il importe tout d'abord de distinguer la lecture de la réception, souvent confondues, sans doute parce qu'elles ont toutes deux été au cœur de la réflexion de l'école de Constance, représentée principalement par Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss. Si ce dernier vise à réformer l'histoire littéraire en tenant compte de l'horizon d'attente du public auquel les œuvres littéraires s'adressent, son but est d'élaborer une réflexion approfondie sur la réception des œuvres à travers les siècles, d'étudier les changements de normes et de valeurs qui se produisent. Ce sont surtout les œuvres ayant transformé le champ littéraire qui retiennent son attention. Les propositions de Jauss ont donné lieu à des études de réception, à des enquêtes auprès des publics dans différents pays, ce qui a permis de révéler certains aspects des comportements des lecteurs, mais ces résultats touchent plus la sociologie ou l'histoire de la lecture que la théorie de la lecture proprement dite.

De façon générale, les théories de la réception s'intéressent à la façon dont le public réagit après la lecture des œuvres, alors que les théories de la lecture cherchent à décrire la façon dont l'acte de lecture se déroule. C'est ce que propose la théorie d'Iser, qui se présente comme une phénoménologie de la lecture, une théorie de l'effet esthétique largement inspirée des travaux du philosophe Roman Ingarden. À peu près au même moment, des recherches sur la lecture se développent en Italie, en France et aux États-Unis, des travaux de nature sémiotique (saussurienne mais aussi peircéenne). Les concepts de narrataire (Gerald Prince), d'architecteur (Michael Riffaterre), de lecteur implicite (Wayne Booth), de plaisir et de jouissance (Roland Barthes), côtoient ceux d'encyclopédie et de lecteur modèle proposés par Umberto Eco. Ce dernier postule un lecteur modèle capable de coopérer avec le texte de la manière dont l'auteur modèle l'a voulu. Ce lecteur modèle, à l'instar du lecteur implicite d'Iser, est un « lecteur inscrit dans le texte », répondant adéquatement aux exigences textuelles.

On remarque toutefois que, dans ces théories du lecteur inscrit, la perspective demeure toujours orientée vers le texte. L'objet d'étude n'y est pas la situation de lecture, la relation qui se développe entre le lecteur et le texte, mais l'empreinte de ce qu'elle pourrait être, selon un seul de ses intervenants, celui qui est lu et sur lequel elle est rabattue. Un amont de la lecture.

Un important courant de la critique littéraire américaine porte sur cet amont de la lecture. Ce sont les « audience » ou « reader-oriented criticism », des critiques par conséquent tournées vers le lecteur (et non sur le lecteur et ses lectures ; ce que fait, par contre, le « reader-response criticism », dans des perspectives à caractère sociologique, psychanalytique, féministe, etc.). Le texte littéraire est le principal objet d'analyse, et il est étudié dans la perspective de sa lecture à venir, préinscrite en quelque sorte dans ses multiples dispositifs. La lecture n'y est pas l'objet d'une investigation, mais plutôt une perspective d'analyse, un point de vue. C'est ce type de pratiques que recouvre l'expression « poétique de la lecture », d'usage courant. Or la poétique est d'abord une affaire de production, une discipline liée soit à des propriétés textuelles, soit à des modes de production. Associée à la lecture, elle actualise le postulat d'une équivalence simple entre les exigences du texte et les réactions du lecteur, qui permet de définir l'acte de lecture selon l'idéal représenté dans le texte.

Il est pourtant possible de proposer une théorie de la lecture qui ne dépende pas uniquement de ce que les textes proposent. Mais il faut pour cela adopter une théorie des processus de lecture qui se fonde sur les divers types d'intervention d'un lecteur sur le texte. Ces processus, au nombre de cinq, sont neurophysiologique, cognitif, argumentatif, affectif ou symbolique. Il faut une théorie où les gestes essentiels de la lecture, ceux de la manipulation, de la compréhension et de l'interprétation, reçoivent une définition opératoire et puissent servir de base à un développement théorique et descriptif cohérent. Il faut un regard qui soit attentif non seulement au texte et au lecteur, mais aux particularités de la relation qui les unit. Un théoricien tel que Michel Picard s'est interrogé de cette façon sur la dimension affective et ludique de la lecture, selon une approche psychanalytique. Ses travaux sont à l'origine du groupe de recherche sur « La lecture littéraire » à Reims, dirigé par Vincent Jouve. Michel Charles a théorisé, à sa façon, la relation essentielle qui unit le texte et le lecteur, remarquant avec justesse que c'est notre intervention sur le texte, plus que toute autre chose, qui le fait exister. Son modèle fondé sur les dysfonctionnements textuels place le lecteur, tout comme le faisait avant lui Michael Riffaterre, au cœur même de toute entreprise d'analyse et de théorisation du texte.

Théories et pratiques

Les travaux des chercheurs du GREL s'inscrivent dans cette mouvance. Peu connus en dehors du Québec pour des raisons inhérentes à la diffusion des ouvrages scientifiques, ils offrent une manière originale d'envisager la lecture littéraire en ceci qu'ils prennent appui bien souvent sur une expérience vécue, sur une pratique jubilatoire de la lecture, dans laquelle l'imaginaire trouve la place où se déployer pleinement.

Cette insistance sur la dimension tangible de la lecture explique le choix du titre de l'anthologie : *Théories et pratiques de la lecture littéraire*. On ne peut penser la lecture sans être en situation de lecture. On ne peut réfléchir sur le pas à pas de la progression à travers le texte, sur les mécanismes d'identification ou de projection, pas plus que sur les illusions cognitives ou référentielles que les textes sont dits susciter, sans parler de textes singuliers, d'illusions et de mécanismes précis.

Nous avons choisi de diviser l'anthologie en deux grandes parties. La première porte sur les fondements de la lecture littéraire et réunit des textes où cette lecture spécialisée est définie. Le coup d'envoi est donné par Gilles Thérien qui campe de façon précise certains des principaux enjeux de l'attitude théorique adoptée. Son texte est suivi de ceux de Jean Valenti et de Nicolas Xanthos qui offrent une synthèse de cette conception de la lecture mise de l'avant par le GREL. Rachel Bouvet se penche ensuite sur les indéterminations, qui sont au cœur du travail d'investissement du lecteur. Et Max Roy reprend, dans une perspective de lecture, la dimension de la référence.

La seconde partie, intitulée « L'expérience de la lecture », regroupe des textes qui s'arrêtent sur des points précis de la lecture et de sa théorisation. Bertrand Gervais s'intéresse au contexte actuel de nos pratiques de lecture, marqué par une diversité toujours plus grande de textes aux formats variés. Richard St-Gelais réfléchit sur les erreurs que nous pouvons commettre et sur leur utilisation dans une lecture on ne peut plus singulière. Daniel Vaillancourt revient sur le concept d'interférence, tandis que Gilles Thérien analyse le rôle que jouent les images mentales et l'imagination dans la lecture. Enfin, Martin Lefebvre exploite dans le champ des études cinématographiques les présupposés et postulats proposés dans un contexte littéraire. La spectature est une lecture au même titre que tout autre étude de ces signes complexes que sont les productions culturelles.

Il ne s'agit là, on l'aura compris, que d'un échantillon des recherches qui ont été menées au GREL depuis le début des années 1990 (on trouvera à la fin du volume une liste complète des travaux des chercheurs impliqués)¹. Mais le présent ouvrage aura eu son utilité s'il permet de susciter un intérêt pour cette école de pensée et, plus important encore, s'il vient donner l'élan à de nouvelles explorations intellectuelles.

Bertrand Gervais
Rachel Bouvet

1. Nous tenons à remercier Virginie Turcotte, qui s'est occupée de la coordination avec les auteurs et de la préparation du manuscrit.



PARTIE 1

LES FONDEMENTS D'UNE
LECTURE LITTÉRAIRE



Gilles **THÉRIEN**

Université du Québec à Montréal

L'EXERCICE DE LA LECTURE LITTÉRAIRE¹

L'acte de lecture est une caractéristique fondamentale de l'homme. Il est apparu, dès le commencement de la réflexion sémiotique, comme le point nodal de cette discipline parce qu'il engage toute la question de la lecture des signes, de tous les signes. Ici, nous nous intéressons surtout à l'exercice de cet acte dans le cadre du texte littéraire, ce n'est que l'expression restreinte d'un usage plus large. Nous proposons d'abord une brève réévaluation de la relation entre la sémiologie dont les dérives deviennent flagrantes et les études littéraires.

La vacuité sémiotique

Après plus d'un demi-siècle de propositions sur la structure même de la sémiotique considérée comme discipline, force est de constater que

-
1. En 1990, la revue *Protée* publiait l'article intitulé « Pour une sémiotique de la lecture ». C'était ce que je pensais de la lecture et de la sémiotique à l'époque. Les choses ont évolué et, dans une publication récente, le texte a été amendé par rapport à la sémiotique et le titre est devenu « L'exercice de la lecture ». Dans cette nouvelle publication, je reprends le dernier titre et je précise « lecture littéraire ». C'est l'occasion de faire le point sur ce que je pense aujourd'hui de la lecture littéraire et des dérives de la sémiotique.

les résultats sont minces. Il a existé un peu partout, à propos d'à peu près n'importe quoi, une tentative de trouver la formule magique qui allait permettre de montrer hors de tout doute que la sémiotique est une science qui donne des résultats. Sur le plan de l'exemplification, cela se fait toujours quitte à importer et à utiliser métaphoriquement les notions les plus pointues. Cela n'a rien donné à la sémiotique et n'a pas entraîné un mouvement de foule sur ses traces. L'important aurait été de comprendre que la sémiotique est une méthodologie épistémologique qui permet de rendre compte de constellations de signes de diverses origines pour comprendre un objet culturel, une situation sociale ou même les ravages de la maladie. Il serait alors tout à fait normal de revenir au mot « sémiologie » qui, par son affinité avec la médecine, voit le rôle de l'étude des signes dans la recherche de la singularité de ce qui est observé et de sa complexité : des règles pour transiger entre le singulier et le complexe en permettant de passer à travers divers univers d'expression de signes, mots, images, émotions, mouvements et tout ce qui fait qu'un objet diffère d'un autre.

La sémiotique officieuse qui a fait office d'officielle s'est cramponnée à des idées simplistes, voire erronées. Le mot est le signe, la communication est son modèle de circulation. Il faut donc tout réduire à des mots ou à une relation de communication dans l'univers le plus homogène possible. Il a fallu se donner des dogmes et construire des conflits pour donner l'impression d'une lutte entre le vrai et le faux. On l'aura compris, il ne sert à rien de s'affirmer peircien ou saussurien sous l'unique prétexte que nous favorisons une conception ternaire ou binaire du signe. Ce ne serait qu'un recours à une sorte de formule incantatoire incapable d'illustrer comment la différence de perspective peut produire des effets sur la constitution de l'objet. Il importe de dire ici comment notre lecture de Peirce s'est transformée en un certain nombre de données qui servent à guider notre perspective sémiologique. Il se peut que ces diverses données s'éloignent du modèle peircien et de l'orthodoxie qu'on veut bien lui rattacher, mais cela nous semble tout à fait normal compte tenu de ce qui nous sépare de cette philosophie élaborée il y a plus de cent ans, confiante à l'extrême dans le progrès de la science et dont le volet « sémiotique » n'est qu'une partie d'une vaste entreprise qui se veut, comme tous les grands systèmes de pensée, globale. Il ne s'agit pas ici de faire l'exégèse de Peirce ou de Saussure ou des autres plus récents soumis à la barque de Charron, mais de s'appuyer sur sa propre pensée pour voir autrement les questions sémiotiques.

À un niveau très général, la conception du signe postule l'absence de l'objet et sa substitution par un système de signes qui en tient lieu. Le signe est la présence paradoxale d'un objet absent. Il n'est jamais transparent, indexant une référence que l'on pourrait, pour ainsi dire, toucher du doigt. La fonction du signe ou du système de signes est de représenter ou figurer l'objet. Les signes ne sont jamais univoques à moins d'avoir été contraints « conventionnellement » à l'être, par exemple en mathématique ou dans le système international des signaux de circulation. Les signes n'ont pas un usage unique, prédéterminé. Ils n'ont pas l'obligation de pouvoir tout traduire en mots ou en concepts. Il y a une économie du signe : ils peuvent servir dans plusieurs systèmes très différents les uns des autres sans être pour autant modifiés. Enfin, le signe n'existe jamais seul. Il est toujours un signe en contexte. Il suppose toujours l'existence d'au moins un deuxième signe. Si petit soit-il, il forme système, réseau, constellation. Cela permettrait à l'objet du monde d'être absent. Cela veut dire qu'il n'y a pas de rencontre directe possible entre le sujet et un quelconque objet du monde, y compris un autre sujet. Il faut l'intermédiaire des signes pour que cette rencontre puisse avoir lieu. Les signes ont une double finalité : ils rendent la connaissance possible et ils permettent d'agir sur l'objet et de le transformer. La relation passe donc par l'intermédiaire des signes et s'établit dans les deux sens tant en direction du sujet par le moyen de la connaissance qu'en direction de l'objet par la capacité de sa manipulation et de correction des connaissances antérieures ou parallèles. L'objet rejoint, dans un sens comme dans l'autre, n'est jamais l'objet total, complet. C'est un objet vu sous un certain angle et qui, de ce fait, apparaît comme échappant toujours à une saisie totale qu'il faut continuellement recommencer tout en sachant que ce processus est sans fin. En un sens, l'objet est un produit de l'activité sémiotique. L'objet est construit.

La présence du signe sert donc d'intermédiaire entre le sujet et l'objet. Le système de signes agit entre un sujet et un objet comme une interface par laquelle il est possible d'avoir une certaine connaissance de l'objet – connaissance qui est toujours développée à partir d'un point de vue privilégié – et d'avoir sur lui, en retour, une emprise qui nous permettra de le transformer. Le lieu d'existence des signes, le lieu de leur élaboration, c'est l'interface². Tous les discours du monde sont des reflets

2. Nous entendons par interface ce lieu d'existence des signes, lieu qui n'a pas besoin d'être d'une matérialité absolue, mais lieu d'une relation à laquelle

de cette interface interminablement tissée entre les sujets et les objets qu'elle cherche à rejoindre en les construisant sans cesse.

Dans l'interface, toutes les relations possibles peuvent être construites : la relation simple avec l'objet qui engendre une connaissance, une pratique ou simplement une habitude comme les relations plus complexes parce que les objets se multiplient de même que les points de vue. Ces relations complexes permettront la formation de savoirs plus ou moins élaborés, plus ou moins abstraits où les objets du monde comptent pour quelque chose dans la structuration du savoir ou encore la formation de métasavoirs eux-mêmes construits de signes pris alors comme objets, qui portent sur les savoirs et sur les signes. C'est tout cela qui devient objet du monde. C'est l'objet que la sémiotique construit dans sa tentative de poser une relation entre un sujet et un objet du monde. Tous ces systèmes, grands et petits, importants ou non, constituent l'interface. Certains ont des articulations entre eux, d'autres, non. La soupe aux pois fait dans la cuisine québécoise alors que la soupe au pistou fait dans la cuisine provençale et dans la sémiotique de l'École de Paris. Mais en écrivant ces mots, je viens de modifier le statut de la soupe aux pois...

La cohérence qui permet de maintenir ensemble divers systèmes ou de se reconnaître et de se mouvoir dans un ou plusieurs systèmes est assurée par l'existence symbolique des signes, c'est-à-dire par leur double nature de signe et de réalité. L'interface n'est pas une zone neutre, immobile, transparente. En perpétuel mouvement, elle est activée par les sujets. Le lien, l'articulation entre l'interface et le sujet ponctuel, est l'acte même du sujet. Ces actes seront des gestes, c'est-à-dire de véritables actions ou des signes qui ont pour fin de définir et d'engager une action. Parmi les actes qui utilisent les signes discursifs, ceux sur lesquels notre attention portera tout spécialement, on peut distinguer trois types : l'acte de parole, centré sur l'action et la performance, accompagné ou non de gestes et essentiel à la mise en place, au maintien ou à l'arrêt de la communication, l'acte d'écriture, partiellement gestuel, centré sur la manipulation, l'organisation des signes intérieurs, acte « expressif », et enfin l'acte de lecture, centré sur la compréhension et l'usage « passif » des signes, acte d'incorporation qui entraîne plus une posture qu'une dynamique gestuelle.

on peut se référer exactement comme lorsqu'on croit que quelqu'un nous a fait signe en souriant. Le sourire, maintenant disparu, existe dans cette relation, dans cette interface dans laquelle il peut se structurer avec d'autres signes.

On sait mieux maintenant que le progrès scientifique n'est pas linéaire et que, surtout, il n'englobe pas toutes les recherches. Telle qu'elle est comprise aujourd'hui et influencée par les pratiques actuelles, il faut bien convenir que, plus souvent qu'autrement, la sémiotique demeure en suspens ou, si elle se termine, c'est par la volonté du sujet qui se contentera provisoirement d'une hypothèse qui concerne un objet singulier ou une collection d'objets singuliers que l'on pourrait alors associer à une induction, une collection, en voie de se compléter. En fait, nous faisons face la plupart du temps à des phénomènes qui peuvent être regroupés autour d'un certain nombre de points de ressemblance, mais jamais de façon globale et totale. La sémiotique « quotidienne » doit bien se terminer quelque part. Le sujet ne peut se constituer victime d'une sémiotique infinie qui prendrait facilement l'allure d'un vertige infini. La vie quotidienne impose des changements rapides et la sémiotique suit les fluctuations de la vie concrète. L'interprétation finale n'est finale que parce qu'on décide, pour un temps, d'y mettre un terme.

L'objet du monde dont il sera ici question est le livre, le texte littéraire dans la matérialité de sa représentation livresque au moment où il est disponible quelque part. La question que nous nous posons est de savoir comment s'opère, entre cet objet du monde et un sujet-lecteur, la relation que nous nommons acte de lecture. Le livre n'est pas un objet simple, plat qui n'engage que l'acte de l'ouvrir et de le lire. Sa réalité peut être, selon certaines règles, examinée de façon à le rendre connaissable. Mais comment ? On le sait, le livre est une partition temporelle dont les phrases ne peuvent être perçues globalement. Il s'agit d'un processus linéaire qui peut prendre plus ou moins de temps selon les conditions de lecture. Or la lecture est une activité intérieure, intime, dont on ne peut vérifier la progression que par des tâches secondaires, externes, d'interrogation qui sollicitent plutôt alors de la part du lecteur un passage à la communication ou encore à l'expression écrite : « Je suis rendu à la page 118. » « J'ai commencé par lire le dernier chapitre pour savoir qui était le meurtrier. » « Ce livre se dévore, j'en perds la notion du temps. » « Quel ennui ! Pourquoi nous obliger à lire pareil livre ? » Le lecteur qui s'exprime sur sa lecture peut n'en révéler que quelques aspects externes. La relation entre, d'un côté, le lecteur-sujet et, de l'autre, le livre-objet du monde, nous échappe dans sa spontanéité. Pour la saisir, il faut opérer une sorte de lecture de lecture. En outre, notons que la qualité textuelle du livre va rejoindre la série de tous les objets

textuels qui, pour un lecteur donné, forment sa pratique de lecture : romans, poésie mais aussi journaux, lettres, etc. Il faudra donc créer des distinctions entre ces différents états textuels.

Le résultat de la lecture ne peut être le livre, même si je l'ai à la main, puisqu'il est déjà là et d'un autre ordre ; on dira plutôt le sens du livre, sens construit linéairement au rythme de la lecture. Mais ce sens n'est pas non plus un sens absolu, transcendant, global ou définitif, il est en perpétuelle fuite vers d'autres sens possibles à mesure que l'objet textuel est comparé à d'autres objets textuels, repris comme lecture ou sollicité par des événements qui appartiennent à l'ordre du monde du lecteur. Il faut accepter que la lecture ne soit jamais parfaite ni complète, que tout retour au texte en modifie le sens, ne serait-ce que parce qu'il s'agit justement d'un retour et, donc, d'une seconde lecture qui ne peut jamais totalement abroger la première. Mais, de la même façon, il faut aussi comprendre que la lecture faite selon des règles minimales d'usage ne peut aboutir à une polysémie totale, à l'éclatement de l'objet textuel. Le « dressage » que suppose l'apprentissage de la lecture comprend ces règles minimales qui assurent une certaine homogénéisation des lectures d'un même texte faites par des sujets différents. L'apprentissage de la lecture se greffe sur celui de la langue et jouit des mêmes garanties que celles fournies par « le trésor collectif » d'une société donnée et de sa culture. Malheureusement, l'apprentissage de la lecture qui se fait très tôt et combat l'analphabétisme sur le plan de la langue n'est, en aucune façon, une garantie de « savoir-lire » la littérature. Cette tâche, si importante, est oubliée un peu partout, même dans les lieux où elle est justement l'objet du savoir. On tient pour acquis, à tort, que ce savoir-lire va de soi.

Détour obligé

Dans le domaine des études littéraires, lorsqu'on parle d'acte de lecture, il est impossible de ne pas tenir compte des travaux de Wolfgang Iser. Or, ici, il est essentiel de montrer comment nous nous écartons de façon importante, lorsqu'il est question d'acte de lecture, de la définition et de la théorisation de l'acte de lecture qu'Iser propose dans son esthétique de la réception (Iser, 1985). Il nous faut donc d'abord indiquer l'étendue de nos désaccords avec Iser sur la notion d'acte de lecture avant de pousser plus loin notre propre réflexion.

Le titre même du dernier ouvrage d'Iser comporte déjà une nuance importante, « théorie de l'effet esthétique ». L'acte de lecture est pris dans une relation de cause à effet et c'est ce que tout l'ouvrage, suivant en cela ses premiers travaux, va démontrer : l'acte de lecture est placé du côté de la cause, du côté de la production de l'effet et donc du côté du texte. En ce sens, la pensée d'Iser ne peut en aucune façon être amalgamée à une relation initiée par le lecteur.

C'est la philosophie du langage ordinaire qui inspire Iser, tout particulièrement les travaux d'Austin et de Searle sur l'acte de parole. Iser accepte sans aucun questionnement de considérer l'acte de lecture comme un acte de parole, de lui reconnaître un fondement dans une théorie de la communication et d'assimiler le texte littéraire à un acte linguistique (*ibid.*, p. 101 et suivantes). Ce sont ces positions que nous devons remettre en question en commençant par celle qui nous semble la plus fondamentale : l'acte de lecture est-il un acte de parole ? L'importance des travaux d'Austin et de Searle a amené plusieurs théoriciens de la littérature, et pas seulement Iser, à s'inspirer de leur théorie de l'acte de parole pour comprendre le fonctionnement du texte littéraire³. Cela semble aller de soi puisque l'intérêt de la littérature pour la linguistique demeure un intérêt stable même si les résultats concrets des analyses linguistiques du texte littéraire sont fort discutables. Il nous semble en effet que, si cette pratique a l'allure d'une grande légitimité, elle n'en contient pas moins une double confusion. La première est que la seule mesure du texte littéraire, sa seule base d'analyse et de compréhension demeure la linguistique. Cette confusion vient de ce que l'objet littéraire, fait de mots, pourrait être assimilé aux mots de la langue dans l'usage de la parole. Or il n'en est rien. Tant la littérature que la langue utilisent des mots mais sans les comprendre dans un même univers de valeurs. Qu'on pense au *Finnegans Wake* de Joyce et à toutes ces œuvres de la modernité qui utilisent le mot comme un matériau ou aux objurgations d'Italo Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : « Allonge les jambes, pose les pieds sur un coussin, sur deux coussins, sur les bras du canapé, sur les oreilles du fauteuil, sur la table à thé, sur le bureau, sur le piano, la mappemonde. Mais, d'abord, ôte tes chaussures si tu veux rester les pieds levés » (Calvino, 1995, p. 10), une performance difficile à réaliser par le lecteur réel malgré ces injonctions qu'on peut par ailleurs retrouver dans la vie privée. Le mot comme unité de la langue ou encore

3. Entre autres, Ducrot et Pratt (1977), Smith (1978).

sa composition infinitésimale ne peuvent être placés sur un pied d'égalité avec la phrase littéraire où tous les mots utilisés le sont en contexte les uns avec les autres et non en fonction d'un usage repérable préalablement dans les pratiques sociales. L'objet littéraire peut produire à la fois des mots et des savoirs.

La seconde confusion tient à l'assimilation de l'acte de lecture à l'acte de parole. Dans un premier temps, disons que cette assimilation devrait être mise au compte d'une distraction. L'acte de parole se met en place très tôt dans l'existence des individus et son absence devient rapidement suspecte et requerra la consultation de spécialistes pour savoir si le sujet sans parole est affecté d'un trouble neurophysiologique ou d'un trouble psychiatrique (à la condition d'ailleurs que l'on puisse vraiment discerner les deux!). L'acte de lecture vient beaucoup plus tard et à la suite d'un apprentissage institutionnalisé, qu'il se donne dans la famille ou à l'école. Cet apprentissage, s'il est raté, contribuera à la formation, dans une société homogène, d'une classe d'individus nommés « analphabètes fonctionnels », c'est-à-dire des gens qui peuvent se débrouiller dans l'ensemble de la vie sans pour autant savoir lire. Cet apprentissage peut d'ailleurs être repris, non sans difficultés, à une étape ultérieure de la vie. Nous soutiendrons donc plus loin que l'acte de lecture a ses caractéristiques propres et qu'il ne peut en aucune façon être assimilé à l'acte de parole, pas plus d'ailleurs que l'acte d'écriture qui n'est pas identique aux deux précédents.

Notre dissociation entre l'acte de parole et l'acte de lecture a une autre conséquence. C'est certainement par la même distraction qu'Iser fonde son acte de lecture sur une théorie de la communication. Cette dernière fait des ravages intellectuels de plus en plus nombreux dans la mesure où l'on ne sait pas toujours très bien ce qu'elle dit ni même si elle est bien une théorie ou si elle n'est pas simplement un modèle humain métaphorique qui, lui, s'appuie sur la théorie de l'information, auquel cas nous pourrions faire, certes, l'économie d'une théorie assez simpliste qui met en relation un destinataire et un destinataire qui s'échangent un message. Évidemment, cette métaphore traduite en littérature par un auteur et un lecteur qui s'échangent un livre a donné l'impression d'avoir enfin replacé la littérature dans le monde normal et quotidien de la communication sociale. Or il ne s'agit bien que d'une image. Il arrive parfois qu'un auteur donne à un éventuel lecteur son dernier roman. Cela constitue un acte de communication sociale mettant l'importance sur la gestuelle, mais il ne s'agit aucunement d'un acte de lecture.

La tentation est grande en tous les cas d'amalgamer ces diverses situations en vertu des analogies qu'elles présentent. Affirmons-le : la lecture d'un texte n'est pas un acte de communication. Il s'agit plutôt d'une entreprise de décodage d'informations et d'assimilation. L'objet littéraire est un objet du monde et comme tel, dans sa nature matérielle, il est habituellement immuable. L'auteur, autre objet du monde, n'est pas présent dans son livre en tant qu'objet du monde. Il n'y a pas relation de communication avec un objet littéraire puisqu'il n'y a ni modification d'un des deux pôles de la situation ni échange entre les deux pôles. De même, lorsque je lis un thermomètre, je ne le transforme pas... il me donne une connaissance nouvelle mais il ne me donne pas de pouvoir véritable sur ce qu'il peut afficher comme information à un moment précis. La lecture littéraire nous apparaîtra comme un de ces nombreux cas abusivement compris sous l'angle de la théorie de la communication. Chez Iser, cette confusion l'amène à comprendre le texte comme « parlant » ou comme « dictant » ses conditions de lecture. Il anthropomorphise l'objet littéraire et cela d'autant plus facilement qu'il se situe dans un cadre esthétique où il n'y a que des grandes œuvres, et les « grandes œuvres », ce sont des œuvres qui « parlent ». En ce sens, Iser conserve au texte toutes les caractéristiques d'autonomie que lui avait conférées le structuralisme. Le texte, seul, contient le sens, la lecture permet au lecteur d'en subir les effets.

Ces confusions ont pour conséquence naturelle d'éliminer le lecteur réel qui ne sera jamais assez performant pour comprendre toute la valeur d'un texte. Le lecteur d'Iser n'est pas un lecteur en chair et en os ni même un lecteur idéal qu'il faudrait supposer comme horizon possible de la bonne lecture. Ce n'est pas non plus le lecteur résultant d'un ensemble de données statistiques recueillies parmi ceux qui « savent », comme chez Riffaterre, ni une communauté interprétative qui générerait le sens à la manière d'un conseil d'administration de société dirigé par Fisch, à coups de consensus et de compromis. Le lecteur implicite d'Iser est une construction théorique qui se situe dans l'aire de l'acte de lecture et qui permet au sens d'apparaître. Cette construction tient à un système de conventions et d'interactions qui permet au sens de se constituer. Le lecteur est un destinataire. Il est placé dans une position passive eu égard à l'acte de lecture. Il lit ce qui se donne à lire et, fondamentalement, ce qui se donne à lire est un texte structuré qui peut se tenir seul et qui répond aux intentions d'un auteur responsable de ce texte et qui demeure en fait le véritable destinataire du sens. Le lecteur implicite

d'Iser est un lecteur savant formé par la conjonction de l'auteur et du texte. C'est ce lecteur qui est l'horizon du sens et non le livre. Le lecteur produit le sens sous la contrainte du livre, de son auteur et de l'institution littéraire qui a formé préalablement le lecteur. Cette position est intenable puisqu'au fond elle dépersonnalise le lecteur que nous sommes, tout lecteur, en anthropomorphisant le livre et en maintenant en vie le fantôme de l'auteur. Nous retrouvons chez Iser, comme chez plusieurs théoriciens et critiques de la littérature, l'idée de la préséance de l'acte d'écriture sur l'acte de lecture, de la poétique sur la lecture, comme s'il était possible de prendre conscience de l'acte d'écriture sans lire ou d'élaborer une poétique autrement que comme résultat de la lecture⁴. En fait, il s'agit de placer le fantasme de l'origine dans un ordre de causalité métaphysique par rapport à la lecture. On remarquera en passant que la déconstruction est piégée par la dialectique qu'elle a posée entre la parole et l'écriture en tentant de nous faire croire que tout cela n'était pas quelque part, d'abord et avant tout, lecture. Chez Iser, comme chez Jauss et les autres tenants de la théorie de la réception, il faut encore relever la prise en compte de la dimension historique de l'objet littéraire comme si l'histoire était composée d'une série de faits durs et concrets qui ne devaient rien à l'élaboration discursive. L'acte de lecture, tel que nous l'entendons, est premier et c'est sa dynamique qui nous permet d'aborder le problème de la constitution du sens.

Reprenons donc ces diverses questions sous l'angle des postulats sémiotiques énoncés plus haut en examinant tour à tour le statut de l'objet du monde dont il est ici question, puis celui du lecteur avant d'aborder l'acte de lecture lui-même et les processus sur lesquels il repose.

Le statut du livre

Le livre est un objet du monde au même titre que tous les autres objets du monde. Comme eux, il est unique, singulier, fût-il tiré à 100 000 exemplaires. La question de sa duplication n'a rien à voir avec

4. Presque toute la critique française est affligée de ce penchant comme s'il y avait quelque chose de moins honorable à être un lecteur qu'un auteur... Il est vrai qu'on n'invite pas beaucoup de lecteurs à *Apostrophes* !

sa singularité. Il est une occurrence, un *token*, qui doit être pris pour lui-même sans qu'on puisse lui assigner une classe, un type⁵. En ce sens, le manuscrit n'a qu'un rapport indirect avec le livre sauf pour ceux qui s'intéressent justement à ce rapport dit « génétique ». Objet matériel, le livre a des caractéristiques propres que nous pouvons identifier par le terme de format, terme qui sied particulièrement bien au livre. Ce format comprend non seulement sa dimension et son épaisseur, mais aussi les marques habituelles de la présence du livre dans nos sociétés : la page titre et tout ce qui est compris sous l'appellation de paratexte, et l'illustration quand c'est le cas. Mais le format, c'est aussi le contenu graphique, le défilement des lignes qui, dans notre culture, se fait de gauche à droite et de haut en bas, arrangement qui sera différent dans une autre aire culturelle, l'hébraïque ou la japonaise par exemple.

Pourtant, comme tel, le livre est un objet mort. Sa fonction de livre-à-lire n'est pas essentielle. Il peut servir à redresser une table bancal ou encore être utilisé comme projectile. Sa matérialité n'est pas contraignante. Tout autant que la partition musicale, il a besoin, pour exister, d'être lu. Sous l'angle de cette lecture possible, nous le définirons comme « objet textuel ». Sous cette appellation générale, il ne dit pas encore sa nature. Est-ce un livre scientifique, un journal, un compte rendu d'assemblée délibérante ou un roman ? Cette détermination, si elle ne se trouve pas mentionnée dans le paratexte, devrait apparaître dès la lecture des premières lignes du texte. Ici, nous allons nous intéresser uniquement à l'objet littéraire, mais non sans avoir précisé que le littéraire est un cas de discours. Le défilement du texte, l'ordre dans lequel il défile, la lecture qui s'en fait, sont les diverses notations mises à la disposition du lecteur et par l'entremise desquelles la toile complexe des relations signifiantes que constitue le discours servira à construire l'objet textuel, le sens que la lecture donnera à tel objet du monde.

Le statut du lecteur

Le lecteur est un sujet singulier et complexe qui, dans l'acte de lecture, ne jouit pour aucun observateur d'une transparence objective. Le compte rendu d'une lecture en est la preuve manifeste. Que sa curiosité

5. C'est pourtant ce que l'on fait en associant une œuvre à un genre, mais par quelle réduction de sa singularité qui, si elle est trop riche, la rendra « inclassable ».

l'ait porté vers tel livre présent ou non à sa perception immédiate, qu'un livre ait attiré son regard ou qu'une demande (ou une injonction) de lire tel texte remplace un choix spontané, c'est le lecteur qui demeure l'unique responsable de la relation installée entre le livre et lui. Mais, pour que cette relation soit réalisée, il faut postuler l'existence d'une intention, l'intention de lire si minimale soit-elle, intention qui engage l'acte de lecture lui-même et qui cherche son accomplissement dans la lecture jusqu'à ce que cette dernière prenne fin. Cette intention de la part du lecteur suppose qu'il a la compétence d'accomplir cet acte. Or cette compétence s'exerce par la mise en série des interprétances à mesure que le texte défile sous ses yeux. Le lecteur n'a pas à produire une seule et unique interprétance au moment où il termine sa lecture, interprétance qui contiendrait le sens même du texte et qu'il aurait été incapable de formuler auparavant⁶. Le processus de lecture est continu ; les interprétances se succèdent et se corrigent selon les données que le discours fournit. Il ne faudrait pas pour autant tirer la conclusion que le seul défilement du texte engendre l'interprétance. Il se mêle au texte les propres souvenirs du lecteur, les rêveries que le texte engendre ou encore d'autres textes sollicités par celui qui est lu ou même tout le registre des distractions qui peut accompagner une lecture. De même, le lecteur jouit de l'entière possibilité de modifier à volonté la configuration de sa lecture en la suspendant temporairement pour la remplacer par une autre, en revenant sur un passage, ou en faisant appel à des savoirs antérieurs ou parallèles qui lui donnent une meilleure prise sur le texte. En somme, la lecture est une tranche de vie qui appartient totalement au lecteur. L'ordre exact des lectures dans une vie est rarement le même pour deux personnes.

Il ne faut pas non plus écarter de ces considérations sur le lecteur les habitudes de lecture proprement dites. A-t-il l'habitude de lire des œuvres qui se ressemblent ? Auquel cas il faut prendre en compte le facteur répétitif des lectures et de ce qu'elles entraînent inexorablement comme satisfaction ou déception. Ou encore préfère-t-il l'aventure de sa propre curiosité qui l'amènera à de nouvelles expériences de lecture⁷ ?

-
6. Il faudrait, dans ce cas, parler plutôt d'interprétation et de grille d'interprétation.
 7. On retrouve des comportements analogues chez le mélomane qui se cantonne dans l'écoute des œuvres d'une seule période ou qui s'aventure dans la musique contemporaine.

L'habitus du lecteur est un des états fixes qui fait partie des comforts qu'il recherche, de sa plus ou moins grande perméabilité à se laisser pénétrer par l'étrangeté des textes, étrangeté qui, en fait, sera la sienne reconfigurée par sa lecture. Le lecteur met sa propre identité en jeu à la lecture d'un texte auquel il permet d'agir sur lui. Cette ouverture de sa part est essentielle à son évolution et nous fait comprendre comment les institutions, églises, régimes politiques, sectes, etc., se donnent le droit d'interdire la lecture de certains livres. Il s'agit alors de protéger l'identité de l'institution en brimant la liberté du lecteur.

Enfin, il faut reconnaître différentes spécialisations du lecteur qui correspondent à autant de postures. Mentionnons d'abord le lecteur ordinaire. C'est la posture non réflexive qui s'attache à la compréhension du texte et de son contexte. Il s'agit d'une lecture normale qui s'applique *a priori* aux différents types de lecture mais qui doit s'ajuster selon les discours en présence. On peut ensuite reconnaître le lecteur spécialisé. La spécialité peut se retrouver à l'intérieur d'un même type de discours, le discours littéraire par exemple – quand un lecteur se sent plus à l'aise, plus apte à lire tel genre de texte plutôt que tel autre –, mais cela peut se trouver aussi entre des discours différents comme le discours scientifique en regard du discours religieux par exemple. On reconnaît alors que le lecteur doit présenter une posture spécialisée s'il veut comprendre le texte. Enfin, parmi toutes ces postures se trouve celle de l'analyste. Le lecteur lit à partir d'un double registre, celui qui lui permet de prendre connaissance d'un texte et celui qui l'autorise à reporter le texte en entier, ou quelques-unes de ces parties, dans un cadre plus vaste qui lui sert de principe d'analyse. On sait que c'est souvent le cas lorsque le lecteur se passionne aussi pour la théorie ou encore lorsqu'il veut associer ses lectures à une entreprise plus large dans laquelle elles viendront servir d'argumentations ou de preuves. C'est, entre autres, le lecteur professionnel des études littéraires.

L'acte de lecture et ses processus

Dans la logique de nos réflexions, il est aisé de comprendre que l'acte de lecture a un statut particulier qui nous permet de le distinguer de l'acte de parole et de l'acte d'écriture. L'acte de parole est caractérisé par le cadre communicatif dans lequel il se déroule... même lorsqu'on soliloque. L'acte d'écriture est un acte qui, comme l'acte de lecture, connaît un

développement plus tardif, soumis qu'il est à un apprentissage spécifique. Mais alors que l'acte d'écriture est une expression dirigée vers l'extérieur de ce qui, sans cela, demeurerait intime et inaccessible, l'acte de lecture est l'assimilation vers l'intérieur, l'incorporation de ce qui deviendra intime et inaccessible. L'acte de lecture, tout en étant un acte éminemment singulier et individuel, est l'acte par lequel un lecteur devient collectif, pluriel, ouvert aux autres dans le temps et l'espace, mais c'est aussi, du même coup, l'acte par lequel il devient de plus en plus difficile de distinguer ce qui pourrait être une pensée personnelle et l'amalgame de diverses pensées glanées au cours de lectures multiples. L'acte de lecture n'a rien d'une activité neutre dont l'exercice rationnel produirait un sens.

L'acte de lecture peut se comprendre comme une bulle dans laquelle se retirent un lecteur et son livre. La bulle permet une expérience de lecture qu'il n'est pas possible de reproduire ni par le lecteur ni par l'observateur. Cet acte se nourrit, pourrait-on dire, d'objets textuels qui ne sont aucunement en circuit de communication avec le sujet. Ce dernier ne communique ni avec un auteur ni avec un livre en particulier. À partir de la partition discursive du livre, il construit un nouvel objet, un sens, qui peut être très précis comme très vague et élabore ainsi sa propre vision du monde, la remaniant au besoin puisque cet objet est perpétuellement en mouvement, indéfiniment dynamique. La véracité d'une lecture est très difficile à établir, sinon impossible.

C'est donc sous l'angle de l'acte de lecture, de ce qui est, en grande partie, intime et inaccessible que nous allons tenter de retracer les divers processus à travers lesquels s'accomplit l'acte de lecture. Les moyens de vérification de tous ces processus sont la plupart du temps indirects puisqu'ils supposent que l'acte de lecture s'est accompli avant de pouvoir le vérifier. Chaque processus que nous avons retenu fait aussi l'objet de recherches liées à une discipline donnée. C'est toutefois notre conviction que, pour bien comprendre l'acte de lecture, il faut tenter de comprendre ensemble tous ces processus qui sont interreliés et qui œuvrent de façon concomitante et parallèle.

Une façon de comprendre la lecture consiste à examiner les divers processus qu'elle suit pour atteindre un résultat. Le processus n'est pas une grille, une méthode, un ensemble de règles qui permettraient une lecture sans faille. Le processus, de l'ordre du mouvement comme son nom l'indique, apparaît comme une démarche inévitable à l'intérieur

de la lecture, mais qui permet au sujet d'explorer les divers aspects que le texte lui présente. Imaginons que chaque processus est représenté par un fil de couleur différente et que la lecture permet d'enrouler ces fils les uns sur les autres. À certains moments, tel fil sera en évidence et tel autre, non. Chaque lecture appuiera sa démarche selon le champ d'exploration du processus. Les processus de lecture retenus ici peuvent être regroupés sous cinq différents points de vue interreliés sans qu'il y ait, au cours de la lecture, une nécessaire et inévitable hiérarchie entre eux. Même si, sous l'angle du développement « standard » des modalités de lecture, on peut les articuler les uns aux autres comme autant de phases concourant à réaliser l'acte de lecture dans toute sa plénitude. L'ordre d'examen retenu ici demeure un choix méthodologique en fonction de la lecture littéraire.

Le premier processus est perceptuel. Pour qu'il y ait lecture, il faut minimalement que des signes soient reconnus, perçus, enregistrés par diverses fonctions cérébrales en passant d'abord par l'appareil visuel. Il est important de noter à cet égard que la lecture, contrairement à la parole qui possède sa propre panoplie d'organes ou à l'écriture qui a sa gestuelle, passe par un organe sensoriel qui a déjà une lourde tâche perceptive. Lorsque je lis un livre, c'est le même appareil visuel qui me permet de déchiffrer ce que je lis et qui me permet de me diriger dans la maison, sur la rue, de contempler les paysages ou de conduire la voiture en évitant les accidents. C'est dire que toute lecture, passant par la vision, devra à la fois être traitée sous son angle iconique en même temps qu'elle devra être décodée. Si je lis une lettre qui m'est adressée par quelqu'un que j'aime, sa signature, par exemple, évoquera immédiatement des images mentales plus ou moins floues de notre relation en plus du décodage nécessaire à son identification.

De plus, l'activité cérébrale correspondant à la lecture semble importante en ce sens qu'elle mobilise les diverses zones cérébrales qui ont la charge du langage. Il n'y a pas lieu de décider ici si la pensée se constitue sans le langage puisque, au départ, c'est une donnée de langage qui doit être perçue, la langue écrite. Tout défaut fonctionnel empêchera la reconnaissance des signes dans l'acte de lecture, la cécité par exemple ou la dyslexie. Mais on peut penser aussi à d'autres dérèglements, ponctuels ou non, des fonctions cérébrales qui auraient pour effet de nuire à la perception, l'usage de drogues ou de médicaments par exemple, etc. Nous pouvons enfin ajouter que, si la lecture fait habituellement appel au sens de la vision, l'audition y prend de plus en

plus d'importance depuis le retour de la lecture à haute voix, sur cassette par exemple. C'est dire en même temps la variété des fonctions cérébrales en jeu, surtout si l'on pense à la nécessaire mémoire qui doit soutenir l'acte de lecture dans la durée avec un minimum de cohérence.

Ce processus perceptuel permet de reconnaître les diverses formes visibles de l'écriture typographique et la signification qu'elles portent habituellement : les majuscules, les italiques, les représentations graphiques d'une autre langue, les dispositions sur la page, etc. C'est ainsi que je peux lire les *hronir* de Borges et des phrases comme : *river-run, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs* sans trop savoir à un premier niveau ce que cela veut dire, mais en étant capable au moins de saisir par la lecture la forme même du langage écrit. En fait, quand on a acquis la capacité de lire, on peut tout aussi bien lire du Joyce que des romans Harlequin.

Outre les éléments constitutifs de la langue, il est possible de saisir des caractéristiques plus larges du texte. Il s'agit d'un roman sous forme normale ou sous forme épistolaire, d'un recueil de poésie qui s'exprime en vers libres ou en sonnets ou d'une pièce de théâtre dont le lecteur apprendra à reconnaître les différents personnages. Sa compétence primaire lui permet habituellement de savoir exactement où il se situe dans le texte littéraire et sous quelle forme ce dernier se présente. De même, il sait reconnaître les données de base du texte littéraire : qui raconte quoi à qui ! L'inventaire du paratexte et des marques éditoriales lui permet aussi de mieux situer ce qu'il lit.

Avec le temps et l'expérience, la perception du littéraire deviendra chose aisée pour le lecteur exactement comme le musicien progressera de plus en plus rapidement en retenant les divers aspects spécifiques de la partition musicale.

Toujours au cœur de ce même processus, il faut noter l'action de la mémoire dans son fonctionnement habituel de rétention. Sans vouloir pour l'instant entrer dans des détails trop complexes, contentons-nous de dire que nous croyons, et la lecture en est une excellente preuve, que la mémoire n'est pas localisée et qu'elle n'est pas non plus un vaste contenu duquel on pourrait sortir des souvenirs miraculeusement conservés par rapport à d'autres événements dont il n'y aurait plus de traces. On voit mal comment cette conception de la mémoire-

réservoir pourrait nous aider à comprendre la lecture de Borges ou de Joyce ou encore un récit d'aventures au Népal au XIX^e siècle. La mémoire traditionnelle apparaît plus comme un système d'organisation des perceptions que comme un « conservatoire » mis à notre disposition.

Cette première reconnaissance matérielle s'accompagne d'un processus cognitif qui permet au lecteur, tout en lisant, d'aller chercher des informations sur des mots qu'il ne connaît pas, sur des contextes de savoir qui lui permettent de lire le texte avec plus de facilité. Par exemple, qui était Richard II d'Angleterre ou Monsieur dont on considère que cette seule indication de reconnaissance est encore suffisante aujourd'hui ? Faut-il savoir ce qu'est une viole de gambe pour lire *Tous les matins du monde* et connaître la problématique coloniale pour comprendre Camus ? Un dictionnaire n'est pas inutile pour suivre Mallarmé et, dans plusieurs cas de romans « réalistes », une connaissance de l'argot ne fera pas de mal. Oublions les méandres de la mythologie qui ne saurait se comprendre sans une connaissance minimale. Le processus cognitif aide le lecteur à se constituer un savoir, une culture, une érudition qui augmentent et se diversifient avec ses lectures et qui deviennent la marque de son intérêt pour la littérature. La même chose vaut d'ailleurs pour tous les domaines où le savoir n'est pas inné ! Les difficultés cognitives d'un texte, le lecteur apprend à les identifier, à leur donner une signification, à les regrouper et à s'assurer de l'intégration cohérente des significations.

Le processus cognitif est chargé de construire la lecture, de lui donner son unité et sa cohérence en lui fournissant un contexte cognitif qui se situe dans le même espace-temps. Il ne s'agit pas simplement de comprendre « Jacques et Marie vont au restaurant » ou encore « Le chat est sur le paillason », mais des choses beaucoup plus complexes comme « Deux lettres venant d'une ville lointaine, postées à quelques heures d'intervalle, dans des quartiers différents, par des personnes différentes, la joignent en même temps...⁸ ». Il n'y a aucun script préétabli qui puisse permettre de comprendre immédiatement et sans difficultés ce bout de phrase. Le processus cognitif doit construire un script pour saisir la signification et ce script sera forcément imprécis, flou, aux frontières

8. Il s'agit de l'incipit du roman d'Anne Hébert *Le premier jardin*.

mal définies⁹. C'est que nous sommes ici, répétons-le, dans la lecture du discours littéraire et non dans un exercice de linguistique, de logique ou de programmation en intelligence artificielle. L'unité de compréhension du discours n'est pas la phrase, mais le cadre cognitif qui permet de faire avancer la lecture. Cela peut avoir la dimension d'une phrase ou encore être plus petit ou plus grand qu'une phrase : des paquets de mots, des segments plus ou moins importants, rassemblés autour d'une information significative. Ce qui est important de retenir, c'est que l'unité linguistique est faite pour la linguistique et l'unité logique pour la logique. Il faut, dans le discours littéraire, poser un autre type d'unité qui corresponde à l'objet traité et qui, par conséquent, ne pourra avoir toute la rigueur de la phrase.

Le processus suivant est le processus argumentatif, celui qu'affectionnent nombre de professeurs de littérature : la jubilation de la narration ! Mis en place par l'activité de lecture, le processus argumentatif traite du défilement de l'information, de l'ordre du discours. Cet ordre, différent de celui de la grammaire normative, établit comment l'information se propage à l'intérieur d'un texte. Nous avons retenu ici le schéma argumentativo-informatif mis au point à partir des travaux de Denis Slakta, parce qu'il respecte la totalité du défilement. Il porte le nom de Thé-O-Rhème, c'est-à-dire la suite des thèmes [T] et des rhèmes [R] modifiés par les opérateurs d'action [O] que sont les verbes. Le thème n'est pas nécessairement le sujet mais bien ce qui se trouve en début de phrase, à gauche du verbe principal. Le rhème est ce qui résulte de l'opération du verbe sur le thème et pas nécessairement le complément ou l'attribut. Qu'on pense seulement aux inversions ou aux phrases complexes. C'est le rôle argumentaire du texte qui est ici pris en compte. En début de phrase et de discours, l'information est au degré zéro. En fin de phrase et de discours, elle est virtuellement complète. Qu'il s'agisse d'un essai ou d'un roman, l'argumentation défile et le lecteur la reçoit sous forme de preuves, d'arguments intellectuels ou encore de développements narratifs qui tiennent une place précise dans les récits. Le lecteur organise l'ordre du discours selon les perceptions qu'il se fait de cet ordre. En fait, c'est surtout ici que s'engage de la façon la plus nette l'interaction entre le discours et le lecteur. Les informations mises en place

9. La notion de script est empruntée à l'origine au cinéma. Elle est utile dans la mesure où elle permet à la mémoire de fixer des constellations qui lui serviront à se reconnaître, non dans la vie, mais dans le texte.

par le niveau cognitif conduisent le lecteur à faire une hypothèse sur ce qu'il est en train de lire. C'est ce que nous nommons, en suivant Peirce, l'abduction. Le lecteur inscrit les différents scripts dans un cadre argumentatif – dans le cas du roman, il s'agira du cadre narratif ou encore du programme narratif – dont il se sert pour les lier en un tout cohérent. Cette cohérence est postulée au départ, à charge d'être vérifiée tout au long de la lecture. Le lecteur procède par prédictions, déceptions et satisfactions. Ses savoirs préalables lui permettront de cadrer plus facilement ce nouvel ordre en ayant recours à des structures de repérage qui fonctionnent plus ou moins comme des systèmes experts de lecture des textes. Mais cela n'est possible que parce que l'ordre du discours fait aussi partie d'un long apprentissage au terme duquel le lecteur se reconnaît des capacités spécifiques de lecture qui ne sont pas nécessairement interchangeables entre les lecteurs. L'ordre du discours préside à la formation du sens. Au fur et à mesure que la lecture se fait, le sens se forme et se déforme, se dépose à propos de tel ou tel argumentaire pour enfin se fixer en fin de parcours. C'est toute la lecture qui est sens, la conclusion ne servant qu'à mettre un terme à ce défilement qui, sans cela, pourrait se poursuivre indéfiniment. Le meilleur exemple que l'on puisse donner du parcours obligatoire du lecteur est le roman policier. Dès le départ, la situation romanesque initiale engage le lecteur sur une piste, mais à mesure qu'il avance cette piste sera remplacée par d'autres pistes de façon à maintenir l'intérêt du lecteur tout en lui dérobant l'issue. Chaque fois que le lecteur tourne une page, il est possiblement forcé de changer son Thé-O-Rhème et d'être plus attentif aux mouvements de l'intrigue. On notera toutefois que le processus argumentatif, le préféré des grilles et des méthodes qui veulent assurer la signification du texte, a une tendance réductrice. Les formes argumentatives peuvent faire oublier le reste du texte, c'est-à-dire la manière dont il est écrit. Les grilles structuralistes excellent dans l'oubli du style et de la rhétorique d'un texte.

Le quatrième processus est plus complexe à définir. Nous délaissions provisoirement les caractéristiques du texte pour revenir au lecteur qui, on s'en doute, ne lit pas seulement avec ses yeux. C'est le processus affectif qu'on pourrait aussi décrire comme l'imaginaire personnel du lecteur. Les informations transmises par la lecture ne sont pas neutres. Elles peuvent être comprises comme un flot d'émotions positives ou négatives. La construction à laquelle s'adonne le lecteur entraîne

de sa part divers engagements plus ou moins précis, plus ou moins conscients, qui feront en sorte que la compréhension qu'il élabore sur le plan intellectuel s'accompagne d'une élaboration affective. Son expérience de vie colore tous les aspects d'une lecture. Il semble difficile d'utiliser sans précaution aucune le terme de « projection » surtout si l'on prétend que le lecteur se projette hors de soi vers une sorte d'hypostase du texte dans lequel il viendrait s'abîmer. La psychanalyse s'est abondamment penchée sur cette question, mais elle a toujours retenu que le lecteur, en fait le sujet/patient, pouvait à l'occasion d'une lecture projeter des émotions qu'il tirerait de sa mémoire ou des recoins cachés de son inconscient. Cela semble un peu facile et toujours tourné vers le passé que de faire appel à ces « pseudo-réservoirs » qui définissent la vision traditionnelle de la mémoire. Le lecteur n'est pas le patient d'un « psy » qui serait le texte. Il semble qu'il faille plutôt aller vers une nouvelle élaboration d'un complexe affectif et émotionnel qui accompagne pas à pas le sujet dans sa lecture. C'est la mise en place progressive de la *memoria* du lecteur, lieu et espace de son expérience d'intégration et de prospection.

La *memoria*, analogie spatiale du lecteur, de son corps et de son lieu d'existence, s'offre à l'imagination pour produire des figures qui marqueront les diverses étapes de la naissance d'un sens. Ce n'est pas l'imagination comme faculté qui profiterait du texte pour devenir autonome, la folle du logis, mais bien la responsable de la fabrication des images intérieures sans référence à un exercice visuel qui accompagnerait la connaissance. L'imagination dont il est ici question appartient au pouvoir de création alimenté pas les passions, les émotions, et que Robert Fludd¹⁰ situait dans le rapport entre le cœur et les rythmes internes. L'imagination féconde la *memoria* et donne vie à la figure, fantôme ou étincelle qui accompagne le sujet dans les méandres de la lecture. La figure n'appartient pas ici à la rhétorique décadente du XVII^e siècle. Elle est, comme à la Renaissance, une vision qui éclaire la totalité de la lecture, ce qui a valu Inquisition et bûchers. Une lecture privée de figure est une erreur de lecture attribuable au lecteur, au texte ou aux deux. Son absence fait tomber le livre des mains puisque, si le « plaisir du texte » a un quelconque sens, c'est certainement dans cette élaboration personnelle, intime qui doit procurer un minimum de satisfaction. L'acte

10. 1574-1637. Médecin, philosophe, alchimiste, contemporain de William Harvey, René Descartes et Marin Mersenne qui ne cesse de l'attaquer.

de lecture engage l'affectivité de chacun. Le lecteur ne réagit qu'à travers ses propres émotions. Le processus affectif informe l'activité du sujet d'une façon plus profonde, plus individuelle, plus singulière que ne le font les processus perceptuel et cognitif, mais la coloration donnée à la lecture dépend autant sinon plus de la constitution du sujet que de la lecture en train de se faire.

L'imaginaire personnel du lecteur se construit à partir de son expérience concrète de la vie mais, en tant que personne, il n'est pas obligatoirement soumis à l'imaginaire social. L'identité du sujet est mobile, malléable. C'est là que peut se situer la véritable expérience de l'altérité. Le sujet peut, s'il en a l'étoffe, se laisser altérer, devenir un autre et modifier son identité d'origine. L'autre n'est pas à l'extérieur, un « tu » face à soi. Ce serait trop facile et combien meurtrier ! L'autre est en soi. Le nier, c'est se nier soi-même. C'est emprisonner sa propre démarche¹¹.

Le dernier processus est un processus intégratif sur le plan social. Le sens d'une lecture n'est jamais un sens isolé, aseptisé, bien délimité auquel on peut revenir en croyant le trouver intact. Il s'intègre à toutes les autres lectures qui ont été faites, parce que l'acte de lecture est un acte sériel dont on a généralement perdu de vue depuis longtemps toutes les étapes pour ne conserver que les plus significatives. De plus, toutes ces lectures ne sont pas du même type. Le lecteur est amené à poser des hiérarchies entre elles. Par exemple, la lecture des journaux, la lecture de la littérature et la lecture de la Bible ne se font habituellement pas dans les mêmes contextes. Ce dernier processus d'intégration et de hiérarchisation, nous le nommerons processus symbolique. Les résultats partiels ou globaux de la lecture adviennent dans la relation entre l'imaginaire personnel du lecteur et l'imaginaire de la société dans laquelle il vit. L'imaginaire social est constitué de figures symboliques très présentes, efficaces et qui constituent les raisons de vivre d'une société. Ces figures portent les aspects secrets et créateurs dont on ne connaît pas toujours l'origine. À cause de leur aspect unique, on les nommera « figures ». La lecture peut faire découvrir une ou des figures qui, pour un lecteur donné, constitueront l'essence même de son expérience esthétique. Toujours dans cette relation individu-société, on reconnaît aussi des formes, concepts, notions, valeurs, goûts qui définissent une

11. On pourra consulter mon article « Littérature et altérité » ; voir bibliographie.

société et que l'on peut retrouver facilement à la lecture des journaux ou dans les médias électroniques. C'est le cas normal des lectures qui véhiculent ces mêmes données. C'est le niveau de réduction à un savoir collectif, toujours boiteux, auquel on se sent condamné. Il existe enfin, c'est inévitable, la lecture qui se nourrit de stéréotypes, d'anciennes formes qui ont perdu toute leur efficacité et dont la principale valeur est la répétition. C'est le cas d'entreprises éditoriales comme le roman *Harlequin* et bien d'autres écrits du même genre. Ce processus met en lumière le fait que les différents systèmes de signes ont une valeur référentielle en tant que hiérarchies, systèmes scientifiques, savoirs, pratiques, rituels, idéologies ou imaginaires. Le symbolique met l'accent sur le fait que le sens produit n'est pas uniquement un signe de l'interface, une entité abstraite et classable, mais bien aussi une force, une action en puissance qui saura servir dans d'autres circonstances que celle de la lecture. En fait, toutes les lectures sont reportées dans ces grands systèmes qu'elles viennent conforter ou mettre en doute. Le sens en contexte de chaque lecture est ainsi valorisé en regard des autres objets du monde avec lesquels le lecteur a une relation. Le sens se fixe dans l'imaginaire de chacun, mais il rejoint, étant donné le caractère forcément collectif de sa formation, d'autres imaginaires existants, ceux qu'il partage avec les autres membres de son groupe ou de sa société. Ce sens peut aussi être intégré dans différents types de savoirs en tant qu'élément nouveau – ce sera souvent le cas en littérature – ou encore dans le contexte d'une pratique précise autour d'objets bien définis. Le sens qui serait parfaitement isolé serait voué à la disparition

Les préconstruits

Si la description des processus peut indiquer que la voie que nous suivons est celle qui maintient la complexité de l'acte de lecture plutôt qu'une volonté de réduire ce dernier à une seule de ses composantes ou encore à déporter l'acte de lecture dans un autre domaine disciplinaire que l'on croirait plus efficace, la linguistique par exemple, il nous reste à examiner comment ces processus qui décrivent les divers mouvements de l'interface entre le sujet et le livre peuvent être compris de façon suffisamment homogène pour nous donner le moyen d'accéder à une lecture convergente sans être identique. Les préconstruits sont ce moyen d'interrelier les divers processus les uns aux autres sans imposer

de hiérarchie. Les préconstruits doivent nous permettre de « circuler » entre le lecteur et le livre. Il est difficile de ne pas évoquer un certain nombre de systèmes philosophiques ou de recherches psychologiques lorsque nous prenons une telle position¹². C'est d'une certaine façon la tâche de tous les systèmes de pensée de déterminer des éléments fixes minimaux – les catégories – à partir desquels les autres éléments sont organisés en fonction de l'élaboration d'une vision du monde bien précise. Notre position en sémiologie nous interdit de chercher à constituer une métaphysique des signes ou une vision qui en dépendrait. Nous voulons seulement sur le plan méthodologique retenir des catégories de signes que l'on retrouve aussi bien dans le sujet et dans l'objet du monde que dans l'interface. Ces catégories agissent comme des « passeurs ». Elles nous permettent de transposer, de traduire les systèmes de signes de façon à mieux organiser la saisie et l'exercice de la lecture littéraire.

Les préconstruits sont donc des catégories minimales dont nous postulons l'existence dans le sujet, dans l'objet du monde et dans l'interface qui les relie. Ils sont au nombre de quatre : le sujet, l'espace, l'action et le temps. Les trois premiers sont des préconstruits stables représentant un caractère de permanence, le quatrième, le temps, même s'il est, lui aussi, un préconstruit, apparaît comme une variable qui sert à disposer les autres préconstruits dans un ordre chronologique qui peut devenir responsable d'une représentation causale par exemple. Nous postulons leur existence dans l'appareil cognitif du sujet humain. Les travaux de Piaget comme ceux de Freud montrent assez la mise en place progressive de ces préconstruits. Il s'agit, pour nous, de catégories doubles qui ont un noyau fixe minimal, repérable, à l'abri d'un certain nombre de changements, et une partie mobile qui sera, elle, soumise au changement, aux variations. Les deux parties sont complémentaires : le noyau fixe assure la permanence et la partie mobile la précarise. La permanence et le changement vont de pair. C'est toujours et jamais dans le même fleuve que l'on se baigne.

Ainsi, par exemple, le sujet, c'est le « je » – ce que certaines philosophies appellent la conscience – qui se trouve minimalement dans la désignation par le nom propre. À l'intérieur de ce « je », à un temps « t » donné, d'autres éléments font partie de ce noyau fixe, l'âge, le sexe

12. D'Aristote à Piaget et Chomsky en passant par Kant et la philosophie du langage.

par exemple. Ces éléments ne changent généralement pas ou suivent une loi qui est aussi dépendante de la permanence. La partie mobile est constituée, elle, de ce qui change : le rôle de l'individu, rôle familial ou rôle social par exemple. L'opérateur de ce changement, c'est l'intention active de l'individu conjointe à sa volonté ou sa réaction passive aux intentions des autres sujets. Dans chaque sujet, il n'y a ni fixité absolue ni mobilité absolue. Le sujet est dans un contenant, son corps, qui est aussi en même temps un lieu, un espace, un territoire. Dans le cas du préconstruit de l'espace, le noyau fixe est constitué par le schéma spatial. Nous entendons par là tant l'image du corps que le territoire dans lequel est le sujet. Il nous semble que la symbiose entre les deux fait en sorte qu'il est difficile de les séparer l'un de l'autre sauf sur un plan très abstrait. La partie mobile sera la frontière, celle du sujet comme celle des autres. Cette partie mobile représente tout le statut relationnel du sujet dans le monde. Dans le préconstruit de l'action, le noyau fixe est constitué des actes primitifs essentiels à la vie et la partie mobile, des divers plans-actes que peut entreprendre un sujet. L'opérateur de la partie mobile est la finalité, finalité qui devra être bien évidemment en accord avec les intentions et la volonté du sujet. Enfin, le préconstruit du temps a aussi un noyau fixe, le présent, présent de la conscience, présent de l'espace dans lequel on est. Le passé et toutes les autres modalisations temporelles constitueront sa partie mobile. La présence de ces quatre préconstruits permet de répondre sur le plan catégoriel à toutes les situations de signes dans l'interface, car ce qui nous permet de postuler l'existence de ces préconstruits dans le sujet, c'est qu'ils existent aussi dans la langue et que, s'ils font partie de la langue, ils font aussi partie de notre bagage génétique.

Il est facile maintenant de comprendre comment nous pouvons, en particulier dans le cas de l'objet littéraire, par une simple transposition, retrouver les mêmes préconstruits. Ce seront évidemment le personnage, l'action, le lieu et le temps. Nous trouvons aussi pour chacun des préconstruits la même répartition entre le noyau fixe et la partie mobile. Prenons par exemple le personnage-sujet. Il aura un noyau fixe et une partie mobile. Le noyau fixe comprend, d'une part, le désignateur rigide, c'est-à-dire le nom propre et les déictiques qui en assurent le relais et, d'autre part, des traits descriptifs permanents. Par exemple, dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert, ce sera le nom Stevens Brown, son sexe et son statut parental et, dans le second cas, les traits descriptifs physiques, soit ses jambes longues, son allure, son regard, le cal de sa main, etc. La

partie mobile s'articule aussi autour de deux parties, la première que nous nommerons l'intentionnalité du personnage et la seconde, les jeux de rôles qu'il assume. Cette dernière partie pourra comprendre les costumes et les accessoires qui servent à définir la représentation du personnage, qu'il y ait ou non action. Toute la représentation du personnage repose sur ces composantes qui ont pour rôle de le maintenir dans le récit. Sur le plan discursif, ces catégories se retrouvent sur le plan lexical, le nom, sur le plan du sujet grammatical, l'intentionnalité, et sur le plan des prédicats, traits descriptifs et jeux de rôles. Le nom propre, ou désignateur rigide, maintient tout au long du récit une cohérence qui assure la reconnaissance du personnage. Mais il n'est pas suffisant. Il faut qu'il soit accompagné d'une description qui permette de constituer l'environnement sémantique du personnage. Cette description est faite de traits. Il s'agit d'un nombre d'éléments fixes, minimaux, non exhaustifs mais suffisants pour permettre au personnage d'être le sujet au sens strict des diverses transformations engendrées par le récit. Ces transformations seront assurées par l'action qui se présente comme la mise en question du personnage, le processus de sa précarisation. Cela n'empêche pas la lecture d'offrir des pièges au lecteur, bien au contraire.

Mais si ces éléments structurellement insuffisants pour donner la vie à un personnage peuvent être reconnus par le lecteur, c'est que l'acte de lecture prête au personnage une conscience, la conscience du lecteur, qui vient fournir l'élément essentiel du développement du personnage, l'intentionnalité. C'est cette dernière qui articule les diverses descriptions au nom propre. C'est elle aussi qui permet aux divers traits de converger et de maintenir la substance du personnage tout au long de la lecture.

La lecture romanesque est, pour tout lecteur, une représentation de représentation. Pourtant cette situation de représentation discursive n'engage qu'une convergence vraisemblable. Les traits, les éléments descriptifs sont examinés et retenus selon leur degré de vraisemblance tant par rapport à la partie fixe de la désignation et des traits que par rapport à la partie mobile assurée par la convergence des traits déterminée par l'intentionnalité qui s'incarne dans les divers jeux de rôle qu'adopte le personnage. Cette figure du personnage n'est qu'une sorte d'horizon mental, plus ou moins vide, qui n'engage aucune reconnaissance visuelle précise chez le lecteur. On pourra tout au mieux parler d'image mentale. Le lecteur demeure libre d'imaginer les personnages

comme il l'entend. Mais, en même temps, la relation établie par le lecteur avec le personnage assume connaissance et reconnaissance, d'où cette impression de familiarité que procure la lecture. On notera toutefois que, par souci didactique, les illustrations dans le domaine de l'édition viennent suppléer au travail normal de la lecture en fixant, « pour mémoire », des traits fictifs. Cela aide parfois la lecture mais lui nuit aussi. Il est difficile de lire l'œuvre de William Blake tout en contemplant ses illustrations qui s'organisent comme le système parallèle du peintre qu'il est.

Nous pouvons faire le même travail en ce qui concerne l'espace. On détermine quel est le noyau fixe, de quel lieu bien déterminé il s'agit, dont certaines caractéristiques pourront servir de partie mobile parce qu'elles changent, particulièrement celles qui établissent la situation relationnelle des personnages dans un espace donné, ses frontières et tous les mouvements subséquents dans « l'ailleurs », ce que l'on retrouve dans tous les récits qui mettent en scène des voyages. Quant au préconstruit de l'action, la connaissance que nous en avons est déjà importante au titre de sa représentation discursive (Gervais, 1990). Nous y ajoutons la perspective du double aspect de l'action, de son noyau fixe qui se définit autour d'une action bien précise, généralement représentée par et dans le verbe, et de la partie mobile, faite des plans-actes qui supposent à leur tour la présence d'actions précises comme marcher ou manger et divers accessoires, les ustensiles d'une table bien garnie ou l'arme du meurtrier. Le temps, lui, qui tout en étant un préconstruit agit comme une variable, se représente par comparaison entre deux actions ou deux lieux, ou encore apparaît comme une caractéristique du verbe qui est jugée à partir du présent de la lecture et qui sert à situer les divers segments les uns par rapport aux autres. La meilleure description de ce préconstruit qui pose le présent comme partie fixe se trouve déjà chez saint Augustin dans ses *Confessions*.

C'est parce que nous retrouvons ces quatre préconstruits dans le sujet et dans l'objet du monde, le roman par exemple, qu'il est possible, lors de l'acte de lecture, de saisir la signification du discours et d'élaborer son sens à partir de ces signes que la lecture repère. Il faut noter que l'acte de lecture suit le développement de l'ordre du discours et qu'il en découle que les informations et les arguments, l'argumentaire narratif compris, ne lui sont fournis que progressivement et qu'il ne saurait être question d'une saisie cumulative de blocs bien constitués, liés les uns aux autres... L'ordre n'est pas la loi. Sur le plan

du processus cognitif, le lecteur part avec des scripts de personnages qu'il doit maintenir tout au long de la lecture pour comprendre comment l'action les transforme ou encore comment s'établissent leurs rapports à l'espace. De même, l'espace peut se comprendre à partir de scripts bien précis comme la maison, la ville, le pays... Le noyau fixe du temps, c'est toujours le présent, celui du discours ou celui de la lecture qui peut alors donner à l'imparfait du discours une valeur référentielle de présent.

Il est possible d'illustrer l'ensemble des préconstruits à partir des *Deux amis* de Maupassant, texte qui a servi la cause du structuralisme dans une étude de Greimas qui réduit la nouvelle à sa structure sémantique, mais dont nous proposons une autre méthode de lecture. À la lecture du texte, on remarque très rapidement que le discours pose un lieu, Paris, dont il est difficile de sortir. La faim tenaille les habitants. Deux compères, amis et affamés, se rencontrent et se promènent à l'intérieur de la ville. L'absinthe aidant, détail non retenu par Greimas, ils continueront leur promenade hors de la limite de Paris jusqu'à atteindre l'endroit qui devrait les nourrir mais qui les verra plutôt mourir, situé qu'il est dans un autre lieu défini par l'ennemi. Les principaux scripts d'action de ce texte sont liés à la faim, « manger », et à la marche, « aller chercher à manger ». Ces scripts qui, en temps de paix, donc « avant », ne répondaient nullement à un besoin impérieux mais au plaisir d'une rencontre, deviennent maintenant dangereux et c'est dans l'accomplissement de ce devenir que les deux amis mourront parce qu'un lieu, autrefois agréable, est devenu maléfique par la présence de l'ennemi et le déplacement d'une frontière qui sépare, dans cette guerre, Français et Prussiens. On remarquera que le processus cognitif se fait à travers la manipulation de ses représentations très simples et que le processus argumentatif consiste à donner un sens et une valeur à cette histoire qui, autrement, n'aurait qu'un statut de fait divers dans n'importe quelle guerre. Les statuts séparés de la narration et de la description n'ont pas place ici puisque la narration ne sert qu'à installer la mobilité et que la description installe, elle, les noyaux fixes. Les deux opérations sont complémentaires dans le processus cognitif¹³. Malheureusement, la seule figure qui ressort de la lecture de cette nouvelle est la croix formée par les deux corps des amis morts l'un sur l'autre, et encore, cette figure est

13. La théorie littéraire a tendance à distinguer de façon trop marquée la description et la narration, et à reconnaître ainsi à la première un rôle secondaire qui est en contradiction avec son statut cognitif.

présentée comme une forme. On ne sait si elle fait partie de la *memoria* ni de quelle *memoria*. Elle pourrait se retrouver alors dans l'absinthe !

Si les préconstruits guident littéralement notre lecture en lui permettant de se réaliser, de s'accrocher à des noyaux fixes qui vont permettre le développement suivi et cohérent du discours constitué par le renouvellement des parties mobiles, un autre facteur joue un rôle important dans l'acte de lecture et ce facteur, nous le désignons du terme de « présupposé ». Comme nous l'avons indiqué plus haut, l'acte de lecture est un acte en série dont l'origine remonte aux premières phases de notre apprentissage, produisant une sorte d'effet cumulatif de la lecture. Il y a, dans cette perspective sérielle, la mise en place d'un véritable intertexte personnel. Cet intertexte ne constitue pas une mémoire littéraire directement accessible sous forme de répertoire – la mémoire n'est toujours pas un réservoir ! –, mais plutôt une mnémotechnie qui fait partie du savoir littéraire et qui se constitue à la manière de la *memoria* de la rhétorique antique¹⁴. Il faut non seulement l'acquérir mais aussi savoir la maintenir. Cela nous permet de mieux comprendre ce que sont les présupposés : moins des contenus précis que des façons de penser divers objets du monde. Chacun a les siens qu'il peut faire ou voir évoluer avec l'exercice de la lecture. Ils servent à former notre palais de mémoire personnel, le lieu de toutes les complexités créées par la singularité du sujet.

En somme, l'acte de lecture s'accomplit dans la complexité parce que son rôle est de poser une relation entre un sujet et un objet du monde, mais que cette relation n'est jamais isolée, prise seule. Elle est, elle aussi, en situation de complexification puisqu'elle doit prendre place dans un univers de signes déjà constitué. Il n'est nullement étonnant de se rendre compte que la lecture peut se réaliser selon divers états.

14. Voir *L'art de la mémoire* de Frances Yates. Il nous semble important de reprendre toute cette question de la *memoria* non seulement comme méthode oratoire, mais aussi comme façon de comprendre en créant de véritables « palais de mémoire ». En ce sens, on pourrait dire que le programme narratif et les fonctions de Propp sont de formidables outils mnémotechniques dans la lecture des récits.

Les états de la lecture

Il y a plusieurs façons de lire, il y a différents états de la lecture. Nous en retiendrons quatre que l'on peut regrouper en deux. D'abord, la catégorie du déchiffrement qui forme le premier groupe, puis l'interprétation, le commentaire et l'intégration conceptuelle dans le second groupe.

À l'instar de la partition musicale, nous parlons d'abord du déchiffrement du discours. En ce sens, on ne saurait prétendre que toutes les lectures sont possibles. Le déchiffrement est la condition de base de la compréhension d'un texte. Si cette condition n'est pas satisfaite, la compréhension ne pourra avoir lieu. Au-delà de cette compréhension essentielle, on retrouve, toujours en s'inspirant de l'exemple de la musique, l'interprétation, c'est-à-dire la façon dont le lecteur investit le texte et lui suppose des significations qu'il peut lui-même manipuler. Il ne s'agit pas ici, bien sûr, de l'interprétation technique que nous retrouverons plus loin dans l'intégration conceptuelle.

On peut concevoir deux autres avenues de l'activité de lecture : le commentaire et l'intégration conceptuelle. Le commentaire se présente comme un double de l'acte d'écriture qui vient se développer dans le champ de la lecture. L'interaction de la lecture produit de nouvelles idées qui ne servent pas d'abord à comprendre l'objet textuel présent, mais plutôt à en créer un autre. Deux actes viennent se fondre en un seul, l'acte intégrateur de la lecture et l'acte de projection extérieure de l'écriture. Il n'est évidemment pas essentiel que cet acte d'écriture soit effectivement réalisé. Il lui suffit de s'exprimer parallèlement à l'acte de lecture. Enfin, il est aussi possible d'intégrer conceptuellement la lecture en se plaçant dans une posture analytique et en rapportant la lecture à des systèmes abstraits que cette lecture est censée vérifier ou non. C'est ici que nous trouvons les techniques d'analyse des textes qui ne sont pas des techniques de lecture mais qui, par la force de leur conceptualisation, peuvent informer l'activité de lecture à un point tel que le déchiffrement n'est possible qu'à travers la grille analytique. Par exemple, lorsqu'il s'agit de repérer les voix narratives, les focalisations.

Cette distinction entre les différents états de la lecture nous permet de caractériser divers types de lecteurs. Pour ce qui est de la manipulation des préconstruits, nous parlerons du lecteur ordinaire, c'est-à-dire de celui qui doit poser un acte de lecture dans des conditions bien précises s'il veut obtenir des résultats. C'est parce que nous mettons alors l'accent sur la performance fondamentale de la lecture que nous

pouvons rassembler dans une même catégorie tous les lecteurs ordinaires. Il faut d'abord comprendre un discours, le déchiffrer, et cette tâche est première.

La notion d'architecteur ou de lecteur spécialisé, si l'on veut marquer la différence qui existe entre la notion utilisée ici et celle de Riffaterre, ou encore la communauté interprétative de Fisch est liée à l'intégration de la lecture dans le processus symbolique. C'est ici que nous trouvons le lieu idéal de distinction entre un lecteur ordinaire et un architecteur. La différence de lecture dépendra des catégories d'intégration. Un lecteur ordinaire peut se contenter de la répétition de ses lectures. Il devient alors expert en extension. Il couvre un domaine, il collectionne la plus grande partie de ces objets-livres auxquels il s'est attaché. L'architecteur lit avec des présupposés savants, avec un ou plusieurs jeux de connotations à sa disposition. C'est le cas de l'architecteur en littérature, c'est-à-dire celui qui reporte son acte de lecture à des catégories obtenues par d'autres actes de lecture et organisées, structurées en systèmes. L'architecteur littéraire pratique le double registre et la double lecture. La lecture unique ne lui suffit pas. Il lui faut pouvoir revenir, comparer, intégrer à un niveau supérieur qui peut être aussi simple que celui de savoir s'il s'agit d'une narration à la troisième personne ou encore d'un incipit. On aura aussi compris que le fait d'être un architecteur dans un domaine ne confère *a priori* aucune compétence dans un autre.

On le voit, l'activité de lecture est complexe et nous n'avons fait qu'évoquer ici les grandes conditions de son accomplissement. Une partie des résultats concrets de l'activité échappera toujours à toute recherche à cause du caractère fondamentalement intime de l'acte. Les procédures de vérification de la lecture, questionnaires, résumés, etc. sont toutes des tâches secondes qui viennent modifier l'acte de lecture en le forçant à devenir une transcription conceptuelle. Ce que l'on vérifie alors, c'est moins la capacité de lire que la capacité de transformer un acte de lecture en acte d'écriture ou en acte de parole. Mais cela ne devrait en aucune façon nous amener à une réduction conceptuelle de l'activité de lecture.

On aura remarqué la disparition de la linguistique dans ce domaine. Cela tient principalement à la tentative de caractérisation de l'acte de lecture d'une part et de l'objet textuel singulier d'autre part. Nous croyons en effet qu'il est possible, voire souhaitable, de rendre compte

de la lecture non en fonction d'un modèle de langue qui sert à établir et à développer la linguistique comme une discipline scientifique, mais en fonction d'un objet singulier avec lequel on établit une relation. En ce sens, l'objet littéraire est comme l'objet musical ou pictural. Cela ne nous empêche pas, quand le besoin se fait sentir, de recourir à la linguistique, non comme méthode de compréhension du texte littéraire, mais comme fondement de notre compétence de lecteur ordinaire, de déchiffreur de textes. Savoir lire ne garantit pas le sens, mais lui pave la voie, une voie qui est à la fois saisie et jouissance, travail sur soi et travail sur l'objet. Le résultat peut se partager comme intimité ou comme tentative d'explication.

Bibliographie

- Arbib, M.A. et M.B. Hesse (1986). *The construction of reality*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Calvino, I. (1995). *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- Chartier, R. (dir.) (1985). *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages.
- Denhière, G. (1984). *Il était une fois... compréhension et souvenir de récits*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- Fayol, M. (1985). *Le récit et sa construction*, Neuchâtel/Paris, Delachaux/Niestlé.
- Gervais, B. (1990). *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Montréal, Le Préambule.
- Giasson, J. et J. Thériault (1983). *Apprentissages et enseignement de la lecture*, Montréal, Éditions Ville-Marie.
- Holland, N.N. (1985). *The I*, New Haven, Yale University Press.
- Iser, W. (1985). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga.
- Le Ny, J.-F. (1989). *Science cognitive et compréhension du langage*, Paris, Presses universitaires de France.
- Marin, L. (1993). *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil.
- Molino, J. (1989). « Interpréter », dans C. Reichler (dir.), *L'interprétation des textes*, Paris, Minuit.
- Reichler, C. (dir.) (1989). *L'interprétation des textes*, Paris, Minuit.
- Sfez, L. (1988). *Critique de la communication*, Paris, Seuil.
- Slakta, D. (1975). « L'ordre du texte », *Études de linguistique appliquée*, n° 19, p. 30-42.

Thérien, G. (2005). *Lectura, Imaginación y Memoria*, Cali, Programa Editorial, Universidad del Valle.

Thérien, G. (1998). « Littérature et altérité: prolégomènes », *Texte*, n^{os} 23-24, p. 119-139.

Thérien, G. (1996). « Le théôros et l'image », *Texte*, n^{os} 17-18, p. 159-194.

Thérien, G. (1985). *Sémiologies*, Cahiers d'études littéraires, Montréal.

Traugott, E.C. et M.L. Pratt (1980). *Linguistics for Students of Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.

Watzlawick, P. (dir.) (1988). *L'invention de la réalité*, Paris, Seuil.

Yates, F. (1966). *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press.



Jean **VALENTI**

Collège universitaire de Saint-Boniface

LECTURE, PROCESSUS ET SITUATION COGNITIVE¹

La clameur fervente qui s'élève au lendemain de l'épopée structuraliste appelle la multiplication des perspectives d'analyse du discours littéraire. Nombreuses sont en effet les tendances en analyse littéraire ayant vu le jour dans la remise en cause de l'idéologie du texte clos, du texte emmuré dans ses propres catégories comme dans le secret intime et mystérieux de sa littéarité. Au nom de cette effervescence à la fois théorique et enthousiaste, qu'on nommera par simple commodité poststructuralisme, les modèles du texte ont également fait légion au profit d'une inflation et d'une confusion lexicales desquelles on s'étonne encore aujourd'hui. Or si la promotion du texte à la faveur de nouvelles définitions allait presque de soi, il en a été de même pour le nouveau pion de l'échiquier littéraire qu'est devenu alors le *lecteur*. Instance incontournable s'il en est, dont on remarque partout la présence mais dont on tait trop souvent le rôle, le lecteur entendait bien proclamer et réclamer ses droits lui aussi.

1. Cet article a été publié sous le même titre dans *RS/SI* (« Histoire de la sémiotique »), vol. 20, n^{os} 1, 2 et 3, 2000, p. 289-331. Nous remercions *RS/SI* pour l'aimable autorisation de le reproduire.

Si ce nouvel acteur de la République des lettres a fait l'objet d'interrogations variées, du moins s'entend-on désormais sur la nécessité de lui donner droit de cité en littérature. Viennent avec ce nouveau statut tous les privilèges d'une liberté conquise de haute lutte, à la fois dans la polémique comme dans la joute oratoire. On peut toutefois se demander si cette nouvelle liberté, si chèrement acquise après de longues années de formalisme, ne relève pas en fait d'une simple formulation de principe, voire de l'expression de vœux pieux, tant les nouvelles conceptions du lecteur demeurent tributaires de certains principes formalisants. On pourrait ainsi penser que cette si belle liberté tombe aussitôt victime d'un revers de fortune imprévu qui en vient à relancer sous d'autres cieux la glorieuse carrière de certains principes formels. Si tel est le cas, n'y aurait-il pas lieu de croire que l'engouement pour les conditions de possibilité de la signification, de la compréhension et de l'interprétation ne permet ni de dégager les modèles de la lecture de l'impérialisme linguistique ni de vraiment envisager l'acte de lecture comme le lieu privilégié du sens. Car, faut-il le rappeler, tel est bien l'un des cris de ralliement du *reader-oriented criticism*.

Je voudrais interroger dans les pages qui suivent certaines propositions formulées dans les théories de l'*effet esthétique* de Wolfgang Iser (1985) et de la *coopération interprétative* d'Umberto Eco (1985). J'entends également convoquer d'autres théoriciens qui s'inscrivent dans la filiation du sémioticien italien et qui revendiquent le cadre méthodologique du *Lecteur modèle* à un titre ou un autre. Je proposerai par la suite une réflexion sur la lecture de textes littéraires comme un type spécifique de *situation cognitive* fondée sur un ensemble de processus sémiotiques qui permet de lever les problèmes associés aux *lecteurs formels*.

Les poétiques de la lecture

Si celles-ci s'inscrivent dans la mouvance de ce qu'on a nommé le *reader-oriented criticism*, elles regroupent cependant un ensemble de recherches dont l'homogénéité n'apparaît pas d'emblée². Quoique

2. C'est si vrai que Susan R. Suleiman et Inge Crosman (1980) ont senti la nécessité de classer les recherches sur la lecture sous six rubriques différentes : rhétorique ; sémiotique et structuraliste ; phénoménologique ; psychanalytique ; sociologique ; et enfin herméneutique. Si ces champs de recherche se recoupent

souvent incompatibles entre elles, leurs inclinaisons méthodologiques laissent pourtant entrevoir le dessein commun de situer la *lecture* au sein des débats contemporains sur la compréhension et l'interprétation des signes. Les recherches fondées sur la phénoménologie de la lecture, sur la coopération textuelle, ainsi que la réflexion amorcée sur les conventions, les communautés interprétatives et les thèmes identitaires au sens des psychanalystes, veulent à l'évidence en finir avec l'idée de l'autonomie textuelle. Si naguère on n'hésitait pas à proclamer inviolables les structures textuelles, aujourd'hui la sensibilité critique répugne à se satisfaire d'un tel postulat. Il perd sa valeur explicative dès lors qu'on ne saurait envisager le problème complexe de la signification sans faire intervenir *quelqu'un* qui prend en charge un texte et en organise la matière. Cette nouvelle avenue de recherche enrichit sans doute la sémiotique et les études littéraires de ses apports multiples, peut-être même les dégage-t-elle enfin de l'impérialisme linguistique en les engageant sur la voie d'une problématique plus générale de la compréhension et de l'interprétation des signes, de la cognition et des savoirs. Mais est-ce vraiment le cas ? Rien n'est moins sûr.

Il faut s'interroger sur cet horizon de recherche puisque l'importance accordée d'emblée à la lecture s'infléchit souvent du côté des seules propriétés textuelles, de manière à leur accorder un statut à la fois hégémonique et prépondérant. Nombreuses sont les postures théoriques

à plus d'un titre, il importe de signaler ici que les quatre premiers abordent la lecture sous l'angle de son *inscription* textuelle. Les études sociologiques mènent plutôt leurs enquêtes à la faveur de questionnaires et d'entrevues ; elles s'intéressent soit aux types de publics (historiques, catégories préprofessionnelles, etc.), soit au partage des connaissances préalables (signalons à cet égard l'*horizon d'attentes* de Hans R. Jauss et les *structures mentales* de Lucien Goldmann). Les recherches en psychanalyse de la lecture portent également sur les lecteurs individuels, mais elles étudient l'interaction entre la personnalité d'un individu (ou son histoire personnelle, ses *thèmes identitaires* selon Normand N. Holland) et l'interprétation des textes. David Bleich et Holland doivent être signalés comme les précurseurs de ce domaine de recherche. Suleiman et Crossman logent enfin à l'enseigne de l'herméneutique autant les tenants d'une posture plus traditionnelle (dite « herméneutique positive » et représentée par Eric D. Hirsh et Wayne Booth...) que ceux d'une herméneutique plus moderne (dite « négative » et en accord avec l'ontologie textuelle derridienne et la conception lacanienne du sujet : J. Hillis Miller et Geoffrey Hartman en sont sans doute les critiques les plus connus).

qui, sous prétexte de mettre le lecteur au cœur des enjeux critiques, le réduisent plutôt aux exigences formulées de manière explicite ou implicite par le texte. C'est ainsi que s'opère bon gré mal gré la subordination de la lecture aux *sollicitations* textuelles. Selon les dispositifs théoriques privilégiés, cette stratégie prend bien entendu diverses formes, la plus étonnante d'entre elles s'en remettant volontiers à la généalogie des désormais célèbres lecteurs-types. Qu'on les proclame *modèle* (Eco, 1985), *implicite* (Iser, 1985), *architecteur* (Riffaterre, 1971), *authorial* ou *narrative audience* (Rabinowitz, 1987), de tels concepts soumettent l'acte de lecture aux *prérogatives* et aux *demandes* textuelles. Ils stipulent tous à leur manière une « quasi-équivalence [...] entre les exigences du texte et les réactions du lecteur, ce qui permet de définir l'acte de lecture selon l'idéal représenté dans le texte » (Gervais, 1993, p. 23). On peut dès lors croire que l'interrogation sur le sens et les nouvelles problématiques entraînées dans l'ornière de la lecture n'ont su que déplacer sommairement les enjeux en raison de leurs dettes envers tous les formalismes. Inutile de se mettre en frais pour justifier une telle affirmation ; il s'agit tout simplement de jeter une lumière critique sur les conceptions de la lecture qui se dissimulent derrière le paravent des lecteurs-types. Ce faisant, on sera à même de constater que les poétiques de la lecture mènent à un véritable cul-de-sac théorique³.

Cela dit, peut-être comprendra-t-on mieux ces quelques phrases de Jane P. Tomkins :

[...] la critique « affective » [expression de Stanley Fish pour marquer l'importance de la lecture et du rejet du principe de l'autonomie textuelle] mise en pratique dans la seconde moitié du xx^e siècle ne doit rien à l'ancienne tradition rhétorique à laquelle elle ressemble à première vue, mais presque tout aux doctrines formalistes qu'elle prétend avoir renversées. (Tomkins, 1980, p. 202. Sauf avis contraire, je traduirai les textes anglais.)

3. Il n'est pas juste d'avancer que l'on retrouve ces lecteurs-types dans toutes les rubriques de Suleiman et Crosman, puisque les lecteurs auxquels s'intéressent la sociologie et la psychanalyse sont de *véritables* lecteurs. Voilà pourquoi il faut distinguer entre le *reader-oriented criticism* (l'inscription de la lecture à même les textes) et le *reader-response criticism* (plus axé sur la psychanalyse, l'histoire et la sociologie). Comme je l'ai signalé plus haut, il sera question ici des théories qui inscrivent l'acte de lecture *dans* les structures textuelles (Eco et Iser en sont les théoriciens les plus importants).

Le principe de l'autonomie textuelle s'imisce tout naturellement au sein de la réflexion sur la lecture pour y relancer à peu de frais sa longue carrière. Cela explique sans doute pourquoi, comme le signale Tomkins, « si on regardait de plus près les théories et la pratique de ces critiques [les théoriciens du *reader-oriented criticism*], on verrait qu'ils n'ont pas révolutionné la théorie littéraire mais seulement transposé les principes formalistes dans une nouvelle clef » (*ibid.*, p. 201). Cette raison apparaît à la fois nécessaire et suffisante pour montrer qu'une part importante du *reader-oriented criticism* n'a jamais su s'affranchir des catégories formalisantes. Aussi n'a-t-il jamais proposé qu'une réflexion incomplète sur la lecture, et ce, à deux titres complémentaires au moins : d'une part, parce qu'il n'a jamais été question de la lecture que sous l'angle de sa préinscription dans le texte et, d'autre part, parce que les compétences nécessaires à la compréhension du discours romanesque sont construites de toutes pièces par le texte lui-même. Il en découle une conception de la lecture fondée sur l'hypothèse intenable d'un lecteur archi-compétent, imperméable à l'erreur, à la confusion comme à la distraction, et pouvant toujours, au gré de multiples *promenades inférentielles* (Eco, 1985), ou de non moins nombreuses *négations* (Iser, 1985), saisir les plus infimes détails d'un processus de sémiologie. Si ce champ de recherche mérite que l'on s'y attarde quelque peu, c'est à l'évidence pour en tirer une leçon, celle de ne pas répéter les erreurs commises en contraignant la réflexion à l'inscription du lecteur et de ses compétences à même les structures textuelles.

Voyons d'un peu plus près la physionomie des lecteurs-types les plus célèbres, soit les lecteurs dits *implicite* et *modèle*. En guise d'introduction au concept de lecteur implicite, Iser propose une revue critique des différents lecteurs que l'on trouve dans les études littéraires. À l'instar de Walter J. Slatoff (1970), il note la nécessité de rapatrier la lecture pour aller au-delà des perspectives d'analyse qui promeuvent le principe de l'autonomie textuelle. Il signale que « [...] la phénoménologie de l'art a attiré l'attention sur le fait que l'étude de l'œuvre littéraire doit viser la compréhension du texte au-delà de sa forme » (Iser, 1985, p. 48). Il propose à titre d'exemple les recherches de Roman Ingarden qui ont retenu « comme alternative à la superposition des couches de l'œuvre littéraire les formes de sa concrétisation » (*ibid.*). On sait que l'œuvre littéraire comporte deux pôles dans la phénoménologie isérienne : l'un est dit artistique (le texte de l'auteur) et l'autre, esthétique (la concrétisation du texte par un lecteur). Cette polarité expliquerait que « l'œuvre littéraire

ne se [réduise] ni au texte ni à sa concrétisation qui, à son tour, dépend des conditions dans lesquelles le lecteur l'actualise, *quand bien même elles seraient partie intégrante du texte* » (*ibid.* Je souligne). Les « conditions dans lesquelles le lecteur » comprend les énoncés se retrouveraient donc à même les structures du discours littéraire. Iser montre par la suite que le *lieu virtuel* de l'œuvre constitue le point où le texte et le lecteur se rencontrent. Il insiste même sur le fait que c'est « de cette virtualité de l'œuvre [que] jaillit sa dynamique [...] » (*ibid.*, p. 49). Celle-ci permet au lecteur de colmater les *blancs* sur l'axe syntagmatique du texte et d'en remplir d'autres sur sa dimension paradigmatique (je reviendrai sur ce sujet tout à l'heure). C'est ainsi qu'Iser envisage l'interaction entre le texte et le lecteur. Dans ce cadre, « les conditions fondamentales d'une telle interaction résident dans les structures du texte » (*ibid.*, p. 49-50); c'est si vrai que le « texte littéraire formule des directives vérifiables sur le plan intersubjectif en vue de la constitution de son sens [...] » (*ibid.*, p. 57). On peut se demander s'il est légitime et viable de concevoir l'interaction lectorale en ces termes. Il nous semble bien que non, pour la simple raison que ce ne saurait être le texte qui définit par l'exclusive le cadre dans lequel évolue l'acte de lecture, car cet acte ne se situe pas sur le même plan que le texte. C'est ce que je m'emploierai à montrer plus loin.

Il revient par ailleurs au concept de *lecteur implicite* de préfigurer la lecture à même les œuvres romanesques : « [...] lorsqu'il sera question du lecteur, écrit Iser, il s'agira de la structure du lecteur inscrite dans le texte » (*ibid.*, p. 70). Iser prend bien soin de distinguer son lecteur de ceux qu'il critique⁴; il refuse aussi de lui donner un substrat

4. Selon Iser, on retrouverait deux types de lecteur dans les études littéraires : les lecteurs *idéal* et *contemporain*. Si le premier correspond à une « construction pure » mise « au service de la connaissance », en revanche le second est plus empirique (on le retrouve dans les études sociologiques et psychanalytiques sur la lecture littéraire). Cette typologie a l'inconvénient de ne pas être homogène, car elle met en scène des éléments incompatibles : d'un côté, c'est la construction théorique qui l'emporte et, de l'autre, le substrat empirique. En soulignant leur dimension plus ou moins empirique, Iser critique les lecteurs de Stanley Fish (le *lecteur informé*) et de Michael Riffaterre (l'*archilecteur*). Ces lecteurs signalent toutefois la nécessité de dépasser la stylistique (on ne peut plus parler de l'écart et de la norme en termes strictement linguistiques, mais en raison d'attentes de lecture) et la grammaire transformationnelle (Fish revendique le modèle de la linguistique générative, mais il ne peut en accepter toutes les conséquences). Enfin, Iser remarque qu'il faut

empirique. Le lecteur implicite n'a donc aucune existence réelle puisque « le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même [...] » (*ibid.*). Cela explique pourquoi « l'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure d'immanence du récepteur » (*ibid.*) et pourquoi il y a une « prépondérance du rôle imparti par le texte [...] » (*ibid.*, p. 74). Ces quelques citations illustrent bien la conception isérienne de la lecture, selon laquelle « la structure du texte et la structure de l'acte de lecture sont intimement liées » (*ibid.*, p. 72). Sous les auspices du lecteur implicite, la lecture relève donc plus d'un phénomène textuel que de l'initiative d'un lecteur empirique.

Cette inconséquence méthodologique fera l'objet de nombreuses critiques. Outre celles déjà mentionnées, Steven Mailloux (1982) signale à juste titre que la perspective phénoménologique d'Iser « est la plus proche de la position traditionnelle et objectiviste que la plupart des approches « orientées sur la lecture » nient, et les présupposés [que Iser] partage avec celle-ci y sont pour beaucoup dans la force de persuasion qu'il exerce sur la critique américaine » (Mailloux, 1982, p. 44). La critique formulée par Mailloux apparaît d'autant plus pertinente qu'elle montre que, par leur référence commune aux travaux d'Ingarden, les recherches des *New Critics* (Warren, Welleck, Booth...) et celles d'Iser se rejoignent dans la croyance à l'indépendance du texte. L'argumentation de Mailloux peut paraître étonnante à première vue, puisque le modèle isérien circonscrit un champ notionnel de concepts apparemment liés au travail du lecteur (synthèse passive, colmatage de blancs et de négations, schématisation d'une structure du thème et de l'horizon, images mentales, etc.). Il ne faut pas perdre de vue cependant que c'est, comme le remarque bien Mailloux, « l'existence de l'œuvre littéraire et non pas celle du texte qui dépend du lecteur » (*ibid.*, p. 55). Tant et si bien que le « texte demeure indépendant et préalable à l'activité du lecteur puisqu'il programme, guide et corrige sa concrétisation de l'œuvre littéraire » (*ibid.*, p. 55). Dès lors, on voit mieux selon quelles modalités le principe de l'autonomie textuelle refait surface et s'impose sous les dehors commodes du lecteur implicite. Ainsi conçu, le lecteur implicite ne saurait être autre chose que le texte lui-même, lequel détermine ses

se détourner des résultats de lecture afin de mettre l'accent sur les effets de sens enregistrés dans la lecture. Aussi propose-t-il une théorie de la lecture dont le substrat est entièrement textuel. C'est en cela que son *lecteur implicite* se distingue de ceux de Riffaterre et de Fish.

conditions idéales de compréhension et d'interprétation et les *impose* aux vrais lecteurs. Si tel est le cas, pourquoi ne lit-on pas tous un texte de la même façon ? On rougit presque de formuler une question si simple et si naïve.

On peut aussi noter que la théorie isérienne joue simultanément sur deux tableaux à la fois. Elle postule, au gré d'une contradiction implicite ou, au mieux, d'une indécision suspecte mais révélatrice, tant la créativité et la liberté du lecteur que le rôle indéniable du texte dans la préorientation du sens. Cette ambiguïté avait déjà été signalée par Susan R. Suleiman : « d'une part, Iser affirme, écrit-elle, la primauté du rôle du lecteur dans la réalisation du texte [...] ; mais, d'autre part, il suggère que c'est le texte qui dirige le lecteur » (Suleiman, 1980, p. 23), comme si Iser hésitait constamment entre une position immanentiste et une position résolument pragmatique.

On retrouve également la thèse de la subordination de la lecture à la textualité dans la théorie de la *coopération interprétative* d'Umberto Eco. Tout comme Iser, Eco signale aussi l'incomplétude du texte : « Parce qu'il est à actualiser, un texte est incomplet et cela pour deux raisons » (Eco, 1985, p. 64). C'est qu'une « expression reste pur *flatus vocis* tant qu'elle n'est pas corrélée, en référence à un code donné, à son contenu conventionné [...] » (*ibid.*) et qu'un texte « se distingue d'autres types d'expression par sa plus grande complexité » (*ibid.*, p. 65). Eco impute volontiers cette complexité au fait que le texte constitue un tissu de *non-dit*. À ce titre, le texte, « d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur » (*ibid.*). Ce qui revient d'ailleurs à dire que le « texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice » (*ibid.*, p. 67).

Mais là encore, les recherches d'Eco se fondent sur l'hypothèse d'un lecteur idéal, en l'occurrence le *Lecteur modèle*. Par une série d'approximations et de restrictions successives, il définit ce lecteur-type et s'intéresse surtout à la manière dont les structures textuelles le prévoient.

Nous avons dit que le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise : *un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son*

propre mécanisme génératif; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie (*ibid.*, p. 69-70. Eco souligne).

Ajoutons à cela que Eco réfute les thèses des premiers théoriciens de l'information voulant que les codes de l'émetteur recourent entièrement ceux du récepteur. En signalant que « la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur » (*ibid.*, p. 67), il insiste même sur le fait que leurs codes respectifs peuvent différer à bien des égards. Le code n'apparaît donc pas comme une entité simple dont le substrat serait de nature essentiellement linguistique ; d'autres instances sémiotiques entrent bien entendu en jeu, telles que les savoirs encyclopédiques. Mais comme Eco réduit à la fois l'auteur et le lecteur à de pures *stratégies textuelles*, comme « un auteur doit se référer à une série de compétences [...] qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie [...] » et comme il « doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur [...] » (*ibid.*, p. 71), il y a peut-être lieu de se demander si la notion de Lecteur modèle n'en demeure pas elle aussi à une conception plutôt primaire de la communication. Car, dès qu'une théorie sémiotique se donne comme mandat de définir son lecteur dans un tel cadre, elle en vient nécessairement à stipuler que l'auteur « prévoira un Lecteur modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable d'agir interprétativement comme lui a agi générativement » (*ibid.*). En sorte que, si Eco invoque la loi pragmatique de la non-intersection des codes de l'auteur et du lecteur, c'est définitivement en vain, puisque « prévoir son Lecteur modèle ne signifie pas seulement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de manière à le construire » (*ibid.*, p. 72). Dans de telles conditions, c'est bel et bien le texte qui *construit* son lecteur. C'est d'autant plus vrai que, du moment où le Lecteur modèle présente quelque carence encyclopédique, il « est attendu tôt ou tard au tournant » (*ibid.*, p. 71). Voilà pourquoi « un texte repose sur une compétence mais, de plus, il contribue à la construire » (*ibid.*, p. 72), comme si, en dernière analyse, la générosité didactique du texte suppléait toujours l'incompétence souveraine ou partielle du lecteur.

Ces positions sont d'autant plus lourdes de conséquences pour la théorie de la coopération interprétative qu'elles opèrent la subordination de la lecture aux paramètres textuels. On retrouve ainsi la même confusion méthodologique dans les recherches d'Eco et dans les

réflexions d'Iser sur la lecture d'œuvres littéraires. D'une part, on élabore un modèle explicatif des rapports entre le texte et le lecteur et, d'autre part, on réduit la lecture à n'être que le calque, voire presque la copie conforme du texte. Peut-on ainsi espérer autre chose des recherches d'Eco sur la coopération interprétative que la définition du Lecteur modèle comme « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » (*ibid.*, p. 80) ? Il est possible d'en douter.

On retrouve également cette confusion entre l'activité réelle du lecteur et sa programmation textuelle dans bon nombre de théories qui ont vu le jour dans la mouvance du *reader-oriented criticism*. Certaines d'entre elles appellent de leurs vœux une poétique de la lecture, alors que d'autres semblent plus à l'aise avec les notions de conventions ou de compétences, lorsqu'elles n'en viennent pas, elles aussi, à la confusion méthodologique signalée plus haut. Par exemple, Inge Crosman Wimmers (1988) note qu'en raison de la complexité et de l'ambiguïté des notions de texte et de lecteur, elle a abandonné l'espoir d'esquisser un programme théorique de la lecture. Qu'à cela ne tienne, non seulement met-elle ces notions à profit dans une théorie modifiant à grands traits (avance-t-elle) la poétique structuraliste, mais encore elle signale la nécessité d'une réévaluation générale de cette dernière :

Le développement de la notion de poétique m'a forcée à reconsidérer un certain nombre de concepts critiques. Par exemple, ceux de l'unité et des frontières textuelles sont apparus problématiques une fois que j'y ai inclus non seulement la page imprimée mais aussi l'activité du lecteur. En revanche, l'élargissement du concept de textualité a appelé une redéfinition de la mimésis et un nouveau cadre pour envisager les problèmes de la vérité et de la fiction, ou les fictions sérieuses par opposition à celles qui le sont moins (Crosman Wimmers, 1988, p. xix).

Il importe de voir sous quel rapport elle conçoit l'interaction entre le texte et le lecteur, afin d'illustrer à la fois les limites de cette poétique nouvelle manière et la confusion opérée encore une fois entre l'acte de lecture réel et son inscription dans les structures textuelles. En se fondant sur les recherches de Michel Charles (1977, 1985), d'Iser et d'Eco, Crosman Wimmers s'emploie à montrer comment « un texte agit sur le lecteur et à son tour celui-ci agit sur et à l'intérieur du texte » (*ibid.*, p. xv). À l'instar des théoriciens passés en revue, elle soutient que les « textes ne sont ni des objets autonomes qui appellent les réactions du

lecteur, ni des objets construits uniquement par le lecteur » (*ibid.*). Elle introduit toutefois une légère dissonance dans son argumentation et revendique la même posture sur la lecture que les recherches sur la coopération interprétative et sur la phénoménologie de l'œuvre romanesque, soit la préinscription de la lecture dans le texte : « L'échange dynamique entre un texte et un lecteur ne commence pas uniquement au moment de la lecture mais a déjà été prévu et incorporé dans le texte par l'auteur » (*ibid.*, p. xvi).

De plus, Crosman Wimmers fonde en partie sa poétique de la lecture sur les recherches de Nelson Goodman (1978), notamment sur la notion de *cadre de référence*. Elle signale que « lire est un acte complexe qui nous entraîne dans des cadres de référence multiples et entrecroisés » (*ibid.*, p. 3). Sans entrer dans le détail de ce concept, mentionnons toutefois que le constructivisme relativiste de Goodman ne recoupe aucunement l'entreprise de Crosman Wimmers dans la mesure où, s'il y a effectivement construction de cadres de référence dans l'expérience littéraire, celle-ci relèverait bien davantage de l'initiative du lecteur sous des formes variées de projection de savoirs. Il ne saurait en être ainsi pour Crosman Wimmers, car « les romanciers construisent la compétence de leurs lecteurs à l'intérieur du texte, et ce, par le biais de stratégies discursives et narratives » (*ibid.*, p. xvi). On est certes dans le voisinage du lecteur et de l'auteur comme stratégies textuelles au sens de Eco. Crosman Wimmers cite en effet les travaux sur le Lecteur modèle dans le dessein de donner et consistance et légitimité à l'affirmation que les œuvres sont à même de construire la compétence du lecteur :

En montrant comment les textes anticipent la présence de leurs lecteurs, Umberto Eco propose le concept de « Lecteur modèle », une sorte de lecteur à la fois possible et général que les auteurs envisagent à la création de leurs œuvres. C'est cette image du lecteur au moment de l'écriture qui permet d'établir dans le texte un système de référence fondé sur la culture. Et l'auteur s'attend à ce que le Lecteur modèle traite interprétativement les codes culturels à même le texte (*ibid.*).

Les recherches de Peter J. Rabinowitz (1987) s'engagent aussi dans la même voie. Si *Before Reading* n'évoque pas cependant les lecteurs modèle et implicite, c'est seulement pour mieux circonscrire les déterminations textuelles qui permettent de penser l'acte de lecture. Dès lors, les différents concepts d'*audience* qu'il propose ne sauraient vraiment se distinguer des lecteurs formels de la coopération interprétative et de la phénoménologie de l'effet esthétique. L'objet de son essai n'est pas tant

de décrire l'acte de lecture au fil de sa progression, et encore moins de rendre compte des possibilités interprétatives dans la perspective d'un retour au texte, que de montrer sous quels rapports ces activités – somme toute très différentes – sont déterminées par des décisions préalables à la lecture. En un mot, l'auteur entend illustrer sous quel angle la connaissance des conventions lectorales informe à la fois l'expérience et l'interprétation des œuvres littéraires. À ce titre, quatre conventions apparaissent fondamentales aux yeux de Rabinowitz⁵. En insistant sur leur caractère politique, il montre comment elles informe la lecture des textes littéraires. Les exemples choisis pour illustrer cette thèse ne sauraient donc faire l'impasse sur l'acte de lecture comme tel.

Plutôt que de distinguer un lecteur-type (*modèle, implicite, informé...*), Rabinowitz se propose de définir trois lectorats publics (*audiences*) et d'illustrer à la faveur d'exemples les rôles *simultanés* qu'ils peuvent jouer. Ces *audiences* font l'objet d'une description en terme de conventions lectorales. Il y a tout d'abord ce que l'auteur nomme le « lectorat actuel » (*actual audience*). Il s'agit là du vrai public, constitué de lecteurs en chair et en os. Si ces derniers partagent certaines conventions littéraires, ils ont aussi des idiosyncrasies et des intérêts de lecture différents (de plaisir, d'évasion, etc.). Comme l'auteur n'a aucun contrôle sur la liberté de chacun, quoique les libraires et les éditeurs s'y intéressent dans leurs stratégies publicitaires et monétaires, Rabinowitz écarte d'emblée ce lectorat, afin de se pencher plus avant sur les structures et les savoirs qui relèvent davantage de procédés textuels. Entre alors en scène le « public auctorial » (*authorial audience*), c'est-à-dire celui à qui s'adresse l'écrivain. Ce dernier n'est pas sans savoir que son public possède certaines connaissances littéraires, historiques, idéologiques, etc., et le succès comme la compréhension de ses écrits dépendent souvent de l'acuité de cette perception. Comme le signale Rabinowitz, les concepts d'auteur et de lecteur implicites au sens de Wayne Booth (1961) sont des variations de son « lectorat auctorial ». Et de même que les concepts de Booth relèvent des structures textuelles, de même les « lectorats » de Rabinowitz sont bel et bien inscrits dans la lettre du discours romanesque. Pour comprendre adéquatement

5. La définition des conventions de Rabinowitz recoupe celle de Mailloux (1982) ainsi que celle de Culler (1981). On peut toutefois s'interroger sur sa validité, car elle n'acquiert sa validité que pour les lectorats publics définis comme des instances immanentes du discours littéraire.

un texte (c'est-à-dire dans les limites étroites de ce type de public lectorat), le lecteur doit abandonner ses intérêts et laisser de côté ses préjugés, sinon il lui serait impossible de l'interpréter de la façon dont l'auteur le souhaitait :

[...] comme la structure d'une œuvre est créée avec le lectorat auctorial en tête, les lecteurs doivent en venir à partager ses caractéristiques s'ils veulent faire l'expérience que l'auteur leur a ménagée. Lire sous le rapport du lectorat auctorial implique par conséquent une sorte de distanciation du lectorat actuel, des besoins et des intérêts personnels (Rabinowitz, 1987, p. 25).

Si le « public auctorial » possède des connaissances qui recourent à certains égards celles des vrais lecteurs, le « lectorat narratif » (*narrative audience*) aura aussi à sa disposition des savoirs, mais ceux-ci sont davantage de nature fictionnelle, comme le note d'ailleurs Rabinowitz dans un essai antérieur à l'ouvrage cité :

Le narrateur de *Guerre et paix* semble être un historien. Comme historien, il écrit pour un lectorat qui non seulement sait – comme c'est le cas pour le lectorat auctorial – que Moscou a brûlé en 1812, mais aussi croit que Nastasha, Pierre et Andréï ont « vraiment » existé, et que les événements de leurs vies ont « vraiment » eu lieu. Afin de lire *Guerre et paix*, on doit donc faire plus que rejoindre le lectorat auctorial de Tolstoï ; on doit également *faire semblant* d'être un membre du lectorat narratif imaginaire pour lequel écrit son narrateur. Qu'ils y pensent ou non, c'est là ce que font tous les bons lecteurs lorsqu'ils abordent un texte (Rabinowitz, 1977, p. 127).

Cette citation le montre sans équivoque : les lectorats auctorial et narratif se distinguent à peine l'un de l'autre. Pour mieux faire apparaître leurs différences, référence doit être faite aux récits antiréalistes, aux textes fantastiques et aux fictions prémodernes. Il est alors possible de saisir les nuances entre les rôles que ces types de discours romanesques nous incitent si fortement à adopter. Mais l'auteur ne donne pour seul exemple qu'un récit fantastique (*Alice in Wonderland*). À le suivre dans son argumentation, « on [y] demande[rait] au lectorat narratif de croire à davantage de choses – soit de croire à des savoirs comme celui du Lapin Blanc qui contredisent les savoirs et les expériences du lectorat auctorial » (*ibid.*, p. 131). L'acte de lecture serait donc passible d'une description exhaustive à la lumière des conventions lectorales partagées par les deux lectorats publics (*authorial et narrative audiences*).

À vrai dire, les divers rôles que Rabinowitz attribue à ses lectorats apparaissent comme la fragmentation des lecteurs implicite et modèle. C'est d'autant plus vrai que Rabinowitz considère sous le seul angle de la textualité certains aspects des quatre conventions interprétatives retenues. La hiérarchie de détails en quoi consiste la première règle d'attention (*rules of notice*) est toujours établie textuellement. Bien que cette règle comporte aux yeux de Rabinowitz deux fonctions complémentaires (la délimitation des détails importants et leur organisation hiérarchique), qui servent à orienter l'attention et à organiser une matrice au regard de laquelle une interprétation se construit, il ne l'explique que dans la perspective des procédés textuels. C'est ainsi que la répétition de certains aspects discursifs, comme les titres et sous-titres, les déviations syntaxiques et sémantiques, les métaphores et comparaisons, les effets typographiques et les conventions génériques..., détermine toujours les conditions sous lesquelles la lecture ordonne sa progression en une structure de sens et de repères textuels. Il en va de même pour les règles de signification (*rules of signification*). L'auteur en distingue à vrai dire quatre : les sous-règles des voix narratives, de moralité, de vérité et de causalité. Il classe l'ironie parmi les phénomènes de la voix narrative. À l'instar de Booth, il signale que l'ironie constitue un procédé formel (*formal device*), voire une stratégie textuelle. Si elle met en jeu des savoirs, Rabinowitz ne semble guère s'en préoccuper – comme si, en dernière analyse, l'évaluation des passages ironiques allait toujours de soi. Il en irait de même pour les effets de moralité que certaines fictions ne manquent pas de susciter :

[...] les auteurs peuvent avoir besoin de procédés pour permettre aux lecteurs de juger rapidement les personnages – soit parce que les personnages sont trop mineurs pour les développer plus avant, soit parce que l'auteur a besoin d'un assemblage initial qui peut être développé (ou miné ironiquement) dans le reste du roman (Rabinowitz, 1987, p. 85).

Quels sont ces procédés et peut-on les répertorier ? Si Rabinowitz en décrit quelques-uns, on ne saurait les dénombrer dans leur totalité, car ils sont aussi nombreux que les nombres eux-mêmes. Voilà une façon peu économique s'il en est d'envisager l'acte de lecture ! Ces procédés peuvent prendre la forme d'une simple remarque sur l'apparence physique d'un personnage, comme d'un très long développement discursif. Entrent alors en jeu des règles métaphoriques (on juge un défaut corporel et on lui accorde des déterminations morales par exemple) et celles de l'enchaînement proprement métonymique (ce

défaut peut nous inciter à penser que tel personnage a commis telle ou telle action). Rabinowitz signale que ces règles s'inscrivent toujours dans des normes culturelles d'attente et qu'elles n'ont jamais la même valeur d'une époque à l'autre, ni même d'un lecteur à l'autre, bien qu'il revienne toujours au texte de diriger, de guider et de corriger les représentations du lecteur. Aussi Rabinowitz prêche-t-il au régime de la discursivité des intentions qui ne peuvent être qu'humaines ; de sorte que ses recherches privilégient toujours un amont de la lecture (le rôle du lecteur inscrit à même le texte) et, partant, aboutissent à l'anthropomorphisation du texte (celui-ci oriente le lecteur, corrige ses carences encyclopédiques, etc.). Ses recherches s'élaborent donc, elles aussi, dans la perspective d'une idéalisation de la lecture : les *bons* textes dirigent et orientent les *bons* lecteurs, en retour ceux-ci sont qualifiés de *compétents* seulement parce qu'ils ont su comprendre que les textes littéraires comportent leur propre mode d'emploi. N'y a-t-il pas là circularité ?

Les deux autres sous-règles de signification de Rabinowitz confirment à plusieurs égards ce jugement critique. La sous-règle du *réalisme* constitue la troisième caractéristique de la règle plus générale de la signification. La convention de la *vérité* fictionnelle se serait imposée dans le sillage du récit réaliste et naturaliste du XIX^e siècle. Elle apparaît fondamentale aux yeux de Rabinowitz puisqu'elle permet de distinguer les lectorats auctorial et narratif selon les rôles simultanés qu'ils incitent le lecteur à adopter. À la lecture des récits fantastiques et métafictionnels, l'intersection entre ces deux types de lectorat serait à sa plus faible amplitude, alors qu'à la compréhension d'un récit réaliste, il est presque impossible de les distinguer l'un de l'autre. Comme ce sont cependant les procédés discursifs qui *guident* le lecteur et qui *décident* du rôle qu'il doit adopter et privilégier au regard des deux lectorats, il y a tout simplement transposition de cette sous-règle dans la perspective des structures textuelles.

Pour comprendre de manière adéquate une œuvre romanesque, le lecteur doit donc s'en remettre entièrement à la textualité, et ce, en acceptant le *rôle* que lui réserve le texte. Le moins qu'on puisse dire, c'est que les lectorats auctorial et narratif reposent de part en part sur une conception idéalisante de la lecture qui rejoint les présupposés des lecteurs formels d'Iser et d'Eco. Le parallélisme apparaît peut-être plus volontiers avec les recherches du sémioticien italien ; car si ce ne sont que quelques *nœuds textuels* qui orientent la coopération interprétative,

il s'agit plutôt pour Rabinowitz d'inscrire la lecture à même les textes par le truchement de procédés textuels quasi innombrables. Et comme il laisse entendre qu'il y aurait autant de « publics auctoriaux » qu'il y aurait de textes, on est frappé de vertige dès qu'on adopte le parti de les recenser. Est-il par conséquent nécessaire de fournir une autre preuve de la compétence sans pareille des lectorats de Rabinowitz : « Bien que les règles spécifiques puissent varier en fonction du genre, du contexte culturel et de l'auteur, on s'attend à ce que le lectorat auctorial les partage, quelles qu'elles soient, avec l'auteur avant même qu'il prenne entre ses mains un livre » (*ibid.*, p. 56). C'est comme si tout était joué avant même que le lecteur daigne en ouvrir un.

Quant aux deux dernières règles du modèle de Rabinowitz (dites de *configuration* et de *cohérence*), elles renvoient aussi au primat des structures textuelles. Avec la première, l'auteur veut rendre compte des configurations de sens schématisées dans la progression lecturale. De nouveau, la règle de configuration ne semble effective que dans des conditions dictées par les structures textuelles ou, mieux encore, par des intentions d'auteur : « Le présupposé que ces règles sont opératoires est l'une des conditions nécessaires pour réagir au texte comme l'auteur l'a voulu [...] » (*ibid.*, p. 137). En ce qui concerne les règles de cohérence, elles entrent en jeu lorsque le texte transgresse d'une façon ou d'une autre le présupposé de cohérence du lecteur (*ibid.*, p. 147). Rabinowitz définit à vrai dire trois sous-règles de cohérence⁶. La projection de ces règles permet au lecteur de colmater les inconsistances discursive et narrative et d'en arriver ainsi à la construction d'un tout cohérent. Bien que Rabinowitz admette que le problème de la cohérence lecturale puisse aussi être envisagé en regard de la progression lecturale, il lui semble plus fructueux de l'aborder une fois la lecture menée à son terme. Quoi qu'il en soit, ce problème est toujours réglé d'avance chez Rabinowitz, car ses lectorats savent toujours comment réagir aux problèmes rencontrés en « remplissant les blancs comme l'auteur l'a voulu » (*ibid.*, p. 151). On peut, certes, se demander comment ils font pour être si perspicaces. Quand ce n'est pas le cas, Rabinowitz invoque des règles tout à fait arbitraires en vue de la construction d'un ensemble cohérent,

6. Selon Rabinowitz, un texte apparaît incohérent en raison de ses indéterminations (*gaps, holes*), de ses éléments contradictoires et hétérogènes. Les trois règles de cohérence de Rabinowitz permettent d'enjamber ces difficultés et de projeter sur le texte une structure véritablement cohérente.

comme celle de tenir pour véridique la dernière version des faits d'une histoire⁷. On voit bien que ses lectorats sont archicompétents et rien ne saurait les différencier sous ce rapport des lecteurs implicite et modèle.

Ce parcours critique un peu long montre que ces poétiques nouvelle manière, ou ces théories *internes* de la lecture comme Jean-Louis Dufays (1994) les nomme⁸, reposent toutes sur le postulat de la (pré-)figuration de la lecture à même les structures textuelles. Selon la fantaisie et la verve terminologique des chercheurs, cette conception de la lecture donne lieu à de nombreux lecteurs formels qui se partagent l'avant-scène des théories littéraires de ces dernières décennies. Outre l'inflation des termes techniques qu'ils occasionnent, ces concepts n'ont pas pour seule fonction d'*orienter* la signification, mais bien aussi de définir les conditions sous lesquelles la lecture se trouve inscrite de part en part dans les textes littéraires. On peut avancer que ces lecteurs formels, comme le signale Gervais, « sont plus qu'une simple préinscription de la lecture dans les textes, puisqu'ils la représentent comme une entité unique et reconnaissable » (Gervais, 1993, p. 24). J'ai passé en revue les arguments majeurs qui justifient cette affirmation. Qu'il s'agisse de la façon dont le texte *prévoit* son lecteur ou de la manière dont les conditions d'actualisation sont partie intégrante du texte (sous forme de conventions, de compétences, de procédés textuels, etc.), ces arguments

-
7. Si une histoire comporte des incohérences ou des points de vue contradictoires, le lecteur doit encore appliquer une autre règle : celle de la « confiance-à-la-dernière-version » des faits (*trust-the-last-version rule*), afin d'organiser un tout cohérent (sauf s'il juge qu'il a affaire à un narrateur peu fiable). Cela m'apparaît arbitraire. Rabinowitz n'aborde pas la question de la cohérence de manière satisfaisante, car s'il cite Champigny (1977) et Fish (1981) contre le colmatage des indéterminations au sens de Iser (1985), en disant que cette activité en vient à construire un tout autre texte, on pourrait en dire autant de ses règles de cohérence puisque, en réglant toutes les difficultés, le lecteur ne lit plus le texte qu'il a entre les mains.
 8. Jean-Louis Dufays propose une distinction entre les théories de la lecture *internes* et *externes*. Les premières relèvent de ce que nous avons nommé, à l'instar de Bertrand Gervais, les « poétiques de la lecture ». Les secondes s'intéressent davantage aux lecteurs empiriques tels que les recherches en sociologie littéraire (Robert Escarpit, Jacques Leenhardt et Pierre Bourdieu, entre autres) et en psychologie voire en psychanalyse (Norman N. Holland, David Bleich et Michel Picard, pour ne nommer qu'eux) les conçoivent. Voir à ce propos Jean-Louis Dufays (1994, p. 19-41).

supposent une conception idéale de la lecture fondée sur les dimensions textuelles et sur la façon dont elles déterminent la lecture. Dans ces conditions, on comprendra mieux le dessein on ne peut plus symptomatique d'anthropomorphiser le texte : il s'agit là d'une manière assez commode d'en faire le seul garant des conditions de la signification.

Qui plus est, accepter l'hypothèse de la préinscription de la lecture revient à situer le lecteur dans une relation de communication avec le texte. Comment expliquer autrement la transparence qui s'instaure entre les codes du producteur et du récepteur ? Comment rendre compte autrement de l'idéalisation de l'acte de lecture ? D'un essai à l'autre, il semble qu'Eco complexifie davantage le modèle jakobsonien de la communication. S'il est pourtant vrai qu'il lui apporte des réaménagements considérables, la notion de *Lecteur modèle* n'y trouve pas moins son compte. Il en est de même pour la phénoménologie isérienne qui, avec sa théorie de l'effet esthétique fondée en partie sur les actes de langage, réduit la lecture au seul phénomène de la négativité dont le point fondamental d'ancrage demeure le texte. En situant la lecture dans la perspective de l'acte de parole, le modèle isérien, comme le signale à juste titre Gilles Thérien (1990), opère une double confusion :

La première est que la seule mesure du texte littéraire, sa seule base d'analyse et de compréhension demeure la linguistique. Cette confusion vient de ce que l'objet littéraire, fait de mots, pourrait être assimilé aux mots de la langue dans le cadre de l'usage de la parole. Or il n'en est rien (Thérien, 1990, p. 70).

La seconde confusion est imputable au fait que l'acte de lecture est envisagé, on vient de le voir, comme un acte de parole. Cette double confusion amène Thérien à rejeter la théorie de la communication qui se trouve au fondement même de l'effet esthétique – on peut en faire de même en ce qui concerne la coopération interprétative, les conventions et les compétences vues sous l'angle des procédés textuels. Cette théorie, selon Thérien,

[...] fait des ravages intellectuels de plus en plus nombreux dans la mesure où on ne sait pas toujours très bien ce qu'elle dit ni même si elle est bien une théorie ou si elle n'est pas simplement un modèle humain métaphorique qui, lui, s'appuie sur la théorie de l'information, auquel cas nous pourrions faire, certes, l'économie d'une théorie assez simpliste qui met en relation un destinataire et un destinataire qui s'échangent un message. Évidemment, cette métaphore traduite en littérature par un auteur

et un lecteur qui s'échangent un livre a donné l'impression d'avoir enfin replacé la littérature dans le monde normal et quotidien de la communication sociale. Or il ne s'agit bien que d'une image (*ibid.*, p. 71).

Refuser les poétiques de la lecture veut aussi dire, on le comprendra, remettre en question le modèle de la communication qui en fonde l'existence.

Situation cognitive et processus de lecture

La réflexion que je voudrais amorcer sur la situation cognitive et les processus de lecture s'inscrit en faux contre cette façon de concevoir l'acte de lecture en littérature. En mettant en relief les trois invariants de la situation cognitive, soit le sujet, l'objet de savoir et leur relation de connaissabilité (Schlanger, 1990), un déplacement considérable des préoccupations, des interrogations et des enjeux théoriques s'opère à la faveur d'une nouvelle problématique. Il apparaîtra alors réducteur de subordonner la lecture à des paramètres de nature exclusivement textuelle ou d'hésiter entre ses dimensions immanentistes ou pragmatiques.

Disons d'entrée de jeu que les recherches de Schlanger ne portent pas directement sur l'acte de lecture. Aussi s'agira-t-il de retenir de celles-ci les principes utiles à sa description, tout en définissant un cadre général pour mieux apprécier certains aspects de l'interaction entre un texte et un lecteur. J'en profiterai également pour reprendre la critique des poétiques de la lecture, notamment par rapport à la question de la cohérence telle qu'envisagée dans les modèles de la coopération interprétative et de l'effet esthétique. Cela permettra d'insister encore une fois sur le fait que la lecture ne se situe pas au même plan que le texte et de mieux préciser la relation de connaissabilité inhérente à l'acte de lecture.

Qu'est-ce qu'une situation cognitive ?

[...] tout ce qui a trait au savoir, qu'il s'agisse des capacités cognitives du sujet connaissant, des procédures de présentation et de validation du savoir, des contraintes de l'objet de savoir, bref tout ce que nous avons l'habitude de désigner sous la dénomination générale des problèmes cognitifs ne prend corps et sens qu'à partir de situations cognitives concrètes dont l'expression la plus générale est de la forme : « quelqu'un sait quelque chose » (Schlanger, 1990, p. 7).

« Quelqu'un sait quelque chose » : voilà le point d'ancrage de toute situation cognitive. La simplicité et la généralité de cette proposition réduisent celle-ci à ses dimensions essentielles. Il importe d'opter pour ce point de départ au seuil de l'analyse, quitte bien entendu à ouvrir ultérieurement l'investigation à d'autres horizons. Cette réduction offre par ailleurs la possibilité de s'entendre sur une définition stable : « quelqu'un sait quelque chose », et ce, par-delà les différents types de savoirs et les relations sémiotiques mis en jeu. Il y a sans doute moins de naïveté à amorcer ici la réflexion qu'on pourrait le croire. D'abord, parce qu'on ne saurait considérer la compréhension comme une entreprise sans faille, comme une recherche de sens vorace toujours égale à elle-même ni comme une expérience à la fois totalisante et synthétique. Aussi savant, pénétrant et perspicace soit-il, le lecteur ne peut embrasser l'ensemble des significations potentielles d'un texte littéraire. Souscrire à la position contraire relève tout simplement du fantasme. Ensuite, parce que les savoirs du lecteur entreront en relation avec des dispositifs textuels et qu'un espace de travail s'ouvrira, des processus permettront la construction des signes, nuanceront continuellement leur relance et organiseront la cohérence sur le plan topologique ou analogique (il en sera question tout à l'heure) au regard des schèmes de connaissance du lecteur.

Cela dit, il faut entendre par situation « l'ensemble des circonstances dans lesquelles une personne se trouve [...] ; l'ensemble des relations concrètes qui, à un moment donné, unissent un sujet [...] aux circonstances dans lesquelles il doit vivre et agir » (*ibid.*, p. 8). Les modalités du vivre et de l'agir jumelées d'emblée à celles des « circonstances dans lesquelles une personne se trouve » font de la situation cognitive un événement à part entière. Encore faut-il insister sur le fait que celui qui en fait l'expérience ne saurait être ni un Lecteur modèle, ni un lecteur implicite, « ni un dieu, ni un animal, ni une machine, mais un être humain » (*ibid.*). Le *quelqu'un* de la formule « quelqu'un sait quelque chose » renvoie sans équivoque à un sujet – et plus précisément à un lecteur de textes littéraires et fictionnels en ce qui concerne la présente réflexion⁹. Aussi le lecteur est-il à la source de la construction du sens,

9. Pour ne pas entretenir de malentendu sur la *situation cognitive*, il convient de la distinguer des recherches menées en sciences cognitives (intelligence artificielle, informatique, linguistique, psychologie...). Deux voies d'analyse existent pour isoler les paramètres de toute situation cognitive. L'une opère en profondeur, l'autre s'intéresse davantage aux phénomènes

à l'origine de l'établissement d'une relation sémiotique dans la mise en forme progressive d'un objet discursif. Cela revient à dire que toute situation cognitive est *égocentrée*.

Égocentrée, événementielle, la situation cognitive se déploie également dans le temps. Elle se développe en effet dans une aire temporelle balisée ici d'un début et là, d'un terme. Le critère de la temporalité ne

de surface. La première se situe dans un cadre analytique, de sorte que la description de la situation cognitive se fait de l'*intérieur* : on « [...] creuse, déblaye, dans l'intention d'atteindre au niveau *élémentaire* considéré matériellement *fondateur* [...] » (Schlanger, 1990, p. 9 ; Schlanger souligne). Les sciences cognitives explorent cette voie. L'atomisation et la linéarisation des représentations relèvent de la perspective analytique et elles permettent la modélisation de l'activité cognitive et sa transposition dans des programmes d'ordinateur. Par un artifice technique, on croit ainsi donner une certaine légitimité aux thèses fonctionnalistes et computo-représentationnelles. Mais cette voie de recherche ne saurait épuiser toute la richesse de la situation cognitive – elle ne saurait donc suffire. Schlanger fait valoir à cet égard un argument assez simple qui se fonde sur la célèbre dichotomie chomskienne : les recherches analytiques étudient la *compétence* de la situation cognitive, mais elles ne s'intéressent pas à sa dimension *performantielle*. Elles renvoient aux calendes grecques l'explication intégrante et elles désespèrent d'en dire quoi que ce soit de *scientifique*, même si elles en reconnaissent l'importance. L'autre voie de recherche se situe à la surface de la situation cognitive et s'emploie à expliquer ses déroulements en mettant en relief le sujet, l'objet de savoir et leur relation. Ces deux voies d'analyse de la situation cognitive ne sauraient en venir qu'à des conclusions divergentes. La démarche analytique est à la fois atomique, statique, disséquante et réductionniste : elle démonte « la machine cognitive pour voir comment elle fonctionne de l'intérieur » (*ibid.*, p. 11) ; alors que la démarche *performantielle* se veut holistique, anatomique, dynamique et intégrative, en sorte qu'elle « [...] considère la situation cognitive de l'extérieur pour voir comment elle performe » (*ibid.*, p. 9). Pour réduire cet antagonisme à sa plus simple expression, disons que les sciences cognitives s'intéressent au « traitement de l'information » (fondé sur une logique inférentielle et aboutissant à une logique de l'esprit indépendante de tout environnement contextuel) et nous, à la « construction de la signification » (définie comme un ensemble de processus sémiotiques fonctionnant de manière concomitante et non hiérarchisée). Selon l'idéal des sciences de la nature, les recherches en profondeur demeurent encore pour notre culture la seule option méthodologique valable. Aussi jouissent-elles d'un prestige qui n'en est pas moins discutable à nos yeux, puisqu'elles ne rendent compte que des règles et des rouages liés à l'objet d'étude privilégié. Au contraire, nous croyons que la *cognition en situation* est de loin « [...] plus riche que ce qui la constitue, et surtout [qu']elle fonctionne sur un autre plan » (*ibid.*, p. 12). Pour une discussion plus large de ces questions, voir Valenti (1999).

lui fait donc pas défaut. En anticipant à peine sur nos analyses, signalons que c'est dans le *temps* que s'organise ou non la cohérence nécessaire au déploiement de l'acte de lecture. Voilà sans doute pourquoi celui-ci apparaît comme une activité sur laquelle on a peu de prise.

Qu'en est-il à présent des invariants de la situation cognitive ? Que nous apprennent-ils sur l'acte de lecture ? Permettent-ils de mieux comprendre ses modalités de progression ? De mieux saisir ses conditions de réussite ou d'insuccès ? Chose certaine, ils renvoient au présupposé de cohérence dont il faut tenir compte pour mieux définir les processus en jeu dans le procès de sémiose. La projection de la cohérence en dit beaucoup sur l'acte de lecture en train de s'élaborer. Cette cohérence peut même osciller dans la lecture d'un texte. J'aborderai plus bas les problèmes relatifs à la cohérence *topologique* et *dynamique*. Mais, pour l'instant, revenons à la question qui coiffe ce paragraphe. Ces invariants sont au nombre de trois : il y a le sujet, l'objet de savoir et « la relation qui relate le sujet à l'objet de savoir » (*ibid.*, p. 21). Cette triple articulation de la situation cognitive fait en sorte que le lecteur se trouve dans un rapport de nature *transitive* aux savoirs (*transitive* dans la mesure où ceux-ci soutiennent, relancent ou complexifient l'activité à laquelle il s'adonne). « Savoir, c'est toujours savoir quelque chose, un quelque chose qui se manifeste de manières diverses. En ce sens il n'y a pas, il ne peut y avoir, de situation cognitive vide, de situation cognitive dans laquelle un sujet connaissant connaîtrait sans qu'il y ait quelque chose à savoir » (*ibid.*), et ce, même si la cohérence instanciée peut rencontrer certains ratés.

Schlanger montre, par ailleurs, que l'objet de savoir ne constitue pas seulement un objet matériel, mais renvoie également à « tout ce qui s'applique à une situation cognitive » (*ibid.*, p. 30). À ce titre, l'objet de savoir pose trois types de problèmes au regard de la situation cognitive. Ceux qui ont trait à son mode d'existence, à sa *connaissabilité* et enfin à leur « transcription cognitive, qui est elle-même dépendante de la connaissabilité de l'objet de savoir et de son mode d'existence » (*ibid.*). Pour rendre compte des modalités inhérentes à l'objet de savoir, l'auteur met en scène trois formes d'opposition qui constituent plus des tendances que des positions rigoureuses. Il s'agit des dualismes objet/événement, intérieur/extérieur et privé/public. Ces dichotomies permettent de réfléchir à la lecture comme à une forme d'interaction sémiotique sans lui imposer un fondement strictement textuel. Retenons à ce propos que la lecture constitue bel et bien un événement puisqu'elle se

pratique dans le temps et se transforme au gré de celui-ci. Ce sont évidemment là des généralités qu'il importe de ne pas négliger, car elles ont leur importance quant aux processus de lecture dont il sera question tantôt. Pour sa part, la dichotomie intérieur/extérieur renvoie aux savoirs dont dispose le lecteur, et ce, non seulement à un moment donné de sa lecture et au fil de l'évolution de celle-ci, mais aussi par rapport à son histoire personnelle de lecteur (sa connaissance de certains corpus, leur rapprochement, leur sériation, leur hiérarchisation...). Il faut bien situer ici la question de la précompréhension et des savoirs préalables. Quant à la dichotomie privé/public, elle prend tout son sens à la lumière de l'histoire particulière et singulière du lecteur. Une modalité distingue ici les termes de l'opposition, car est privé tout ce que je ne puis exprimer sans faire de longs développements et public, ce qui peut faire l'objet d'une communication intersubjective. Car comprendre, et à plus forte raison interpréter, c'est parfois comprendre et interpréter pour autrui. Il s'agit encore ici de tendances et non de discriminations d'essence, puisqu'il y a toujours une part de privé dans toute communication publique et vice versa. Aussi faut-il avoir recours à une interdéfinition des termes pour mieux apprécier la nature de cette dernière dichotomie.

Ces trois dichotomies peuvent se combiner selon le type de situation cognitive en cours. Cette possibilité de combinaison renvoie à ce que Schlanger nomme des *ontologies croisées*. En ce qui concerne la lecture de textes littéraires, il semble bien qu'elle constitue d'abord un événement, relayé d'une dimension intérieure privée et intime. Le croisement des oppositions ayant trait à l'objet de savoir se rencontre dans toutes les situations cognitives. Notons également que les ontologies croisées sont de nature fonctionnelle, car elles ont trait à l'usage et aux différents types de situations cognitives dans lesquelles on se retrouve.

Les ontologies croisées soulèvent par ailleurs le problème de la connaissance de soi. Si cette connaissance participe de la précompréhension et des savoirs préalables, elle permet de distinguer le lecteur que je suis d'autres lecteurs. Les différentes théories de la lecture abordent chacune ce problème selon ses propres *a priori* épistémologiques. Dans la théorie isérienne de l'effet esthétique, on retrouve le concept de *répertoire*. Il se règle à la fois sur une dialectique du dit et du non-dit et sur le procès de négativité propre à l'œuvre littéraire (Iser, 1985, p. 99-159). Chez Jauss, il s'agit plutôt d'un *horizon d'attentes* relatif aux trois dimensions de l'expérience esthétique (*poesis, aisthesis* et *catharsis*) (Jauss, 1978,

p. 22-80). Dans sa sémiotique de la lecture, Eco envisage cette dernière en termes d'*encyclopédie*, laquelle est fondée sur une théorie du signe à base inférentielle (Eco, 1985 et 1988). Chez les cognitivistes, on parlera plutôt de *scripts*, de *schémas de connaissances* (Minsky, 1975 ; Rumelhart, 1975 ; Schank et Abelson, 1977 ; entre autres). Il s'agit là d'un aspect fondamental de toute situation cognitive, lequel vise à donner une assise à la compréhension ou à l'interprétation. On gagne peu cependant à le réduire en grande partie à une question de textualité comme dans les poétiques de la lecture, ou à entretenir une confusion entre ses aspects sémantiques et pragmatiques comme dans les théories cognitivistes¹⁰.

10. Nombreuses sont les théories de la lecture qui insistent sur l'importance des schémas de connaissances dans la compréhension. Que l'on pense aux *cadres de connaissances* de Minsky (1974) mis à profit par Eco (1985), ou à ce que ce dernier nomme des *scénarios intertextuels* ; que l'on songe aussi aux *stratégies textuelles* d'Iser (1985 ; abstraction faite du *lecteur implicite*) et aux exemples de Rabinowitz (1987) relatifs aux conventions interprétatives, on retrouve dans ces théories de la lecture la thèse (implicite ou explicite) que la compréhension discursive fonctionne par schéma. Or l'instanciation d'un schéma situationnel constitue toujours l'amorce d'une schématisation qui ne gagne rien à se régler sur des calculs algorithmiques ou sur des heuristiques compliquées pour avoir un rôle à jouer dans la compréhension. Il suffit seulement que ce schéma active des savoirs dans une contextualisation pertinente et l'imagination se chargera du reste. En fait, le problème avec les schémas de connaissance (*scénario*, *script*, etc.) tels que les conçoivent les chercheurs en intelligence artificielle, c'est qu'ils ne portent que sur un nombre très limité de situations dont le caractère hautement stéréotypé assure d'emblée leur intersubjectivité et leur pertinence théorique. Les *expériences* vécues par la littérature ne se résument pas à comprendre les différents aspects d'un repas pris dans un restaurant, ni même d'une soirée passée entre amis dans un bar, etc. Les recherches de George Lakoff (1980) et de Marc Johnson (1980, 1987) indiquent la possibilité d'envisager le *schéma* sans tenir compte de ce qu'ils nomment le « paradigme objectiviste ». Celui-ci se confond avec le cognitivisme dont une des orientations majeures consiste à donner à l'esprit une conception logique (cognitivisme classique) et la donnée linguistique (la grammaire transformationnelle). On peut aussi citer à ce propos les travaux de Michael Arbid et Mary B. Hesse (1986) sur les schémas (ils recourent à plus d'un titre d'ailleurs ceux de Lakoff et Johnson). Ces chercheurs refusent autant la version *forte* que *faible* des dualismes en intelligence artificielle (esprit/corps, esprit/cerveau, sujet/objet, matérialisme/idéalisme, fait/valeur...). Ils insistent sur le fait que la plupart de nos réseaux conceptuels s'organisent de manière métaphorique dans la langue et dans la cognition : « [...] *metaphors are crucial for language. The nature of our embodiment helps us create metaphors through which we organise multiple experience. [...] Our capacity for purposeful*

De plus, cette reconnaissance de soi passe par trois types de savoirs : théoriques, pratiques et poétiques. Ces savoirs relèvent respectivement de la contemplation, de l'action et de la fabrication (ou de la création). Ils permettent de distinguer trois sortes de situations cognitives idéales : celles qui ont trait aux savoir-que (la précompréhension au sens large de la langue, de la littérature, des concepts et des théories littéraires...), aux savoir-être (les savoirs construits au fil d'une expérience en cours ; ce qu'il faut savoir pour que celle-ci puisse se déployer selon les connaissances nuancées des lecteurs) et aux savoir-faire (l'ensemble des connaissances qui subsistent une fois la situation cognitive terminée et qui peuvent être le point de départ d'une autre situation cognitive). Il y aurait beaucoup de négligence à isoler ces divers types de savoirs, car ils interagissent à plus d'un titre dans l'acte de lecture. Si l'un d'entre eux peut en effet être privilégié dans telle ou telle situation, il n'en demeure pas moins qu'ils contribuent tous d'une façon ou d'une autre à soutenir les événements cognitifs particuliers. C'est par l'expression de *modulation cognitive* que Schlanger désigne les relations entre ces savoirs dans la situation cognitive. Je développerai plus avant cette

action lays the foundation for our relation between thought and action and gives a certain practical character to our thought. Human thought is not purely abstract, but it is a mode of praxis. There is no pure cognition because we are essentially embodied. Our thoughts enter into, and help constitute, our actions, emotions and desires. To come to terms with the thinking subject is to come to terms with the actions and practices its thoughts are implicated in » (Arbid et Hess 1986, p. 39). Ils signalent aussi, on vient de le voir, que toute réflexion sur le schéma ne peut faire l'impasse sur ce que Johnson (1987) nommera volontiers « le fondement corporel du sens » (*the bodily basis of meaning*). L'intelligence artificielle et notamment les travaux de Schank et Abelson (1977) refusent une telle perspective. De son côté, Georges Vignaux critique le flou qui règne entre les dimensions sémantique et pragmatique dans la plupart, voire l'ensemble, des théories cognitivistes du schéma : « [...] Minsky lui-même et d'autres ont développé toute une série de travaux rangés sous l'étiquette d' "intelligence artificielle", la plupart appliqués à l'analyse de texte et tous s'efforçant de définir des "cadres généraux" du fonctionnement sémantique appliqué à des situations "générales" ou locales. Les modèles avancés pour ce faire, ont reçu des noms de baptême d'une diversité impressionnante : *frames, planes, nets, formulas, scripts, planes, goals, templates, semantic blocks*. En vérité, il s'agit toujours de situations concrètes et fonctionnelles où l'on ne voit guère ce qui va différencier le pragmatique du sémantique et éviter ainsi le simple "catalogage" dont beaucoup de ces travaux témoignent. Systématisations souvent brillantes mais fort peu convaincantes [...] » (Vignaux, 1988, p. 201 ; Vignaux souligne).

question dans la section suivante, même si j'en limiterai l'analyse aux processus cognitif, argumentatif et symbolique de l'acte de lecture.

S'il y a effectivement connaissance de soi dans toute situation cognitive, il y a aussi dans certains cas connaissance du non-soi. Ces situations où le sujet rencontre autre chose que soi sont fort nombreuses dans la lecture de textes littéraires, et peut-être même en font-elles tout l'intérêt. Dans le champ des théories littéraires, de nombreux concepts essaient d'ailleurs de rendre compte de ce rapport si particulier à la construction du sens : *défamiliarisation*, *altérité*, *poiesis*, *aisthesis*... En herméneutique, la réflexion porte volontiers sur la notion de *distance* (Ricoeur 1983, 1984, 1985), d'*écart esthétique* (Jauss, 1978), de *négations primaires* et *secondaires* (Iser, 1985), à la fois comme condition implicite et comme obstacle à l'interprétation. Hans-Georg Gadamer y voit, pour sa part, les fondements mêmes de son entreprise philosophique :

Cette position intermédiaire entre l'étrangeté et la familiarité qu'occupe pour nous la tradition, c'est l'entre-deux qui s'établit entre l'objectivité conçue dans les termes de l'historiographie posée à distance de nous, et l'appartenance à la tradition. *C'est dans l'entre-deux que l'herméneutique a son véritable lieu* (Gadamer, 1976, p. 135 ; Gadamer souligne).

Dans la plupart des situations de compréhension en littérature, il y a tentative de saisir le non-soi, l'Autre, l'Inconnu, la part insoupçonnée et peut-être même trouble de la connaissance. Mais pour qu'il y ait connaissance du non-soi, il doit y avoir connaissance de soi. Or connaître autre chose que soi suppose un nouveau type de rapport aux trois types de savoirs distingués plus haut. Pour rendre compte des nuances à cet égard, Schlanger propose une distinction entre les situations cognitives de premier ordre et de second ordre. Dans les premières, le lecteur joue toujours le rôle de support référentiel, tandis que dans les secondes, il fait valoir en plus une fonction discriminatoire par rapport à ce support. C'est pourquoi il se prend alors comme son propre objet de savoir ; mais objet liminaire cependant, en ce sens que « *je* n'est pas un objet de savoir proprement dit, ce n'est pas lui qui est visé par cette situation de second ordre ; mais sa présence est marquée sur le terrain cognitif, de manière à ce qu'il y ait distinction entre le *je* et le *non-je* » (Schlanger, 1990, p. 79 ; Schlanger souligne). C'est pourquoi les situations cognitives de premier et de deuxième ordre relèvent respectivement des niveaux cognitif et métacognitif. Cela revient à dire qu'en plus d'avoir une fonction strictement *référentielle* et topologique, la

situation cognitive de deuxième ordre comporte aussi une dimension dynamique. Schlanger entend par là que le « *je* dans la situation cognitive de deuxième ordre entoure, limite, cerne le non-moi que vise la situation cognitive de premier ordre qui est incluse dans cette situation cognitive de deuxième ordre » (*ibid.*).

Dès que je me considère comme objet de savoir de mon savoir, il y a saut de niveau, il y a séparation entre *je* sujet connaissant, support ontologique de cette situation cognitive de connaissance de soi, et *je* objet de savoir – séparation dont la profondeur dépend de mon aptitude à discerner, à cerner en moi du connaissable. Ceci est vrai de toute situation autoréférentielle : dès que le sujet devient son propre objet de savoir, il s'éloigne d'un cran pour (se) voir de l'extérieur (*ibid.*, p. 83-84).

Certaines lectures peuvent apparaître *lacunaires* aux yeux de ceux qui les mènent. Cela ne tient pas seulement aux difficultés que soulève un texte, mais aussi, et parfois davantage, aux lacunes du lecteur comme tel, soit qu'il ne possède pas les savoirs nécessaires à la compréhension de certains passages, soit qu'il a mal compris un développement de la fabula et que, par voie de conséquence, le reste du texte (ou certains passages) lui apparaît (apparaissent) incompréhensible(s). Si le lecteur s'interroge sur ses difficultés, s'il se rend à l'évidence que *quelque chose ne va pas*, il passera d'une situation cognitive de premier ordre à une situation cognitive de deuxième ordre, d'une compréhension topologique à une interrogation métaréflexive. Certaines lectures en littérature connaissent de tels destins sans qu'il soit possible ni même souhaitable de résoudre les problèmes rencontrés. C'est notamment le cas de la lecture de textes fantastiques : ou aura beau passer à un plan métaréflexif, on ne pourra peut-être pas plus (s')expliquer l'étrange ; il en est de même pour la lecture de textes de science-fiction : le caractère technique de certaines explications (les jeux entre la matière et l'anti-matière par exemple, la composition des mutants, des androïdes...) risque d'échapper, sinon entièrement, du moins en grande partie, au lecteur. De l'*inconnu*, voire peut-être même de l'*inconnaisable*, s'imisce dans l'acte de lecture et on peut en prendre plaisir comme on peut s'en frustrer. Il en va de même à la lecture de textes avant-gardistes qui œuvrent dans l'*opacité* du langage et qui mettent en crise la représentation. On peut penser notamment aux textes de Beckett (et, plus largement, à cette pratique d'écriture de l'*ère du soupçon*), dans lesquels s'instaure un jeu entre l'ordre et le désordre, entre l'organisation et la désorganisation systématique.

Ces derniers développements soulèvent le problème relatif à la connaissance de l'objet de savoir. Celui-ci n'implique pas une définition des propriétés spécifiques de l'objet, ni même des capacités cognitives du sujet, mais bien de leur interaction. La connaissabilité constitue par conséquent une qualité relative et les conditions nécessaires pour que l'objet apparaisse comme objet de savoir sont celles, comme on le verra, des processus de lecture. La connaissabilité de l'objet de savoir a trait à la façon dont les savoirs sont interpellés et mis en forme dans les différentes situations cognitives. Schlinger distingue trois types d'approche touchant aux savoirs. Il y a tout d'abord le savoir-relation (le savoir-que ou la précompréhension), lequel touche la façon dont le sujet se rapporte à son monde ; sa manière spécifique d'être en relation avec son monde. Il s'agit donc ici des savoirs en tant que « ce qui unit, [de] ce qui cimente la situation cognitive dans son aspect vécu » (*ibid.*, p. 87). Le lecteur littéraire ne saurait être considéré comme une *tabula rasa*. Il a déjà passé par l'apprentissage de la langue ; il a peut-être déjà à son crédit de nombreuses lectures qu'il aura su sérier, en raison de ses intérêts personnels ou encore de contraintes personnelles (s'il fait, par exemple, des études littéraires, s'il s'intéresse à certains corpus particuliers...). Il y a par la suite le savoir comme produit. Celui-ci se constitue par rapport à ce qui prend forme dans la situation cognitive. Il met donc « l'accent sur ce qui se passe dans le cadre de la situation cognitive, sur la transcription cognitive de l'objet connaissable en objet connu, sur l'organisation [...] du savoir » (*ibid.*, p. 88). C'est à cette enseigne que logent la plupart des concepts développés dans les théories de la lecture. Ce n'est donc pas un hasard si la majorité des chercheurs parlent à ce propos de cohérence (en fonction ou non d'un lecteur), car les savoirs construits participent de l'interaction entre le texte et le lecteur et supposent une forme de segmentation cohérente. Tout ce qui relève du travail des configurations mémorielles dans la lecture renvoie bien entendu à des savoirs comme produits.

Selon Eco (1985), la cohérence est liée aux différents niveaux textuels, lesquels interagissent de manière rhizomatique dans la lecture et appellent un double procès d'intentionnalisation et d'extensionnalisation des savoirs inspiré en partie des recherches de Petöfi. On voit ainsi le sémioticien italien faire valoir des concepts structuralistes (les isotopies...), des notions empruntées aux grammaires spatialisantes (la topicalisation...), à la psychologie cognitive et aux travaux en intelligence

artificielle (inférences, scripts, cadres de connaissance...). Ce qui distingue le Lecteur modèle de cet amalgame quelque peu hétéroclite, c'est sa ruse, son intelligence à la Sherlock Holmes, son goût pour les énigmes que pose tel ou tel régime sémantico-narratif et, surtout, son intarissable désir de les résoudre (peut-être est-ce là l'une des conséquences d'une conception du signe fondé sur un procès inférentiel). Comme le suggérait Daniel Vaillancourt (1990), le lecteur d'Eco peut être compris comme un *fin limier*, car c'est un arpenteur inlassable de l'inférence et un solutionneur averti de problèmes. Du lexème aux vastes schèmes de connaissance encyclopédiques, le Lecteur modèle s'engage volontiers sur des *promenades inférentielles* qui lui permettent d'extensionnaliser le discours à l'aune de ses savoirs quasiment magiques puisque toujours à-propos. De même que Sherlock Holmes ne se trompe jamais, pouvant facilement *déduire* d'une simple tache de boue sur le soulier d'un client que celui-ci vient par exemple de la campagne (alors qu'on peut facilement imaginer des centaines de cas où l'on peut souiller ses souliers de boue), de même le Lecteur modèle peut considérer les signes lus – et ceux qui n'apparaissent même pas à la surface du texte! – comme les éléments d'une véritable «séance de "problem-solving"» (Vaillancourt, 1990, p. 66). On peut certes se demander si la cohérence lecturale consiste à réduire la compréhension à un parcours interminable d'inférences et à une équation de problèmes à résoudre; car enfin, lit-on toujours un texte pour jouer au détective?

Dans la phénoménologie isérienne, la cohérence projetée sur l'œuvre littéraire relève d'une dialectique du dit et du non-dit et trouve son fondement dans un modèle dialogique. Les dimensions syntagmatique et paradigmaticque de l'œuvre relèvent d'un aspect plus fondamental de la phénoménologie isérienne, soit la *négativité*. Sur le plan syntagmatique, le lecteur doit colmater les blancs rencontrés au cours de sa progression dans le texte, de manière que, en construisant une structure du *thème* (ce qu'il est en train de lire) et de l'*horizon* (ce qu'il a lu précédemment et ce sur quoi se détache le thème), il lui soit possible de lier les perspectives textuelles entre elles (celles du narrateur, des personnages, de l'intrigue et du lecteur implicite) au gré de synthèses dites passives. C'est ainsi qu'il lève les indéterminations (les blancs, les lieux vides, les trous) du sens liées à la configuration des perspectives textuelles. Cette activité de liaison est un principe des *actes de constitution* de la signification dont la fonction consiste à établir ce que les traductions française et anglaise de *L'acte de lecture* nomment

consistency building. Quant à la dimension paradigmatique de l'œuvre, elle a trait aux différents savoirs informant l'acte de lecture et faisant l'objet d'un procès de négation, c'est-à-dire d'une transgression du répertoire des savoirs du lecteur (peu importe si ceux-ci sont historiques, sociaux, littéraires...). C'est ainsi que le lecteur est amené à rejeter ses propres cadres descriptifs de la réalité et à en accepter ou à en imaginer de nouveaux. Selon Iser, la négativité renvoie donc au lieu virtuel de la lecture. Celui-ci comporte à la fois les dimensions syntagmatique et paradigmatique du texte. C'est sur ce plan qu'Iser situe l'interaction entre le texte et le lecteur et que se trouve l'enjeu de sa théorie de l'effet esthétique. Certes, il est difficile de nier le rôle et l'importance de l'implicite (les indéterminations, les blancs...) dans l'acte de lecture, mais réduire la lecture des textes à un colmatage sans fin des lieux vides revient ni plus ni moins à en proposer une description peu convaincante. Si le lecteur de Eco apparaît comme un fin limier toujours à l'affût de problèmes à résoudre, que dire du lecteur isérien, sinon qu'il doit être un *être de papier* extrêmement frustré dans la mesure où l'essentiel de son activité consiste à remplir les blancs d'un texte.

Revenons à Schlanger. Les savoirs comme résultats sont le dernier type de savoir. Ils se fondent sur une approche épistémique qui se penche sur ce qui subsiste de la situation cognitive. Ces savoirs peuvent ainsi s'autonomiser « par rapport à la situation cognitive dans laquelle [ils ont] été produits, savoir[s] qui [peuvent] être examiné[s], transmis, stocké[s], utilisé[s] » (Schlanger, 1990, p. 88). Schlanger accorde moins d'attention à ce type particulier de savoirs puisqu'ils se trouvent, pour ainsi dire, à l'extérieur de la situation cognitive. On ne saurait minimiser par contre leur importance dans l'acte de lecture. Je proposerai dans la dernière section de cet article un exemple de savoir-résultat qui, une fois reconverti en savoir préalable (en *savoir-que*), vient informer la lecture sous le rapport de l'analogie et la transformer en lecture littéraire proprement dite.

La question des savoirs pose à son tour celle de la cohérence. Celle-ci se régule en fonction de deux types de contextes : les uns sont stables et les autres, instables. Lorsque le parcours de lecture fait l'objet de problèmes d'intelligibilité, lorsque la régulation de la cohérence ne peut s'instaurer par les modulations de savoir, le lecteur se trouve dans un contexte instable.

Dans des contextes stables, savoir-être revient à être en cohérence topologique avec des éléments qui entourent le sujet qui sait être ; dans des contextes instables, savoir-être revient à être en cohérence dynamique avec une projection de soi qui sert de visée et de norme. D'une part, la cohérence comme mesure de coexistence réglée d'éléments divers d'un même ensemble, que ce soit à un même niveau ou à des niveaux différents ; d'autre part, la cohérence comme recherche de l'équilibre, compte tenu des tensions internes et des perturbations externes. Dans les deux cas, l'identité tient à sa cohérence, qu'elle soit externe en fonction des éléments qui l'entourent, ou interne en fonction d'une idée de soi (*ibid.*, p. 116).

Cela dit, peut-être ne faudrait-il pas considérer la question de la cohérence de façon si homogène. Du point de vue de l'acte de lecture, on gagnerait beaucoup à l'envisager comme un régime à géométrie variable dans lequel le lecteur pourrait, soit au regard de ses besoins, de ses aptitudes, de ses désirs ou de ses intérêts, soit au regard des dispositifs textuels auxquels il est confronté, osciller entre la stabilité et l'instabilité.

Ainsi, trois invariants délimitent les contours de la situation cognitive. On les retrouve tous dans les poétiques de la lecture. Mais en raison de leurs objectifs, de leurs intérêts et de leurs bases méthodologiques, ces poétiques proposent des modèles d'interaction qui ne respectent en rien la relation de connaissabilité, car elles la décrivent en termes textuels et la subordonnent aux *sollicitations* du texte. En un mot comme en cent, elles situent l'acte de lecture sur le même plan que le texte.

Par ailleurs, si Schlanger décrit les invariants de la situation cognitive, il ne montre pas cependant dans quel sens il convient de les comprendre au regard d'une situation cognitive spécifique. Lorsqu'il évoque le problème des situations de premier et de second niveau, ses analyses insistent sur la question de la cohérence et mettent en relief ses formes topologiques et dynamiques sans se pencher sur leurs contextes d'instanciation possibles. Autrement dit, elles ne spécifient pas comment définir la cohérence en fonction d'un événement cognitif particulier. Or les différentes situations cognitives ne sont pas passibles d'une même définition de la cohérence dans la mesure où l'objet de savoir et la relation de connaissabilité peuvent varier. Qu'en est-il par ailleurs des savoir-être (des savoirs produits au fil de l'événement en cours) ? Comment doit-on les comprendre en fonction d'une situation cognitive spécifique ? En discutant cet aspect de la situation cognitive,

Schlanger fait référence à la psychologie. Aussi met-il « l'accent sur ce qui passe dans le cadre de la situation cognitive, sur la transcription cognitive de l'objet connaissable en objet connu, sur l'organisation interne mentale du savoir » (*ibid.*, p. 88). Mais à quelle psychologie se réfère-t-il au juste ? À la psychologie behavioriste, sociale, cognitive... Est-il nécessaire de faire référence à la psychologie ? On ne saurait escamoter ce problème, car il en va de la manière dont les savoirs se laissent amalgamer au fil des différentes situations cognitives. Certaines modulations cognitives ont-elles plus d'importance que d'autres pour le continuité d'un événement comme la lecture littéraire ? Qu'est-ce que *savoir-être* veut dire dans le contexte de la lecture littéraire ? Selon quelles déterminations la relation de connaissabilité rend-elle possible la connaissance de l'objet de savoir ? Cela revient à dire que, si Schlanger insiste sur le rôle des différents types de savoirs dans le déploiement de la situation cognitive, il ne montre pas sous quel rapport ceux-ci doivent être compris dans un événement cognitif particulier.

Toutes ces objections peuvent être écartées si l'on revient aux objectifs premiers de Schlanger qui sont de décrire et de définir les invariants de la situation cognitive dans leur interaction, non pas de proposer une analyse rendant compte des nuances de l'une d'entre elles. Voilà pourquoi ses travaux se situent sur le plan de la généralité et laissent dans l'ombre une panoplie de phénomènes essentiels à quiconque s'intéresse à une situation cognitive spécifique. Voilà pourquoi je voudrais aborder maintenant le problème des processus de lecture.

Processus de lecture et situation cognitive

J'ai insisté plus haut sur l'interrelation entre les invariants cognitifs et les modulations cognitives, je voudrais maintenant circonscrire cette relation à l'aune de la théorie des processus de lecture. Il ne saurait être possible toutefois de donner, dans cet article, une extension maximale aux modulations de savoir en fonction des particularités de ces processus, je m'en tiendrai donc pour l'essentiel aux processus cognitif, argumentatif et symbolique.

Les processus perceptif et cognitif

Thérien (1990) définit l'acte de lecture comme une activité sémiotique reposant sur l'interaction concomitante et non hiérarchisée entre cinq

processus. Il y a en premier lieu le processus *neurophysiologique* (ou *perceptif*). Pour qu'il y ait acte de lecture, des signes doivent d'abord être perçus, reconnus et distingués les uns des autres. Avant d'organiser les marques d'écriture en noyaux signifiants, il faut être en mesure de les apercevoir. Ce processus assure leur perception et permet leur reconnaissance. Il est si vrai que les signes passent d'abord par l'appareil visuel avant d'être compris qu'on peut lire des phrases et des phrases d'un manuel sur les sciences cognitives par exemple sans être vraiment sûr d'avoir bien saisi le propos. Une fois les signes perçus et reconnus dans leur matérialité et leur graphie, le second processus, nommé *cognitif* celui-ci, les « identifie, leur donne une signification, les regroupe, les segmente et s'assure de l'intégration cohérente [des] significations » (Thérien, 1990, p. 74). La dimension proprement cognitive situe ce processus sur le plan de la connaissance et de la saisie du sens. Comme le signale l'auteur, la connaissance du sens est une activité très complexe dans la mesure où elle comporte des déterminations discursives et iconiques.

Ajoutons que la saisie et la connaissance du discours s'effectuent suivant deux variables, le contexte et les préconstruits. Ceux-ci constituent le « moyen d'interrelier les processus sans qu'une hiérarchie soit nécessaire » (*ibid.*, p. 75-76). Ils sont les éléments fixes minimaux dont on suppose l'existence autant du côté du sujet que de celui du monde et de l'interface dans lequel ils se rencontrent. Thérien postule leur existence dans l'appareil cognitif du sujet humain. Il y a quatre préconstruits : le sujet, l'espace, l'action et le temps. Dans la plupart des récits fictionnels, les trois premiers comportent une certaine stabilité, alors que le préconstruit du temps est plutôt de nature variable. C'est pourquoi il peut disposer les trois autres dans un ordre chronologique dont il se dégage souvent à la lecture une impression de causalité narrative. Encore faut-il souligner que les préconstruits recèlent un noyau fixe minimal et une partie mobile soumise au changement, si ce n'est aux variations. En guise d'exemple, le nom d'un personnage et son sexe (noyau fixe) possèdent généralement une stabilité discursive qui n'est sûrement pas celle de la fortune (partie mobile) incertaine des héros romanesques. On retrouve du reste les préconstruits dans l'interaction texte-lecteur. Cela revient à dire qu'ils sont les catégories sur lesquelles portent les connaissances préalables et les savoirs élaborés au fil des pages.

En ce qui concerne le contexte, l'examen de la situation cognitive a mis en relief deux façons de concevoir la cohérence, l'une de nature

topologique et l'autre de nature dynamique (il sera question de celle-ci plus bas, lors de la discussion du processus symbolique). La mise en forme de la cohérence passe par l'instanciation d'un contexte de compréhension et celui-ci suppose à son tour un processus continu d'identification et d'amalgame des signes. Cette cohérence contextuelle ou topologique imprime une orientation aux signes de manière que la lecture puisse établir des liens entre les phrases, les paragraphes, les chapitres... Il s'agit d'un aspect des modulations cognitives à la faveur duquel le lecteur peut construire le schéma de représentation nécessaire à l'organisation des signes au sein de faisceaux plus ou moins stables. Les trois formes de savoirs distinguées plus haut peuvent bien entendu jouer un rôle important dans la construction de ce schéma. Lorsqu'il y a cohérence topologique, le lecteur *sait-être* dans le monde fictionnel qu'il construit puisque la dynamique des savoirs soutient, permet et relance continuellement son activité. Comme l'acte de lecture s'inscrit dans le temps (au double sens du mot), il se fait et se défait au hasard des énoncés, des faisceaux de sens provisoires et en voie de réorganisation qui assurent sa progression à travers des centaines de pages parfois.

Dan Sperber et Deirdre Wilson (1989) élaborent une réflexion intéressante sur l'interaction entre le contexte cognitif et le langage. Ils estiment qu'un ensemble d'informations variées interagissent dans la compréhension des énoncés. Cette interaction est rendue possible par des inférences dites non démonstratives dans la mesure où elles ne s'ordonnent pas sur des règles déductives ou des calculs algorithmiques. Les recherches de Sperber et Wilson m'apparaissent d'autant plus intéressantes qu'elles ne se limitent pas à déclarer, comme la plupart des travaux en pragmatique, l'importance de ces inférences dans la compréhension, mais se proposent de décrire leurs fonctions sur le double plan de la succession des énoncés et de leur mise en contexte. Tout d'abord, les inférences non démonstratives permettent la formation et la confirmation d'hypothèses sur le sens en regard d'effets contextuels pertinents. Il importe de comprendre la formation d'hypothèses de lecture dans la perspective des modulations cognitives, parce qu'il s'agit de modulations de savoir qui prennent toute leur importance dans la relation de connaissabilité. Au rythme souvent inégal de la progression à travers un texte, le lecteur construit des hypothèses dont la fonction consiste à contextualiser de manière plus adéquate la segmentation des signes. Le terme d'*hypothèse* pourrait toutefois susciter un malentendu. Disons qu'il ne s'agit pas d'hypothèses

au sens où l'on pourrait s'interroger sur tel ou tel état de la *fabula* (se demander, par exemple, pourquoi un personnage dit ceci ou encore fait cela), mais bien d'hypothèses au sens où l'on imprime une orientation aux signes qui sera ultérieurement confirmée ou infirmée par les effets contextuels qu'il sera possible d'enregistrer. Aussi l'orientation projetée sur les signes comporte-t-elle une dimension hypothétique dans la mesure où le reste du texte demeure inconnu. Si le jeu des hypothèses doit donc être considéré comme un phénomène d'orientation des signes, il en est également un de relance, de stabilisation, de renforcement, d'amélioration ou de modification du contexte de compréhension instancié (Sperber et Wilson, 1989).

La confirmation des hypothèses joue un rôle central dans la contextualisation puisqu'elle manipule les nouvelles informations à la lumière d'orientations antérieures. On ne saurait expliquer ce qui mène à la confirmation d'une hypothèse sans signaler sous quel rapport le processus de compréhension peut faire l'objet de réajustements constants. Les résultats provisoires auxquels en arrive le lecteur peuvent donc être modifiés au fil de l'acte de lecture. La confirmation d'une hypothèse se fonde par conséquent sur les effets contextuels qu'il est loisible au lecteur de circonscrire. Il s'agit là d'un puissant ressort des modulations cognitives qui non seulement organisent les signes selon une certaine trajectoire, mais aussi suscitent un sentiment de cohérence qui situe de plain-pied le lecteur dans une situation cognitive de premier ordre. Comme la signification attribuée aux énoncés relève d'une dialectique serrée entre les connaissances préalables et les savoirs configurés au fil des pages, les effets contextuels se distribuent nécessairement au gré de l'interaction des processus de lecture et rendent dès lors possible la relation de connaissabilité. En anticipant à peine sur nos analyses, signalons que les processus cognitif, argumentatif, affectif et symbolique ménagent de manière concomitante et non hiérarchisée un foyer de rencontre dans lequel les énoncés prennent leur sens contextuel. On peut ainsi caractériser, de manière plus globale, la cohérence topologique en tant qu'effets contextuels.

De plus, le(s) rapport(s) entre les significations anciennes et nouvelles s'ouvre(nt) toujours à la possibilité de nouveaux effets contextuels dans l'acte de lecture. Les significations anciennes jouent le rôle de prémisses dans la construction des nouveaux signes. Cette interaction entre les savoirs relève à la fois de la plausibilité et de la modulation topologique de la cohérence. Si les conjonctures plausibles sur le sens

comportent un haut degré de congruence, elles apparaîtront alors comme autant de cas d'implications contextuelles. Outre ceux-ci, d'autres types d'effets contextuels sont encore à signaler. De nouvelles significations peuvent confirmer, par exemple, des hypothèses anciennes et, du fait même, les renforcer, tout comme elles peuvent au contraire les affaiblir au point de conduire à leur abandon. De là les possibilités de modification et d'amélioration du contexte cognitif. Dans le cas des renforcements contextuels, on se rend à l'évidence que l'orientation préalable imprimée aux signes se trouve confirmée à un titre ou à un autre. Il est enfin un dernier type d'effets contextuels que Sperber et Wilson qualifient de rétroactif. Il y aurait « renforcement rétroactif quand les hypothèses effectivement utilisées au cours d'une contextualisation ont produit un certain résultat attendu » (Sperber et Wilson, 1989, p. 177-178). Je ne crois pas qu'il y ait lieu de voir là un effet contextuel distinct, puisque la rétroaction est bien le mécanisme général par lequel tout effet contextuel est jugé pertinent ou non.

Les effets contextuels enregistrés font apparaître la fonction centrale des hypothèses, celle « de former un arrière-plan qui se modifie graduellement et en fonction duquel l'information nouvelle est traitée » (*ibid.*, p. 181). Cela revient à dire que la compréhension d'une suite d'énoncés permet à la fois d'imprimer une orientation aux signes et d'apprécier son importance par rapport aux hypothèses préalablement enregistrées. De là la nécessité de moduler les effets contextuels que laisse entrevoir cette nouvelle hypothèse, et ce, pour mieux en comprendre s'il y a lieu tant les implications que les renforcements contextuels. Seulement ainsi peut-on intégrer cette hypothèse à titre d'information nouvelle dans un contexte déterminé en partie par des actes de compréhension antérieurs.

Cela dit, la notion d'effet contextuel permet la description de deux caractéristiques fondamentales quant à la compréhension des énoncés : 1) le processus de compréhension tient toujours compte d'un ensemble d'hypothèses et 2) certaines d'entre elles constituent de nouvelles significations comprises dans le cadre d'hypothèses déjà configurées. Ce double rapport aux modulations cognitives permet l'organisation des préconstruits (le personnage, le lieu, l'action et le temps) en schèmes situationnels qui rendront possibles à la fois la construction des séquences narratives, leur relance et leur stabilisation dans le schéma de représentation du lecteur.

Par ailleurs, l'effet contextuel est si important pour le concept de pertinence développé par Sperber et Wilson qu'ils en font volontiers la pierre angulaire de leur modèle. Aussi soutiennent-ils que « pour qu'une information soit pertinente, il faut qu'elle ait des effets contextuels » (*ibid.*, p. 182). En fait, ils iront jusqu'à dire que, « toutes choses étant égales d'ailleurs, plus les effets contextuels sont grands, plus grande est la pertinence » (*ibid.*). Voilà donc pourquoi l'effet contextuel constitue « une condition non seulement nécessaire mais aussi suffisante de la pertinence » (*ibid.*, p. 185-186). Il va sans dire que la pertinence se confond ici avec la cohérence topologique.

La formation et la confirmation de l'orientation projetée sur les signes par les effets contextuels se règlent sur des jugements de cohérence. Ceux-ci sous-tendent en effet l'orientation imprimée à la sémiose et rendent possible la relation de connaissabilité. Ces jugements sont d'ordre intuitif et varient selon les degrés de confirmation et de cohérence. Voilà pourquoi « les intuitions de pertinence [...] ne portent pas tant sur la présence ou l'absence de pertinence que sur des degrés de pertinence » (*ibid.*, p. 188). La cohérence apparaît donc comme une question de degrés et de relation renouvelée entre l'orientation donnée aux nouvelles informations et l'établissement d'un contexte. Voilà pourquoi l'évaluation du degré de cohérence des énoncés ne se fonde pas seulement sur les effets contextuels, mais aussi sur l'effort cognitif du lecteur. C'est ainsi que « l'effort de traitement pour obtenir les effets contextuels est le deuxième facteur dont on doit tenir compte pour évaluer le degré de pertinence » (*ibid.*, p. 189). Il s'agit là d'un facteur essentiellement négatif, car une définition de la cohérence en tant que conditions nécessaires et suffisantes ne permet pas d'évaluer de manière satisfaisante les inférences intuitives nécessaires à l'élaboration d'un contexte cognitif. Dès lors, le processus de compréhension gagne bien davantage à être compris de manière comparative. Deux conditions comparatives sont ainsi retenues pour l'appréciation de la cohérence : elles en rendent compte sous le rapport de l'effet contextuel et de l'effort cognitif ménagé en vue de la compréhension. La première condition s'énonce comme suit : « une hypothèse est d'autant plus pertinente dans un contexte donné que ses effets contextuels y sont importants » (*ibid.*, p. 191). La seconde condition comparative, elle, a trait à l'effort cognitif comme tel. Sperber et Wilson croient qu'une « hypothèse est d'autant plus pertinente dans un contexte donné que l'effort nécessaire pour l'y traiter est moindre » (*ibid.*).

Le rapport entre l'effet contextuel et l'effort cognitif apparaît comme une façon nuancée d'apprécier le regroupement entre les modulations cognitives et les ontologies croisées. Signalons aussi que les conditions comparatives de la cohérence n'ont de sens que pour un individu donné. Cette idée rejoint bien celle de Schlanger sur les situations cognitives de premier et de second ordres, ainsi que la volonté de définir les invariants cognitifs dans une perspective proprement humaine, non dans le cadre de principes classificatoires ou textuels rigoureux. Les recherches de Sperber et Wilson sur l'interaction entre le langage et le contexte permettent de bien rendre compte de la saisie et de la connaissance des signes au plan du processus cognitif.

Le processus affectif

Les signes amalgamés et regroupés en ensembles plus ou moins stables ne sont pas, en effet, sans incidence sur l'affectivité du lecteur.

Les informations transmises par la lecture ne sont pas absolument neutres. Elles peuvent être aussi évaluées comme positives ou négatives. La construction à laquelle s'adonne le lecteur entraîne de sa part divers engagements plus ou moins nets qui feront en sorte que la construction qu'il élabore sur le plan intellectuel s'accompagne d'une élaboration affective (Thérien, 1990, p. 74).

À vrai dire,

Le processus affectif informe l'activité du sujet d'une façon plus profonde, plus individuelle, plus singulière que ne le font les processus neuro-physiologique et cognitif, mais la coloration donnée à la lecture dépend autant sinon plus de la constitution du sujet que de la lecture en train de se faire (*ibid.*).

La constitution du sujet peut donc infléchir la lecture vers une vaste gamme d'émotions, par exemple le plaisir ou le déplaisir de lire un passage dans lequel Vautrin se moque de la belle société, le comique ou la tristesse d'apprendre que Bouvard et Pécuchet ont encore une fois échoué dans leurs entreprises *scientifiques*, le rire ou la tristesse qui éclate à la lecture d'une phrase comme celle-ci dans *Malone meurt* de Beckett : « Un jour, beaucoup plus tard, à en juger par son aspect, Macmann reprit ses sens, encore une fois, dans un asile » (quel endroit pour reprendre ses sens !), la catharsis, l'empathie, le sentiment de supériorité moqueur ou le fait de se sentir outré ou amusé lorsqu'on a sous les yeux un énoncé

que l'on estime parodique (par exemple, le « Lèche-vous les uns les autres » de *Fin de partie* de Beckett), l'angoisse de se représenter un Molloy voulant s'ouvrir le poignet à l'aide d'un sécateur... De telles émotions sont plus du ressort du sujet que du côté du texte. On peut même concevoir que l'affectivité a une incidence sur la cognition. La vitesse de lecture peut s'accroître lorsqu'on en arrive par exemple au passage-clé d'une narration où l'intrigue est sur le point de se dénouer. Elle peut même occasionner des erreurs de lecture. C'est donc à cause de l'affect que nous éprouvons, selon le mot de Barthes, un certain « plaisir du texte ».

Le processus argumentatif

C'est le quatrième des cinq processus définis par Thérien. Ce processus permet d'apprécier les aspects argumentatifs du discours, prend en charge le défilement de l'information ainsi que l'ordre dans lequel se présentent les segments discursifs. L'ordre du récit littéraire ne correspond pas à celui de la grammaire, et encore moins à celui d'une syntaxe idéale avec ses syntagmes nominaux et prédicatifs. En progressant à travers un texte, le lecteur établit des schématisations et des repères argumentatifs qui lui apparaissent comme autant de *preuves* et de *démonstrations* sous-jacentes à l'élaboration narrative.

Si l'on s'intéresse aux modalités d'interaction entre les processus cognitif et argumentatif, il faut se rendre à l'évidence que celles-ci permettent au lecteur d'ancrer les inférences, les hypothèses, les effets contextuels et les schèmes narratifs situationnels dans de l'argumentatif. L'interaction des processus cognitif et argumentatif va donc dans le sens d'un achèvement plus complet des formes et des modulations cognitives. À ce titre, la détermination progressive des préconstruits suppose la projection d'une dimension argumentative sur les signes de manière à compléter les différents aspects du contexte cognitif. S'il n'a pas été question d'argumentation lors de la discussion du contexte, c'est seulement par un artifice de présentation, non en raison d'une coupure méthodologique entre les processus cognitif et argumentatif.

Thérien insiste sur le fait que c'est surtout sur le plan argumentatif « que s'engage de la façon la plus nette l'interaction entre le discours et le lecteur. Les informations mises en place par le niveau cognitif conduisent le lecteur à faire une hypothèse sur ce qu'il est en train de

lire» (*ibid.*, p. 75). Si les phénomènes décrits à l'enseigne du contexte cognitif s'inscrivent dans une trame argumentative, certains traits argumentatifs peuvent contribuer à la formation comme à la confirmation des hypothèses et des effets contextuels. Cette intégration est avantageuse du point de vue de la lecture puisqu'elle permet de projeter une trame topico-argumentative sur l'organisation des schèmes narratifs situationnels. Ceux-ci prennent alors la forme d'oppositions et de conflits entre les personnages, de justification des buts et des objectifs de l'action, de l'enquête à la quête... La lecture en vient ainsi à marquer des « "caractérisations", des "mises à distance", des "déterminations" et des "frontières" tant à l'égard des catégorisations humaines que des [...] "lieux communs", de ces *topiques*, de ces *doxa*, c'est-à-dire de ces "opinions communes" souvent partagées au sein d'une communauté et données, comme "vraisemblables" voire "vraies" sinon sûres » (Vignaux, 1988, p. 196. Vignaux souligne).

Qu'il s'agisse de l'ordre argumentaire, des raisonnements *ad hominem*, *ad personam* ou *ad rem* sur les préconstruits, des projets des *dramatis personae*, de l'appréciation de l'humour noir, de la satire, de la parodie ou de l'ironie...

[...] l'argumentation défile et le lecteur la reçoit sous forme de preuves, d'arguments intellectuels ou encore sous la forme de développements narratifs qui tiennent une place précise dans les récits. Le lecteur organise l'ordre du discours selon les perceptions qu'il se fait de cet ordre (Thérien, 1990, p. 75).

Georges Vignaux signale que les recherches sur l'argumentation fournissent « grossièrement deux types d'approche des phénomènes argumentatifs » (Vignaux, 1976, p. 4) : ou bien on réduit ceux-ci à la relation orateur/auditoire, ou bien on se fonde sur l'observation des « contenus et des procédures [ce qui] permettra soit de définir l'argumentation à partir des prémisses du discours, soit encore de la juger par la comparaison avec d'autres types de raisonnements » (*ibid.*, p. 5). Mais là encore, ces approches peuvent en appeler de méthodologies diverses et souvent incompatibles d'un point de vue théorique, même si l'objectif commun demeure la délimitation de formes. Voilà sans doute pourquoi Vignaux remarque qu'il ne saurait y avoir « une spécificité mais bien des spécificités » (*ibid.*, p. 4) de l'argumentation. On comprend mieux alors pourquoi « toute définition de l'argumentation participe aux visées méthodologiques de celui qui la constitue : elle est un concept opératoire nécessaire à la progression de l'analyse » (*ibid.*, p. 16).

Je revendique cette liberté, et ce, d'autant plus que les phénomènes argumentatifs en littérature n'apparaissent pas toujours aussi clairement que dans d'autres types de discours. Par exemple, les fables de Lafontaine sont souvent au service d'une morale et les contes philosophiques de Voltaire au service d'une idéologie (les « Lumières », le « progrès », la « tolérance », etc.), même s'ils ne s'en remettent pas au labeur d'un exercice syllogistique. Les descriptions chez des romanciers comme Balzac, Hugo, Flaubert, Zola, etc., peuvent être comprises comme l'indice de la psychologie des personnages et du dénouement de la *fabula*. On peut aussi souligner les travaux de Angenot (1977, 1982), van Schendel (1986-87), Meyer (1992) et Jameson (1981) sur l'*idéologème*. On a souvent signalé, d'autre part, les rapports entre l'argumentation et la narration. Comme le note Seymour Chatman : « La rhétorique distingue traditionnellement quatre types de textes : les arguments, les descriptions, les exposés et les narrations » (Chatman, 1991, p. 147). Il remarque que ces quatre *genres* rhétoriques se retrouvent à un titre ou à un autre dans le discours littéraire. En insistant sur la double temporalité des textes narratifs (*syuzhet* et *fabula* pour reprendre les termes des Formalistes russes), il explique ce qu'il nomme la *textualité subordonnée*. Celle-ci ménage un lieu de rencontre entre narration et argumentation sans pour autant mettre en relief le caractère logique et rigoureux de celle-ci telle qu'on la retrouve dans des discours non littéraires. De son côté, Hermann Parret (1987) jette les bases d'une rencontre possible entre la narratologie et l'argumentation et souligne les réaménagements conceptuels importants auxquels celle-là devra faire face. Les arguments qu'il fait valoir vont dans le sens d'une orientation *cognitive* plus large. À la lumière de ces recherches si variées, les ressources argumentatives du discours fictionnel apparaissent, sinon innombrables, du moins fort nombreuses. On ne saurait donc en proposer une synthèse acceptable ; car, si complète soit-elle, elle ne pourrait atteindre à l'exhaustivité. Aussi, pour faire progresser l'analyse, force est de s'en remettre à la concomitance des processus de lecture et à l'action de parachever les formes.

Nous dirons donc que la modulation du contexte cognitif comporte une dimension argumentative dont le rôle consiste à donner un ancrage *rhétorique* à l'organisation des schèmes narratifs situationnels, de manière que les préconstruits puissent se distinguer les uns des autres par contraste, par opposition... L'interaction cognitivo-argumentative montre à quel point les schèmes situationnels sont importants dans l'élaboration de la cohérence topologique : d'une part,

parce que l'évaluation des conflits entre les personnages permet de les transposer dans des situations proprement narratives et, d'autre part, parce ce que l'enfilade, l'enchâssement ou l'emboîtement de celles-ci appellent des transformations, des stabilisations et des relances dans le schéma de représentation du lecteur. Transposer des conflits dans des situations narratives suppose par surcroît des prises de position au regard de bon nombre d'« objets ». Vignaux signale que le « système des arguments » porte en grande partie sur ces derniers, lesquels prennent la forme

[... d'] événements qui se sont produits ou vont se produire, [d'] attitudes, de comportements renvoyant à un passé personnel ou au passé d'autrui, [d'] opinions enfin, soit qu'elles soient communément admises (valeurs, vérités), soit qu'elles fassent l'objet d'oppositions (débat, controverses) (Vignaux, 1976, p. 59).

Or ces objets apparaissent toujours en situation dans les textes littéraires et certains d'entre eux font référence à des « normes stabilisées par l'institution sociale sous forme de systèmes de valeurs, soit à ce que le politique et le sociologique appellent courants d'opinions [...] » (*ibid.*, p. 60). Ces « valeurs » relèvent bien entendu de divers dispositifs symboliques dont on ne saurait négliger l'incidence sur l'argumentatif, car ils constituent souvent les prémisses (explicites ou implicites) de raisonnements, voire parfois l'explication et la justification de développements événementiels. Il s'agit en fait du problème millénaire des *topoi*, des « lieux endoxaux » que la rhétorique aristotélicienne classe en autant de prémisses « communes » ou « spécifiques » au syllogisme. Sans doute faut-il se méfier d'une dichotomie aussi nette qui pose d'emblée une distinction entre le *vrai* et le *raisonnable*. La sensibilité moderne ne répugne pas à admettre que la *vérité* peut se régler sur l'habitude, sinon la préférence et l'association affective. Il y aurait beaucoup de naïveté à croire que la science elle-même est à l'écart de tout ascendant rhétorique. Ce qu'il importe dès lors de développer, ce sont des *logiques naturelles* au sens de Grize et de Vignaux, des logiques naturelles relatives aux différents domaines de l'argumentation. S'il était possible de définir une telle *logique* pour le discours littéraire, sa caractéristique fondamentale serait sans doute celle de la dispersion et de la mouvance souvent implicite de l'argumentation – il n'y aurait là aucune incompatibilité avec la *textualité subordonnée* de Chatman. Quoi qu'il en soit, les objets, les événements, les attitudes peuvent être constitués en réseau et ainsi servir à la formation comme à la confirmation d'hypothèses relatives

au déploiement du discours et de l'action. À ce titre, ils contribuent à la modulation et à la transformation progressive du contexte cognitivo-argumentatif et permettent de nuancer la cohérence topologique nécessaire à la lecture de textes littéraires.

Signalons enfin que les objets, les événements et les opinions en situation prennent généralement dans les textes littéraires la forme d'un conflit, d'un problème, voire d'une *théâtralité argumentative* (Vignaux, 1976). On a beaucoup insisté sur cette dimension de l'argumentation en littérature. Que l'on songe à la théorie dite *problématologique* de Meyer (1992), à la notion de *conflit narratif* dans les grammaires du récit, de même qu'aux effets de suspense suscités par les *structures actantielles et idéologiques* (Eco, 1985) ; tous ces phénomènes visent à assurer des *positions* au sein du discours et des situations narratives en marquant des oppositions, des contrastes et des déterminations de sens. Si les schèmes narratifs situationnels s'emboîtent les uns dans les autres et permettent de construire la cohérence topologique nécessaire à la compréhension des événements, c'est qu'ils se règlent aussi sur cette théâtralité en donnant corps à des projets et à des conflits, en affrontant des problèmes, en instaurant somme toute « un jeu théâtral sur les espaces de représentation » (Vignaux, 1976, p. 76). Du reste, ceux-ci se construisent toujours dans la perspective de déterminations, de différences et d'exclusion du sens sur le plan cognitivo-argumentatif.

Le processus symbolique

C'est le cinquième et dernier processus de lecture. Il se caractérise par une double fonction d'intégration et de hiérarchisation des lectures. Dans la mesure où « le sens d'une lecture n'est jamais un sens isolé, aseptisé, bien délimité auquel on peut revenir en croyant le trouver intact » (Thérien, 1990, p. 75), il renvoie aussi à toutes les lectures entreprises dans l'histoire personnelle du lecteur. Cela revient à dire que celles-ci constituent « un acte en série dont on a généralement perdu de vue depuis longtemps toutes les étapes pour ne conserver que les plus significatives » (*ibid.*). Encore faut-il fonder en principe une distinction entre les différents types de lectures et leurs contextes spécifiques de réalisation ; car hiérarchiser les lectures, c'est autant tracer des frontières qu'ouvrir un espace de convergences entre elles. Sur le plan symbolique, cet espace de convergences, de ressemblances et de rencontres entre les œuvres se

construit dans la perspective des savoirs *scalaires*¹¹. Loin de se conformer aux impératifs de l'institution littéraire, aux classifications rapides et souvent hétéroclites de l'histoire littéraire, l'espace ainsi ouvert incite le lecteur à suivre son propre cheminement au hasard des lectures entreprises. Aussi pourra-t-il regrouper en une série personnelle des œuvres que l'histoire littéraire aurait tendance à éloigner ou à séparer les unes des autres.

De plus, le caractère intégratif et hiérarchique du processus symbolique fait en sorte que « les résultats partiels ou globaux de la lecture sont intégrés dans des systèmes de signes plus vastes qui s'appliquent à un plus grand nombre d'objets » (*ibid.*). Thérien soutient que ces systèmes sont structurés et « mettent en réseau des formes symboliques » (*ibid.*). Aussi ont-ils une « valeur référentielle en tant que hiérarchies, systèmes scientifiques, savoirs, pratiques, rituels, idéologies ou imaginaires » (*ibid.*). À ce titre, le lecteur en vient toujours à conforter ou à confronter ces grands systèmes, de manière que la signification contextuelle de chaque lecture prenne une valeur par rapport aux autres objets du monde avec lesquels il entretient une relation. Aussi faut-il insister sur le caractère social du sens, car c'est cette dimension intersubjective qui lui permet de perdurer dans les rapports entre les membres d'une société. Le complexe de significations établi dans les échanges sociaux fige celles-ci « dans les divers systèmes de signes et d'oppositions qui constituent la pensée de chacun [et qui] forment les présupposés » (*ibid.*), c'est-à-dire les stéréotypes, les habitudes, les pratiques et les théories sans lesquels il serait impossible de penser le monde. Les présupposés (les savoir-que) jouent à l'évidence un rôle important dans l'organisation de la cohérence topologique ; ils contribuent à l'élaboration progressive du schéma de représentation du lecteur dans la perspective du contexte cognitivo-argumentatif. À ce titre, ils participent de part en part à l'instanciation des modulations cognitives, sans quoi aucune progression ne serait possible à travers un texte.

11. Le scalaire permet de considérer « les différents êtres et de noter ce qui les associe par ressemblance et ce qui les distingue par différence. Il est donc pensable de voir dans chaque être une portion, une partie, une présence, fût-ce comme simulacre, de n'importe quel être. Ce scalaire n'est pas cumulatif mais il permet de regrouper des objets selon un principe de ressemblance. Il crée des ensembles » (Thérien, 1996, p. 22). On l'aura noté, le scalaire repose sur le principe de l'analogie.

La lecture comme situation cognitive comporte également une autre forme de cohérence sur le plan symbolique, fondée elle aussi sur la concomitance des processus de lecture. Cette cohérence s'avère plus dynamique que topologique, encore qu'elle se règle sur les effets contextuels segmentés sur le plan cognitivo-argumentatif. Elle met davantage à contribution les dimensions intégratives et hiérarchiques du processus symbolique, et ce, en transcendant l'ordre linéaire du discours de manière à lui substituer un ordre de contiguïté qui relève des vastes opérations analogiques caractéristiques pour nous de la lecture littéraire. Dans ces conditions, l'organisation des repères cognitivo-argumentatifs aura une tout autre fonction par rapport à la nature fuyante des signes en position de lecture ; car il ne lui reviendra pas tant d'ordonner, de segmenter et d'interrelier des formes plus ou moins stables sur le plan du schéma de représentation du lecteur, que de circonscrire un ensemble de traits qui seront appréciés à l'aune du versant analogico-symbolique de l'acte de lecture. Cela rend possibles l'expérience imaginaire et l'intégration symbolique des résultats atteints sous la régie des processus cognitif et argumentatif dans des systèmes de signes plus vastes. Voir dans *Malone meurt* de Samuel Beckett, par exemple, certains aspects du conflit entre le *senex* et le *puer* revient à transposer le second récit de la trilogie beckettienne dans un cadre mythologique, dans un système des signes plus vaste. Comme Thérien (1996), Vaillancourt (1992) et Lefebvre (1997), nous nommerons *figure* la relance analogique et imaginaire de la cohérence topologique.

Dans les rapports entre les cohérences topologique et analogique, « la figure est ce qui impressionne parce qu'elle donne "corps" à un (ou plusieurs) imaginaire(s) » (Lefebvre, 1997, p. 112). À vrai dire, la figure « impressionne soit parce qu'elle incarne ce qui n'avait pas encore trouvé de corps, soit parce qu'elle remplace l'incarnation précédente d'un imaginaire en lui offrant un nouveau corps, soit, enfin, parce qu'elle synthétise en son corps des imaginaires disparates » (*ibid.*). Elle rend possible le déploiement d'une expérience imaginaire qui met à profit la mémoire et l'imagination du lecteur dans l'ordre des savoirs *scalaires* et de leur complexification lectorale. En ce sens, les savoir-que sont pris en charge par l'imagination et soumis au travail de l'analogie. Cela revient à dire que, lorsqu'ils sont instanciés sur le plan de la cohérence topologique, les savoir-que sont interpellés dans la perspective du contexte cognitivo-argumentatif et assurent en partie le déroulement de la lecture, tandis que, lorsqu'ils s'inscrivent dans une expérience

figurale, les résultats partiels ou globaux auxquels les projections cognitivo-argumentatives en arrivent ne délimitent que les supports nécessaires à l'émergence et à la matérialisation de la figure. À cet égard, la figure constitue un type de cohérence et de compréhension affectif qui ne peut être suivi qu'en parallèle ; elle surplombe en quelque sorte les aspects cognitifs et argumentatifs et leur substitue une cohérence analogique liée au travail de la mémoire et de l'imagination.

L'imaginaire figural élaboré autour de tel texte ou de tel groupe de textes peut satisfaire le lecteur au point où l'intégration symbolique lui apparaît complète. Ses savoirs et ses ressources analogiques ayant atteint un point de saturation, il ne peut aller plus loin dans l'expérience imaginaire. Mais cet imaginaire personnel, tout comme les imaginaires collectifs d'ailleurs, ne saurait être considéré ni sous l'angle de la stabilité ni sous celui d'une quelconque table des lois. Car il peut évoluer au fil de périodes plus ou moins longues, perdurer sous des formes plus ou moins différentes, et ce, au gré de circonstances et de conjonctures lectorales à la fois spécifiques et particulières. Si la cristallisation d'une figure correspond à une portion de *memoria* aussi bien en ce qui concerne le lecteur que son acte de lecture, il serait toujours possible, moyennant un enrichissement de la vie du lecteur, de reconfigurer les résultats obtenus dans une autre perspective symbolique. En ce sens, rien ne saurait empêcher une première expérience imaginaire de s'enrichir dans le temps, sinon la volonté de s'en remettre aux impératifs de l'institution littéraire. Signalons du reste que la matérialisation d'une seconde expérience imaginaire apparaîtra d'autant plus chargée d'affectivité qu'elle rendra possible la réorganisation ou la complexification des savoirs dans l'ordre scalaire. En traçant en effet un nouveau pointillé entre des lieux de mémoire et des résultats de lecture afin de les intégrer dans un réseau analogique, la figure supporte soit l'assemblage de nouveaux savoirs, soit la conjonction de connaissances qui pouvaient apparaître disparates, hétérogènes voire inconciliables.

Conclusion

Les *poétiques de la lecture* ne proposent pas un cadre méthodologique valable pour rendre compte de toute la richesse et de toute la complexité de l'acte de lecture. En subordonnant en grande partie le travail du lecteur aux paramètres de la textualité (ou en hésitant entre les dimensions textuelle et pragmatique de la lecture), Iser, Eco, Crosman Wimmers

et Rabinowitz développent des modèles d'interaction qui mettent surtout l'accent sur la façon dont le *lecteur* s'inscrit dans les structures du texte. Qu'il s'agisse de coopération interprétative, d'effets esthétiques, de poétique renouvelée ou de conventions littéraires, on en vient toujours à la même conclusion : le texte *produit* son lecteur. L'examen de la situation cognitive et des processus de lecture montre qu'il ne saurait en être ainsi et qu'on gagne peu à envisager l'acte de lecture dans un tel cadre méthodologique. Nous faisons le pari que cet acte ne se situe pas sur le même plan que le texte et croyons que le lecteur ne règle pas son activité sur des *nœuds*, des *niveaux* textuels, des *effets esthétiques* ou encore des *procédés* discursifs – autant de preuves de la survivance tenace de principes formels ou formalisants dans les recherches contemporaines sur la lecture des textes littéraires.

Selon notre conception de la situation cognitive et des processus de lecture, le lecteur construit un contexte de compréhension dans la perspective de la *transitivité* des signes et des schèmes de connaissance. Il organise la cohérence topologique à la faveur de l'élaboration d'un schéma de représentation où les préconstruits prennent leur sens en contexte. Aussi peut-il imprimer de nouvelles orientations aux signes, organiser des stabilisations provisoires, enregistrer des modifications, élargir ou au contraire abandonner son contexte de compréhension. Les dimensions argumentatives relèvent également de la projection de la cohérence topologique. Les textes littéraires ne partagent pas avec la langue le même idéal de linéarité. Le lecteur doit prendre en charge le défilement de l'information et construire des réseaux argumentatifs relatifs aux personnages, à l'action, au lieu et à la temporalité fictionnels. Il pourra ainsi circonscrire des situations narratives tout en marquant des oppositions, des contrastes et des déterminations de sens sur des espaces de représentation, ainsi que transposer des situations dans des conflits proprement narratifs. Bref, son travail consistera à percevoir, à construire et à organiser des formes au moyen de ses schèmes de connaissance référentiels ou intertextuels. Les processus affectif et symbolique nuanceront de manière concomitante ce travail complexe qui ne relève aucunement d'une relation de communication avec le texte. Qui plus est, les définitions de la cohérence topologique (ou digitale) et dynamique (ou analogique) appellent une distinction de principe entre la compréhension et l'interprétation des signes. S'il s'agit là d'activités somme toute très différentes, nous avons montré sous

quels rapports la *figure* permet de les coordonner afin de rendre possible l'intégration symbolique dans la perspective de la mémoire, de l'imagination et des savoirs scalaires.

Bibliographie

- Angenot, M. (1982). *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot.
- Angenot, M. (1977). «Présumé, topos, idéologème», *Études françaises*, vol. 13, n^{os} 1-2, p. 11-33.
- Arbib, M. et M.B. Hess (1986). *The Construction of Reality*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press.
- Champigny, R. (1977). *What Will Have Happened : A Philosophical and Technical Essay on Mystery Stories*, Bloomington, Indiana University Press.
- Charles, M. (1985). *L'arbre et la source*, Paris, Seuil.
- Chatman, S. (1991). « Arguments et narration », dans A. Lempereur (dir.), *L'argumentation. Colloque de Cerisy, 1987*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », p. 147-152.
- Crosman Wimmers, I. (1988). *Poetics of Reading. Approaches to the Novel*, Princeton, Princeton University Press.
- Culler, J. (1981). *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press.
- Dufays, J.-L. (1994). *Stéréotype et lecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
- Eco, U. (1988). *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses universitaires de France.
- Eco, U. (1985). *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- Fish, S. (1981). « Why No One's Afraid of Wolfgang Iser », *Diacritics*, vol. 11. p. 2-13.
- Fish, S. (1970) « Literature in the Reader : Affective Stylistics », *New Literary History*, vol. 2, n^o 1, p. 123-162.
- Gadamer, H.-G. (1976). *Vérité et Méthode. Les grandes lignes de l'herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- Gervais, B. (1993). *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques ».
- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*, Indiana, Hackett.

- Iser, W. (1985). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press.
- Jauss, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lakoff, G. et M. Johnson (1980). *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lefebvre, M. (1997). *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan.
- Mailloux, S. (1982). *Interpretive Conventions. The Reader in the Study of American Fiction*, Ithaca et Londres, Cornell University Press.
- Meyer, M. (1992). *Littérature et langage. Essai sur le sens*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique ».
- Minsky, M. (1975). « A Framework for Representing Knowledge », dans P.H. Winston (dir.), *The Psychology of Computer Vision*, New York, Mc Graw-Hill.
- Parret, H. (1987). « Argumentation and Narrativity », dans F.H. von Eemersen et al. (dir.), *Argumentation: Across the Lines of Discipline. Proceedings of the Conference on Argumentation 1986*, Dordrecht, Floris Publications, p. 164-175.
- Rabinowitz, P.J. (1987). *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca, Cornell University Press.
- Rabinowitz, P.J. (1977). « Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences », *Critical Inquiry* 4, p. 121-142.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit. Le temps raconté*, tome 3, Paris, Seuil.
- Ricoeur, P. (1984). *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de fiction*, tome 2, Paris, Seuil.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil.
- Riffaterre, M. (1971). *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
- Rumelhart, D.E. (1975). « Notes on a Schema for Stories », dans D.G. Bobrow et A. Collins (dir.), *Representation and Understanding*, New York, Academic Press, p. 211-236.
- Schank, R.C. et R.P. Abelson (1977). *Scripts, Plans, Goals and Understanding*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum.
- Schendel, Michel (1986-1987). « L'idéologème est un quasi-argument », *Texte*, vol. 5-6, p. 21-132.
- Schlanger, Jacques (1990). *La situation cognitive*, Paris, Méridien Klincksieck.

- Slatoff, W.J. (1970). *With Respect to Readers. Dimensions of Literary Response*, Ithaca, Cornell University Press.
- Sperber, D. et D. Wilson (1989). *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit.
- Suleiman, S. R. (1980). « Introduction : Varieties of Audience-Oriented Criticism », dans S.R. Suleiman et I. Wimmers (dir.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, p. 3-45.
- Thérien, G. (1996). *Les images et les mots*, Cahiers du GREL, Recherches et documents (Département d'études littéraires, Cahier du GREL n° 11), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Thérien, G. (1990). « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2, p. 67-80.
- Tomkins, J.P. (1980). *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press.
- Vaillancourt, D. (1992). *Autour de la religieuse : série, figure et sémiotique du lecteur*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Vaillancourt, D. (1990). « Littérature et théories de la cohérence : un rendez-vous reporté », *RS/SI*, vol. 10, nos 1, 2 et 3, p. 57-72.
- Valenti, J. (1999). *De la ruine des savoirs à l'expérience imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de lecture de la trilogie de Beckett*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Vignaux, G. (1988). *Le discours acteur du monde. Énonciation, cognition et argumentation*, Genève, Droz.
- Vignaux, G. (1976). *L'argumentation. Essai d'une logique discursive*, Genève, Droz, coll. « Langue et culture ».



Nicolas **XANTHOS**

Université du Québec à Chicoutimi

LA LECTURE LITTÉRAIRE COMME PARCOURS DANS L'AIRE DU DIRE

PROLÉGOMÈNES À UNE
SÉMIOTIQUE DE LA RÉCEPTION¹

S'

il est un champ de recherche dont les modalités et les objets d'investigation sont multiples, c'est bien celui des théories de la réception. Dans le sillage de ces figures de proue que sont, par exemple, Hans Robert Jauss et ses défis historiques à la théorie littéraire ou encore Wolfgang Iser et sa *Leerstelle*, on trouve plusieurs autres voies navigables, inégalement fréquentées. Dans une communication déjà ancienne, Rita Schober (1983) dénombrait sept questions différentes englobées par la problématique de la réception : la fortune des œuvres, auteurs et courants littéraires ; « l'histoire littéraire en tant que "histoire propre" grâce à l'activité réceptive des lecteurs comme facteurs constitutifs du processus historique » ; « la différenciation [*sic*] entre

1. Cet article a été publié sous le même titre dans *Protée* (« La réception »), vol. 27, n° 2, automne 1999, p. 35-44. Nous remercions *Protée* pour l'aimable autorisation de le reproduire.

divers types de réception » ; « la stratégie de réception et d'effet » ; « l'appropriation active et, par conséquent, transformatrice de l'œuvre de la part du lecteur » ; « l'interaction dialectique entre l'œuvre en tant que *Rezeptionsvorgabe* (modèle ou projet de réception) et le lecteur en tant que récepteur-transformateur » ; « les conséquences de la réception, voire la "fonction sociale" que l'œuvre littéraire assume » (Schober, 1983, p. 7). Il faudrait sans doute évaluer avec précision les fondements et l'exhaustivité de ces diverses catégories ; néanmoins, elles indiquent bien le caractère pluridimensionnel du domaine de recherche que recouvre la dénomination fédératrice de *réception*.

C'est dire qu'une réflexion sur la réception, sauf ambition panoramique, doit commencer par pointer du doigt la portion de ce vaste territoire dont elle entend prendre la mesure. Le présent article, qui examine les limites de la singularité dans la lecture littéraire, cherche plus fondamentalement à poser les jalons d'un questionnement sémiotique de la réception où l'acte de lecture est pensé comme fonction d'une architecture conceptuelle implicite qui l'organise silencieusement². À la suite de Wittgenstein (1961 et 1965), nous estimons que nos manières de nous servir du langage sont tributaires de soubassements implicites d'ordre conceptuel, appris dans et par l'action et soustraits au regard de qui est familier avec les manières en question. La leçon est d'importance et nous semble fournir un cadre fécond pour l'analyse de la réception en général, et de la lecture littéraire en particulier. Dans ce cadre, cette dernière peut être envisagée comme une pratique qui prend appui sur une manière spécifique de penser l'objet texte et l'élaboration de la signification. Car produire une lecture littéraire, c'est effectuer sur le

2. Pour être marginale dans le champ théorique de la réception, cette entreprise n'est pas nouvelle non plus. On peut par exemple la rapprocher de celle de Włodzimierz Bolecki (1983). Dans une veine kantienne et historienne, il envisage ainsi la question : « Il s'agit d'un problème concernant les "possibilités" de lecture qui englobe les conditions *a priori* de la lecture des œuvres littéraires dans une période donnée [...] » (Bolecki, 1983, p. 77) ; il vise à mettre en lumière « l'ensemble de l'appareil esthétique-cognitif grâce auquel le texte peut être examiné ». Pour lui, « la science de la littérature commence là où elle nous révèle le langage que nous utilisons pour parler d'elle tout en nous indiquant les cadres qui limitent ce langage » (*ibid.*, p. 81). Les parallèles sont nombreux entre sa démarche et celle que nous allons entreprendre, et sa perspective diachronique complète bien notre visée pour l'instant synchronique. Toutefois, notre cadre théorique nous amène à borner notre réflexion au domaine conceptuel et à nous méfier des ensembles normatifs trop stricts.

texte un certain nombre d'opérations sémiotiques qui ne valent que d'être inscrites dans l'aire ouverte par les concepts implicites de texte et de signification sur lesquels repose la pratique. La réflexion que nous proposons vise à penser la lecture littéraire comme ouverture et délimitation de l'aire du dire au moyen de concepts implicites. Défendant cette idée, nous essayons de mettre en place les prolégomènes d'une sémiotique de la réception.

La question précise dont nous allons débattre peut s'esquisser ainsi : en raison de sa mise à distance d'enjeux théoriques généralisants, la lecture littéraire se présente souvent comme un rapport au texte s'établissant sur le mode de la singularité et de la responsabilité du lecteur. Et c'est ce lien que nous voudrions interroger. Il n'est pas question de nier la distinction évidente entre la lecture littéraire et les autres types d'analyses fondés sur une méthodologie stricte ; mais cette distinction n'est garante que d'une certaine forme de singularité des hypothèses de lecture, une singularité que l'on qualifiera de réglée. Celle-ci détermine les conditions de réception du texte. Et, contrairement à ce que l'on pourrait supposer, parler de singularité réglée n'est pas une manière de diminuer l'intérêt de la lecture littéraire comme pratique sémiotique ni de minimiser sa portée. C'est bien plutôt une façon de la situer au plus près de certains enjeux fondamentaux de cet acte complexe qu'est le travail sur le texte.

Un détour patient par Thomas Kuhn et Ludwig Wittgenstein sera nécessaire pour dessiner les contours des prémisses sémiotiques d'un questionnement sur la réception. Nous pourrons par la suite reconsidérer dans ce cadre la singularité des hypothèses de lecture et la responsabilité du lecteur et souligner les enjeux essentiels de la lecture littéraire comme manière de faire sens. Au sortir de ce parcours nous dégagerons les lignes directrices d'une sémiotique de la réception.

Point de vue sur la lecture littéraire

Avant d'en venir à ces analyses, nous voudrions dire quelques mots de notre objet. Pour ce faire, nous allons synthétiser brièvement les principales idées présentées par Bertrand Gervais dans son ouvrage *Lecture littéraire et exploration en littérature américaine* (1997), portant sur la pratique qui nous intéresse.

La lecture littéraire diffère à la fois de la lecture courante et de la lecture savante. Contrairement à la lecture courante qui vise la saisie informative minimale du texte, la lecture littéraire est un investissement particulier dans le texte, une « exploration de certains de ses aspects, qu'ils soient langagiers, structuraux, symboliques ou sociaux » (Gervais, 1997, p. 26). Par suite de cet investissement accru, elle fait l'objet d'une mise en discours : minimalement, elle est intervention sur le texte, qui se signale par les notes dans la marge ou sur la couverture du livre. Et, à l'autre extrême, elle prend la forme d'article, de thèse, d'essai, etc. La lecture littéraire se distingue également de la lecture savante, par le fait qu'elle pose la singularité du lecteur et du texte. C'est du rapport aux théories et méthodologies littéraires qu'il est question ici. En lecture savante, le texte devient souvent un moyen de vérifier des hypothèses théoriques générales ; de la sorte, tel texte particulier permet, par exemple, d'observer une instanciation parmi d'autres de la séquence narrative. La théorie ou la méthodologie ainsi expérimentée impose au lecteur « ses choix épistémologiques [...], sa perspective, [...] sa propre conception du texte » (*ibid.*, p. 35). En lecture littéraire, le texte est pris pour lui-même, imposant « de par sa spécificité les enjeux théoriques ou critiques développés » (*ibid.*, p. 37), et le lecteur doit assumer la responsabilité du cadre de référence et des modèles qu'il élabore pour rendre compte du texte.

Se joue alors une double remise en question des savoirs du lecteur. D'une part, même si ce dernier peut prendre appui sur les théories et méthodologies littéraires existantes, le texte sur lequel il réfléchit ne vise pas à les confirmer. D'autre part, le point de départ d'une lecture littéraire, de cet investissement particulier dans le texte, est un problème de lecture : on s'y attelle parce que le texte « reste initialement fermé à nos entreprises habituelles de compréhension » (*ibid.*, p. 31). Il s'agit dès lors de se forger un projet de lecture au moyen d'une métaphore fondatrice, de trouver une façon de lire le texte qui permette de faire signifier ses zones d'ombre.

Explorant sous divers aspects le couple classique compréhension-interprétation, Gervais montre que « le seuil de l'interprétation, ce n'est pas autre chose, que celui de la lecture littéraire » (*ibid.*, p. 47). L'interprétation est une « mise en relation (une correspondance), survenant en contexte, déclenchée par un prétexte, dont rien en soi ne garantit le respect ou encore la validité » (*ibid.*, p. 62). Tant que rien n'entrave la progression à travers le texte, on parle de compréhension. Mais lorsqu'on

bute sur un aspect textuel dont la signification ne se laisse pas immédiatement saisir et qui exige un travail plus approfondi, on passe en interprétation :

[...] il y a interprétation [...] quand l'écart entre ce qui est attendu et ce qui survient est trop grand et qu'il se remarque explicitement comme différence, signe d'une étrangeté, manifestation d'une altérité (*ibid.*, p. 59).

C'est là le prétexte de l'interprétation. La multiplicité des interprétations, sinon leur conflit, indique bien que l'acte d'interpréter prend appui sur des cadres de référence, des « savoirs et [des] systèmes de description » (*ibid.*, p. 67), des « façons d'organiser l'expérience » (*ibid.*, p. 68) divers et qui ne sont pas tous en accord. Ces cadres de référence sont les présupposés de l'acte d'interpréter, lui confèrent une stabilité et un sens et le régulent. Ce sont les *contextes* de l'interprétation. De même, la lecture littéraire

[...] est une relation réglée [...]; elle répond par conséquent à des règles qui déterminent souvent quels sont les prétextes à un investissement accru de la part du lecteur, et qui établissent ce qui vaut la peine d'être lu et commenté [...] (*ibid.*, p. 72).

Activité d'exploration, d'éclaircissements sémiotiques, la lecture littéraire est donc une pratique qui remet en question les textes et les savoirs sur le texte en travaillant sur les zones d'ombre et selon des modalités où s'affirment la singularité et du lecteur, qui doit partir des difficultés qu'il rencontre et chercher à les faire signifier, et du texte lu, qui vaut pour lui-même, et non comme une actualisation parmi d'autres de réflexions théoriques ou méthodologiques générales.

Pour penser l'aire du dire : paradigmes et jeux de langage

Conformément à nos hypothèses, nous voudrions maintenant proposer une manière de voir la lecture littéraire comme ouverture et délimitation de l'aire du dire. En d'autres termes, lorsqu'on se décide à faire une lecture littéraire, on se situe de fait dans une pratique sémiotique réglée qui permet et contraint ce qu'on va penser du texte sur lequel on se prépare à travailler. De même que les coups des joueurs d'échecs sont directement fonction des règles du jeu – et n'ont de pertinence que d'en être fonction –, de même la production d'une lecture littéraire a pour condition de possibilité et d'existence la façon dont la pratique est réglée.

C'est à mettre au point cette conception des pratiques sémiotiques que nous allons nous employer dans les lignes qui suivent, au gré d'un parcours sélectif chez deux auteurs. Nous trouverons dans les jeux de langage de Wittgenstein et les paradigmes de Kuhn une importante source d'inspiration pour envisager la lecture littéraire comme ouverture et délimitation de l'aire du dire. Au terme de cette excursion, nous devrions être en mesure d'asseoir solidement notre hypothèse initiale.

Dans *La structure des révolutions scientifiques* (1983), Kuhn utilise le terme « paradigme » dans deux acceptions différentes mais étroitement liées. Premièrement, le paradigme est tout ce qui fait que, à un moment donné, les scientifiques pratiquent telle discipline de telle façon ; c'est ce

[...] que partagent [les] membres [d'une communauté scientifique et] qui explique la relative plénitude des communications sur le plan professionnel et la relative unanimité des jugements sur le plan professionnel (Kuhn, 1983, p. 248).

Deuxièmement, les paradigmes sont ces exemples sur la base desquels les étudiants se familiarisent avec une théorie donnée. Le travail sur les exemples permet aux étudiants d'acquérir cet ensemble organisé de concepts et cette manière de voir le monde qui sont partie intégrante du paradigme dans sa première acception. Ce sont ces deux aspects de la notion de paradigme et leurs relations que nous nous proposons maintenant de détailler. On aura sans doute compris que, dans notre esprit, des liens très étroits se tissent entre, d'une part, paradigme, travail scientifique et monde chez Kuhn et, d'autre part, lecture littéraire comme pratique sémiotique.

La première acception du terme « paradigme » ne se laisse pas aisément saisir dans le texte kuhnien : elle ne fait pas l'objet d'une définition qui la découperait avec précision et ce qu'elle recoupe semble de dimensions variables au gré de ses apparitions dans l'argumentation. Aussi allons-nous essayer, par des citations du texte de Kuhn, de donner une idée de ce qu'est le paradigme au lieu d'en fournir une définition claire.

Voici pour commencer trois fragments où il est question de changement de paradigme – de révolution scientifique. Indiquant ce qui se modifie lors d'un tel changement, Kuhn montre certains traits importants du concept. Dans le premier extrait, Kuhn cite un historien qu'il qualifie lui-même de « clairvoyant » :

On manipule les mêmes faits qu'auparavant mais en les plaçant l'un par rapport à l'autre dans un système de relations qui est nouveau parce qu'on leur a donné un cadre différent (*ibid.*, p. 124).

Plus loin, il précise cette idée de *cadre* :

[...] l'apparition d'une nouvelle théorie brise une tradition de recherche scientifique et en introduit une nouvelle, conduite selon des règles différentes, dans le cadre d'un univers discursif différent [...] (*ibid.*, p. 125).

D'un point de vue général, enfin, on peut se figurer le passage d'un paradigme à un autre comme « un déplacement du réseau conceptuel à travers lequel les hommes de science voient le monde » (*ibid.*, p. 147). On voit ici quelle est la force organisatrice du paradigme : il organise le regard porté sur les faits, les faits eux-mêmes et enfin la façon dont le scientifique traite ces faits. En une première approximation, on pourrait dire que le monde dans lequel et sur lequel travaille un homme de science est ce qu'il est dans la mesure où il est appréhendé à travers le prisme du paradigme. Mais il faut aller plus loin, si l'on veut respecter l'esprit du texte de Kuhn : un paradigme n'est pas, par exemple, ce qui permet à un scientifique de voir des atomes. Il n'est pas entre l'homme de science et le monde ; ce sont plutôt, si l'on veut, l'homme de science et le monde qui sont en lui. Cette formulation apparemment ésotérique signifie d'une part que l'homme de science est tel, pense ce qu'il pense, agit comme il le fait parce qu'il a parfaitement intégré toute la manière de penser, de voir, de dire et de faire impliquée par un paradigme donné. Elle signifie d'autre part que le monde sur lequel travaillent les scientifiques n'est pas une base stable interprétée dans un second temps de multiples manières : le monde des physiciens quantiques, par exemple, est ce qu'il est dans la mesure où l'organisation conceptuelle du paradigme l'a formaté, l'a découpé, y a isolé des éléments, les a nommés conformément à une vue d'ensemble, les a reliés entre eux, etc.³.

3. Profitons de cet exemple pour insister sur le fait que, ni dans la pensée de Kuhn ni dans la nôtre, il n'existe un seul et unique paradigme scientifique. Pour aller plus loin, affirmons qu'il n'existe pas, par exemple, un paradigme en physique : il faut plutôt dire que la physique newtonienne est un paradigme, que la physique einsteinienne en est un autre et que la physique quantique en est un troisième. La pensée de Kuhn relativement au paradigme se développe dans deux directions : la première, synchronique, cherche à définir, avec les nuances qu'on a apportées, le paradigme ; la seconde, diachronique, cherche à montrer comment un paradigme s'impose, guide la recherche, puis est éventuellement contesté et enfin remplacé par un autre paradigme. Les

Le simple fait d'identifier un atome (étymologiquement, in-divisible, premier) implique avec lui l'entier d'un paradigme, toute une architecture conceptuelle.

Le point mérite d'être souligné: au cœur du paradigme se trouve un ensemble organisé de concepts plus ou moins définis. Pour des raisons qui deviendront claires lorsqu'on abordera la seconde acception du paradigme, les concepts ne sont pas tous nécessairement définis, et, s'ils le sont, rien ne prouve qu'ils soient précis. Il ne s'agit pas non plus d'un concept, mais d'un ensemble organisé de concepts: c'est-à-dire plusieurs concepts interdéfinis, selon des liens dont les modalités restent à déterminer dans chaque cas. C'est la spécificité de l'organisation conceptuelle qui ouvre et délimite l'aire du faire scientifique: les hypothèses et travaux scientifiques sont considérés comme pertinents dans la mesure où ils s'inscrivent sur l'arrière-fond de possibilités déterminé par l'agencement des concepts.

Il faut également insister sur l'organisation de la perception par le paradigme. La citation suivante nous permettra d'aborder cet aspect de la question:

[...] les adeptes de paradigmes concurrents se livrent à leurs activités dans des mondes différents. [...] Travaillant dans des mondes différents, les deux groupes de scientifiques voient des choses différentes quand ils regardent dans la même direction à partir du même point. [...] dans certains domaines ils voient des choses différentes, et ils les voient dans un rapport différent les unes par rapport aux autres (*ibid.*, p. 207).

Lorsqu'il identifie un objet du monde sur lequel il veut travailler, l'homme de science ne se livre pas à une activité préalable à la recherche au sein d'un paradigme: c'est déjà le paradigme qui lui permet d'identifier l'objet en question, qui le lui montre, relativement à son organisation conceptuelle, sous un aspect pertinent et qui le met dans un rapport particulier avec d'autres objets. Lorsque Kuhn parle de « mondes différents », il faut bien voir qu'il s'agit non pas de l'entier de l'expérience d'un être humain, mais bien de la portion de réel sur quoi porte le travail du scientifique. Et cette portion de réel peut être organisée de

dimensions de la présente réflexion et des ambitions de cohérence argumentative qu'on jugera avec bienveillance nous poussent à privilégier la première voie; en fin de parcours, toutefois, nous proposerons quelques ouvertures en direction de la seconde.

façons diverses par divers paradigmes, et les objets qui la composent apparaître sous divers aspects et être reliés de diverses manières.

Le paradigme fait plus que donner une forme aux objets du travail scientifique, voire les faire apparaître :

[...] les paradigmes fournissent aux scientifiques non seulement une carte, mais aussi certaines directives essentielles à la réalisation d'une carte. En apprenant un paradigme, l'homme de science acquiert à la fois une théorie, des méthodes et des critères de jugement, généralement en un mélange inextricable. C'est pourquoi, lors des changements de paradigme, il y a généralement déplacement significatif des critères déterminant la légitimité des problèmes et aussi l'acceptabilité des solutions (*ibid.*, p. 155).

On peut partiellement reformuler ainsi ce fragment : le paradigme organise le monde du scientifique et ce que ce dernier peut en dire et y faire. De ceci, la détermination de la légitimité des problèmes et de l'acceptabilité des solutions nous paraît exemplaire. L'architecture conceptuelle d'un paradigme et la structure qu'il confère de fait au monde ouvrent en le limitant un éventail de questions qui peuvent être posées à l'objet d'étude et d'actions qui peuvent être entreprises : en physique quantique, il y a lieu de s'interroger sur la vitesse ou la position de telle particule ; essayer de déterminer sa couleur, par contre, n'est pas une question pertinente, pas plus que de savoir si elle émet des bruits. À l'autre bout de la chaîne et pour les mêmes raisons, le paradigme circonscrit les possibilités de réponses : visant la pertinence, les solutions doivent déployer un argument qui s'inscrit dans l'aire du paradigme – faute de quoi elles paraîtront excentriques.

On aura saisi l'étendue de ce qui relève du paradigme dans sa première acception, ainsi que sa force contraignante. Pour ne pas donner de cette dernière une fausse image, nous voudrions toutefois glisser quelques mots avant de passer à la seconde acception du paradigme. Nous aurions en effet failli à notre tâche si l'on venait maintenant à se représenter le paradigme comme une voix impérieuse et les scientifiques comme de simples scribes dociles. Tout différemment, le paradigme, par son architecture conceptuelle, ouvre et rend possible un espace d'objets, de discours et d'actions au sein duquel les hommes de science conduisent une infinité d'observations, d'expériences et produisent une infinité de discours – mais pas n'importe lesquels. La contrainte du paradigme laisse ainsi une marge de manœuvre considérable. Plus encore : il faut se rendre compte que l'absence d'une organisation conceptuelle

contraignante aurait pour effet non pas un élargissement significatif du domaine des possibles actionnels et discursifs, mais sa disparition pure et simple – puisque ce domaine doit son existence au paradigme.

La seconde acception du paradigme considère le problème sous l'angle, différent mais complémentaire, de l'intégration d'un réseau conceptuel – le paradigme étant maintenant les exemples et problèmes sur lesquels les étudiants travaillent pour devenir hommes de science. Dans sa première acception, on s'en souvient, le paradigme est de l'ordre de l'implicite ; comment dans ces conditions peut-il être *appris* ? C'est à cette question que la seconde acception du paradigme veut répondre.

Dans la mesure où l'organisation conceptuelle qu'est le paradigme dans sa première acception ne se laisse pas réduire à un argument, à une thèse ni à un ensemble de règles explicites, il ne s'apprend et ne se comprend pas comme on peut apprendre et comprendre une argumentation ou un corpus de règles. Il s'apprend plutôt par un travail répété sur des problèmes et sur des expériences en laboratoire. Kuhn ne s'attarde pas à ce processus assez complexe à envisager et nous ne substituerons pas notre pensée à la sienne. Notons néanmoins qu'un problème, par exemple, de physique quantique est dès l'abord formulé en symboles, qui prennent sens en raison de leur appartenance au réseau conceptuel de la physique quantique, et ne peut être résolu que par un raisonnement situé sur cet arrière-fond : essayer de résoudre ce genre de problème implique d'affronter directement et de manière soutenue le paradigme quantique. Il en va de même pour les expériences en laboratoire. De la sorte, on peut, nous semble-t-il, parler d'apprentissage par familiarisation progressive – mais une familiarisation qui passe par la bande dans la mesure où l'essentiel reste implicite. Que l'apprentissage soit ainsi dérivé a pour conséquence le caractère « tacite » de la connaissance du paradigme chez les hommes de science : en un sens, il informe leurs actions et leurs discours sans qu'ils en soient forcément conscients ; il est ce qui va de soi, ce qui reste en marge de la pratique, à la périphérie de la recherche.

Retenons de ce bref détour par la notion de paradigme chez Kuhn qu'il est un réseau conceptuel implicite et flou qui ouvre en la délimitant l'aire du dire et du faire scientifiques, des problèmes légitimes et des solutions acceptables ; qu'il donne un sens à la pratique et à ses instruments ; qu'il est, à tous les sens du terme, une manière de voir

une portion plus ou moins étendue de la nature; qu'il s'apprend par familiarisation progressive moyennant un travail sur des problèmes et des expériences en laboratoire.

Nous l'avons dit: les paradigmes chez Kuhn sont des concepts très proches des concepts de jeux de langage dans la seconde philosophie de Wittgenstein, et notamment dans *De la certitude*. L'ensemble de cette philosophie a pour objet de mettre en lumière les manières de voir qui fondent nos pratiques humaines, de la plus humble à la plus complexe. Systématiquement, l'investigation prend appui sur des exemples de considérations psychologiques, mathématiques, historiennes, esthétiques ou autres et cherche à sortir de l'ombre les fondements conceptuels qui sont les conditions de possibilité de ces exemples concrets. Pour faire bref, on peut dire que les pratiques sont ce que Wittgenstein nomme « jeux de langage » – dans son acception tardive et élargie –, les exemples et expressions concrets, les « coups » faits à l'intérieur d'un jeu de langage et l'arrière-fond conceptuel, la « grammaire » du jeu de langage. Nous pouvons ainsi dire que la lecture littéraire est un jeu de langage, qu'une lecture littéraire concrète, telle qu'on peut la voir dans une revue scientifique ou la produire, est une série de coups dans le jeu de langage de la lecture littéraire et que les concepts implicites de texte et de signification qu'elle véhicule et qui la permettent appartiennent à la grammaire du jeu de langage.

De la certitude est un texte complexe, entrelaçant plusieurs lignes argumentatives à géométrie variable; aussi, pour ne pas nous perdre, concentrerons-nous notre attention sur une seule des questions abordées par Wittgenstein. Le philosophe pose qu'on ne peut pas douter de tout et que, lorsqu'on joue un jeu de langage, on met par le fait même un certain nombre d'éléments à l'abri du doute. Ces éléments relèvent de la grammaire du jeu de langage, ou encore des moyens de la représentation. Ainsi, d'un élève qui, dans un cours d'histoire, interromprait constamment son professeur pour douter que la Terre ait existé il y a plus de cent ans, Wittgenstein dit:

[...] lui non plus n'a pas encore appris à poser des questions. Il n'a pas appris le jeu que nous voulons lui enseigner. [...] Un doute de ce genre ne fait pas partie de ceux que nous connaissons dans ce jeu. (Mais ce n'est pas que nous ayons le choix de ce jeu.) (Wittgenstein, 1965, p. 85.)

Autrement dit, l'histoire comme jeu de langage implique une certaine manière de voir le monde, le temps, la causalité, etc. Cette manière

de voir, cette architecture conceptuelle est la condition *sine qua non* pour que ce jeu puisse être joué : elle est ce qui permet le discours des historiens.

À l'image du paradigme kuhnien, cette manière de voir est dissimulée :

Il peut se faire par exemple que l'ensemble de notre recherche soit ainsi disposé que, de ce chef, certaines propositions, si jamais elles sont formulées, sont hors de doute. Elles gîtent à l'écart de la route sur laquelle se meut la recherche (*ibid.*, p. 47).

[...]

Les propositions qui sont pour moi solidement fixées, je ne les apprends pas explicitement. Je peux les trouver après coup, comme je trouve l'axe de rotation d'un corps en révolution. L'axe n'est pas fixé au sens où il serait maintenu fixe, mais c'est le mouvement tout à l'entour qui le détermine comme immobile (*ibid.*, p. 60).

Cette discrétion s'inscrit dans la distinction entre dire et montrer, qui traverse toute la philosophie de Wittgenstein : lorsque, par exemple, on produit une lecture littéraire, on dit un certain nombre de choses sur un texte donné, et on en montre d'autres, comme une manière de considérer le texte littéraire et la signification en général. En d'autres termes, ce que montrent les coups d'un jeu de langage, c'est la grammaire du jeu de langage qui les rend possibles.

Abordant la fonction de ces architectures conceptuelles qui se montrent sans se dire, Wittgenstein propose l'exemple suivant, partiellement daté :

Tout ce que j'ai vu ou entendu contribue à me convaincre qu'il n'y a pas un homme qui se soit jamais éloigné de la terre. Rien dans mon image du monde ne parle pour une vue contraire. Mais cette image du monde, je ne l'ai pas parce que je me suis convaincu de sa rectitude ; ni non plus parce que je suis convaincu de sa rectitude. Non, elle est l'arrière-plan sur le fond duquel je distingue entre vrai et faux. Les propositions qui décrivent cette image du monde pourraient appartenir à une sorte de mythologie. Et leur rôle est semblable à celui des règles d'un jeu ; et ce jeu, on peut aussi l'apprendre de façon purement pratique, sans règles explicites (*ibid.*, p. 49).

Quel est le rôle des règles d'un jeu ? On peut dire qu'elles définissent les éléments du jeu, qu'elles découpent l'espace des possibles pour les coups à venir, qu'elles sont également ce en fonction de quoi

les coups seront joués, ce qui leur conférera sens et légitimité. Ainsi en va-t-il des fonctions de l'image du monde citée dans l'exemple : cet arrière-plan permet de dire ce qui est dit, il détermine l'aire du dire. En retour, ce qui est dit ne peut l'être que du fait qu'il est situé sur cet horizon qu'il montre par chacune de ses occurrences⁴.

La complexité du rapport qui se laisse entrevoir entre un coup dans un jeu de langage et tout l'arrière-fond qui le permet est également soulignée à plusieurs reprises par Wittgenstein :

Toute vérification de ce qu'on admet comme vrai, toute confirmation ou infirmation prennent déjà place à l'intérieur d'un système. Et assurément, ce système n'est pas un point de départ plus ou moins arbitraire ou douteux pour tous nos arguments ; au contraire, il appartient à l'essence de ce que nous appelons un argument. Le système n'est pas tant le point de départ des arguments que leur milieu vital (*ibid.*, p. 51).

« Si nous commençons à croire quelque chose, ce n'est pas une proposition isolée mais un système entier de propositions » (*ibid.*, p. 57-58). Le système dont il est ici question recoupe les articulations conceptuelles qui composent la grammaire d'un jeu de langage. S'il y a un argument, dit le philosophe, alors il y a derrière lui tout un système qui est véritablement la condition d'existence des arguments particuliers. Il n'y a somme toute rien d'isolé : un argument est toujours un coup dans un jeu de langage et prend sens à l'intérieur de celui-ci. Le terme « argument » ne doit toutefois pas laisser penser que ce qui est dit ici ne vaut que pour une argumentation. Est en jeu tout ce qui peut se passer dans n'importe quel jeu de langage : lorsque, jouant un jeu de langage particulier, un individu fait un coup – quelle que soit sa forme – ce coup est rendu possible par – et donc implique – l'entier de la grammaire du jeu de langage en question.

4. On aura noté en passant le contexte d'apprentissage mentionné dans cette citation et dans la citation précédente, où se dessine, ici comme ailleurs, une nette parenté entre Kuhn et Wittgenstein. Il y aurait d'ailleurs lieu de se demander si le contexte d'apprentissage n'est pas particulièrement propice aux réflexions sur les pratiques sémiotiques telles que nous les envisageons à la suite des deux penseurs, dans la mesure où c'est sans doute le seul moment où peut être concrètement questionnée l'aire du dire et où peut avoir lieu une défamiliarisation permettant la mise en évidence de certains aspects fondamentaux d'une pratique sémiotique.

En s'éclairant réciproquement et en approfondissant chacun des points complémentaires, Kuhn et Wittgenstein esquissent une manière de penser les pratiques humaines très heuristique, et au sein de laquelle il nous semble y avoir un gain substantiel à envisager les pratiques visant à élaborer de la signification. L'un et l'autre estiment que ce qui se fait et se dit doit son existence, son sens et sa légitimité à son inscription au sein d'une (ou de plusieurs) pratique(s) réglée(s) ; pratique réglée dans la mesure où, d'une part, elle régule le faire et le dire et où, d'autre part, elle est constituée d'un ensemble de concepts implicites inter-définis. Cette architecture conceptuelle est intégrée par les usagers d'une pratique et informe leur manière de voir, de dire et de penser tel aspect de leur expérience.

La singularité de la pratique et la singularité du lecteur

Par cette manière de considérer les pratiques sémiotiques que Kuhn et Wittgenstein nous ont permis d'esquisser, la question de la singularité et de la responsabilité du lecteur littéraire peut être reposée et recevoir un éclairage nouveau. Rappelons cette évidence que la singularité en question ne saurait être absolue : ce n'est pas n'importe quelle hypothèse de lecture qui sera acceptée comme valable, sous prétexte d'une mise à distance des impératifs théoriques et méthodologiques. Indépendamment du fait que certaines hypothèses seront jugées simplement plus élégantes ou plus heuristiques que d'autres (qui dans le fond sont tout aussi valables), certaines hypothèses seront considérées comme inacceptables. Singularité ne rime pas avec équivalence de toutes les hypothèses de lecture. Seulement, dire cela, c'est somme toute faire écho aux propos de Kuhn lorsqu'il dit qu'un paradigme détermine l'acceptabilité des problèmes et des solutions – à ceci près qu'on escamote la présence du paradigme, de l'architecture conceptuelle qui ouvre l'espace du dire et du faire. En d'autres termes, refuser certaines hypothèses implique une pratique sémiotique conceptuellement organisée, de manière implicite et floue. Dire à quelqu'un qu'il propose une hypothèse farfelue, cela revient d'ailleurs souvent, sinon toujours, à ne pas être d'accord avec la manière de voir le texte ou l'élaboration de la signification que montre son hypothèse – de là, aussi, la difficulté qu'on éprouve à justifier clairement ce refus : on sent bien que sa manière de voir les choses et la nôtre divergent, mais, en raison de leur nature implicite et floue, on peine à les exprimer. Peut-être, d'ailleurs, ces

hypothèses refusées devraient-elles faire l'objet d'une réelle réflexion théorique : si elles remettent effectivement en question les soubassements implicites constitutifs de la lecture littéraire comme pratique sémiotique, elles peuvent, dans le même geste et pour peu qu'on y accorde une attention soutenue, nous permettre de faire partiellement passer ces soubassements dans l'ordre de l'explicite. De plus, il n'est pas d'emblée exclu, même si la chose paraît pour le moins ardue, qu'elles nous amènent à réviser nos manières de faire sens, ou du moins qu'elles nous laissent entrevoir d'autres manières de faire sens. De ce point de vue, mais d'une autre manière, les hypertextes fictionnels, en raison de leur inadéquation manifeste avec notre concept implicite de texte et nos manières ordinaires de faire sens, posent un véritable défi à qui veut les analyser. Et, de fait, on ne sait pas encore très bien quoi faire avec ces étranges objets récemment apparus dans la sphère littéraire⁵.

Dans ces conditions, qu'en est-il de la singularité et de la responsabilité du lecteur littéraire dans ses choix épistémologiques ? Nous pensons que la part de singularité et de responsabilité est limitée. Elle est limitée par le seul fait de vouloir faire une lecture littéraire : la lecture littéraire est une pratique sémiotique, une manière spécifique de faire sens, qui ouvre en la délimitant l'aire du dire que le lecteur pourra ensuite parcourir à sa guise. La singularité et la responsabilité du lecteur sont celles que lui laisse la pratique – et c'est ainsi et seulement ainsi qu'elles peuvent exister et posséder une certaine valeur. L'absence d'impératifs théoriques ou méthodologiques stricts n'hypothèque en rien la présence des éléments implicites contraignants constitutifs de la pratique, condition et légitimation des significations élaborées et des hypothèses proposées. Concèdera-t-on que la marge de manœuvre du lecteur est plus grande que dans une lecture savante ? On le pourrait, mais au prix fort d'une réduction de la spécificité de la lecture littéraire ; nous aimerions mieux dire que la marge de manœuvre est autre, parce

5. Voir à ce propos B. Gervais et N. Xanthos (1999). Par les deux bouts de la chaîne, les hypothèses de lecture refusées et les hypertextes fictionnels remettent en question nos pratiques sémiotiques conventionnelles : d'un côté en s'attaquant à leurs concepts implicites fondateurs, de l'autre en opposant aux dits concepts un monde qu'ils ne sont pas en mesure de rendre signifiant. Ce deuxième cas de figure apporte d'ailleurs un judicieux contrepois à notre argument qui aurait pu jusque-là laisser croire que le monde se laisse passivement informer par nos pratiques sémiotiques ; on entrevoit maintenant des possibilités d'interaction bienvenues.

que la pratique est autre et que, principalement, les modalités d'élaboration de la signification et les opérations envisageables sur le texte sont d'une autre nature.

Par ailleurs, est-on davantage responsable de ses choix épistémologiques en lecture littéraire ? Pour que ce soit fondamentalement le cas, il faudrait être pleinement conscient de l'entier de l'architecture conceptuelle implicite de la pratique et se déclarer en accord avec elle. Après notre périple à travers Kuhn et Wittgenstein, nous douterons de la possibilité d'une telle réflexion épistémologique. Comme nous l'avons vu, c'est à la suite d'un apprentissage, et par la bande, que cette architecture s'acquiert. De plus, une fois qu'elle est acquise, elle informe durablement et sans qu'il y ait de décision consciente le dire et le faire. Pour forcer la note, nous irons jusqu'à affirmer que, pour faire une lecture littéraire, il n'est pas particulièrement utile d'être conscient des manières implicites de voir le texte et de l'élaboration de la signification véhiculées par la pratique.

Par contre, le propre d'une réflexion sur la réception nous semble être justement d'apporter des éclaircissements sur les manières de voir qui ont délimité l'aire dans laquelle la lecture s'est inscrite. De là, et dans un cadre sémiotique, s'ouvre tout un jeu de perspectives et de possibilités pour cette investigation. Compte tenu de l'importance accordée par Kuhn et Wittgenstein à l'apprentissage, et compte tenu de leur insistance à inscrire respectivement le jeu de langage dans une forme de vie et le paradigme dans un environnement culturel, il y a moyen de mener nombre d'enquêtes dans des directions variées : la mise en évidence des manières de voir liées à certaines écoles critiques, les modalités de transmission de ce savoir spécifique, l'intégration d'une manière de voir le texte dans un espace socioculturel et les interactions entre ces deux aspects, les modifications effectivement apportées dans les manières de voir le texte par des approches qui se veulent novatrices, etc.⁶

6. Sur ce point aussi, nous renvoyons notre lecteur à Bolecki qui explore cette dimension préhistorique, seulement effleurée ici : « La mise au clair du fonctionnement d'un style de réception doit renvoyer aux cadres sociaux de lecture traités comme des configurations des normes propres à une époque d'une part, et au type de lecture constituant un corps de principes plus fondamentaux que ceux qui se manifestent dans la lecture d'une œuvre isolée, de l'autre » (Bolecki, 1983, p. 80). Pour la réflexion sur les transformations de la manière de voir le texte causées par l'apparition de nouvelles théories, la révolution scientifique telle que la présente Kuhn est naturellement une base de premier ordre.

Conclusion

Dans l'introduction du présent article, nous parlions de la singularité du lecteur littéraire en tant que singularité réglée. Peut-être comprend-on maintenant mieux pourquoi. Nous pensons préserver l'originalité de cette pratique et la situer au plus près de certains enjeux essentiels du travail sur le texte. Situer cette singularité au sein d'un espace ouvert et délimité par l'architecture conceptuelle véhiculée par la lecture littéraire revient à la faire dériver des modalités d'établissement de la signification propres à cette pratique sémiotique. Dans le même temps, cela revient à mettre l'accent sur la singularité de la pratique, ses paramètres sémiotiques idiosyncrasiques – car c'est là que réside pour nous tout son intérêt. L'accent mis sur la singularité et la responsabilité du lecteur découle sans doute de la volonté de positionner la lecture littéraire en regard d'autres pratiques fondées sur des méthodologies fortes ou des impératifs théoriques particuliers : cette géographie intellectuelle met peut-être en lumière certains traits de la lecture littéraire – mais ceux seuls qui ont une commune mesure avec les autres pratiques évoquées, et non nécessairement ceux qui sont au cœur de la lecture littéraire.

Plus fondamentalement encore, la lecture littéraire nous apprend quelque chose d'essentiel sur notre rapport aux textes : on voit en effet que le travail sur les textes, même en dehors de partis pris théoriques ou méthodologiques, n'est possible et n'a de sens qu'en tant qu'il se situe au sein d'une aire ouverte par une pratique spécifique qui véhicule minimalement une manière de voir le texte, les opérations envisageables sur le texte et les modalités d'élaboration de la signification, c'est-à-dire une manière de voir l'objet sur lequel on travaille, le type de travail qu'on peut effectuer sur lui et les types de questions qu'on peut poser et de réponses qu'on peut donner⁷. On est ainsi à même de

7. La réflexion de M. Charles (1995) mérite à ce titre d'être citée. Dans une optique légèrement différente de la nôtre, il essaie de voir quels sont les présupposés que l'on possède sur le texte, et la façon dont ces présupposés informent le travail critique, la méthode, la théorie et les outils mis au point. Aux présupposés traditionnels de cohérence et d'unité du texte, il cherche à opposer une autre vision de l'objet, fondée non plus sur la recherche du même à l'intérieur du texte, mais sur celle de l'autre, sur l'observation des lieux où la cohérence est mise en péril plutôt que sur celle des lieux où elle se manifeste – étant entendu que la mise en péril et la manifestation de la cohérence sont toutes deux construites par l'analyste et non données dans le texte.

mesurer la spécialisation, la complexité conceptuelle et la richesse de cet acte à la familiarité trop souvent trompeuse. Du coup, on est à même de percevoir la spécificité de cette sémiotique de la réception sur l'horizon de laquelle prennent sens nos propos. Par-delà le clin d'œil parodique, nous voulions essayer de montrer le gain à retirer d'un croisement entre la question de la réception et une conception sémiotique proposant un mode particulier d'investigation des pratiques humaines destinées à *faire sens*, où cette action est perçue comme réglée par une architecture conceptuelle floue, apprise dans un cadre éducatif particulier et intégrée à un ensemble socioculturel où elle entre en relation avec un ensemble d'autres activités, dans des domaines divers. Il appartient maintenant à la réception de notre entreprise de juger de son opportunité.

Bibliographie

- Bolecki, W. (1983). « L'espace socioculturel et la lecture », dans J. Heisten (dir.), *La réception de l'œuvre littéraire* (Actes du Colloque de l'Université de Wrocław), Pologne, Romanica Wratislaviensia.
- Charles, M. (1995). *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil.
- Gervais, B. (1998). *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature ».
- Gervais, B. et N. Xanthos (1999). « L'hypertexte : une lecture sans fin », *Littérature, informatique, lecture*, dans M. Lenoble et A. Vuillemin (dir.), Limoges, PULIM, p. 111-125.
- Kuhn, T. (1983). *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion.
- Schober, R. (1983). « Esthétique de la réception et lecture réaliste », dans J. Heisten (dir.), *La réception de l'œuvre littéraire* (Actes du Colloque de l'Université de Wrocław), Pologne, Romanica Wratislaviensia.
- Wittgenstein, L. (1965). *De la certitude*, Paris, Gallimard.
- Wittgenstein, L. (1961). *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard.

L'avenir dira si la théorie et la méthodologie élaborées trouveront un large écho, mais on peut d'ores et déjà s'inspirer des conclusions épistémologiques de l'auteur.



Rachel **BOUVET**

Université du Québec à Montréal

LE PLAISIR DE L'INDÉTERMINATION¹

Le récit fantastique suppose chez ses lecteurs un certain abandon du désir de tout comprendre. Quand on observe la théorie d'Iser, on remarque que le plaisir de l'indétermination n'est pas même évoqué puisque le seul véritable plaisir de lecture selon lui réside dans la construction de la signification. Ce n'est certainement pas lié au type de corpus choisi dans notre étude, le discours fantastique étant loin d'être le seul à pouvoir susciter ce plaisir de lecture particulier qu'est le plaisir de l'indétermination. Pourquoi n'envisager dans une théorie sur la lecture que les cas où les blancs disparaissent, comme cela se produit dans les conversations ? Est-ce pour entretenir l'illusion d'une communication entre le texte et le lecteur ? Ce qui paraît évident, c'est que chez Iser comme chez Todorov la lecture, tout en conduisant à l'établissement des significations ou à l'hésitation entre plusieurs significations, se trouve privée de sa dimension affective, dimension qui est toujours présente, ne serait-ce que de façon minimale, dans tout acte de lecture. Seul un lecteur doué de raison mais privé d'émotion peut terminer la lecture-en-progression d'un récit fantastique en hochant gravement la

1. Cet article reprend une partie du premier chapitre de *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Griot, 1998, p. 60-95.

tête, en se demandant très sérieusement s'il faut choisir entre une explication rationnelle ou une explication surnaturelle. Mais chercher à trop rationaliser, n'est-ce pas nier du même coup la principale raison d'être de la littérature : le plaisir de lire ?

Peu d'auteurs se sont jusqu'à présent interrogés sur la dimension du plaisir dans l'acte de lecture. Parmi les écrits sur le sujet, on retrouve principalement : *Le plaisir du texte* de Roland Barthes (1973) et « La jouissance esthétique » de Hans Robert Jauss (1979). Ces deux textes offrent des avenues très différentes pour penser le plaisir de lire : l'un est sur le mode du discontinu, du fragment, du passage incessant entre la réflexion théorique et la confession personnelle, tandis que l'autre, de type académique, s'intéresse à l'historique de la notion de jouissance esthétique, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Néanmoins, ils posent tous deux la réflexion sur le plaisir en fonction des rapports du sujet à sa culture ou à sa société. La jouissance y est valorisée car elle entraîne un ébranlement des assises culturelles, ou encore un renouvellement de la perception du monde. Ce sont donc les résultats du processus de lecture qui priment, au détriment des émotions ressenties au cours du processus lui-même. Étant donné que ce n'est pas l'impact que peut avoir le plaisir sur les rapports à la culture et à la société qui nous intéresse, mais bien ce qui est ressenti au cours de la traversée du texte, nous serons amenée à prendre une autre direction pour penser le plaisir de lire. Le plaisir de l'indétermination constitue selon nous une modalité de l'acte de lecture, et c'est dans le pas à pas de la linéarité du texte, à l'intérieur du processus de lecture qu'il peut être observé. L'étude critique des textes de Barthes et de Jauss servira donc à mettre en évidence le fait que ces deux auteurs se situent à un niveau de réflexion somme toute très différent du nôtre. Dans un deuxième temps, nous examinerons les réflexions sur l'*unheimliche* et sur le sentiment de l'étrange élaborées en fonction du récit fantastique, ceci afin de mieux comprendre en quoi consiste le plaisir de l'indétermination, comment il s'inscrit dans l'acte de lecture.

Plaisir versus jouissance

Il serait vain de vouloir rendre compte de tous les aspects du *Plaisir du texte* de Barthes, qui, parce qu'il comporte une série de fragments, des ruptures, de multiples interstices laissés vides sur la page, des passages brusques du mode théorique à celui de la confession, pose au lecteur

désireux de comprendre la réflexion sur le plaisir des difficultés par moments insurmontables². Dès le départ, l'impossibilité de tenir un discours sur un objet tel que le plaisir est posée, ce qui explique pourquoi l'auteur a choisi de le mettre en scène plutôt que d'offrir une exploration approfondie, de type académique, de cette notion. Autrement dit, la forme même du texte en dit aussi long que les réflexions qui y sont consignées.

Si, dès le début du livre, l'auteur affirme l'impossibilité de définir un objet tel que le plaisir, il n'en demeure pas moins qu'un certain nombre d'éléments de définition peuvent être relevés, notamment en ce qui a trait à la distinction entre plaisir et jouissance. Mentionnons tout d'abord que le terme « plaisir » renvoie par moments à un plaisir général, dont la jouissance fait partie, et qu'à d'autres moments il s'oppose à la jouissance. C'est la première nuance à apporter³. La seconde concerne le fait que le discours de Barthes reste toujours teinté d'incertitude en ce qui concerne cette distinction, qui « ne sera pas source de classements sûrs » (Barthes, 1973, p. 10). Ces différentes mises en garde effectuées, il n'en reste pas moins que la distinction renvoie à deux régimes de lecture, à deux types de textes, à deux catégories d'émotions.

La lecture qui permet le plaisir « va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage » (*ibid.*, p. 22) ; c'est une lecture rapide, une pratique à laquelle sont associés toute une série de gestes, un environnement particulier, axé sur le confort, en bref une pratique bourgeoise. Le texte de plaisir « contente, emplit, donne de l'euphorie ; [...] [il] vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture » (*ibid.*, p. 25). Il peut s'agir d'un livre provenant d'une époque passée, comme ceux de Proust,

2. Dans son livre *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ginette Michaud montre comment la question du fragment permet de problématiser l'acte de lecture. Elle compare la tâche du lecteur à celle de l'analyste : « Malgré le désir de clôture, la tentation de saturation du texte fragmentaire, le lecteur devrait donc plutôt, devant la béance et le désordre des fragments, assumer une certaine perte de sa lecture, de façon analytique, c'est-à-dire en interrogeant, en se mettant à l'écoute de ce qui se produit dans sa propre lecture au contact de ces textes, même si les "trous" du texte fragmentaire cherchent à l'amener jusqu'au point de folie » (Michaud, 1989, p. 53).
3. Mentionnons également que selon Stephen Heath, cette distinction, en plus de servir de paradigme et de relation d'inclusion, servirait aussi d'embrayeur de discours (Heath, 1974, p.153).

de Zola, de Verne, qui sont les exemples donnés par Barthes. Le texte de plaisir peut également appartenir à la paralittérature, répéter les schèmes, jouer sur les stéréotypes et susciter le plaisir de la répétition. Il peut s'agir encore d'un texte dramatique, dont l'intérêt réside dans le plaisir de suivre une intrigue, de se laisser surprendre par la fin. Qu'il s'agisse du plaisir de l'intrigue, du plaisir de la répétition, du plaisir bourgeois, confortable, de se laisser bercer par le récit, le sujet jouit dans tous les cas de la consistance de son *moi* et c'est sur le mode du *contentement* que se déroule la lecture.

À l'opposé, la lecture donnant de la jouissance « ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asyndète qui coupe les langages – et non pas l'anecdote » (*ibid.*, p. 23-24). Le texte de jouissance est nécessairement un texte moderne, comme ceux de Bataille ou de Sollers, seuls exemples donnés par Barthes⁴, car la nouveauté constitue la condition de la jouissance⁵. Il s'agit de « ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie, retrouver, pour lire ces auteurs d'aujourd'hui, le loisir des anciennes lectures : être des lecteurs *aristocratiques* » (*ibid.* ; l'auteur souligne). Le texte de jouissance est

celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage (*ibid.*, p. 25-26).

Seule exception faite à la condition de modernité, certains textes tragiques, comme *Cedipe-roi*, sont considérés comme des textes de jouissance, dans la mesure où leur lecture n'est pas exempte d'une certaine perversité : le parcours du texte n'est pas tributaire du désir de connaître la fin, car celle-ci est déjà connue. La lecture se déroule dans ce cas sur le mode du « je sais bien mais quand même ». Placée du côté de la perversité, la jouissance équivaut à un *évanouissement*, qui se produit lorsque le sujet recherche la perte de son *moi*.

4. À ces deux exemples, il faudrait ajouter l'exemple implicite, créé par Barthes lui-même, et qui est le texte intitulé *Le plaisir du texte*.

5. Barthes s'appuie ici sur une citation de Freud : « Chez l'adulte, la nouveauté constitue toujours une condition de la jouissance » (Barthes, *ibid.*, p. 66). Mais il omet de dire que cette phrase est issue d'un contexte très précis, qui compare le plaisir de l'enfant à entendre la même histoire répétée plusieurs fois au besoin de nouveauté de l'adulte.

Il faut souligner que le texte de plaisir appartient à la catégorie du dicible, catégorie déjà étudiée dans *S/Z* (Barthes, 1970). C'est le plaisir, et non pas la jouissance, qui est à la base de la critique, activité prépondérante dans le milieu littéraire, parce qu'il peut être montré, parce qu'il renvoie aux classiques, au réalisme. Par contre, on ne peut parler de la jouissance qu'en écrivant un autre texte de jouissance. Celle-ci ne peut pas se dire et le seul moyen d'en parler est de passer par un travail de réécriture du texte.

Voici quelle est la série d'oppositions qui découlent de la distinction entre plaisir et jouissance.

	Plaisir	Jouissance
Lecture	va droit à l'anecdote rapide ignore les jeux de langage bourgeoise	ne passe rien lente s'arrête aux jeux de langage aristocratique
Émotion	contentement jouissance de la consistance du moi conforte euphorie	contentement évanouissement jouissance de la perte du moi déconforte vacillement des assises culturelles
Texte	ne rompt pas avec la culture ancien paralittérature drame dicible	en rupture avec la culture moderne littérature tragédie scriptible

Une autre façon de parcourir le texte de Barthes est d'examiner les éléments ayant un rapport étroit avec la psychanalyse. L'un des rares emprunts faits de façon explicite à cette discipline se trouve dans les propositions pour une étude du plaisir. La typologie des plaisirs de lecture/des lecteurs de plaisir que l'auteur suggère serait en effet « psychanalytique, engageant le rapport de la névrose lectrice à la forme hallucinée du texte » (*ibid.*, p. 99). Quatre types de lecteurs sont ainsi définis : le fétichiste, l'obsessionnel, le paranoïaque, l'hystérique

(*ibid.*, p. 99-100)⁶. Mais au-delà de cette référence explicite, d'autres points communs avec la psychanalyse peuvent être soulignés. Il faut rappeler en effet que Freud fait lui aussi une distinction entre le plaisir et la jouissance, une distinction qui ne recoupe pas tout à fait celle envisagée par Barthes, mais qui donne malgré tout au second terme une plus grande valeur. Dans son article sur « Le créateur littéraire et la fantaisie » (Freud, 1985), il affirme que les fantasmes servent de matériau principal au créateur de l'œuvre, qui les modifie, les voile. Le lecteur, de son côté, peut ressentir un plaisir purement formel, esthétique, lors de son contact avec l'œuvre, un plaisir pouvant déclencher à son tour la jouissance, qui est un plaisir plus intense, issu des profondeurs de l'inconscient :

Un tel gain de plaisir, qui nous est offert pour rendre possible par son biais la libération d'un plaisir plus grand, émanant de sources psychiques plus profondes, c'est ce qu'on appelle une *prime de séduction* ou un *plaisir préliminaire*. Je pense que tout le plaisir esthétique que le créateur littéraire nous procure, porte le caractère d'un tel plaisir préliminaire, et que la jouissance propre de l'œuvre littéraire est issue d'un relâchement de tensions siégeant dans notre âme (Freud, 1985, p. 46).

C'est bien ce « relâchement de tensions » qui est évoqué dans le développement sur le principe de plaisir⁷. Si le principe postulé par Freud, axé sur le passage de l'inconscient au conscient (du fantasme à l'œuvre) et vice-versa (du plaisir esthétique à la jouissance), est relativement simple, il n'en va pas de même chez Barthes, dont les formulations, selon Stephen Heath, « recourent *et déplacent* le discours psychanalytique » (Heath, 1974, p. 168). Le problème se trouve en effet complexifié du fait que le plaisir est situé délibérément du côté du contentement, de la jouissance de la consistance de soi, tandis que la jouissance est placée du côté de la perte de soi, de la pulsion de mort. Mais il n'en reste pas moins que la jouissance possède un degré d'intensité beaucoup plus fort que le plaisir : elle ébranle les assises

-
6. Ailleurs, dans l'article « Sur la lecture », il proposait trois types de plaisirs de lire : dans le premier, « le lecteur a, avec le texte lu, un rapport fétichiste » ; dans le second, « le lecteur est en quelque sorte tiré en avant le long du livre par une force qui est plus ou moins déguisée, de l'ordre du suspense » ; dans le troisième, « la lecture est conductrice du Désir d'écrire » (Barthes, 1984, p. 44-45).
7. Voir l'essai de Freud intitulé « Au-delà du principe de plaisir » dans *Essais de psychanalyse* (1971, p. 7-81).

culturelles du lecteur, les fait vaciller, elle a donc un impact important, qui ne saurait être comparé à l'euphorie, au plaisir de rester à la surface des choses.

Ce qui frappe également dans cette citation de Freud, ce sont les métaphores employées pour parler du plaisir. Le « plaisir préliminaire », la « prime de séduction » proviennent du registre érotique et il peut être intéressant de remarquer que Barthes a lui aussi très souvent recours à l'érotisme comme langage métaphorique. Est-ce pour pallier à la difficulté provenant du fait que le plaisir du texte ne peut se dire ? On remarque en effet que grâce à la métaphore, qui apparaît comme un moyen de penser le plaisir, la lecture et l'érotisme se trouvent mis en parallèle.

Par exemple, dans le couple lecteur/texte, c'est ce dernier qui prend le premier plan de la scène, n'étant pas objet du désir mais objet qui désire son lecteur⁸. Un peu plus loin, on trouve une comparaison du texte avec le corps érotique (Barthes, 1973, p. 29)⁹, le corps de jouissance qui n'a rien à voir avec le corps des anatomistes, qui correspondrait quant à lui davantage au texte des critiques, commentateurs, grammairiens, de tous ceux qui parlent sur les textes. Par ailleurs, celui qui trouve du plaisir à lire la critique est comparé au voyeur, étant donné que dans une critique la personne montre son propre plaisir à la lecture d'un texte (*ibid.*, p. 31). Le fragment portant sur les « bords » est également un bon exemple du parallèle fait entre la lecture et l'érotisme. Il commence avec le nom d'un auteur libertin, Sade, et se termine avec une comparaison entre le plaisir textuel et la recherche de la jouissance extrême, caractéristique du libertin. Ce qui semble rejoindre ces deux types de jouissance, celle du texte et celle du libertin, c'est le caractère extrême de la perversion.

Par ailleurs, la distinction entre plaisir et jouissance renvoie à une distinction entre deux types de séduction, celle liée à l'apparition-disparition d'une partie du corps et le strip-tease. D'un côté, la jouissance, qui se loge dans les failles, les ruptures du texte, est comparée au

8. Barthes écrit par exemple : « Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire » (Barthes, 1973, p. 13).

9. Notons que cette référence constante au corps est étudiée par Jonathan Culler dans le chapitre intitulé « Hedonist » de son livre *Roland Barthes* (Culler, 1983, p. 91-100).

plaisir érotique du corps tour à tour montré et dissimulé. D'un autre côté, le plaisir du suspense, dont la paralittérature fait grand usage (il suffit de penser au policier et au fantastique par exemple), est comparé au strip-tease. Il consiste en un dévoilement qui ne procède pas par ruptures, mais qui suit une certaine progression ; l'excitation qu'il suscite n'est pas liée à l'instant, à la partie du corps entrevue, mais à l'espoir de voir le sexe, ou encore de connaître la fin de l'histoire dans le cas du plaisir textuel.

Il est important de souligner l'importance que Barthes donne à l'érotisme dans son livre sur *Le plaisir du texte*¹⁰ car le parallèle entre lecture et érotisme ne va pas de soi. Il semble bien qu'au lieu de permettre de cerner plus précisément le plaisir de la lecture, la comparaison ait pour effet d'occulter ce qui fait la spécificité du plaisir de lire. Le second problème sur lequel il faut insister concerne la distinction entre plaisir et jouissance. Si l'on tentait d'expliquer le plaisir ressenti à la lecture du fantastique à l'aide des propositions de Barthes, il faudrait en conclure que le fantastique suscite un plaisir et non une jouissance, étant donné qu'il est lié à un régime de lecture rapide, qui survole le texte plutôt qu'il ne s'y colle, qui crée un certain suspense, à un type de texte conventionnel, appartenant à la paralittérature et n'étant pas en rupture avec la culture, etc. Et pourtant ce qui est éprouvé est de l'ordre du vertige, de l'effet d'étrangeté, de la déstabilisation des repères habituels, même si cela ne va pas jusqu'à faire vaciller les assises culturelles du lecteur, ou entraîner la perte de soi. Faudrait-il situer le plaisir suscité par le fantastique à mi-chemin entre le plaisir et la jouissance, considérer le texte fantastique comme mi-dicible mi-scriptible ? Plutôt que d'ajouter un troisième terme à la distinction établie par Barthes, il faut se demander si le plaisir ne peut pas être pensé autrement, à un autre niveau. Le plaisir peut en effet être considéré comme une modalité de l'acte de lecture, ce qui amène à privilégier le parcours du texte au lieu des résultats auxquels il peut donner lieu, à mettre l'accent sur les conditions de son apparition plutôt que sur les rapports symboliques du sujet avec sa culture.

On pourrait se demander également dans quelle mesure la ligne de partage tracée entre les textes lisibles et les textes scriptibles ne

10. On pourrait d'ailleurs considérer le titre que Betty McGraw donne à son compte rendu du livre, « Barthes's *The pleasure of the text: An Erotics of Reading* », comme symptomatique à cet égard (McGraw, 1977, p. 943-952).

recoupe pas celle de l'esthétique de la négativité, prônée par Adorno et reprise notamment par Iser avec la question des négations. Il s'agit de la principale critique que Jauss adresse à Barthes :

La tentative de Barthes est entrée à son tour dans le cercle vicieux de la négativité et de l'affirmation : le moment mythifié de la *rupture* divise la littérature de façon non dialectique en deux groupes, range les chefs-d'œuvre du passé sous la rubrique du *plaisir s'affirmant* lui-même et omet en même temps de dire ce qui aurait en revanche constitué le groupe subversif de la *jouissance* (de ce côté on ne voit guère figurer que le nom de Georges Bataille) (Jauss, 1979, p. 268).

En dépit du fait qu'elle réduit la catégorie des textes dicibles à celle des chefs-d'œuvre du passé – ce que ne fait pas Barthes –, cette critique est intéressante car elle met en évidence la valorisation implicite d'un certain type de textes chez Barthes. Si l'on peut partager jusqu'à un certain point cette critique de Jauss, on verra qu'il n'en va pas de même en ce qui concerne sa propre conception de la jouissance esthétique ou plus précisément de ses fonctions.

Les fonctions de la jouissance esthétique

L'article de Jauss intitulé « La jouissance esthétique – Les expériences fondamentales de la *poiesis*, de l'*aisthesis* et de la *catharsis*¹¹ » établit dès le départ une référence à Aristote. Il s'agit du premier auteur étudié par Jauss, dans son historique de la réflexion sur la jouissance esthétique, et celui sur lequel il revient à la toute fin pour proposer ses propres vues sur le sujet. Entre ces deux moments, différents domaines sont parcourus : l'herméneutique avec saint Augustin, la rhétorique avec Gorgias, l'esthétique avec Adorno et Giesz, la psychanalyse avec Freud. Nous verrons comment l'attention se déplace, au cours de l'article, de la jouissance ressentie lors du contact avec l'objet d'art aux effets qu'elle peut avoir sur le plan idéologique. Autrement dit, de l'expérience esthétique à ce qui se passe après. D'autre part, il est intéressant de noter

11. Il s'agit d'une version remaniée de la conférence donnée en 1972 sous le titre « Petite apologie de l'expérience esthétique » et publiée en français dans *Pour une esthétique de la réception* (1978). La plus grande différence entre ces deux textes est l'ajout de la critique du *Plaisir du texte* de Barthes, paru entre-temps (1973).

que, s'il est parfois question de lecture, celle-ci est toujours subordonnée à la question de l'expérience esthétique en général, l'œuvre littéraire faisant partie d'un ensemble beaucoup plus grand, englobant tous les objets d'art.

Selon Aristote, la satisfaction prise dans la représentation d'objets a différentes sources : d'une part, il y a une jouissance esthétique des sens, dans le fait d'admirer dans l'objet une certaine technique (*aisthesis*), et de l'intellect, dans le fait de reconnaître le modèle dans l'objet qui l'imité (*anamnesis*) ; d'autre part, il peut y avoir un plaisir cathartique, issu de l'identification avec les personnages et du soulagement des passions :

Celui qui voit peut être affecté par l'objet représenté lui-même, s'identifier avec les personnages qui agissent, laisser libre cours à ses propres passions ainsi excitées et se sentir allégé en s'en déchargeant de façon agréable, comme s'il bénéficiait d'une guérison (*catharsis*) (Jauss, 1979, p. 262).

Ces catégories sont reformulées – grâce entre autres à l'ajout du sens premier de «jouissance» qui, en allemand (*genuss*), signifie à la fois plaisir, participation et appropriation¹² –, et replacées sous l'angle de la communication, avec d'un côté le pôle créateur (*poiesis*) et de l'autre le pôle récepteur. L'*aisthesis* et l'*anamnesis* initiales sont fondues en une seule catégorie (*aisthesis*), et la *catharsis* n'est plus vue dans sa dimension affective mais dans sa dimension sociale et idéologique. Les fonctions de la jouissance esthétique sont définies comme suit :

L'attitude de jouissance esthétique, qui libère de quelque chose et qui libère pour quelque chose, peut se réaliser en trois fonctions : pour la conscience productive, en faisant naître un monde comme étant son œuvre propre (*poiesis*), pour la conscience réceptive, dans la possibilité de renouveler sa perception de la réalité tant intérieure qu'extérieure (*aisthesis*), et enfin –et par là l'expérience subjective s'ouvre sur l'expérience intersubjective– dans l'approbation d'un jugement exigé par l'œuvre ou dans l'identification à des normes de l'action esquissées et qui doivent être concrétisées par ceux qui les assument (*ibid.*, p. 273, nous soulignons).

En utilisant le modèle de la communication et en donnant une plus grande importance à la participation et à l'appropriation, Jauss

12. Comme le rappelle l'auteur à la page 261, ce sens se retrouve notamment chez Herder et Goethe.

élimine pratiquement la dimension du plaisir dans la notion de jouissance. Le plaisir né du contact avec l'œuvre est en effet associé aux effets d'ordre idéologique. Ce n'est pas le fait de ressentir un plaisir qui retient l'attention, mais celui de pouvoir, grâce à l'expérience esthétique, renouveler sa perception, approuver un jugement, s'identifier aux normes de l'action, autrement dit changer son appréhension de la réalité. C'est donc l'impact qu'a l'expérience esthétique sur le sujet, les effets subséquents à l'expérience qui priment. Le modèle de la communication – modèle que l'on peut critiquer quand il est appliqué à une situation qui n'est pas une communication, comme on l'a vu avec Iser – place sur un même plan le créateur et le lecteur, ayant tous deux l'occasion de modifier leur rapport au monde, n'étant plus avant tout quelqu'un qui écrit, qui lit, qui regarde un spectacle, mais bien quelqu'un qui se trouve dans un milieu préculturel et qui a quelque chose à retirer de son expérience esthétique pour sa propre vie. En ce qui concerne la lecture, qui n'est jamais envisagée comme une expérience singulière, il faut bien voir que ce n'est pas le processus de lecture dans son déroulement qui intéresse Jauss, mais bien plutôt la situation dans laquelle se trouve le lecteur.

En effet, l'expérience de la lecture n'est jamais envisagée comme quelque chose de spécifique. Le fait que, chez les auteurs étudiés, il peut être question de la tragédie (Aristote), de l'audition des chants d'église, de la contemplation de la création divine (saint Augustin), du discours des rhéteurs (Gorgias), de lecture (Barthes), de l'objet esthétique de manière générale (Geiger), etc., n'est pas même discuté. Et c'est la même indifférenciation des pratiques que l'on retrouve dans les propositions finales de Jauss, étant donné qu'il parle quelquefois d'auditeur, de spectateur, de contemplateur, de lecteur, comme si les termes étaient interchangeable, comme si la jouissance esthétique pouvait avoir les mêmes traits dans tous les cas. Voici ce qui est dit, par exemple, à la page 273.

[La catharsis] peut amener l'*auditeur* ou le *spectateur* aussi bien à changer de conviction qu'à libérer son âme [...]. L'artiste créateur peut assumer le rôle du *contemplateur* ou du *lecteur* face à son œuvre propre [...]. Le *spectateur* peut considérer un objet esthétique comme inachevé. Il peut quitter son attitude contemplative et participer lui-même à la création de l'œuvre en achevant la concrétisation de sa forme et de son sens. L'expérience esthétique peut enfin s'intégrer au processus d'une formation esthétique de l'identité quand le *lecteur* accompagne son activité esthétique d'une réflexion sur son propre devenir (*ibid.* ; nous soulignons).

Comme le signale Deborah Cook dans son article « Reading for Pleasure » (Cook, 1987, p. 557-563), qui compare les positions de Jauss et de Barthes, la plus grande différence entre les deux se trouve dans la fonction idéologique de la jouissance. Barthes refuse de relier plaisir et idéologie, tandis que Jauss en fait un critère de la jouissance esthétique. On pourrait ajouter que chez les deux, mais pour des raisons différentes, la spécificité du plaisir de la lecture se trouve occultée : chez l'un, c'est à cause des références implicites à la psychanalyse et du parallèle entre la lecture et l'érotisme ; chez l'autre, c'est parce que la jouissance est subordonnée aux effets idéologiques et la lecture considérée comme un cas d'expérience esthétique parmi d'autres. Cela a pour conséquence de déplacer la question du plaisir de lire vers d'autres lieux, de détourner la question, d'occulter le caractère spécifique de la lecture.

Qu'en est-il maintenant des études portant exclusivement sur le fantastique ? Que disent-elles du plaisir de lire ? Qu'y a-t-il véritablement en jeu dans les discours portant sur l'impression d'étrangeté, sur l'inquiétante étrangeté ou encore sur le sentiment de l'étrange ?

Le sentiment de l'étrange

Le plaisir qui se dégage de la lecture du fantastique n'a jamais fait l'objet d'une véritable étude, mais il a retenu l'attention de certains théoriciens, notamment de ceux qui s'interrogent sur l'effet produit par le texte sur le lecteur. Les phénomènes tels que le sentiment de l'étrange, les frissons de peur, l'angoisse, le suspense, l'effet de surprise, l'étonnement ou la perplexité, sont fréquemment évoqués dans les études sur la littérature fantastique – Todorov excepté – ainsi que par certains auteurs de fantastique. H. P. Lovecraft soutient en effet, dans *Épouvante et surnaturel en littérature* (1969), que c'est le sentiment de peur ressenti par le lecteur qui permet d'affirmer l'appartenance du récit au genre fantastique (Lovecraft, 1969, p. 16). Pour Roger Caillois, « fantastique signifie d'abord inquiétude et rupture » (Caillois, 1965, p. 74). Selon lui, le plaisir de lire le fantastique provient de l'« impression d'étrangeté irréductible » (*ibid.*, p. 86) qui s'en dégage, un plaisir relié au fait que « tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (*ibid.*, p. 174).

L'existence d'un plaisir du texte basé sur l'angoisse a bien entendu retenu l'attention des psychanalystes, et de Sigmund Freud en particulier dans son célèbre essai sur *l'unheimliche* ou « inquiétante étrangeté » (1985).

On peut toutefois remettre en cause, comme le fait Hélène Cixous (1972), la comparaison qu'il fait entre l'émotion provoquée par le récit fantastique et celle du personnage représenté, ou encore celle que l'on peut ressentir dans la vie courante. D'une part, le principe de l'identification fait en sorte de placer sur le même plan le lecteur et le héros du récit, notamment dans l'analyse de « L'homme au sable » d'Hoffmann. La thèse est la suivante : le lecteur ressent l'*unheimliche* car il s'identifie au héros, Nathanaël, qui souffre de l'angoisse du complexe de castration. D'autre part, il semble bien qu'au lieu de s'interroger sur l'effet fantastique, l'intérêt se déplace, délaisse le texte au profit du seul sujet percevant. La situation de lecture finit par n'être que l'une des nombreuses situations de la vie quotidienne dans lesquelles une telle émotion est ressentie. Selon Freud, « l'étrangement inquiétant vécu [...] se laisse chaque fois ramener à un refoulé autrefois familier » (Freud, 1985, p. 255). Et ce n'est qu'à la fin de son essai qu'il remarque qu'une distinction doit être faite entre l'*unheimliche* vécu et celui ressenti lors de la lecture :

Presque tous les exemples qui contredisent nos attentes sont empruntés au domaine de la fiction, de la création littéraire. Nous sommes ainsi invité à faire une différence entre l'étrangement inquiétant vécu et l'étrangement inquiétant purement représenté ou connu par le lecteur (*ibid.*).

Le problème est que cette proposition intervient après que l'analyse de « L'homme au sable » eut été faite, après que le parallèle entre l'*unheimliche* vécu et l'*unheimliche* ressenti au cours de la lecture eut servi de support à l'analyse. Il n'est jamais expliqué pourquoi l'étrangement inquiétant, dans la vie courante, est un sentiment désagréable, alors qu'il procure du plaisir dans le cas de la lecture du fantastique. Ce qu'il faut bien voir, c'est qu'en affirmant que l'*unheimliche* n'est pas propre à la lecture, en l'associant au retour du refoulé, phénomène dépassant de beaucoup le cadre de la lecture, l'auteur n'étudie jamais le plaisir de lire le fantastique en lui-même.

Ce n'est pas le cas de Louis Vax qui, dans son livre *La séduction de l'étrange* (1965), insiste sur le fait que l'émotion est créée par la lecture du récit : « Le sentiment de l'étrange, ce n'est pas la victime qui le connaît, c'est le lecteur » (Vax, 1965, p. 117). Et il ajoute plus loin : « Ce qui importe donc, c'est moins la durée de l'aventure supposée du héros et le lieu où elle se passe que le temps de la lecture et le cadre imaginé par le lecteur » (*ibid.*, p. 200).

La philosophie du fantastique de Vax, placée dans la perspective phénoménologique, s'interroge sur le phénomène affectif qui se produit chez les lecteurs de littérature fantastique. Elle vise à mettre au jour les mouvements de la conscience aux prises avec des impossibilités : « Le fantastique apparaît quand, en présence d'une donnée – sensorielle, logique, axiologique – qui serait absurde, impossible, monstrueuse, le mécanisme rectificatif ne peut pas jouer » (*ibid.*, p. 171). La présence dans le récit fantastique d'une énigme qui n'est pas suivie de sa résolution contribue à créer un déséquilibre, une instabilité. Le lecteur est dès lors placé dans une situation critique :

L'élucidation phénoménologique essaie de capter cette crise dans l'instant paradoxal où elle tend à se résoudre et refuse de le faire. Elle considère ce refus de la tendance normale vers la résolution comme une possibilité humaine singulière qu'il faut comprendre en elle-même (*ibid.*, p. 131).

Il est important d'insister sur ce refus de la résolution des indéterminations du récit, car il est à la base du plaisir ressenti à la lecture du fantastique. Dire que les indéterminations du récit ne sont pas réduites au cours de la lecture revient à affirmer que la compréhension, sur le plan strictement textuel, comporte des lacunes. Une sensation d'incompréhension – incompréhension partielle et non totale – se dégage lors de la lecture du fantastique, et on doit la considérer comme l'un des éléments à l'origine du plaisir de lecture de ce genre de récits. Au jeu de construction de signification se mêle un autre jeu, basé quant à lui sur le plaisir de ne pas tout comprendre¹³. C'est d'ailleurs l'une des conditions pour qu'un effet fantastique puisse se créer. On peut supposer que la lecture du récit ne s'appuie pas sur une compréhension textuelle satisfaisante, puisqu'aucune cohérence ne peut être établie, mais bien sur le plaisir de l'indétermination. Lié au type de texte, le fantastique, où l'indétermination est thématifiée, créée par toutes sortes de procédés, le plaisir se base sur une lacune sur le plan cognitif. C'est parce qu'il y a absence dans la construction de la signification, parce qu'il y a des lacunes, des vides, que le plaisir peut se loger. L'hypothèse que nous soutiendrons tout au long de ce livre est que l'effet fantastique ne se

13. Le fait que l'on parle plus volontiers dans le langage courant de « sensation d'incompréhension » que de « sensation de compréhension » est d'ailleurs significatif à cet égard.

produit que dans un contexte bien précis : celui de la lecture-en-progression d'un récit fantastique. Il faut en effet supposer que le refus de réduire l'indétermination suscite un plaisir particulier si l'on veut comprendre un phénomène tel que l'effet fantastique.

Le plaisir de l'indétermination, c'est de se laisser happer par le vide, de ne rien offrir en compensation, de se laisser glisser au bord de l'abîme, juste pour avoir la sensation d'être à la dérive, d'avoir perdu pour un temps les repères familiers et rassurants du monde quotidien. Cela peut être angoissant, au point que certains voudront dépasser ce stade à tout prix, mettre un terme à cette sensation, ce qui les amènera à élaborer une configuration sémantique. Pour d'autres, le sentiment de l'étrange engendrera un plaisir, et dans bien des cas c'est la recherche de ce plaisir qui motivera la lecture d'autres textes fantastiques. S'agit-il dès lors du plaisir de la répétition ? Répondre par l'affirmative reviendrait à dire que tous les textes fantastiques se ressemblent, à dénier le caractère singulier de chacune des lectures. Or on sait que l'élément de surprise est très important dans la création du plaisir de lire le fantastique. À chaque nouveau récit, ce sont de nouvelles indéterminations qui sont thématiques, ce sont de nouveaux pièges de lecture qui se mettent en place. Il s'agit plus d'un plaisir de la variation, que de la répétition, car il prend une coloration singulière à chaque nouvelle lecture.

Le fait de ressentir l'étrange peut donc susciter un plaisir de lecture. Bien entendu, il ne saurait être question de limiter la dimension affective à cela. Le plaisir de l'indétermination peut être combiné à toutes sortes d'émotions qui seront quant à elles fonction de chaque lecteur. Certains sortiront de leur lecture en frissonnant tandis que d'autres auront tout juste goûté la sensation du vertige. Mais dans tous les cas, ce n'est que lorsque la lecture, lors des confrontations avec les indéterminations, aura procuré un certain plaisir, que l'on pourra parler d'effet fantastique. D'un autre côté, on peut supposer que le plaisir de l'indétermination peut être ressenti lors de la lecture de textes qui ne sont pas fantastiques. Mais là n'est pas notre objet. Nous ne cherchons pas à répertorier tous les textes pouvant susciter le plaisir de l'indétermination, mais bien plutôt à mettre en évidence un aspect important de la lecture du fantastique, sans lequel l'intérêt même de la lecture disparaîtrait.

Examinons maintenant comment s'effectue dans le détail la lecture du fantastique axée sur la progression à travers le texte. Après avoir posé que l'effet fantastique se rapporte avant tout au plaisir de lire, il nous faut nous interroger sur la composante argumentative de la lecture, où les procédés du fantastique jouent un rôle important. Quelles sont les conditions dans lesquelles un effet fantastique peut se produire ? La partie suivante, consacrée à l'étude des procédés de l'effet fantastique, tentera de répondre à cette question.

L'effet fantastique

Le plaisir de l'indétermination constitue la pierre angulaire de l'effet fantastique, ou effet produit par le texte fantastique sur le lecteur, que nous tenterons de définir ici. C'est tout d'abord une réflexion sur la notion d'effet qui sera menée, en fonction notamment des modèles d'Iser et de Riffaterre. Comme le souligne Raymond Trousson dans son étude sur « Jean Ray et le discours fantastique » (1978) :

On peut se demander [...] si tenter de définir le fantastique en tant que genre littéraire ne revient pas à s'engager dans une perspective erronée, tout simplement parce que le fantastique n'est pas une *forme*, mais un *effet* (Trousson, 1978, p. 208).

À cela, nous ajouterons que l'effet en question est un effet de lecture. Il va de soi que l'effet fantastique tel que nous l'envisageons est très éloigné des « effets de fantastique » définis par Jean Bellemin-Noël comme

un ensemble de procédés, [...] des effets par lesquels le fantastique se rend sensible comme « caractère » (étymologiquement : signe de reconnaissance imprimé au fer rouge sur la peau), comme marque du genre (Bellemin-Noël, 1972, p. 19)¹⁴.

Maupassant et Poe sont fréquemment considérés comme des « maîtres » du fantastique. Ils ont tous les deux consacré quelques pages à la question de l'effet qu'ils entendaient produire chez leurs futurs lecteurs. Voici comment Maupassant décrit les débuts de la littérature fantastique.

14. Cette définition s'inspire principalement des propositions de Barthes dans son article « L'effet de réel » (1968, p. 84-89).

Quand le doute eut enfin pénétré dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. *Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement.* Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar (Maupassant, 1883 ; nous soulignons)¹⁵.

Cette dernière phrase décrit mieux que ne saurait le faire un exposé théorique les sensations qu'un lecteur de fantastique peut éprouver. Une précision s'impose : si Maupassant parle ici d'hésitation, il ne faudrait pas s'empresse de mettre ses propos en relation avec les principes établis par Todorov. En effet, le « cauchemar » dont il parle est assez éloigné de l'ambivalence de l'esprit raisonneur face à deux explications contradictoires.

Quant à Edgar Allan Poe, son point de vue sur l'effet à produire fait autorité en ce qui concerne la forme brève qu'est la nouvelle. Il insiste sur la longueur du texte, stipulant que pour que l'effet puisse se produire, la lecture ne doit pas être interrompue¹⁶ ni durer plus d'une heure. Tous les efforts de l'artiste doivent être subordonnés au désir de créer chez son lecteur un certain effet :

Un artiste habile construit un conte. Il ne façonne point ses idées pour qu'elles s'accordent avec ses épisodes, mais après avoir soigneusement conçu le type d'*effet unique* à produire, il inventera alors des épisodes, combinera des événements, les commentera sur un certain ton,

15. Remarquons en passant comment cette citation s'applique particulièrement à la lecture de « La nuit », où le narrateur finit par s'engluier dans la vase de la Seine. À l'image du narrateur, le lecteur perd pied lui aussi, « comme en une eau dont le fond manque à tout instant ».

16. Certaines stratégies pédagogiques peuvent sembler à cet égard un peu curieuses. L'ouvrage de Marie-Thérèse Bouton et Bertrand Villain (1990), destiné aux collégiens, met l'accent sur l'art de la nouvelle. Celle-ci doit « être dense et savamment construite, afin de susciter, par sa brièveté même, une émotion forte » (p. 6), propos qui sont attribués à Prosper Mérimée en l'absence de toute référence. Plutôt que de donner la nouvelle à lire d'un trait, ce qui aurait semblé logique vu les déclarations précédentes, les auteurs l'ont découpée en six chapitres, ce qui leur a permis d'intercaler des commentaires entre chaque chapitre, mais qui empêche du même coup les apprentis lecteurs de connaître cette « émotion forte ».

subordonnant tout à la volonté de parvenir à l'effet préconçu. Si sa toute première phrase ne tend pas à amener cet effet, c'est qu'alors, dès le tout premier pas, il a fait un faux pas. Dans toute l'œuvre, il ne devrait pas y avoir de mot dont la tendance, de façon directe ou indirecte, soit étrangère au dessein préétabli (Poe, 1989, p. 1003).

Lorsqu'il décrit comment il a créé le poème « Le corbeau », il réaffirme l'importance qu'il donne à l'effet à produire : « Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un *effet* à produire » (*ibid.*, p. 1008 ; Poe souligne).

Dans le domaine des théories de la lecture, quelques auteurs ont utilisé la notion d'effet, en particulier Iser et Riffaterre. Le sous-titre du livre d'Iser sur l'acte de lecture, « Théorie de l'effet esthétique », laisse entendre qu'il y accordera une place importante à la question de l'effet. Or il faut bien se rendre à l'évidence et admettre que la réflexion sur l'effet esthétique n'y est guère développée.

L'emploi du terme « effet » sert principalement à souligner l'écart existant entre le modèle théorique proposé et les études de réception. Si ces dernières ont pour objet les jugements historiques des lecteurs, la théorie de l'effet se centre uniquement sur le texte : « Une théorie de l'effet est ancrée dans le texte, une théorie de la réception dans les jugements historiques du lecteur » (Iser, 1985, p. 15). Le terme « esthétique » est emprunté, quant à lui, à Ingarden. Ce dernier fait une distinction entre le pôle artistique, qui réfère au texte produit par l'auteur, et le pôle esthétique, qui réfère à la concrétisation du texte réalisée par le lecteur (*ibid.*, p. 48). Seul le deuxième pôle retient l'attention du philosophe, qui établit sa définition de l'œuvre sur le concept d'expérience esthétique. C'est bien la conception de l'œuvre selon Ingarden qui est sous-jacente lorsque Iser affirme : « L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur » (*ibid.*, p. 49). Étant donné que le lecteur isérien est implicite, l'effet produit par le texte ne peut avoir, à l'instar du lecteur, « aucune existence réelle » (*ibid.*, p. 70). Lors de l'examen du texte littéraire, certaines stratégies textuelles sont identifiées, qui sont à la base des effets textuels. Une véritable correspondance est établie entre la cause (la stratégie) et l'effet. En fait, il ne pourrait en être autrement car, dans cette théorie, on ne sort jamais du cercle : si le lecteur est dans le texte, l'effet doit s'y trouver lui aussi.

Si la conception de l'effet chez Riffaterre semble a priori assez proche de celle d'Iser, puisqu'elle présuppose la dichotomie cause/effet,

la perspective d'analyse présente néanmoins des différences notables. Dans son livre *Essais de stylistique structurale* (1971), Riffaterre tente d'identifier les procédés à la base des effets stylistiques. La démarche adoptée consiste à observer un phénomène d'ordre lectural : les réactions des lecteurs face à un texte littéraire (critiques, commentaires, jugements de valeur), et à examiner de près les éléments du texte ayant été fortement appréciés ou détestés. Placer côte à côte toutes les impressions que le texte a suscitées permet d'obtenir une « somme de lectures », un « outil à révéler les stimuli d'un texte », bref un « architecteur » (Riffaterre, 1971, p. 46). Les jugements portés sur les textes ne sont pas discutés par l'auteur mais considérés comme révélateurs de la présence de certains procédés (clichés, métaphores, etc.). Une fois que les passages du texte ayant retenu l'attention des lecteurs ont été identifiés, le stylisticien met de côté les critiques et se consacre à l'analyse objective des procédés stylistiques du texte en question. Le style est défini comme la

mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques (*ibid.*, p. 31).

C'est donc l'effet que le style produit sur le lecteur qui sert de base à sa définition. La plus grande similitude entre l'étude de l'effet stylistique et celle de l'effet fantastique que nous nous proposons de mener est dans la démarche adoptée, étant donné que dans les deux cas le point de départ de l'analyse est un effet de lecture. Dans les études stylistiques, les jugements de valeur des lecteurs professionnels révèlent l'existence d'effets stylistiques ; dans les études sur l'effet fantastique, les professionnels aussi bien que les amateurs attestent la présence de réactions affectives très fortes, allant de la peur à l'angoisse.

La première différence entre notre démarche et celle de Riffaterre tient en ceci que nous ne nous servons pas d'un architecteur constitué d'un ensemble de vrais lecteurs pour étudier l'effet fantastique. Ce n'est que dans le troisième chapitre que seront étudiées pour elles-mêmes les réactions de lecteurs/interprètes face à un texte fantastique. Il ne s'agit donc pas de greffer l'étude de l'effet fantastique sur une expérimentation objective du texte.

D'autres différences méritent d'être soulignées. Riffaterre part du principe que des effets de style existent, l'expression étant même passée dans le langage courant, et il se propose de modifier le contenu de cette notion. En ce qui concerne l'effet fantastique, le problème est différent puisque, d'une part, la notion d'effet fantastique n'a pas fait l'objet d'études et que, d'autre part, c'est sur elle que nous nous proposons de travailler.

La troisième différence est que dans notre étude nous ne détacherons *jamaïs* le texte de sa lecture. Dans la perspective structurale de Riffaterre, le lecteur est pris en considération au début de l'analyse, mais très vite, le texte prend le devant. En effet, l'analyse des procédés se veut *objective* et relègue le lecteur au second plan.

L'objet de notre étude diffère bien entendu de celui de Riffaterre. En choisissant de travailler sur des poèmes, il est amené à observer des procédés à l'intérieur de segments de l'ordre du syntagme, du vers ou de la strophe. Les effets de style, tels que les métaphores, les clichés, sont des effets ponctuels, que l'on peut repérer à des endroits précis du texte. L'effet fantastique est quant à lui souvent relié à une autre forme que le poème, la « forme brève », appellation sous laquelle on regroupe habituellement la nouvelle, le conte, le *novella* et le court roman. Le récit fantastique met en scène un défilé d'événements, d'impressions, d'actions, un ou plusieurs personnages, un espace-temps particulier, etc. Si des procédés sont observables à certains points du texte (ruptures, incohérences, ambiguïtés, etc.), leur portée joue sur l'ensemble de la lecture du récit. Il s'agit donc d'un effet global, et non ponctuel. On n'a donc pas l'équivalence établie par Riffaterre selon laquelle *un* procédé entraîne *un* effet, mais un autre type de relations faisant en sorte qu'un ensemble de procédés permettent de créer un effet.

Enfin, plutôt que de définir l'effet comme conséquence, et le procédé comme cause, à la façon de Riffaterre, nous le prendrons dans le sens étroit d'« effet », comme un *phénomène particulier apparaissant dans certaines conditions*, et non comme « ce qui est produit par une cause », ni comme une « impression esthétique recherchée par l'emploi de certaines techniques » (*Petit Robert*).

L'effet fantastique est un effet de lecture mettant en jeu deux processus de lecture : le processus argumentatif et le processus affectif. Les paramètres qui nous permettront d'étudier ce phénomène sont les suivants :

1. *un ensemble de procédés de l'effet fantastique*, qui sont à mettre en rapport avec le processus argumentatif, comme nous le verrons un peu plus loin dans ce chapitre ;
2. *le plaisir de l'indétermination*, qui dépend de l'aptitude du lecteur à saisir l'indétermination d'un texte et à en tirer un certain plaisir de lecture ;
3. *une progression rapide à travers le texte*, une lecture dont le but premier est de parcourir le texte de la première à la dernière page.

L'effet fantastique est un phénomène se produisant lors de l'interaction entre un lecteur et un texte ; il ne dépend pas uniquement des procédés textuels, ni de la lecture en soi. Autrement dit, le procédé n'est pas vu ici comme une cause ni l'effet comme une conséquence. L'effet fantastique ne peut se produire que lorsque les trois éléments cités plus haut (les procédés, le plaisir de l'indétermination et la progression rapide à travers le texte) sont présents. Bien entendu, un lecteur peut ne pas saisir l'indétermination ou encore ne pas ressentir de plaisir ; dans ce cas, la lecture ne crée pas d'effet fantastique. De la même façon, rien n'empêche un lecteur de parcourir un récit fantastique le plus lentement possible, afin de comprendre au mieux toutes les subtilités du texte. Seulement, à trop vouloir comprendre, on risque de ne pas pouvoir ressentir le sentiment de l'étrange.

Bibliographie

- Barthes, R. (1984). « Sur la lecture », dans *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 44-45.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- Barthes, R. (1968). « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, p. 84-89.
- Bellemin-Noël, J. (1972). « Notes sur le fantastique », *Littérature*, n° 8.
- Bouton, M.-T. et B. Villain (dir.) (1990). *Une œuvre : La Vénus d'Ille. Un thème : l'objet magique*, Paris, Hâtier, coll. « Œuvres et thèmes ».
- Bouvet, R. (1998). *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Griot.
- Caillois, R. (1965). « Au cœur du fantastique », *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard.

- Cixous, H. (1972). « La fiction et ses fantômes. Une lecture de l' "Unheimliche" de Freud », *Poétique*, n° 10, p. 199-216.
- Cook, D. (1987). « Reading for Pleasure », *Poetics Today*, vol. 8, n°s 3-4, p. 557-563.
- Culler, J. (1983). « Hedonist », dans *Roland Barthes*, New York, Oxford University Press, p. 91-100.
- Freud, S. (1985). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais ».
- Freud, S. (1971). « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », p. 7-81.
- Heath, S. (1974). *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes*, Paris, Fayard.
- Iser, W. (1985). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».
- Jauss, H. R. (1979). « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la *poiesis*, de l'*aisthesis* et de la *catharsis* », *Poétique*, vol. 10, n° 39, p. 261-274.
- Lovecraft, H. P. (1969). *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris, Bourgeois.
- Maupassant, G. de (1883). « Le fantastique », *Le Gaulois*, 7 octobre.
- McGraw, B. (1977). « Barthes's *The pleasure of the text* : An Erotics of Reading », *Boundary 2*, vol. 5, n° 3, p. 943-952.
- Michaud, G. (1989). *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches ».
- Poe, E.A. (1989). *Contes, essais, poèmes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins ».
- Riffaterre, M. (1971). *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique ».
- Trousson, R. (1978). « Jean Ray et le "discours fantastique" : *Malpertuis* », dans Michel Otten et al. (dir.), *Études de littérature française de Belgique* (offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire), Bruxelles, Jacques Antoine.
- Vax, L. (1965). *La séduction de l'étrange, Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France.



Max **ROY**

Université du Québec à Montréal

LA RÉFÉRENCE COMME EFFET DE LECTURE¹

La lecture n'est jamais exclusivement littérale ou référentielle. Elle est dynamique et elle convoque plusieurs attitudes, plusieurs dimensions du texte à la fois, qui s'éclairent ou s'enrichissent mutuellement. Il se produit, en fait, un aller-retour de la lecture littérale et référentielle en fonction d'une recherche de sens. La distinction entre ces objets n'est pas marquée matériellement, mais elle est opératoire dans l'activité de lecture. Ainsi, et cela paraît un truisme, lorsqu'il interprète sémiotiquement un élément du texte suivant sa valeur syntaxique ou lexicale manifeste, le lecteur prête attention à sa dimension littérale. Lorsqu'il interprète sémantiquement le texte à la lumière des faits extérieurs, de l'Histoire sociale, par exemple, son attention est tournée vers une dimension référentielle. Toutefois, la généralité de cette observation introduit une confusion qu'il faut lever ici.

Pour parler de la référence littéraire comme effet de lecture, on peut adopter au moins deux hypothèses élémentaires. La première veut

1. Cet article a été publié sous le même titre dans *Tangence* (« La référence littéraire »), n° 44, juin 1994, p. 66-80. Nous remercions *Tangence* pour l'aimable autorisation de le reproduire.

que le texte impose ses références ; la seconde, que la lecture cherche à construire sa référence, ses points d'appui et de repère. S'il y a une part d'identification dans chaque acte de lecture, il est bien difficile d'en rechercher les motivations sans verser dans le psychologisme ou dans le sociologisme. Certes, il existe des conditions objectives, inscrites dans les textes littéraires, d'une lecture référentielle. Mais les effets de réel sont bien autre chose que les référents virtuels de signes textuels. Peut-on isoler une forme de lecture en fonction de cet aspect ?

En pratique, le référentiel est indissociable du signe littéraire. Qu'est-ce qui pourrait y échapper ? Le jamais vu, l'inédit ? Pour combien de temps ? La modernité n'a-t-elle pas aussi ses références ? Si tout fait référence dans le texte littéraire, alors la littérature et la référence sont une seule et même chose. La position inverse n'est pas plus défendable, car une lecture référentielle ne fait pas pour autant abstraction de la littérature. Elle n'est pas une échappée ni un refus mais plutôt un investissement du sujet, l'un de ses modes d'adhésion, le plus courant sans doute sinon le plus immédiat. Nous savons bien, par ailleurs, que le sens n'est pas réductible à la référence. Et lorsqu'il s'y trouve lié, de quel ordre est cette relation ? S'agit-il d'une valeur surajoutée ? Est-ce le résultat d'intentions convergentes² ? N'est-ce pas couramment un effet de cohérence interne ? Ce sens anaphorique est bien près du sens minimal. Or le lisible, comme l'intelligible, ne se réduit pas à la sémantique. À la limite, tout « fait sens » pour le lecteur.

Un seuil de compétence

Il est impossible de traiter de la lecture sans faire intervenir le lecteur. Pourtant, la lecture s'évanouit sitôt achevée, même lorsqu'elle produit des effets durables chez le lecteur. Elle est une opération dont le résultat inconstant ne laisse pas de traces matérielles et analysables. Cela n'interdit pas d'examiner la question en rapport avec la référence littéraire d'un point de vue théorique essentiellement³.

2. Je renvoie aux trois types d'intentions prises en compte dans les études herméneutiques, soit *l'intentio auctoris*, *l'intentio operis* et *l'intentio lectoris*, et que Umberto Eco inclut dans sa réflexion sur l'interprétation. Voir « "Intentio lectoris". Notes sur la sémiotique de la réception », dans *Les limites de l'interprétation* (1992).
3. L'étude de cette question conduit à imaginer l'élaboration d'un parcours interprétatif. S'il s'agit d'un modèle virtuel, sa réalisation n'est pas moins

À la condition d'être compétente, bien sûr, la lecture du texte littéraire est tout à la fois une perception de la lettre et de son au-delà. Hormis les aptitudes de base, de multiples facteurs externes interviennent dans la compétence de lecture et dans sa pratique. Hors l'espace du texte, la situation de l'œuvre n'est pas négligeable. On sait ce qu'il en a coûté à des écrivains que leur œuvre ait été lue dans la perspective d'une référence directe au contexte politique ou idéologique. On admettra sans peine, par exemple, l'importance du contexte qui a accompagné la parution des *Versets sataniques*. Absolument déterminante sur la diffusion et sur la réception de l'œuvre, on peut présumer qu'une telle situation a également des conséquences sur la lecture, sur sa motivation et sur son parcours, quoique cette influence reste impossible à mesurer. Il suffit d'examiner l'accueil de la critique et les relectures d'œuvres censurées ou condamnées pour des raisons idéologiques pour constater qu'un sort extérieur leur reste inévitablement attaché, comme s'il faisait partie de l'œuvre et devait être *lu* avec elle, dans la transparence du texte⁴.

L'espace du texte

D'un point de vue formaliste, le contexte de diffusion d'une œuvre est sans pertinence. Même en considérant la dimension implicite des

abstraite. Seule sa vérification par mode d'enquête, qui constituerait un retour sur la pratique, pourrait avoir un caractère concret. Mais elle comporterait aussi les inconvénients d'une distance établie par la conscience à l'égard de l'action. La réponse serait une construction discursive. À défaut d'un accès à la conscience de la lecture, on peut s'en remettre à des lectures attestées par la critique et transformées parfois en programmes de lecture pour identifier des schèmes et des effets d'interprétation. (Voir à ce propos Max Roy, « Rééditions et relectures. Éléments d'une histoire de la lecture littéraire, au Québec », 1994, p. 37-51.) Ce genre de lectures fait intervenir une médiation importante, de l'ordre de la sanction sociale et culturelle, qui poursuit dans sa visée persuasive une pratique réglée. La critique scolaire, en l'occurrence, enseigne comment lire; elle initie la lecture, la prépare, la dirige même. Quant à la critique d'humeur ou à la critique spécialisée, leurs fins ne font pas moins écran à la lecture qu'elles supposent mais dont elles s'écartent pour produire des constructions signifiantes.

4. En dehors d'une coopération textuelle, il existe une coopération littéraire qui se manifeste notamment par la circulation des propositions, arguments et jugements sur les œuvres. À une autre occasion, j'ai appelé cette interprétation itérative un « parcours interlectoral ».

énoncés, la référence se réduit alors au domaine discursif. Elle y est comme entièrement inscrite, ce qui confine la question de la référence à celle des contenus littéraires et de leur manifestation. Sans aller jusqu'à « l'imitation de la nature » ou jusqu'à l'indissociabilité de l'expression et du contenu, on admettra que la fonction de représentation n'est pas réservée à une sémantique de la langue, pas plus que les objets d'un réel empirique ne constituent tout le représentable. En pratique, la représentativité devient un facteur parmi d'autres de la lisibilité d'une œuvre littéraire. Pour en rester à l'espace du texte, convenons de la pertinence des phénomènes de forme ou d'expression en général. Comme l'esprit humain n'est pas une machine, il ne se contente pas d'enregistrer et de relier des faits ; il en est éventuellement transformé d'un point de vue intellectuel, affectif ou même physique. Au-delà des automatismes que décrivent les opérations cognitives, la compréhension des formes d'expression passe par leur déconstruction, mais leur interprétation appelle bien plus que la reconnaissance de leur fonction syntaxique ; elle les investit d'intentions.

À l'instar des matériaux du peintre, des tons et des textures, il est certain que tous les faits de discours sont significatifs. Ils n'échappent pas eux-mêmes à un contexte d'intellection, que la critique pourra rendre explicite. Ainsi, les symétries, équivalences ou différences d'expression produisent des effets de sens reconnaissables, dont celui de mettre en évidence (en valeur) certains contenus, mais également celui de signaler une organisation, une construction, de marquer l'appartenance du texte à un courant, à un genre, à une sorte de modèle, bref à une référence de convention ou de tradition. La recherche d'une isomorphie, d'un mimétisme ou d'une valeur opératoire dans la prosodie, dans les phénomènes d'allitération ou de rythme n'est-elle pas, par delà la réponse à une volonté de compréhension, un énoncé de cohérence exigée ou de référence présupposée ? Ces exigences et ces présuppositions appartiennent à la culture littéraire et, singulièrement, à la culture scolaire. La valeur des sonorités dans un poème, dont on présume qu'elles doivent aller de pair avec le sujet pour produire une impression d'ensemble, n'est pertinente qu'en fonction de la référence interne. Hormis les conditions de crédibilité de l'interprète, c'est sur la base de cette argumentation, par exemple, que les consonnes *m* ou *p* dans un vers de Lamartine peuvent évoquer la langueur. C'est par une autre référence, externe, qu'on en jugerait si l'expression et le contenu paraissaient « mal assortis ». On s'en remettrait au code culturel et à

l'appréciation critique. Mais des jugements aussi opposés dans leur principe signalent, en fait, un même horizon épistémique : un discours académique sur la poésie. Leur référence appartient à une tradition.

La tradition littéraire

Les rapports entre la lecture, la référence et la littérature peuvent être considérés sous cet angle particulier. Ainsi, la lecture littéraire de la référence suppose un certain mode de compréhension et d'interprétation. Ce doit être une lecture *appropriée* à l'œuvre littéraire⁵. Même dans une perspective très large, allant de l'histoire à la sémiotique en passant par une sociologie de la culture, on peut observer que cette pratique spécialisée est déterminante. Elle intervient, en effet, dans la caractérisation des textes promus au rang d'œuvres littéraires, dans la consécration d'un corpus en expansion et dans une définition même de la littérature.

Ces effets de valorisation littéraire⁶, ultime conséquence des jugements critiques, débordent la question de la référence et la déportent dans le monde des vérités et des moralités. À ce compte, les interrogations sur la vraisemblance des contenus discursifs ou narratifs relèvent également d'une sanction de vérité ou d'une approbation morale, dans lesquelles elles trouvent une résolution. L'acceptabilité des contenus ne se suffit pas d'une adéquation ou d'une présomption de fidélité au réel. La recherche de la référence, pas plus que l'illusion réaliste, ne saurait être confondue avec l'objectivité qui n'est souvent qu'une caution rationnelle. Une activité aussi variable et aléatoire que la lecture y trouve une possible garantie de compréhension mais non des règles d'exécution ni même une finalité. Dans la critique, en l'occurrence, les énoncés sur la vraisemblance littéraire s'avèrent souvent des jugements sur le goût que l'argumentation ne parvient pas à camoufler. La contestation des références dans un texte est aussi bien alors un aveu de préférence.

Prenons le cas d'une œuvre québécoise qui, depuis plusieurs décennies, s'est attiré tous les éloges et que la question de la référence

5. Voir la revue *Tangence* consacrée à « la lecture littéraire » (1992).

6. Cette question est particulièrement importante dans un contexte scolaire. Voir à ce propos Max Roy, « La valorisation cognitive des objets littéraires », 1994, p. 123-142.

appelle presque inévitablement. Il s'agit du roman *Trente arpents*, de Ringuet (1938)⁷, qui est devenu dans le discours de l'histoire littéraire l'un des meilleurs représentants du « roman de la terre ». À première vue, la cause est entendue : la référence est explicite et sa signification, transparente. Le roman a maintes fois été qualifié d'œuvre réaliste ou naturaliste même si l'auteur se défendait bien de faire dans ce genre en écrivant : « Ce livre n'est pas un roman "régionaliste" ; les paysans que j'ai connus n'étaient pas des héros. Ce livre n'est pas un roman "naturaliste" ; les paysans que j'ai connus n'étaient pas des brutes » (Ringuet, édition critique, 1991, p. 16). Loin d'être la copie conforme d'un modèle idyllique, comme celui qu'avait imaginé Damase Potvin (1908), *Trente arpents* renferme une dimension critique certaine. La vision qu'il propose de la vie paysanne s'accorde mal avec la propagande agricuturiste. Pour cette raison, du reste, le roman s'est attiré quelques critiques négatives, ce qui ne l'a pas empêché d'être acclamé et largement diffusé⁸. On désapprouvait alors son pessimisme.

La langue imaginaire

Les réserves de certains commentateurs affichent nettement leurs pré-supposés lorsqu'elles concernent les questions de langue. Comme on le sait, *Trente arpents* invite à lire des langages contrastés, l'auteur ayant eu recours à des niveaux de langue distincts dans la narration et dans les dialogues, ce qui se rattache à une tradition romanesque séculaire. À une langue très précise, recherchée même, s'oppose un patois campagnard. Les accents de l'oralité y accompagnent un vocabulaire marqué. À dessein de produire la vraisemblance, l'usage de l'expression familière va parfois jusqu'à l'irrévérence. Le vieux paysan Euchariste Moisan lui-même ne peut se retenir de sacrer pour exprimer sa révolte ou sa douleur. Ces rares « écarts de langage », comme on disait alors, passent à peu près inaperçus de nos jours. Ils ont valu à l'auteur du roman les reproches que l'on imagine, fondés sur l'argument suivant : un profond sentiment religieux étant le lot des habitants de la campagne, le vieux paysan ne

7. Je renvoie ici à l'édition critique préparée par Jean Panneton avec la collaboration de Roméo Arbour et Jean-Louis Major (1991).

8. Le fait d'avoir été édité par Flammarion, une prestigieuse maison française, n'est sans doute pas étranger au succès du roman et peut-être aussi au peu d'influence de ses détracteurs.

pouvait tout simplement pas se comporter ainsi. Cela était invraisemblable, car contraire à l'opinion que l'on se faisait des mœurs rurales, contraire à leur indissociable moralité⁹. C'était l'inverse du *bon* sens. La référence souhaitée, à partir de laquelle on jugeait de l'invraisemblance, était une opinion commune. C'était une référence imaginaire.

Cette référence imaginaire était une conception de lecteur avant d'être une conception de critique. Tout lecteur se fait une idée plus ou moins juste ou élaborée de ce à quoi renvoie un texte, idée qui se développe en se confirmant au fil de sa lecture. Cette référence imaginaire s'élabore à partir des signaux du texte, du lexique et de ses usages connus, mais aussi, évidemment, à partir des lectures antérieures, des habiletés acquises par l'expérience ou l'étude et des sources extérieures. Des conceptions culturelles datées font partie, le cas échéant, des références communes à retenir dans l'examen de l'activité de lecture. Il en va ainsi, par exemple, des idées répandues à l'égard du Nouveau monde et de leurs représentations littéraires, dans les siècles passés. De telles références font partie du contexte de lecture à une époque donnée. Elles s'ajoutent éventuellement aux références historiques d'un lecteur qui a le privilège de la postérité. Paradoxalement, il faut tenir compte de cette part inévitable d'imaginaire dans la référence que se construit le lecteur – ou qui se construit à son insu – pour envisager son rapport au texte et sa capacité d'y « lire » des références.

Le roman de Ringuet ne se soustrait pas à cette exigence sous prétexte que le temps, l'espace et la situation qu'il décrit étaient bien connus de ses contemporains¹⁰. Bien qu'il ait toutes les apparences d'une réalité familière, il en appelle à d'autres facteurs pour imposer sa référence et devenir un « classique », c'est-à-dire une référence

9. Dans un autre contexte, des arguments tout aussi désapprobateurs ont été invoqués à propos des œuvres publiées chez l'éditeur québécois Parti pris durant les années 1960. Le scandale du joul a débordé l'espace de la critique, conduisant parfois à la censure, et l'enseignement de ces œuvres a même été sévèrement sanctionné.

10. Au fait, la datation est imprécise et c'est une recherche minutieuse qui permet d'établir les limites temporelles de l'action, depuis le premier jusqu'au dernier épisode du roman, soit de 1887 à 1932. Quant au décor, de l'avis des auteurs de l'édition critique (1991), il correspondrait aux environs de Maskinongé, à quelque cinquante kilomètres de Trois-Rivières, alors que les noms des lieux dans le roman sont imaginaires.

incontournable. Par exemple, la succession naturelle des événements, la division du roman correspondant aux quatre saisons de la vie d'Euchariste Moisan, reproduit une structure courante. Cette conformité à un usage romanesque signale la tradition littéraire. Même pour les lecteurs non avisés, sa signification est univoque. C'est dans l'ordre ! Il s'agit aussi d'un schème culturel : les quatre saisons représentent les âges de la vie. La métaphore est devenue cliché. Pour décrire une tradition de pensée et d'action en déclin, l'auteur s'en remet à une forme connue qui assure la vérité de l'ensemble. Ce qui était inadmissible dans une idéologie conservatrice encore très influente – quoique mal adaptée à la situation prééconomique – était parfaitement recevable dans une perspective littéraire. Par sa structure, l'histoire était parfaitement crédible et la thèse qu'elle pouvait sous-tendre, sa conclusion pessimiste, était également valable.

La croyance partagée

La crédibilité des énoncés met en cause l'énonciation, mais également la qualification et la compréhension progressive du lecteur. À ce titre, les croyances comptent au moins tout autant que les connaissances objectives. Faisant appel à ses références antérieures pour identifier les propositions du texte, le lecteur actuel d'un roman comme *Trente arpents* se voit obligé d'admettre – non d'approuver – une hiérarchie de valeurs, des caractéristiques de pensée et de langage ainsi que des convictions populaires qui paraissent dépassées. Un exemple suffira :

Le printemps était arrivé, celui du calendrier, bientôt suivi de celui de la nature, un printemps hâtif annoncé par tous les signes habituels et qui ne trompent pas. Il était encore trop tôt pour l'arrivée des premières corneilles, mais on avait vu un ours ; et tout un chacun sait que les ours sortent le 25 mars et ne rentrent point s'ils voient leur ombre ; ce qui est le signe d'un printemps tiède et court (Ringuet, 1991, p. 339).

On peut soupçonner une certaine ironie dans ce passage qui fait appel à la sagesse populaire. Ce n'est pas un discours de conviction, mais un énoncé d'évidence. La formule rhétorique de cette évidence est la généralisation, qui rapproche le dicton du proverbe. L'énoncé de savoir entraîne le lecteur à admettre au moins un mode de pensée. Il fait apparaître une croyance transformée en « science ». Du point de vue de l'interprétation, le dicton, le proverbe et le cliché sont des indications d'une façon de lire. Ils invitent le lecteur à adapter son interprétation à

l'univers interne de l'œuvre, soit à la manière dont se déroulent les événements et dont vivent les personnages, en fonction d'un corps de croyances et de connaissances. Dans le cas présent, l'évidence proverbiale rappelle un ordre du monde fondé sur des certitudes, sur les lois de la nature, en l'occurrence, ce qui sous-entend l'idée d'un déterminisme. Bien sûr, il importe peu que le lecteur connaisse ou ignore la date du réveil des ours. Qu'il lui suffise de se reporter au contexte dans lequel ce savoir avait quelque valeur pour y trouver matière à sourire ou à s'émouvoir.

Le fait d'histoire

À côté de cela, le fait d'histoire paraît une référence beaucoup plus sûre, plus objective et, partant, plus facilement lisible et interprétable. Parmi les événements historiques évoqués dans le roman de Ringuet, signalons la Première Guerre mondiale (1914-1918) et la grande crise économique des années 1930 dont tout lecteur a au moins entendu parler. Ils sont considérés essentiellement dans le contexte québécois. Le début de la partie intitulée « l'automne » coïncide précisément avec la période de la conscription. Quant à « l'hiver », saison d'un funeste exil, il est associé à la crise. Retenons le premier événement qui donne lieu à une scène de bravoure verbale et au commentaire explicatif suivant :

Des élections générales eurent lieu, où sans que la loi de conscription fût nettement mentionnée, tout le monde la savait dans l'air. Et ce fut la division nette du pays, l'éclatement brusque de cette ombre de lien qui retenait ensemble le Canada français et l'anglais. Dans le Québec on crut tous les soldats, à qui droit de vote avait été donné, tous les « Anglais », dont les fils étaient déjà partis, ligués pour forcer les récalcitrants. La province fit bloc.

En vain. Les Chambres, dès leur réunion, votèrent la loi ; mais l'exemption des fils de paysans et, plus encore, l'absence de chefs empêchèrent le mouvement de révolte de prendre corps et de s'étendre. Pour un peu, à cent ans d'intervalle, '37 se fût répété. Il y eut à Montréal quelques assemblées violentes ; Québec connut même l'émeute ouverte. Mais tout s'éteignit vite.

Cela suffit cependant pour que tous les profiteurs de la guerre, officiers de parade, aspirants ministres, munitionnaires et fournisseurs de l'armée criassent à la lâcheté. Quand la parole de Bourassa se fut soumise et que l'épiscopat fidèle à sa politique centenaire eut requis l'obéissance, il

ne se trouva plus de voix qui fit connaître et expliquât à la fois le refus de tout un petit peuple brisé. Personne pour dire combien pourtant plus simple tout cela était (*ibid.*, p. 292-293).

Pour qui ne connaît pas l'histoire du Québec, ces extraits comportent au moins deux embûches. Dans le dernier paragraphe, le nom propre pose une difficulté qui ne tient pas longtemps. Dès que le contexte de lecture et le contexte de l'histoire sont distingués, comme il se doit, il tombe sous le sens qu'il ne peut pas s'agir d'un homme politique encore actif récemment. Mais de qui s'agit-il ? Les lecteurs avertis auront reconnu le fondateur du *Devoir*, Henri Bourassa, qui fut aussi député libéral et fervent nationaliste. Mais les autres n'auront pas trouvé dans le texte réponse à leurs interrogations.

Une difficulté différente apparaît dans le paragraphe précédent avec le passage : « Pour un peu, à cent ans d'intervalle, '37 se fût répété » où il est fait référence à l'insurrection des Patriotes canadiens, aussi appelée la Rébellion de 1837-1838. Pour être comprise, l'allusion exige des connaissances historiques assez précises et, pour être envisageable, la perspective d'une répétition de ces événements suppose une familiarité avec un contexte prépolitique. J'ai pu constater, sur ce point précis, une fréquente confusion chez des lecteurs en milieu scolaire qui, croyant lire 1937 au lieu de 1837, ont fait un rapprochement avec la deuxième grande guerre. Une dimension prépolitique de l'œuvre leur a ainsi totalement échappé à cette occasion¹¹. Chez certains lecteurs, la perception de la chronologie romanesque en a été transformée. Mais leur lecture n'a pas été impossible du fait de ne pas avoir actualisé un programme de signification, en tout cas pas le programme prévisible. Il est plutôt remarquable qu'elle ait cherché une cohérence, au point de confondre des dates (1837, 1937 ou même 1939) et d'ignorer l'indication « à cent ans d'intervalle ». C'est à supposer qu'une telle cohérence, provisoire et rectifiable, est nécessaire à la poursuite de la lecture, dont la démarche se trouve ainsi validée. Tributaire d'une faute d'attention ou d'un manque d'information historique, cette cohérence sans fondement référentiel serait néanmoins fonctionnelle dans l'économie de l'activité de lecture. On pourrait parler alors d'une « illusion cognitive » à la manière de Bertrand Gervais (1993, p. 67-80). Le fait d'histoire ne garantit pas une lecture univoque ou « orthodoxe », mais il accrédite des certitudes.

11. En fait, il est question de l'élection de Robert Borden en 1917 et de la crise de la conscription.

La voie allégorique

On peut penser que ces questions trouvent leur pertinence dans la perspective de la référence en raison du genre de roman ici en cause. Bien entendu, la référence se découvre, se lit aussi sur le mode allégorique. Nous en faisons l'expérience quotidienne dans le langage figuré et dans le jeu de mots. Dans une esthétique non réaliste, c'est-à-dire où n'est pas centrale la représentation d'un environnement extérieur, les effets de référence littéraire ne sont pas absents, du simple fait d'abord de la référence linguistique – la relation entre un signe et un référent –, mais également en raison de la cohérence interne du discours et de son appartenance éventuelle à un genre ou à une série littéraires. Les mondes possibles des fables, romans fantastiques et textes surréalistes s'inspirent des modes d'existence réels. Bien qu'ils déforment la réalité, ils en reproduisent les rapports de consécution et les relations causales. Ce qu'ils donnent à voir, ils le donnent à croire, même si c'est pour s'en amuser ou s'en méfier. Les références internes des œuvres appartiennent même, le cas échéant, à un fonds commun. Pour s'en tenir à un genre typique, par exemple, les caractéristiques des loups-garous et des vampires constituent des références connues et difficilement contournables, fût-ce dans la parodie. Mais nous sommes bien loin alors de la référence sociale qui est, depuis plusieurs décennies, au centre de la réflexion et de la critique sur la dimension représentative de la littérature.

La critique sociale n'est pas le propre du roman réaliste. Elle est encore possible, parfois plus subversive, dans la fable ou le conte. Les dimensions prépolitiques des contes d'un Jacques Ferron, par exemple, sont bien connues. Dans *Les têtes à Papineau* (1981), de Jacques Godbout, l'allégorie politique est pour le moins évidente. Venu d'un autre horizon, le « conte orwellien » de Nina Berberova *À la mémoire de Schliemann* (1991) ne manque pas de suggérer, dans un dédale de routes et de villes inconnues, des faits de civilisation. Évidemment, le mode allégorique cultive la référence interne. De même que pour toute la littérature, son matériau premier est le langage. C'est peut-être aussi bien la source que l'aboutissement du texte allégorique, la condition de départ et la condition d'arrivée de la lecture.

Pour faire intervenir un dernier exemple, également bien connu, je retiens le roman de Jacques Poulin *Les grandes marées* (1978). Sans dénier son caractère humoristique, il peut être reçu comme une forme d'allégorie sociale. Mis à part les nombreuses références qu'on peut y

découvrir, à la géographie, à la société ou à la culture, il contient de multiples interrogations sur le langage et la représentation. En effet, la précision linguistique constitue une véritable obsession pour le personnage central qui est un traducteur de bandes dessinées. Ce dernier trait n'est pas insignifiant puisqu'il nous entraîne dans une aventure qui est celle de la langue et de l'image.

Considérons un épisode en particulier. Il met en scène un professeur de la Sorbonne nommé Mocassin. C'est un spécialiste de l'image, incluant la bande dessinée, qui parle d'abondance et savamment. Il ressemble à Tournesol, dans *Tintin*, et il est pareillement dur d'oreille. Pour corriger ce fait, on lui offre un appareil d'un nouveau genre qui consiste en une petite bille auditive. Une fois l'appareil introduit dans le conduit auditif de l'oreille du professeur, il se produit « un son étrange qui ressembl[e] à un roulement mécanique » (Poulin, 1978, p. 133). La suite n'est pas moins étonnante :

Mocassin, les yeux clos, dodelinait de la tête.

Un instant plus tard, le bruit de roulement fut interrompu par un timbre clair, puis il reprit et fut ensuite coupé par un cliquetis, et, pendant une minute, tous ceux qui étaient là entendirent distinctement cette série de sons : roulement... timbre... roulement... cliquetis... roulement...

– C'est comme une machine à boules, murmura l'Homme Ordinaire qui exprimait ainsi l'avis unanime des spectateurs.

Le roulement mécanique s'éteignit sur un dernier cliquetis.

Dans le silence qui suivit, le professeur Mocassin se mit à vaciller sur sa chaise et il tomba de tout son long sur le sol.

Il était sans connaissance (*ibid.*, p. 133-134).

Une lecture réaliste de ce passage est peu indiquée. Il y a bien une référence lisible, mais qui s'apparente au monde de la bande dessinée où le burlesque, l'exagération et la caricature vont de soi. La lecture est engagée par ce mode d'expression et la compréhension passe par une série d'associations sémantiques. Prenons le risque de dire l'implicite : l'appareil auditif est une bille, introduite dans la tête du professeur, qui en perd la boule. À cet égard, le bruit de la machine à boules vient signaler soit un jeu en action, soit un dérèglement, comme si la petite boule s'égarait dans la « mécanique » du cerveau. Alors qu'il est sur le point d'avoir pleinement accès à la réalité extérieure, dans son environnement sonore du moins, le savant professeur est transformé. Pour employer une expression familière, il devient « maboul ». Son évanouissement est aussi, au sens propre, une perte de connaissance.

Dans ce cas, la lecture du jeu de langage est tout à fait pertinente, à mon avis, ce qui n'en fait pas pour autant la seule interprétation possible ou correcte. Néanmoins, la suite du roman valide ce mode de lecture, notamment par le fait que le professeur, revenu à lui, n'est plus tout à fait le même. Il s'intéresse désormais aux profondeurs de l'inconscient humain et, lorsqu'il est lui-même inconscient, il adopte un pseudo-langage de primates, qui n'est autre que la langue singe imaginée par l'auteur de *Tarzan*. L'univers fictif de la bande dessinée est signalé à nouveau dans ce passage et à maintes occasions dans le roman, ce qui conduit le lecteur à le « prendre à la lettre », c'est-à-dire à traiter de façon particulière les signes et les référents du texte. À l'évidence, sa dimension littérale est aussi signifiante que sa dimension référentielle.

Des attitudes de lecture

Ces deux dimensions ne sont pas des données objectives, mais des objets construits. La lecture ne se superpose pas avec neutralité sur un texte, dans lequel elle trouverait son principe et son fonctionnement. Le texte ne peut prévoir tous ses usages même s'il est bien forcé de s'y plier. À l'égard de l'œuvre littéraire, il existe une attitude de lecture préalable et qui, dans le pire des cas, est un désaveu ou une offense. Mis à part les détournements par une lecture utilitaire, partielle ou incriminante, il est possible d'établir des attitudes intellectuelles de base susceptibles d'apparaître dans toute démarche de lecture et qui font voir le caractère tout relatif de sa dimension référentielle.

Une attitude importante dans une démarche de lecture me paraît être l'analyse, entendue dans son acception la plus large et non dans celle spécialisée d'un contexte scolaire ou scientifique. Elle est paradoxalement une attitude élémentaire, fût-elle spontanée. En effet, la perception du sens lexical d'un texte obéit d'abord à un déchiffrement, à une identification de sèmes. Cette perception des éléments constitutifs repose sur une analyse, c'est-à-dire une décomposition du tout en ses parties¹². L'exige, par exemple, la valeur de l'expression « être sans connaissance » dans le roman de Poulin. Mais la dimension référentielle du texte s'y prête également. Ainsi, l'organisation des contenus, l'intrigue, la structure temporelle ne deviennent lisibles qu'une fois

12. Il est certain que la compréhension lexicale doit convoquer la mémoire, mais sans pouvoir s'y réduire. Voir, à ce propos, Gilles Thérien, 1993, p. 477-486.

comprises en elles-mêmes, c'est-à-dire reconnues dans leur principe. C'est bien ce qui est en cause, par exemple, dans l'adhésion aux croyances des personnages, la « vraisemblabilisation » de leurs paroles et de leurs actes et l'admissibilité d'un ordre du monde, comme peut l'indiquer une lecture de *Trente arpents*.

Une deuxième attitude, tout aussi fondamentale, est transitive. Elle recherche la lisibilité du texte littéraire dans ses applications. Ainsi, les valeurs différenciées d'un point de vue littéral deviennent-elles des schèmes culturels ou littéraires, tels que les genres, les modèles langagiers ou esthétiques. Le modèle du « roman de la terre », le discours paysan ou encore la bande dessinée comme genre sont de cet ordre. D'un point de vue référentiel, l'attitude transitive fait apparaître l'Histoire, bien entendu, incluant les faits sociaux, politiques ou autres de la réalité extralittéraire. Les épisodes de la Rébellion et de la conscription de même que la place de la connaissance universitaire dans les rapports sociaux y trouvent leur pertinence.

Les attitudes analytique et transitive sur des objets littéral et référentiel ne rendent pas compte de toutes les opérations et formes d'investissement du sujet lecteur. Elles ont même l'inconvénient de laisser entendre plutôt un certain détachement. Pour tenir compte de l'investissement entier du lecteur-interprète, il faut poser une autre catégorie correspondant à la transposition dans le domaine affectif des objets de lecture. Dans une perception littérale, l'attitude transitive retiendra éventuellement un mode d'existence ou un stéréotype mettant en cause, par exemple, la confiance ou la crédulité, la rigueur de la pensée ou l'honnêteté. Cette perception ne conduit pas nécessairement à un programme de comportement, même si l'actualisation des contenus sur un plan personnel en est une conséquence usuelle. En effet, une perception référentielle donnera lieu, le cas échéant, à une identification et à un engagement personnel. Un véritable parti pris de lecture fera ainsi passer l'œuvre dans le champ pragmatique.

La référence personnelle

En somme, depuis une perception de la dimension littérale et depuis une attitude analytique, la lecture conduit éventuellement à l'action par la transposition des contenus résultant d'une perception référentielle d'un texte littéraire. La référence littéraire devient alors une référence personnelle.

Ce passage de la lettre à l'action, de l'esthétique à l'éthique, représente tout un parcours du sujet-lecteur, et qui est laissé à sa liberté. La référence, dans cet ordre d'idées, n'est qu'une variable recouvrant à son tour un vaste ensemble d'objets perceptibles et interprétables, tels que les schémas d'action, les données historiques et les attentes ou visées personnelles. Si elle est à la fois un phénomène de texte, de co-texte et de contexte, c'est par les possibles transactions qui s'y opèrent entre les attitudes de lecture. Elle apparaît, enfin, au cœur des enjeux de la signification littéraire, quelle que soit la figure de sa légitimité, de l'œuvre à l'institution, et quel que soit l'horizon de son langage, de l'énonciation à la transparence. La lecture cherche ses propres références en (re)construisant celles du texte littéraire. C'est bien parce qu'elle est, aussi, une pensée en action.

Bibliographie

- Berberova, N. (1991). *À la mémoire de Schliemann*, Paris, Actes Sud.
- Eco, U. (1992). « "Intentio lectoris" ». Notes sur la sémiotique de la réception », dans *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.
- Gervais, B. (1993). *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Essais critiques », 1993.
- Godbout, J. (1981). *Les têtes à Papineau*, Paris, Seuil.
- « La lecture littéraire », *Tangence*, n° 36, mai 1992.
- Potvin, D. (1908). *Restons chez nous !*, Québec, J.-Alfred Guay.
- Poulin, J. (1978). *Les grandes marées*, Montréal, Leméac.
- Ringuet (1991). *Trente arpents*, édition critique préparée par R. Arbour et J.-L. Major, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- Ringuet (1938). *Trente arpents*, Paris, Flammarion.
- Roy, M. (1994). « Rééditions et relectures. Éléments d'une histoire de la lecture littéraire, au Québec », dans D. Saint-Jacques *et al.* (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 37-51.
- Roy, M. (1994). « La valorisation cognitive des objets littéraires », dans J. Melançon *et al.* (dir.), *La lecture et ses traditions*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », p. 123-142.
- Thérien, G. (1993). « Lecture, cognition, mémoire (ou les cocotiers de Cicéron) », dans C. Duchet et S. Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1993, p. 477-486.



PARTIE 2

L'EXPÉRIENCE
DE LA LECTURE



Bertrand **GERVAIS**

Université du Québec à Montréal

UNE LECTURE SANS TRADITION

LIRE À LA LIMITE
DE SES HABITUDES¹

De nouveaux lecteurs créent des textes nouveaux dont les nouvelles significations dépendent directement de leurs nouvelles formes.

D.F. McKenzie²

Tradition, traduction : qu'est-ce qui vient séparer ces deux termes, dont les signifiants sont si proches ? Qu'est-ce qui change dans le passage du *di* au *duc* ? S'opposent en fait, par ces deux termes, des conceptions complètes de la lecture et du rapport à la culture. Le premier introduit un rapport à l'identité, fondé sur la mémoire, l'histoire, la convergence de temporalités d'abord disjointes (le passé *versus* le

-
1. Cet article a été publié sous le même titre dans *Protée* (« Lecture, traduction, culture »), vol. 25, n° 3, hiver 1997-1998, p. 7-19. Nous remercions *Protée* pour l'aimable autorisation de le reproduire.
 2. « New readers make new texts, and their new meanings are a function of their new forms » (trad. tirée de D.F. McKenzie, 1991, p. 53, cité dans Chartier, 1996, p. 137).

présent), la confirmation d'un territoire culturel, un mouvement centripète inscrit avant tout dans la verticalité ; tandis que le second déploie une identité marquée par l'exploration des bords et des frontières, la dispersion, un mouvement centrifuge où les langues s'affrontent, où les sémiosphères (Lotman, 1990) se rencontrent et les médiasphères (Debray, 1991) se chevauchent.

La tradition est affaire de mémoire : elle est une transmission, fondée à même son étymologie sur le fait de remettre, de passer quelque chose à un autre. C'est un héritage transmis oralement ou par écrit. Elle s'inscrit du côté de l'histoire et de la longue durée, de la confirmation d'une identité par répétition, par rappel. Elle est l'ouverture d'un passé qu'il s'agit non plus d'oublier mais de préserver intact et fonctionnel. L'idée d'un passage est aussi présente dans la traduction, mais dans ce cas, ce n'est pas un objet, un texte, dont on veut préserver la lettre et qui est passé entre deux agents, entre deux temps, un ancien et un nouveau, c'est un objet qu'on veut transformer, pour le faire passer à un second état et le rendre ainsi accessible. C'est un passage qui affecte la lettre du texte, qui est interprétation, transformation, mouvance.

La tradition implique une certaine immobilité, l'identification d'un centre à investir, à protéger, à constituer comme espace plein et stable. Lire, sous la régie de la tradition, c'est rechercher une culture qui est sienne, qui puisse servir d'attache. C'est chercher la sécurité de l'identité reconfirmée. Elle implique un regard tourné vers soi, vers le centre, et qui réaffirme les principes d'une identité collective. La tradition dit qui nous sommes, d'où nous venons, où nous devons aller, ce que nous avons en commun.

En comparaison, la traduction – et par là, je veux dire la pratique actuelle de traduction de textes contemporains – fonctionne d'abord et avant tout sur le mode de l'oubli. Oubli de soi et de sa culture, pour aller vers celle de l'autre, pour lui assurer une présence et une actualité à même sa propre situation. Elle n'est pas un regard tourné vers le passé, un repli, mais une ouverture à l'autre. Ce n'est pas la temporalité ou encore la verticalité qui en illustrent le mieux ses relations fondamentales, mais l'horizontalité, la coprésence sur un même territoire de deux cultures, de deux langues, de ce fait réunies. Si la tradition joue avant tout sur une seule langue, qui a un rôle identitaire, et à laquelle les

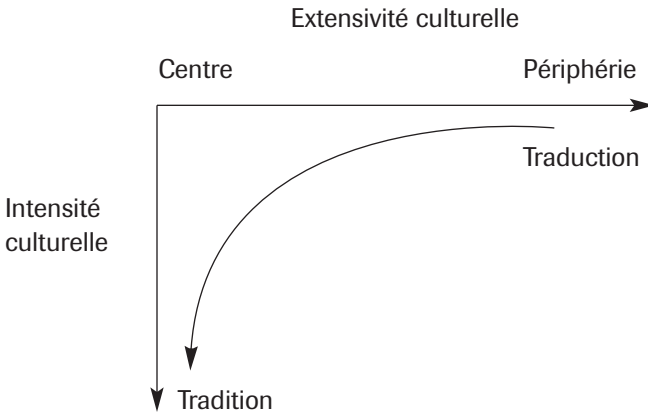
autres langues et cultures seront subordonnées, la traduction repose sur une déhiérarchisation des cultures ou, plutôt, sur une fluctuation dans le jeu des hiérarchies. Les relations ne sont pas fixes ni établies de façon durable, mais en mouvance continue, au gré des rapprochements, des itinéraires personnels. De fait, la traduction – ici, la pratique de lecture qui consiste à lire des traductions, à laquelle on peut associer une pratique de lecture complémentaire, lire dans une langue étrangère – implique une spécialisation et une individualisation des connaissances et des savoirs. Non pas le partagé, mais le singulier. Si notre identité en sort de toute façon assurée, ce n'est pas par répétition du même, mais par confrontation à l'autre, par contraste, complémentarité, comparaison. La traduction implique un investissement non du centre de sa culture mais de sa périphérie. Elle est une exploration de ses frontières, espace qui doit être compris, non seulement comme cette ligne qui sépare deux territoires, mais comme ce lieu plein, à la croisée des deux et qui peut être habité. Même si nous nous y trouvons à la limite de nos habitudes de lecture.

Les contextes culturels

Pour mieux faire comprendre cette différence, je dirai que les liens qui s'établissent par la traduction entre la lecture et la culture sont l'expression d'un contexte d'extensivité culturelle, tandis que ceux établis sous le sceau de la tradition sont l'expression d'un contexte d'intensivité culturelle (Gervais, 1996). C'est dire que ces deux termes ne s'opposent pas qu'en surface – ce n'est pas juste un problème de sémantique –, mais à un niveau fondamental, celui des pratiques sémiotiques, des rapports que nous établissons avec les discours produits et transmis dans notre sémiosphère, qu'ils aillent dans le sens de sa préservation ou de son renouvellement.

La distinction entre ces deux contextes repose, entre autres, sur les travaux de Roger Chartier et des historiens des pratiques de lecture, qui ont défini deux types de lecture, l'une intensive, l'autre extensive. Elle reprend ces types en les généralisant, en déplaçant la distinction des pratiques elles-mêmes à leurs cadres de référence, à leurs contextes. Les lectures que nous pratiquons ne sont que l'actualisation de certains présupposés, de nos attitudes face à la littérature et à la culture (Charles, 1995). Ainsi, l'extensivité culturelle est un contexte marqué

par l'hétérogénéité des textes lus, non seulement par la diversité des genres ou même des médias utilisés, mais par celle des cultures impliquées. Elle est un contexte de consommation rapide des biens culturels. Rapide, à la fois parce que les textes sont lus sans grand investissement, lors de traversées rapides – des textes qui sont vite oubliés, voire délaissés, dès qu'une première saisie a été effectuée et parce que le choix des textes est fait au gré de l'actualité, sans grande motivation préalable : on lit tout ce qui nous tombe sous la main, tout ce que les libraires ont choisi de rendre accessible, suivant la logique du marché. L'intensivité culturelle, quant à elle, se démarque par une plus grande homogénéité des textes lus, par un investissement dans leur lecture et l'exploitation de leurs dispositifs. Elle est un contexte de maturation des biens culturels, qui ne repose pas sur une dispersion de l'attention de lecture ou l'éclatement du corpus, mais au contraire sur leur resserrement, pour assurer ce que les Américains ont nommé *cultural literacy* (Hirsch, 1988), un héritage culturel.



L'extensivité culturelle favorise un déplacement vers la périphérie d'une culture, vers les traductions, le mélange des genres et des formes, une lecture tous azimuts avec ses effets à la fois positifs et pervers : l'ouverture et le dilettantisme, un horizon d'attente de plus en plus large, mais d'une faible densité et profondeur. L'intensivité favorise, pour sa part, le centre, les institutions établies, la tradition, une lecture concentrée : qui se concentre sur peu de textes et qui les maîtrise à fond. La première répond à une économie de la progression, la seconde à une économie de la compréhension. Ces deux tendances ne sont pas simplement opposées mais complémentaires.

L'extensivité culturelle prédomine depuis déjà un certain temps, au point de subir elle-même des modifications décisives. Cette prédominance ne nous empêche pas de nous investir dans la lecture de textes précis, de devenir des spécialistes d'une œuvre, d'un auteur ou d'un mouvement littéraire, mais l'intensivité retrouvée n'est plus qu'une spécialisation de nos modes de lecture et non une modalité de base. Le retour à une intensivité littéraire requiert d'ailleurs une certaine énergie, celle d'aller à contre-courant d'un mouvement centrifuge, de délaissier la vitesse des contacts rapides et de peu d'impact, pour la lenteur d'un investissement de lecture important, une lecture devenue essentielle. Ce retour fait de la tradition non plus une norme, mais, du fait de n'être plus imposée, un objectif de lecture, lié à l'intégration de l'hétérogène capté, en quelque sorte, sur le vif. La lecture littéraire trouve en fait dans ce retour à une certaine intensivité du lire son principe fondamental.

L'extensivité culturelle prédomine. En fait, il faut pousser cette logique d'un cran encore : ce contexte est maintenant exacerbé, de sorte que nous serions même en contexte de surextensivité culturelle, liée à une prolifération sans précédent des textes et des documents de toutes sortes, qui incite à exploiter l'extrême limite de l'axe d'extensivité culturelle et à le distendre plus encore. Les développements récents de l'informatique et de la bureautique ont grandement facilité la production des textes. Il n'y a jamais eu autant de livres publiés, autant de presses spécialisées, de littérature dite «étrangère» (entre guillemets car l'expression n'a jamais paru aussi désuète). Et encore, cette révolution touche au statut même des textes, qui se lisent et se distribuent sous forme de documents électroniques, l'écran remplaçant le livre comme support. Nos pratiques de lecture sont ainsi confrontées non seulement à une avalanche de textes, d'origines variées, voire de plus en plus exotiques, mais aussi à un éclatement des formes qui dépasse les simples variations sur le thème du livre (livre d'artiste, œuvre ouverte, etc.), pour inclure de nouveaux supports hypertextuels et hypermédia-tiques aux possibilités encore en partie inexploitées. Ce contexte de prolifération fait de nous des explorateurs de la périphérie et nous lisons sans cesse à la limite de nos habitudes.

La définition d'une surextensivité culturelle signifie que l'opposition traditionnelle entre lectures intensive et extensive ne suffit plus à rendre compte du contexte actuel de production et de lecture des textes ([intensif *versus* extensif] *versus* surextensivité). Elle peut toujours

servir de matrice, mais nous passons à un autre état technologique, à une autre médiasphère, dont la réalité imposera graduellement ses propres principes.

Je voudrais, dans les deux prochaines sections, décrire deux situations de lecture distinctes qui illustrent cette surextensivité culturelle. La première est la lecture d'un roman américain, *The Crossing*, de Cormac McCarthy (1994), dont je ne prendrai qu'un court extrait, mais qui me permettra de revenir plus en détail sur la notion de sémiosphère, présente dès l'incipit. Il ne sera pas question directement de traduction, comme j'en ai parlé jusqu'à présent, mais d'une situation de lecture complémentaire : lire dans une langue étrangère, avec ce que cela peut entraîner de déplacements, voire de déportements.

La seconde est la lecture-navigation d'un hypertexte fictionnel, où interviendra le concept de médiasphère. L'enjeu ne sera plus la langue de nos lectures (français, anglais ou espagnol), mais son média. Les hypertextes³ n'existent, en effet, que sous forme de document informatique et d'impulsions électriques. Leur média n'est pas le livre ni le papier, mais l'ordinateur et son écran. Ils requièrent pour leur utilisation des logiciels capables de relier des fragments de textes ensemble (appelés des nœuds), auxquels s'ajoutent des images, fixes ou animées, et parfois même une bande sonore. Ils viennent sous forme de disquettes, qu'on insère dans le lecteur de son ordinateur, ou de documents, qui peuvent être téléchargés depuis des sites spécialisés sur Internet ; mais ils ne peuvent quitter l'ordinateur sans altérer leurs fonctions de base. La partie textuelle peut être imprimée, mais les résultats sont de l'ordre d'une photographie comparée à une production cinématographique. Un pâle reflet. Leur développement et leur graduelle institutionnalisation nous forcent à nous interroger sur l'impact que peut avoir ce nouveau média sur nos pratiques de lecture⁴. Quelle

3. Le terme d'hypertexte a été proposé en 1960 par Ted Nelson qui l'a défini plus récemment comme une écriture non séquentielle aux nœuds contrôlés par un lecteur ; cité dans Joyce, 1991, paragr. 13. Il ne s'agit donc pas de la notion développée par G. Genette dans *Palimpseste* (1982).

4. On peut y voir un écho direct aux travaux de Roger Chartier qui, eu égard à l'informatique, cherche aussi à « comprendre les contraintes qu'imposent à la construction du sens d'un texte les conditions qui régissent son écriture et les formes qui gouvernent sa transmission » (Chartier, 1995, p. 271).

nouvelle contrainte de lecture nous est imposée, par exemple, quand l'enchaînement des nœuds dépend de nos propres manœuvres et de choix faits, initialement, à l'aveuglette ?

Aux limites de la sémiosphère

Soit le roman de Cormac McCarthy, *The Crossing*, le deuxième tome de *The Border Trilogy*, lu en *paperback*. Il s'agit d'un western métaphysique, publié en 1994, qui raconte l'histoire du jeune Billy Parham. À la fin des années 1930, il capture une louve qui maraudait sur les terres du ranch de sa famille. Plutôt que de la tuer, il choisit de la ramener dans les montagnes du Mexique. Il traverse ainsi à cheval la frontière qui sépare les États-Unis de l'État de Sonora, traînant au bout d'une corde sa louve, la gueule attachée par une muselière de fortune. Il fait route sur des pistes qui longent les canyons et rencontre après quelques heures un premier ranch.

Adonde va ? the man said.

A las montanas.

The man nodded. He wiped his nose with his sleeve and turned and looked toward the mountains so spoken. As if he had not properly considered them before. He looked at the boy and at the horse and at the wolf and at the boy again.

Es cazador usted ?

Si.

Bueno, said the man. Bueno (McCarthy, 1994, p. 75).

Billy reprend la route et, un peu plus loin, il rencontre une vieille femme, accompagnée d'une jeune fille.

Me entienda ? she said.

Si, claro.

She studied the wolf. She looked at him again. The eye half closed was probably from some injury but it lent her the air of one demanding candor. Va a parir, she said.

Si.

Como la jovencita.

He looked at the girl. [...]

Es su hija ? he said.

She shook her head. She said that the girl was the wife of her son. She said that they were married but that they had no money to pay the priest so they were not married by the priest. Los sacerdotes son ladrones, the girl said. It was the first

she had spoken. The woman nodded her head at the girl and rolled her eyes. Una revolucionaria, she said. Soldadera. Los que no pueden recordar la sangre de la guerra son siempre los mas ardientes para la lucha.

He said that he had to go (ibid., p. 86).

The Crossing est bel et bien un roman de la frontière, celle qu'on traverse ou qu'on habite, et qui n'est pas faite que de montagnes ou de postes de douane, mais de langues et de parlers qui se chevauchent et cohabitent dans le même espace. Espace du texte, espace de sa lecture, de *ma* lecture. Québécois, vivant au nord du 45^e parallèle, je traverse une première frontière qui est celle de la littérature américaine, lue dans sa langue. Un anglais qui, dans ce cas-ci, est loin de la réalité linguistique de la Nouvelle-Angleterre ou du Canada anglais, beaucoup plus présente au Québec. Une langue marquée par l'encyclopédie du western, avec son lexique spécialisé sur les chevaux et l'équitation, la géographie locale, les habitudes de l'époque, mais surtout par le style de McCarthy, télégraphique par moments, fait d'ellipses et d'ambiguïtés, d'un mélange de genres, d'une sourde tension. Nous sommes loin des proses diluées d'un Louis L'Amour par exemple, et plus proche des explorations stylistiques de William Faulkner.

Je traverse une seconde frontière, quand Billy passe sous le 32^e parallèle et pénètre au Mexique. L'anglais doit alors partager son espace avec l'espagnol qu'on y parle. Et c'est bel et bien un partage. Les frontières sont bilingues, par définition. Les phrases en espagnol ne sont nullement traduites en américain ; elles sont intégrées tout naturellement à l'économie narrative et sémiotique du roman. Billy comprend l'espagnol, il répond sans formalité (« Me entiendo ? she said. Si, claro »). Et les échanges ne sont pas expliqués par la suite. Si on ne comprend pas l'espagnol, on se doit de trouver des approximations des phrases prononcées. Quelquefois le travail est simple ; on parvient sans trop de difficulté, grâce au contexte, à retrouver dans « Es su hija ? », un « C'est votre fille ? ». Mais quand les phrases sont plus longues, comme la dernière réplique citée de la vieille dame (« Ceux qui ne peuvent se souvenir du sang de la guerre sont toujours les plus ardents au combat ») ou bien d'autres qui viendront, un travail plus important est requis. Les compétences langagières exigées par le roman sont grandes, elles sont le fait de frontières d'une grande perméabilité, qui permettent les déplacements territoriaux et langagiers.

Ce qui m'intéresse dans cet exemple est moins la coprésence de deux langues voisines dans un même texte, procédé maintenant usuel

de notre modernité ou postmodernité littéraire, où l'on assiste à d'importants « phénomènes de croisement et d'interpénétration culturels » (Simon, 1994, p. 19), que la situation de lecture qui en découle et qui vient en ajouter une troisième. C'est depuis le français que je lis ce roman écrit en anglais et qui comporte des passages en espagnol. En fait, il serait plus juste de dire que c'est depuis le québécois que je lis ce texte en américain qui contient du mexicain. Et ce mexicain, je le traduis dans quelle langue, en cours de lecture ? Dans la langue du texte ou dans la mienne, puisqu'elles sont différentes ? Comment dois-je traduire « *Es su hija ?* » ? Par « C'est votre fille ? », comme je l'ai fait plus haut, ou par « *Is she your daughter ?* » ? De quelle façon dois-je construire ce texte ? En faisant abstraction de ma langue, des déterminations précises de ma situation de lecture ? Est-ce que la vieille dame me parle, auquel cas je traduis ses mots en québécois, ou est-ce qu'elle parle à Billy, et alors je les rabats sur sa langue, son américain ? Au-delà des nombreux choix qui peuvent être faits, on voit tout de suite à quelle déhiérarchisation des langues et des cultures on assiste, à quels ajustements régionaux et ponctuels. Il n'y a pas une seule façon de lire et de traduire ce texte, le choix opéré dépend de mes propres habitudes et de ma posture de lecture : enclin à la déterritorialisation, par une subordination de mon monde à celui du texte, ou à une reterritorialisation, assimilant au contraire le monde du texte au mien.

Indépendamment du jeu des relations qu'elle permet, la transitivité décrite introduit un éloignement additionnel. Non seulement l'univers narratif de *The Crossing* est-il, de par son existence même, l'occasion d'un déplacement de l'attention, une défamiliarisation – à laquelle j'ai pu consentir comme lecteur, en choisissant de lire un western, d'aller vers la découverte d'un chronotope dont je ne connais pratiquement rien –, mais encore cette défamiliarisation est-elle accentuée par la frontière investie et dont la présence n'avait pas été anticipée. Le roman de McCarthy me fait traverser deux frontières plutôt qu'une, il m'entraîne encore plus loin dans une altérité inattendue. Peut-être est-ce cela l'effet d'exotisme, c'est-à-dire non seulement la reconnaissance d'une distance, mais, malgré mes attentes, la surprise d'un éloignement encore plus grand. Dans *The Crossing*, l'exotisme n'est ni le western, ni l'Arizona, ni même cette louve capturée et ramenée dans son territoire d'origine (geste dont la symbolique paraît liée à une nature en voie de domestication et à l'expulsion d'un corps indésirable, par son renvoi à son état d'origine), et il n'est pas ces éléments parce que je m'attends à

les trouver là ; l'exotisme surgit à l'apparition d'une culture autre, mexicaine, que je n'attendais pas. C'est cette présence qui déjoue mes attentes, cette extension plus grande donnée à l'univers narratif et à son domaine culturel. L'exotisme n'est pas dans l'altérité, mais dans l'inattendu, dans le dépassement des limites de sa sémiosphère.

Cette situation de lecture n'est pas exceptionnelle, elle aurait même tendance à s'imposer comme norme de nos pratiques littéraires actuelles, caractérisées par les brouillages culturels : des textes brisés et pénétrés d'altérité qui nous obligent à repenser les liens entre la littérature et l'identité culturelle (Simon, 1994). À voir, du moins, ce rapport comme fait de complexité, d'hétérogénéité et d'asymétrie. En fait, hors de toute mode, cette situation correspond, pour Yuri Lotman (1990, p. 125), au fonctionnement même des sémiosphères. L'unité fondamentale de la sémiosis est, pour lui, non pas une langue ou un langage quelconque, mais l'espace sémiotique complet occupé par une culture donnée. Et la sémiosphère est cet espace : elle est l'environnement nécessaire au maintien et au développement d'une culture. Sa condition et, par suite, son résultat. Elle est une totalité, continuellement en mouvement, animée par les relations entre ses parties, leurs interpénétrations et résistances. Il s'agit d'un complexe de relations, dont la dynamique repose sur les rapports de force et de dépendance qui s'y établissent.

La sémiosphère se déploie en fonction d'une langue qui lui assure son identité, en permettant de la distinguer d'une autre sémiosphère, par exemple. Mais il ne faut pas voir dans cette langue un centre qui serait une entité stable, protégée de toute influence externe ; au contraire, ce centre ne cesse d'être confronté à d'autres langages de toutes sortes, à des codes et des sous-codes de tous genres, à des influences, tant extérieures qu'intérieures. Ce n'est pas un noyau, fruit ou atome, mais plutôt un dénominateur commun, un fondement, qui reste identique, malgré ses transformations. De fait, la sémiosphère est marquée par son hétérogénéité. L'espace sémiotique qu'elle occupe est fait de langues et de langages variés, d'éléments en constante transformation qui lui donnent son dynamisme. Une culture, qui n'est pas morte, subit les influences des autres cultures qui l'entourent ou dont elle est à l'écoute. La culture québécoise (ou devrais-je parler de ma version personnelle de cette culture) est une sémiosphère subissant des influences, à la fois de la France et des pays européens, et des États-Unis et du Canada, et, pour ces derniers, non seulement par la littérature, le cinéma, la télévision et la musique, mais aussi par les discours critiques et universitaires,

les sciences et, de plus en plus, les télécommunications et l'informatique. Ces influences ne sont pas qu'externes, impliquant des frontières de plus en plus poreuses à mesure que les échanges se multiplient, mais internes aussi, par la réunion de cultures introduites par les centres urbains et leur logique de la contiguïté.

Tout aussi important est le fait que la sémiosphère est marquée par une asymétrie, révélée, pour Lotman, par l'existence même d'un centre qui appelle une périphérie (*ibid.*, p. 127). Au centre, se retrouvent la langue identitaire et toutes les pratiques qui viennent la confirmer ; à la périphérie, s'immiscent toutes les autres pratiques qui, elles, en réduisent pour ainsi dire la portée. En lisant, je peux me tenir au centre de ma sémiosphère, comme je peux fréquenter ses espaces-frontières. En fait, l'inscription d'une asymétrie, et de ses positions sur-déterminées, vient confirmer deux tendances complémentaires nécessaires au développement de toute sémiosphère. L'une est la préservation, l'autre est le renouvellement. La sémiosphère a besoin à la fois d'un centre qui lui donne une permanence, une continuité ou encore une certaine inertie nécessaire à la survie de tout organisme, et d'une périphérie, qui lui assure un développement, un dynamisme, une vitalité. Au centre, se trouve la tradition, qui assure la permanence, la préservation de l'identité ; à la périphérie, se rencontrent la traduction ou la lecture en une langue étrangère, qui confrontent cette identité à une autre. En tant que lecteur, je peux ainsi lire dans les limites de ma sémiosphère et par le fait même participer au mouvement de préservation de son espace sémiotique ; comme je peux traverser les frontières de ma sémiosphère, puis œuvrer à leur déplacement, de manière à pouvoir ensuite la renouveler.

Pour Lotman, les frontières de la sémiosphère sont un lieu de grande activité, car le processus de sémiotisation y subit les pressions les plus vives. Les habitudes d'interprétance ne sont pas encore prises, au contraire elles sont à acquérir, à chaque fois confrontées à de nouveaux signes, de nouvelles configurations discursives, qui demandent une expérimentation, un travail de refiguration qui ne peut pas reposer de façon simple sur la tradition de la sémiosphère d'origine. Comme Lotman le dit, dans la traduction anglaise de son essai,

The notion of boundary is an ambivalent one: it both separates and unites. It is always the boundary of something and so belongs to the frontier cultures, to both contiguous semiospheres. The boundary is bilingual and polylingual. The

boundary is a mechanism for translating texts of an alien semiotics into "our" language, it is the place where what is "external" is transformed into what is "internal" (ibid., p. 36-37).

En lisant *The Crossing*, je me place donc à la périphérie de ma sémiosphère, habitant une frontière, celle inscrite par la réunion des cultures québécoise et américaine. Je fais pénétrer dans mon espace sémiotique un texte qui lui est « étranger », et dont je peux m'accommoder selon divers scénarios. Je peux lire ce texte dans un effort de spécialisation en littérature américaine et faire de cette frontière un lieu à habiter de façon constante, devenant par la force des choses un territoire plein⁵. À l'autre extrême, je peux le lire en dilettante, c'est-à-dire parce qu'on en a parlé en bien, parce que son auteur est à la mode, parce que j'aime les loups et les chevaux, et cette frontière reste un espace éphémère, une simple limite, qui ne s'habite pas, mais se franchit. Tout autant que l'asymétrie des sémiosphères et les diverses manifestations de l'extensivité culturelle, ce que ces derniers propos illustrent, ce sont aussi les différentes positions qu'un lecteur peut adopter dans son propre espace sémiotique. Reste-t-il principalement au centre, faisant de brefs allers-retours à la périphérie, voire à des périphéries, ouvrant de nouvelles frontières à chaque lecture, passant d'un roman américain, par exemple, à un texte japonais, turc, égyptien ? Ou exploite-t-il à fond une seule frontière, l'explorant le plus systématiquement possible ? Est-il excentrique ou concentrique ? Lit-il en traduisant le texte dans sa propre langue ou se traduit-il dans la langue du texte ?

5. Le caractère particulier du roman de McCarthy soulève un problème de traduction ou d'appropriation intéressant : quel peut être le statut d'un tel texte dans une sémiosphère d'arrivée ? Peut-il dépasser la marginalité ? Pour qu'un texte d'une littérature étrangère soit assimilé et joue un rôle quelconque, il faut que la culture d'origine soit valorisée, d'une façon ou d'une autre. Et encore que l'identification du texte à cette culture d'origine soit claire. Or *The Crossing* ne répond pas de façon simple et non ambiguë à ce second critère. Explorant les limites de sa propre sémiosphère, ses limites externes, il ne se place pas au centre, mais à une périphérie problématique. Il demande pour être maîtrisé non seulement une connaissance de la culture américaine, mais de la culture mexicaine. Il n'offre pas le dépaysement du western, avec ses indiens imaginaires et son héroïsme de romans d'aventures, mais une quête d'une plus grande densité, aux limites de soi. Un univers sombre, nécessairement atypique. Or la typicalité est requise pour tout déplacement important au cœur des sémiosphères d'arrivée.

La tendance actuelle à la surextensivité des pratiques de lecture vient perturber ce portrait. Elle surdétermine, en effet, cette périphérie, comme si l'ensemble de la sémiosphère n'était plus qu'une immense frontière, une limite sans cesse réactualisée. La lecture y privilégie l'excentrique, l'allotopique. Le centre n'apparaît plus comme un point de repère stable, mais, du fait même de son éloignement, un pôle parmi les autres, une valeur dans une logique polyvalente. Les uns diront qu'une telle surextensivité vient miner les structures mêmes des sémiosphères, introduisant des déséquilibres qui les feront s'écraser de leur propre poids, dans un rabattement des frontières. Les autres, qu'il s'agit d'une évolution indispensable qui doit leur permettre de résister aux transformations actuelles, liées au passage vers une nouvelle médiasphère. Ou alors, que c'est la preuve que la définition traditionnelle des sémiosphères, avec centre unique et périphérie, est à revoir, qu'elle est du moins à complexifier. Les sémiosphères, en contexte de surextensivité culturelle, seraient en fait des structures rhizomatiques (Deleuze et Guattari, 1976), faites de nœuds et de relations, qui ne dépendent d'aucun centre stable, mais de lieux de plus forte densité, qui se répondent et se complètent. Un réseau, comme un labyrinthe qui n'aurait plus de centre et, par la force des choses, plus d'issue.

Au seuil de la vidéosphère

Notre époque est marquée non seulement par la porosité de ses sémiosphères et de leurs frontières, mais par une transformation majeure des médiasphères et, par conséquent, des rapports que nous entretenons avec les matériaux de conservation et de transmission des textes. Nos lectures font leur entrée dans la vidéosphère, caractérisée non plus par le livre et ses pages de papier, mais par l'écran cathodique et ses fluctuations. Les textes sont voués de plus en plus à une existence électronique ; il convient de mesurer quels effets ce nouveau support peut avoir sur nos pratiques de lecture. Cette question, d'autres l'ont déjà posée, dont Roger Chartier, qui a bien compris quelle importance il pouvait y avoir à

[...] situer, dans l'histoire longue du livre, de la lecture et des rapports à l'écrit, la révolution annoncée, en fait déjà commencée, qui fait passer du livre (ou de l'objet écrit) tel que nous le connaissons, avec ses cahiers, ses feuilles, ses pages, au texte électronique et à la lecture sur écran (Chartier, 1996, p. 271).

Confrontés à l'ordinateur, ce n'est plus une histoire de la lecture qu'il faut faire, mais une prospective, car les formes permises par cet outil nous entraînent du côté d'une hypertextualité dont nous avons encore à maîtriser les principaux paramètres. Le concept de médiasphère est au centre de la médiologie de Régis Debray, qui est une étude non pas de la signification, mais des messages eux-mêmes, des modes de transmission et de leur impact sur une société. L'idée de médiasphère s'impose du fait qu'on ne peut « séparer une opération de pensée, à quelque époque que ce soit, des conditions techniques d'inscription, de transmission et de stockage qui la rendent possible » (Debray, 1991, p. 229). Ces conditions modèlent la pensée et ne font pas que l'accompagner. Debray identifie trois médiasphères dont la succession reflète le développement des modes de transmission. La logosphère est la première sphère et elle coïncide avec l'invention de l'écriture. La graphosphère est la seconde et elle repose sur l'imprimerie, le livre. Ce sont les effets de cette sphère sur les pratiques de lecture que la distinction entre lectures intensive et extensive a permis en quelque sorte d'identifier.

La vidéosphère est la dernière en date et elle correspond à l'ère de l'électron, de l'audiovisuel et de ses applications. Debray en parle principalement dans ses relations à l'image vidéo, immatérielle, à la lumière émise par l'écran, un signal électrique balayant un moniteur dont nous avons à reconstituer les résultats ; mais nous pouvons accroître la portée de cette sphère pour y inclure l'électronique (à moins de vouloir lui attribuer une sphère précise, la cybersphère), et surtout pour y déterminer ce qu'il advient du texte et de ses modes de construction et de saisie, quand il y est incorporé.

Soit l'hypertexte fictionnel de Michael Joyce *Afternoon, a Story* (1987), l'un des premiers, qui a de ce fait attiré l'attention de nombreux critiques et théoriciens de la postmodernité culturelle. On glisse la disquette dans son ordinateur, on transfère le document sur son disque dur et on ouvre le document. Une fenêtre apparaît, qui sert d'ersatz de page couverture. On y apprend que *Afternoon, a Story* est déjà un classique postmoderne, que Robert Coover aurait dit qu'il s'agit là de « *The granddaddy of hypertext fictions... a landmark!* ». On nous offre de commencer une nouvelle lecture ou de reprendre une lecture antérieure.

Si l'on choisit d'en commencer une nouvelle, il faut attendre que l'ordinateur reçoive le document, avec ses 539 nœuds et ses 951 liens. Un premier texte apparaît, dont le titre est « Begin » : « *I try to recall*

winter. "As if it were yesterday?" she says, but I do not signify one way or another.» Le dialogue engage un homme et une femme. Ils se rendent à une auto. Elle lui dit quelque chose et la dernière phrase demande : «Do you want to hear about it?»

Si, par mégarde, on noircit avec sa souris un bout de texte, un nouveau nœud apparaît. Le titre en est «*I want to say*» et il nous apprend : «*I want to say I may have seen my son die this morning.*» La phrase est courte, l'événement important, tragique même, mais l'assertion est atténuée deux fois. Le narrateur n'affirme rien d'emblée, il informe seulement qu'il voudrait le faire. L'intention est affirmée sans pour autant que l'acte soit accompli. Mais, en même temps, l'information nous est transmise. De la même façon, ce qui est affirmé n'est pas un événement, mais sa perception, et encore une possibilité de perception, une simple hypothèse : il pourrait avoir vu son fils mourir ce matin. Sur quoi repose l'indétermination ? Sur l'identité du mort ou sur l'existence même de cette mort ? Il est impossible de le savoir, toutes les possibilités sont ouvertes et rien, dans ce nœud, ne nous permet de résoudre l'énigme. Pour le faire, il faut aller de l'avant et enchaîner les nœuds jusqu'à ce qu'un récit ou une cohérence quelconque apparaissent. Nous sommes en plein cœur d'une fiction, sans rien savoir de ce qu'elle a à nous raconter.

Grâce au logiciel, à chaque fois que du texte est noirci, on est propulsé vers de nouveaux nœuds, dont les titres semblent participer à une grande phrase. Les premiers qui apparaissent donnent à l'hypothèse une certaine plausibilité, par l'utilisation de minuscules et de signes diacritiques, de courtes propositions, d'adverbes, de déictiques, de chiffres, etc. Bien vite, pourtant, cette piste se révèle inutilisable. Il en ressort un ensemble hétéroclite de titres, qui constituent tantôt des séquences de faible portée (suite de chiffres, mots d'une phrase, questions/réponses), tantôt des renvois intertextuels («*Lolly*», qui rappelle le *Lolita* de Nabokov ; «*Lost in the Funhouse*» qui reprend le titre de la nouvelle et du recueil éponyme de John Barth (1968), l'un des premiers labyrinthes métanarratifs de la littérature américaine). La recherche d'une cohérence ne peut donc passer par une simple identification des titres.

Si l'on retourne au tout premier nœud, «*Begin*», on peut choisir de répondre à la question qu'il posait. Voudrait-on en savoir plus ? En fait, pour chaque nœud, on peut répondre oui ou non à partir d'une barre

d'outils, comme on peut « cliquer » sur un des mots-boutons ou encore ouvrir une fenêtre de dialogue qui donne la liste des fragments accessibles depuis celui-ci. Il y en a 20, pour la première fenêtre. En choisissant le premier, un nœud apparaît où on lit : « “ *What shall I call you ?* ” I ask. “ *Nausicaa* ” she says calmly. » Si l'on presse oui, on arrive à « Nausicaa2 », puis à « Giulia », et ainsi de suite.

Les trajets de lecture paraissent multiples et l'on peut ainsi naviguer longtemps sur cet hypertexte fictionnel. Puis, quelque peu désorienté par la nature non séquentielle du texte, la main engourdie par toutes ces manipulations, les limites du texte depuis longtemps oubliées, on peut abandonner la partie, sans même avoir récupéré suffisamment d'intrigue pour savoir ce qu'il en est du récit qui se cache dans le logiciel.

Naviguer à travers un hypertexte demande un travail qui dépasse les attentes des régies habituelles de lecture première. Dès l'ouverture du logiciel, l'initiative est laissée au lecteur, qu'il le veuille ou non, et ce dernier se doit d'établir des synthèses avant même d'avoir parcouru l'ensemble du texte, avant de savoir où diriger ses inférences de façon à établir une cohérence qui soit fidèle à l'hypertexte ouvert. Le lecteur est comme un voyageur égaré dans un labyrinthe, qui avance à tâtons, à la recherche de repères, sans vue d'ensemble préalable des lieux. Sa lecture n'est d'abord pas une recherche de compréhension, mais d'orientation, qui seule permettra la progression. Celle-ci n'est pas assurée d'emblée, mais devient le premier objectif à atteindre (d'où l'idée d'une lecture-navigation). L'hypertexte s'offre d'abord comme territoire à maîtriser, ce qui déporte l'attention du contenu vers la forme et sa matérialité. Cela est vrai non seulement de *Afternoon, a Story*, mais de tous les hypertextes fictionnels, d'autant plus que cette production de Joyce est déjà ancienne et moins complexe que certaines productions plus récentes⁶. Ce n'est pas un hypermédia, il n'y a aucune illustration ; et le nombre total de nœuds est inférieur au millier. Ce n'est pas non plus un hypertexte de fiction collaboratif, fait d'une écriture collective qui se déploie à partir d'un canevas initial ; il n'est pas en réseau, mais se trouve sur une disquette. Si ses outils de navigation sont limités – il

6. Pour un répertoire des arts et des littératures hypermédiatiques, on consultera le site du laboratoire NT2, <www.labo-NT2.uqam.ca>.

n'offre pas de carte qui permette de se retrouver dans l'espace fictionnel ouvert par la narration, on ne peut visualiser le parcours réalisé sur une fiche de synthèse ni mettre des signets à certains nœuds –, le labyrinthe qu'il constitue est de taille réduite.

Les hypertextes fictionnels correspondent à l'application artistique ou littéraire d'une technologie conçue d'abord pour aider les lecteurs à naviguer ou circuler dans de vastes ensembles textuels et non pour les perdre dans des dédales narratifs. Ces logiciels permettent de consulter des encyclopédies et des dictionnaires, de même que de naviguer sur la toile du réseau Internet. Leur utilisation en littérature, ou dans le domaine plus général de la fiction, est une spécialisation inattendue, mais leurs effets sur la narrativité incitent à une réévaluation importante non seulement de la façon dont nous définissons les textes, mais de celle aussi dont nous concevons nos pratiques de lecture. Ils actualisent, dirait Debray, le passage d'une médiosphère à l'autre et nous placent, nous lecteurs, à la frontière de deux territoires. L'habituel, celui que nous habitons pleinement et dont nous connaissons les conventions et les usages, et le nouveau, que nous avons encore à maîtriser et qui pose des problèmes de compréhension, voire de construction, difficiles à résoudre.

Qu'il y ait révolution se remarque aux possibilités mêmes que permet le média, entre autres, quant à l'ouverture des textes et aux problèmes rencontrés pour en rendre compte. Si l'ouverture, de l'œuvre ou de la *fabula* (Eco, 1965), était auparavant la marque de l'avant-garde littéraire, le sommet de la pyramide de la textualité, elle devient le seuil même de l'hypertextualité. Non plus l'exception, mais la règle, la condition minimale. D'une médiosphère à l'autre, d'un niveau de complexité à l'autre, ce sont les conditions de la textualité qui se modifient. En fonction des logiciels permettant de créer des hypertextes, un texte linéaire, comme nous les fréquentons et les produisons toujours, correspond à une sous-utilisation du média. La linéarité et la séquentialité qui étaient les marques de la textualité deviennent des paramètres désuets, comme s'il s'était agi de défauts et non de qualités (Gervais et Xanthos, 1999). Une des avenues de la théorie littéraire des dernières années avait été de se libérer de ces deux contraintes : il paraissait indispensable de proposer des notions de texte qui le présentent comme un espace, une surface de jeu et d'investissement, une totalité libérée d'une linéarité réductrice. Mais c'est une chose de vouloir se libérer d'une contrainte, et c'en est une autre d'en être déjà débarrassé.

En fait, ce que l'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre. Par exemple, si le réalisme nous avait habitués à des débuts *in medias res*, à des ouvertures marquées du sceau de l'arbitraire, seule façon d'atténuer la distinction entre le monde du texte et le monde du lecteur, cette arbitrarité devient nécessité avec l'hypertexte fictionnel. Le *in medias res* est la norme. La frontière entre les deux mondes est déjà, par définition, atténuée, comme s'il n'y avait plus de différence entre les deux, que l'écart ne voulait plus rien dire. On n'entre pas dans un hypertexte fictionnel, au sens où, en textualité, il fallait bel et bien entrer dans le texte par la porte principale : la première page du livre, l'incipit, les premiers mots. On s'y glisse plutôt, on y navigue, l'écran de l'ordinateur devenant cette mer où nous évoluons, passant d'un domaine à l'autre sans heurts. L'ordinateur permet maintenant d'aller, d'un seul et grand geste, d'un logiciel de traitement de texte à un hypertexte fictionnel, en passant par des logiciels de courrier électronique et de lecture de disque compact, qui peuvent être ouverts en même temps. Tout est à la portée de la main. La fiction cohabite avec le reste ; elle n'est qu'une fenêtre parmi les autres ouvertes sur un bureau électronique. C'est à la fois extraordinaire et inquiétant : les différences entre ces lieux de notre attention sont affaiblies, comme si tout n'était plus que fiction ou que la fiction n'était pas différente du reste. On trouve là, d'ailleurs, le prétexte à une critique de la condition postmoderne et du mode de vie en régime vidéosphérique, où tout n'est plus que simulacre et où les critères permettant de distinguer le vrai du faux, le réel du fictionnel, n'ont plus aucune efficacité.

In medias res : plus qu'une norme, il y a là un mode de vie. Nous sommes continuellement au milieu de quelque chose. À la croisée de diverses activités, à cheval sur plusieurs projets, lisant des extraits de livres, des fragments de documents, partagés entre des émissions télévisuelles, radiophoniques, etc. ; nous nous retrouvons au milieu d'histoires déjà amorcées, dont nous risquons de ne jamais retrouver la logique ni la totalité, réduits à ne maîtriser que des fragments épars, incapables de dégager une synthèse qui servirait à leur attribuer une signification. Et les hypertextes fictionnels font de cette réalité un principe actif. Joyce explique dans *Afternoon, a Story* :

Closure is, as in any fiction, a suspect quality, although here it is made manifest. When the story no longer progresses, or when it cycles, or when you tire of the paths, the experience of reading it end (Joyce, 1987).

Formule que reprennent Moulthrop et Cohen dans la présentation de leur hypertexte *The Colour of Television* (1995) : « *Begin where you begin, go where you can go. You are done when it is over for you.* » Cette fin ne correspond pas à celle du texte.

Nous restons peut-être au milieu de quelque chose, mais nous ne sommes au centre de rien. Comme les limites du récit ne sont pas immédiatement accessibles – elles sont ce qu’il s’agit de découvrir –, nous sommes continuellement déportés, incapables d’identifier où nous en sommes, ce qui est le centre, en fonction duquel un espace, un monde pourront être organisés. Non seulement le support informatique rend la matérialité même de l’hypertexte problématique, du fait de son évanescence – il ne s’agit plus d’encre sur du papier mais d’un bombardement d’électrons sur un écran –, mais l’absence de limites narratives claires accentue son inaccessibilité et, de fait, son étrangeté. L’hypertexte est l’exemple parfait de la surextensivité culturelle et de sa gestion particulière de la sémiosphère.

On peut décrier cette nouvelle forme de narrativité, montrer de quelle façon l’élimination de la séquentialité peut entraîner une réduction des possibilités de la mise en intrigue (« il est impossible de “ raconter une histoire ” sur un tel support » [Bernard, 1993, p. 17]), qui requiert une linéarité : le suspense repose sur une organisation précise des actions et de leur dévoilement, qui ne peut être maintenue quand l’ordre d’apparition est laissé à la discrétion d’un lecteur qui ne le connaît pas. Tout comme on peut applaudir la libération qu’elle introduit, fondée sur l’ouverture, un rapport autre au texte qui n’offre plus la même surface de résistance, une démocratisation du processus d’écriture et de lecture : Joyce dira que ce n’est pas simplement que le lecteur peut déterminer l’ordre de ce qu’il lit, mais que ses choix créent ce qui est lu⁷. Mais, quoi qu’il en soit de ses pouvoirs et limites, cette nouvelle forme, dont on ne peut, compte tenu de sa nouveauté, que supputer le rôle qu’elle jouera en littérature, est l’occasion d’une réévaluation de nos habitudes de lecture et de définition du texte.

7. L’argument de Joyce se développe ainsi : « *It is not merely that the reader can choose the order of what she reads is but that her choices in fact become what it is. Let us say instead that hypertext is reading and writing electronically in an order you choose ; whether among choices represented for you by the writer, or by your discovery of the topographic (sensual) organization of the text. Your choices, not the author’s representations or the initial topography, constitute the current state of the text. You become the reader-as-writer* » (Joyce, 1991, paragr. 13-14).

En fait, comme le signale Michel Charles, la lecture et l'analyse d'un texte se font toujours sur la base d'une préconceptualisation de ses propriétés. Notre « intervention sur le texte, qu'elle soit simple lecture ou travail d'analyse, non seulement le fait varier, mais le fait exister » (Charles, 1995, p. 47). Le texte n'existe pas seul, mais uniquement par la lecture et dans son rapport à un commentaire. L'autorité du texte, c'est nous qui la lui attribuons, nous qui la construisons : le texte n'est jamais que ce que nous en faisons. Or cette part dans la construction des textes est révélée de façon criante quand le texte en présence ne répond pas aux critères traditionnels. Et c'est ce qu'on trouve dans les études portant sur les hypertextes fictionnels au début des années 1990. Elles sont consacrées pour la plupart non pas à effectuer des lectures et analyses d'hypertextes, comme on le fait en littérature, mais à déterminer, de l'extérieur en quelque sorte, leurs propriétés, leurs impacts sociaux, culturels et politiques, leurs implications technologiques, leurs contraintes informatiques, leur place dans la situation de lecture⁸.

Signe de la surextensivité culturelle, l'hypertexte s'impose comme un laboratoire idéal où sont revues et corrigées les conceptions du texte et de la littérature. Il est, pour ceux qui y naviguent déjà, l'annonce d'un nouveau régime sémiotique ou médiologique, à peine amorcé et dont les effets pourraient s'avérer importants : « *If hypertext has the kind and degree of power that previous chapters have indicated, it does threaten litera-*

8. Comment construit-on un hypertexte ? Cela semble la question de l'heure : George Landow (1992) consacre des chapitres de son essai sur l'hypertexte à trouver des façons de reconfigurer les rôles et positions des différents intervenants de la situation de lecture. Ses titres de chapitres le disent explicitement : « Reconfiguring the Text » (chap. 2) ; « Reconfiguring the Author » (chap. 3) ; « Reconfiguring Narrative » (chap. 4) ; et « Reconfiguring Literary Education » (chap. 5). Ilana Snyder use d'une semblable rhétorique dans son introduction à l'hypertexte, dans un palimpseste étonnant : « Reconceiving Textuality » (chap. 3) ; « Reconceiving Reading and Writing » (chap. 4) ; et « Reconceiving Narrative » (chap. 5). Ils ne sont pas les seuls ; les mêmes questions reviennent sans cesse qui tentent de cerner comment s'écrivent, se lisent, se définissent, se construisent, s'interprètent, se dessinent, s'ouvrent et se ferment, se comparent, s'identifient et se comprennent lesdits hypertextes. Peu d'exemples sont réellement analysés, il faut les définir avant de les lire, identifier la place qu'ils occuperont dans la vidéosphère.

ture and its institution as we know them. One should feel threatened by hypertext » (Landow, 1992, p. 103). C'est la nouvelle frontière, un territoire à baliser et à maîtriser, qui aura un impact non seulement sur nos façons de lire, mais sur nos conceptions de la culture, sur la sémiosphère.

Nous improvisons régulièrement nos lectures, ne serait-ce que parce que nous ne connaissons pas le texte que nous allons lire. Si nous en étions déjà des experts, il n'y aurait jamais aucune surprise, la lecture ne serait plus une aventure, mais un repli. Improviser ses lectures, c'est accepter que tout ne soit pas déjà maîtrisé, qu'on peut se tromper, errer et se rattraper, faire fausse route dans ses projections, puis graduellement rectifier le tir jusqu'à ce que le texte soit enfin maîtrisé. Il n'y a pas de protocoles, il n'y a que des situations de lecture, qui se modifient selon les dispositifs et les habitudes des textes et de leurs lecteurs.

Si elle s'inscrit comme modalité fondamentale de toute lecture, l'improvisation apparaît cependant, dans le contexte actuel, surdéterminée. Elle touche en fait ces trois facteurs – les textes, leurs objets et notre rôle dans leur compréhension et interprétation –, qui sont au cœur même de toutes nos régies de lecture. Le passage à une vidéosphère a pour effet de modifier substantiellement le support du signe, du texte lu ; la prolifération des frontières de la sémiosphère, par la lecture de textes aux horizons culturels de plus en plus larges et diversifiés, vient introduire de nouveaux objets, voire des objets inédits, qui demandent à être découverts et non simplement rappelés. Quant à l'inscription d'une surextensivité culturelle, elle place le lecteur dans une situation où ses habitudes n'ont plus nécessairement cours, où il doit les revoir depuis le moment premier de la saisie du texte. Chaque élément de cette situation est sujet à un renouvellement important. C'est ce qui en fait une lecture sans tradition, une lecture confrontée à des inconnues qu'elle devra par la force des choses assimiler.

Comment se situer maintenant face à ce triple lieu de transition ? Difficile de répondre d'une façon générale, car ce qui est en jeu est une prospective de la lecture et qu'il faudrait pour le faire, sur la base de nos pratiques actuelles, projeter le point d'arrivée d'une transition à peine amorcée. Et, à ce jeu, à moins de vouloir généraliser nos propres expériences, il ne peut y avoir que des résultats personnels, fondés sur nos capacités d'assimilation et nos résistances. Nous pouvons, par exemple, avoir déjà assimilé l'ouverture des frontières de notre sémiosphère, avoir déjà intégré les données du multi- ou pluriculturalisme dans

nos habitudes de lecture, mais résister encore à nous investir pleinement dans la littérature vidéosphérique. Sans être nostalgiques de cet âge doré du livre, comme un Sven Birkerts (1994), qui se demande où ira la culture dans ce régime médiologique, nous pouvons rester sceptiques en regard des miracles annoncés par les tenants de l'hypertextualité généralisée, qui déclarent ouverte la troisième dimension du langage (Bernard, 1993).

Le déploiement complet d'une surextensivité culturelle transformera sûrement nos pratiques de lecture et nous forcera à adopter de nouvelles habitudes. Seront-elles inédites ou calquées sur les anciennes ? Jusqu'où se rendra ce jeu de la navigation, cette nouvelle métaphore de la lecture ? Entre-temps, nous savons que nous sommes au milieu de quelque chose ; il nous reste maintenant à savoir de quoi...

Bibliographie

- Barth, J. (1968). *Lost in the Funhouse*, New York, Doubleday.
- Bernard, M. (1993). « Hypertexte : la troisième dimension du langage », *Texte*, n°s 13-14, p. 5-19.
- Birkerts, S. (1994). *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age*, New York, Fawcett Columbine.
- Charles, M. (1995). *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil.
- Chartier, R. (1996). *Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e s.)*, Paris, Albin Michel.
- Chartier, R. (1995). « Lecteurs dans la longue durée : du codex à l'écran », dans R. Chartier (dir.), *Histoires de la lecture ; un bilan des recherches*, Paris, IMEC éd., Éditions de la maison des sciences de l'homme, p. 271-283.
- Coover, R. (1992). « The End of Books », *The New York Times Book Review*, 21 juin.
- Debray, R. (1991). *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- Deleuze, G. et F. Guattari. (1976). *Rhizome. Introduction*, Paris, Minuit.
- Eco, U. (1965). *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 107.
- Genette, G. (1982). *Palimpseste*, Paris, Seuil.
- Gervais, B. (1996). « Contextes et pratiques actuels de la lecture littéraire », dans J.-L. Dufays, L. Gemenne et D. Ledur (dir.), *Pour une lecture littéraire. 2. Bilan et confrontations*, Bruxelles, DeBoeck /Duculot, p. 23-32.
- Gervais, B. et N. Xanthos (1999). « L'hypertexte : une lecture sans fin », dans M. Lenoble (dir.), *Littérature, informatique, lecture*, Limoges, Pulim, p. 111-125.

- Hirsch Jr, E.D. (1988). *Cultural Literacy*, New York, Vintage Books.
- Joyce, M. (1991). «Notes Toward an Unwritten Non-Linear Electronic Text. "The Ends of Print Culture" », *Postmodern Culture*, vol. 2, n° 1 (sept.), revue sur support informatique.
- Joyce, M. (1987). *Afternoon, a Story*, Cambridge, Eastgate Press.
- Landow, G.P. (1992). *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, The Johns-Hopkins University Press.
- Lanham, R.A. (1989). « The Electronic Word : Literary Study and the Digital Revolution », *New Literary History*, vol. 20, n° 2, 265-290.
- Lotman, Y.M. (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- McCarthy, C. (1994). *The Crossing*, New York, Vintage Books.
- McKenzie, D.F. (1991). *Bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie.
- Moulthrop, S. (1995). *The Colour of Television, Media Ecology*, University of Baltimore.
- Moulthrop, S. (1993). « You Say You Want A Revolution: Hypertext and the laws of media », *Essays in Postmodern Culture*, Oxford, Oxford University Press, p. 70-97.
- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle), Paris, Seuil.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et Récit*, tome 1, Paris, Seuil.
- Simon, S. (1994). *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- Snyder, I. (1996). *Hypertext, the Electronic Labyrinth*, Melbourne, Melbourne University Press.



Richard **SAINT-GELAIS**

Université Laval

LA LECTURE ERRATIQUE¹

*Ici le lecteur s'arrête, car il s'aperçoit qu'il
raconte une autre histoire.*

Jean-Paul Sartre

(« La temporalité chez Faulkner »,
dans *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.), ce sont déjà autre chose, 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 ou celle qui a lu.

Cette labilité de la lecture, que Percy Lubbock décrivait déjà en 1921 (Lubbock, [1921] 1957, p. 1-25), constitue à coup sûr l'obstacle majeur

1. Cet article a été publié sous le même titre dans *L'acte de lecture*, Denis St-Jacques (dir.), Québec, Nota Bene, 1998, p. 273-290. Nous remercions les éditions Nota Bene pour l'aimable autorisation de le reproduire.

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 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, il y a bien des années, à propos de ce vers de Mallarmé : « Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche », où 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...

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 and Talbot against the wall, Charles Trainer fell on his arse, his scotch flying, a woman giggled nervously (Coover, 1985, p. 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

s'étende aux phrases suivantes, jusqu'à ce que l'accumulation des détails et des actions finisse par faire soupçonner quelque chose – sans qu'on puisse préciser où cela se produira. 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 »².

Ces 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 Jean-Pierre 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 quelque autre rêverie complaisamment sacrilège qui a fort peu à voir avec *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* 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, ni surtout l'hétérogénéité des processus en cause.

2. Je précise cependant que, pas plus que l'errement initial, ce retour en arrière n'est 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.

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 (Ballinger, 1953, p. 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 tomber 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 accompagne 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 (« sorti 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 traitées de fautives. Mais il s'agissait essentiellement de résultats et non des 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 mêmes 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 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* (Barthes, [1970] 1984, p. 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, nous risquerions 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, alors considérée comme ce qui s'écarte de ce que l'auteur a voulu dire, ne pouvait avoir aucune légitimité. Les problèmes, 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 (Saint-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 *a 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 simplement 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, p. 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 » (Denhière, 1984, p. 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 Joyce. Le premier temps de ce dispositif est un calembour poussé par le boute-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, p. 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 (ibid., 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. Lorsqu'Eco, par exemple, consacre presque un ouvrage entier (Eco, 1985) à l'analyse des aventures 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, je l'ai indiqué, il n'est pas question 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, p. 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'insérerait 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 de ses propres systèmes de signification, désirs, pulsions et choix.

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'œuvre³. 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, déguisés respectivement en templier fin de siècle et 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 (Frayn, 1978). 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 peut d'ailleurs le vérifier lorsque le texte juxtapose les 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, 1978, p. 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?" (ibid., 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

3. Sur la distinction désormais classique entre texte et œuvre, voir notamment François Rigolot (1980, p. 190-191).

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 panneau⁴. 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 : rien ne permet de se placer dans une position extralecturale 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 comme chez Norman Holland (1975),

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.

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 d'eux.

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 parvient 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 ni 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 et, 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 définir. 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 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. On peut d'ailleurs imaginer des lectures où les soupçons portent sur un autre personnage que Ruth.

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, p. 256-257). Rien, bien entendu, dans cet échange qui soit probant en soi, c'est-à-dire sans l'intervention d'une lecture qui remarque le contraste entre l'activité de Jack et l'inaction de Ruth – et qui se demande si cette inaction est réelle ou feinte, ce qu'on ne peut pas savoir puisque la narration est exclusivement focalisée sur Jack et qu'on ignore par conséquent ce qui se produit ou non en son absence. Le même 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 donc 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 fait 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, p. 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 a des chances de passer inaperçue aux yeux des lecteurs non méfiants, mais qui, pour les autres, risquera au contraire d'attirer l'attention sur l'inaction – peut-être feinte... – de Ruth⁵. Rien, bien entendu, de probant en ce sens, cependant, puisque les soupçons reposent bien plus sur des indices topographiques que sur des signes verbaux.

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

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.

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 confiants⁶. 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 Ben⁷, sans que jamais un seul personnage ait douté un seul instant de sa loyauté, et laissera 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 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, 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

-
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 clairement 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.

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, B. (1953). *Changement de décor*, traduction française de G.-M. Dumoulin, Paris, Presses de la Cité, coll. « Un mystère ».
- Barthes, R. (1984). « Écrire la lecture », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 33-36.
- Coover, R. (1985). *Gerald's Party*, New York, Linden Press/Simon & Schuster.
- Denhière, G. (1984). *Il était une fois... Compréhension et souvenir de récits*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Psychologie cognitive ».
- Desruisseaux, P. (1990). *Dictionnaire des expressions québécoises*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Ouvrages pratiques ».
- Eco, U. (1987). « Notes sur la sémiotique de la réception », *Actes sémiotique*, IX, n° 81, p. 5-27.
- Eco, U. ([1979] 1985). *Lector in fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction française de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Figures ».
- Fayol, M. (1985). *Le récit et sa construction. Une approche de la psychologie cognitive*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.
- Fish, S. (1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press.
- Frayn, M. ([1966] 1978). *The Russian Interpreter*, [s.l.], Fontana.
- Holland, C. (1975). *Five Readers Reading*, New Haven, Yale University Press.
- Joyce, J. ([1926] 1967). « The Dead », *Dubliners*, Harmondsworth, Penguin Books, p. 175-223.

- Lubbock, P. ([1921] 1957). *The Craft of Fiction*, New York, Viking Press, coll. «Compass Books».
- Marquand, J. P. (1986). *Right You Are, Mr. Moto*, Boston, Little, Brown and Co.
- McHale, B. (1985). «“You Used to Know What These Words Mean” : Misreading *Gravity’s Rainbow*», *Language and Style*, vol. 18, n° 1, p. 93-118.
- Rigolot, F. (avril 1982). «La renaissance du texte. Histoire et sémiologie», *Poétique*, n° 50, p. 183-193.
- Saint-Gelais, R. (1994). *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Brèches».



Daniel **VAILLANCOURT**

University of Western Ontario

L'INTERFÉRENCE RELUE ET VISITÉE¹

Aborder la question de l'interférence n'est pas chose simple puisque cette notion suppose toute une scène, tout un contexte où sont mobilisés plusieurs agents, et qu'elle prend à revers une conception unitaire et pleine du sujet et des signes. Quand on parle d'interférence, on suppose des parcours brisés, des lignes rompues, des déplacements qui mobilisent et démobilisent l'usager des signes. Il s'agit en outre d'une notion qui a un passé relativement lourd dans le champ d'une sémiotique que l'on pourrait qualifier de classique, fondée sur le code et sur la communication, avec tous les problèmes méthodologiques que ces fondements peuvent occasionner au sein des études littéraires et ailleurs. L'interférence procède d'un champ lexical et d'une suite paradigmatique qui la doublent et l'accompagnent : il semble en effet difficile, en surface comme en profondeur, de traiter de l'interférence sans parler de réseaux, de bruits, de brouillage et de parasites.

Ainsi, pour bien en rendre compte, nous commencerons par effectuer un examen étymologique, qui nous permettra de suivre le

1. Cet article a été publié sous le même titre dans *Protée* (« Les interférences »), vol. 24, n° 2, automne 1996, p. 7-14. Nous remercions *Protée* pour l'aimable autorisation de le reproduire.

parcours du terme dans les différents champs de savoir où il s'énonce. Nous considérerons ensuite la pensée de Michel Serres, qui a développé une position singulière et heuristique par rapport aux phénomènes interférentiels, les utilisant et les déplaçant dans le cadre de son « mode de circulation généralisée » des discours et des savoirs. Enfin, nous verrons, dans une situation de lecture donnée, comment l'interférence intervient et permet de reconfigurer un réseau de choix interprétatifs. Cette situation se produit quand, par exemple, un lecteur est aux prises avec le religieux dans le discours. Le lecteur est alors dans la position de faire jouer des cribles et des postures qui, de la croyance ou de la non-croyance, modifient la donne, jouant avec ce qui rompt et dédouble. Il doit en quelque sorte changer son régime identitaire afin d'abandonner une perspective unique et d'être enrichi par la « voix » interférente.

Avant d'entreprendre l'examen étymologique, il est cependant nécessaire de s'interroger sur la nature même de l'interférence : s'agit-il d'un état, d'une réalité descriptible dans au moins une de ses composantes, d'un phénomène ou d'un processus ? Il semble y avoir une première distinction à établir entre l'interférence comme résultat, état, et l'interférence comme processus, stratégie. Quand on lit des textes sur l'interférence, on est vite frappé par la dimension pragmatique de celle-ci, par sa dimension de « verbe », manifestée par des expressions comme « faire de l'interférence », « interférer ». Le résultat importe moins que le mode d'action, comme si toute interférence impliquait une dynamique². Pourquoi ? Passons à l'examen étymologique...

Philologeïn

Ce type d'examen – proche d'une attitude philologique – doit être justifié au sein d'une analyse sémiotique. Disons qu'il tire son origine de la généalogie foucauldienne (1971, 1982) qui ne consiste pas simplement à retrouver l'origine d'un terme, mais bien à dessiner un champ de forces sémantiques qui traversent l'amont et l'aval de son usage contemporain. Il s'agit de marquer les conditions de possibilité et

2. C'est d'ailleurs le caractère dynamique de l'interférence qui rend sa théorisation intéressante pour le champ sémiotique, dans la mesure où elle nous rappelle la nature dynamique et non statique, relationnelle et non équivalente du signe et de ses composantes.

d'impossibilité qui forment l'horizon sur lequel est activée l'énonciation du terme, et encadrent l'imaginaire culturel, soit, en définitive, de tracer le lieu d'une trajectoire tordue, inconsciente, apparaissant ainsi en excroissance par rapport à la positivité d'un terme³. Le terme « interférence » est, en ce sens, d'emblée, intéressant puisqu'il suit un parcours qui, du XIX^e siècle anglais, remonte à l'ancien français et au latin, s'impose dans le français contemporain à travers différentes disciplines scientifiques, migrant d'une culture à l'autre, d'un savoir à un autre.

Le substantif « interférence » dérive du verbe « interférer » qui est lui-même un emprunt de l'anglais, traduisant *to interfere*, un terme utilisé dans la physique postnewtonienne. Ce mot anglais provient lui-même d'un verbe de l'ancien français « s'entreférir », qui signifie « s'entrechoquer, se frapper l'un contre l'autre ». Le radical « férir », utilisé dans l'expression « sans coup férir », découle du latin *ferire* : « frapper ». On remarquera ainsi que, contrairement à ce que l'on pense souvent, interférence ne provient pas de la même famille latine que la série de mots « inférence, référence, conférence, etc. », qui sont issus de *ferre*, soit « porter ». Le terme latin *ferire* s'emploie pour un grand nombre d'usages de l'action de « frapper » : comme *frapper la monnaie, frapper un ennemi, frapper à la porte*, etc.⁴ Ce geste de *frapper* consiste à imprimer une marque, à blesser autrui ou à donner un signal. Se frapper l'un l'autre, comme dans « entreférir », restreint évidemment le champ des applications du terme. Ce sens a été conservé de nos jours dans certains sports, comme au football, où *faire de l'interférence* signifie *faire de l'obstruction* : par exemple, frapper le receveur de passe au moment où il capte le ballon.

Dans la physique du XIX^e siècle, c'est une façon de rendre compte du mouvement perturbatoire et turbulent des ondes, anticipant les collisions des particules du mouvement brownien. Cela dit, au sens strict de Young et de Fresnel, l'interférence est le phénomène découlant de la superposition de deux mouvements vibratoires de même nature.

-
3. La sémiotique a beaucoup à gagner en s'inspirant d'une attitude néophilologique et généalogiste, devenant attentive à la sémiogenèse de phénomènes culturels et discursifs, de formes ou de systèmes symboliques qui sont conçus dans leur diachronie, le déploiement de leur histoire dans le pli de la synchronie.
 4. Cf. les articles « *ferre* » et « *ferire* », A. Ernout (1932).

Dans ce sens, la notion de superposition efface de l'interférence la force de frappe, mais pas pour autant la notion de « bruit ».

La dimension « science physique » de cette notion de bruit se poursuit jusqu'à nous, notamment dans la cybernétique et dans les théories de l'information qui ont tenu un temps le haut du pavé dans le champ des sciences humaines. Au-delà de leurs incarnations métaphoriques, les notions de « bruit » et de « brouillage », corollaires du phénomène physique de l'interférence, sont en effet pensées en fonction de la téléphonie, des réseaux électriques et électroniques qui sont multiples, superposés et constitués en un modèle générique lié à des modèles subsidiaires. La cybernétique, à l'origine proche de la physique et d'une ingénierie mathématique, par l'entremise de la théorie des systèmes de Bertalanffy, a progressivement pris pied dans le monde de la biologie quand on a pensé en tant que systèmes les organismes vivants. Ce déplacement est important pour notre propos, car les termes de parasite et de « parasitage », qui désignent l'intervention d'un être vivant étranger dans le fonctionnement d'un autre organisme vivant, ont été à nouveau reconvertis et étendus en français aux bruits de la communication. Plutôt qu'un brouillage ou un bruit, la notion de parasite évoque à la fois une réalité interférentielle, à savoir un trouble dans l'espace d'une relation, et l'« animalité » d'un ennemi infectieux et bactérien qui mine plus qu'il ne brouille. La conversion de la théorie de l'information, du physique au biologique, est évidemment une façon de considérer l'espèce animale ou humaine comme une machine et les machines comme des sortes d'*homo symbolicus*⁵.

Ainsi, l'interférence, de par ce qu'on pourrait appeler son destin et sa fatalité étymologiques, est de l'ordre du choc, de la violence. Interférer, c'est frapper, se frapper contre. Tous les autres termes afférents contiennent aussi cette notion de violence : bruit, parasite, brouillage sont autant de manifestations qui viennent engendrer une série de réactions : déranger, frustrer, affaiblir ou susciter la mésentente. On pénalise

5. On remarquera que pour le monde de l'information électronique, la notion de « virus » semble remplacer le « bruit » et inscrire une analogie biologique des systèmes immunologiques dans des espaces technologiques qui sont le propre d'une déshumanisation annoncée. Peut-on y voir une façon de reconfigurer le corps et la conduite dans un univers qui craignait sa disparition progressive ?

l'interférence dans les pratiques sportives, on la stigmatise chez les politiciens. Avoir du bruit sur une ligne téléphonique, voir se brouiller un écran télévisuel à un moment d'intérêt soutenu, avoir des parasites, être victime d'une phobie ou d'une obsession sont autant de cas de figure qui, de l'interférence, dessinent un portrait négatif : dans chacun des cas il y a de l'« agression ». Cela pourra nous pousser à ne pas développer ici un angélisme de l'interférence. Mais on remarquera que ces interférences négatives sont, jusqu'à un certain point, des interférences accidentelles : elles ne sont pas systémiques. On peut donc distinguer l'interférence qui a un statut systémique inévitable, qui constitue une sorte de *supplément* qu'il faut payer pour avoir droit à la communication, et l'interférence qui ne peut être gérée selon les mêmes paramètres.

Il y a un deuxième sens d'interférence, un sens figuré qui date du début du siècle : c'est le sens d'immixtion ou d'intervention. Interférer signifie alors « se mêler de, s'ingérer », et développe alors l'idée d'un dedans et d'un dehors. Le modèle implicite n'est plus dans ce sens celui de la ligne coupée ou démultipliée, mais plutôt du déplacement d'un point qui pénètre la circonférence d'un cercle. L'interférence peut alors être considérée comme une dynamique qui met en scène des agents ayant le pouvoir et d'autres agents qui développent un contre-pouvoir. Le sens figuré remplace le terme dans une logique de l'ouverture. En effet, ce qui est interférent « fracture le cercle », « intervient de l'intérieur », « est mobilisé contre ».

Michel Serres écrit à propos de ce sens d'interférence :

[Cette] notion a l'avantage de comprendre le jeu des interrelations qui ouvrent les régions les unes aux autres, l'unité de corrélation [...] qui résulte de ce jeu, le transport en général et la difficulté de lui assigner une source autochtone. Elle restitue, enfin, l'image du réseau, laisse une ouverture indéfinie au champ global du savoir par intersections continuées. Mais elle ruine, à tout jamais, l'idée de référence. L'encyclopédie, non hiérarchique, est non centrée, ou a son centre partout (Serres, 1972, p. 63).

Le propos de Serres vise la représentation épistémologique des sciences, ce mode de lecture tabulaire, « cartographiante », qu'il a popularisé dans son œuvre, mais on y reconnaîtra un certain nombre de traits communs avec la deuxième acception d'interférence, soit le sens d'ouverture, de décentrement, et l'apparition à l'intérieur de la

notion d'une force autochtone qui intervient et modifie la condition du réseau. Serres poursuivra en associant à l'interférence les notions d'intervention et d'interception.

Cependant l'interférence, dans cette perspective, suppose tout de même une violence au sens où toute frontière, toute délimitation, par son enfermement, inclut et exclut, au sens où tout plan est ultimement l'objet d'une négociation⁶. L'interférence avec ses conséquences heureuses ou funestes, avec sa vivacité de parasite, sa nécessité de bruit, peut devenir le lieu de mégastratégies systémiques. Par exemple, dans le monde médical, l'« interféron » est une protéine créée à partir d'une infection virale qui combat de l'intérieur certains virus et fait obstacle au développement de la maladie. Son utilisation constitue une façon très « négociante » de retourner le système contre lui-même, de calculer son intervention en ingérant ce qui sera d'autant plus significatif qu'il pourra maîtriser des désordres.

La communication

Une théorie de l'interférence pose comme premier postulat implicite l'existence de la communication, soit la possibilité de la transmission d'une information. On est en droit de se poser la question de savoir si toutes les activités sémiotiques sont fondées sur la communication. Est-ce que lire un roman équivaut à faire une conférence ou à écrire un article ? Pour des philosophes comme Michel Serres ou Francis Jacques (1982), la communication est le fondement de toute mise en discours, voire de toute activité cognitive. Mais, depuis les temps où l'on attribuait cet état de « bonheur sémiotique » à l'usager des signes, des conceptions plus opaques des usages langagiers et des activités cognitives ont vu le jour, laissant la place à des herméneutiques calquées sur la théorie des jeux, à des théories expressionnistes qui valorisent l'autoréflexivité et l'interprétance.

Les notions de bruit et de brouillage sont intimement associées à celle de code, et à ses corrélats d'encodage et de décodage. Un concept

6. Cela nous ramène, de manière digressive, à l'opposition heuristique que Jane Jacobs fait dans son *Systems of Survival* entre les Gardiens de la loi et les négociants, entre les utopistes qui planifient et construisent des républiques platoniciennes d'où sont exclus les poètes et les pragmatistes marchands qui « font-avec », qui en tirent le meilleur parti.

comme le code ne suppose-t-il pas une philosophie rigide du langage où la transparence est plus importante que l'opacité? Autant de questions qui appellent des réponses *douloureuses* mais qu'il faut envisager, surtout si l'on s'engage dans ce qu'on nommera une esthétique de l'interférence: ce bruit que je lis, ce parasite que je traque sans qu'il me détraque est alors une stratégie poïétique, un procédé qui m'est imposé de l'extérieur. Mais en quoi peut-il conserver sa fonction de bruit ou de parasite s'il est « contrôlable », s'il est clarifié et domestiqué? Le lecteur est dans une situation de double contrainte, coincé sur le plan théorique et sur le plan pratique de la gestion des discours. Ces bruits sont-ils simulés? Quelle valeur a alors le simulacre? Est-il le reliquat d'une interférence ou est-il lui-même une interférence interférente? Et ainsi de suite.

Malheureusement, les réponses ne sont pas simples à construire. Mais une première précaution doit être prise à l'égard de la logique de la communication. Celle-ci, même si elle est le prix à payer, le prix fixé par Hermès l'interprète et le courtier, doit, au moins dans le cas de la lecture, être relativisée en fonction du travail du sujet. C'est le sujet qui manipule le réseau, c'est lui qui « fait avec ».

Sans vouloir par ailleurs rejeter trop rapidement la notion de code, force est de reconnaître qu'elle procédait d'une fascination, dans le cas d'un Eco par exemple, pour la machine qui fabrique des signaux, et que l'on se servait de ce fonctionnement pour en inférer analogiquement l'expérience humaine. Cette attitude a réduit considérablement le champ de la sémiotique et n'a pas pris en considération l'existence de sous-codes, d'idiolectes, de singularités qui forment le support du sujet. Il faut maintenant définir les phénomènes, en fonction non plus de la transparence machinique de la communication, mais bien des jeux opaques de l'expression. L'enjeu est, bien sûr, de pouvoir décrire l'acte de lecture et les instances qui interviennent, à différents niveaux – expérientiel, éthique, méthodologique – dans la saisie des signes en position de lecture. Ainsi l'interférence doit-elle être pensée pour le silence qu'elle crée par l'émergence du « bruit » et pour le blanc de la rupture qu'elle inscrit dans la ligne. C'est une façon de calculer l'« étrangeté » du parasite dans la construction identitaire à l'œuvre dans la lecture, afin de voir cette dernière comme un régime dynamique et non comme un horizon fermé.

La cartographie de Michel Serres

Les travaux de Michel Serres offrent une posture singulière parce qu'ils présentent des modes de lecture, des méthodes de sériation qui font de l'interférence le lieu d'une attitude invitant le lecteur et le chercheur à se maintenir dans une logique de l'ouverture. Cela nous oblige à formuler les bases d'une pensée sérielle qui s'articule, dans l'expérience, à la mémoire et à l'imagination de l'interprète. La perspective générale du « jeune » Serres est de proposer une nouvelle épistémologie fondée sur la géographie. Celle-ci s'organise autour du transport d'un concept d'un domaine à l'autre, de la circulation de l'information dans des réseaux réticulaires. Elle propose enfin une cartographie où les points de connexion, les nœuds, sont pensés comme des aspérités mobiles. Si Serres privilégie les mathématiques et la lecture de Leibniz, son œuvre n'a cessé d'engranger au fur et à mesure de son déploiement différents savoirs et différentes disciplines où il retrouve des isomorphies entre, par exemple, la *mathesis* cartésienne et une fable de La Fontaine, entre la thermodynamique et la locomotive chez Zola. Il a, dans le deuxième *Hermès* et dans *Le Parasite*, défini de manière convaincante les jeux ouverts par le calcul et la prise en compte des phénomènes d'interférence. Un des premiers gestes qu'il pose dans la construction de son édifice conceptuel est de défier l'étymologie. En effet, il fait fi du « code » que devrait être l'étymologie afin de ne pas le laisser interférer sur son organisation argumentative. C'est d'emblée faire intervenir le « bruit » pour fonder la communication et prendre en compte ainsi un espace réflexif qui relativise une conception simpliste de la transmission de l'information. En ce sens, cette conception de la communication peut être utilisée pour rendre compte de l'interférence en situation de lecture. La communication, entendue au sens de Serres, ne reconduit pas une conception simplificatrice du signe et du message, parce que la théorie de Serres réfute la fixité du point, l'unidimensionnalité de l'élément sémiotique.

Comme on l'aura remarqué dans la citation que nous avons faite tantôt, l'entreprise de Serres repose sur l'opposition entre référence et interférence, dans le but évident de résister à la force d'attraction de la première quand elle est conçue de manière unitaire. Et cela devrait nous faire réfléchir sur la nature du signe. Selon Serres, une épistémologie de la référence renvoie à une conception statique qui pivote autour du point fixe de l'esthétique classique et du rationalisme cartésien. Au contraire, penser l'interférence serait penser la multiplicité des points

et prendre en charge la vectorialisation, entendue ici au sens d'une tension de l'ici-ailleurs, de l'entre-deux des ensembles. Serres écrit qu'« il faut lire interférence comme inter-référence » (Serres, 1972, p. 157), c'est-à-dire que la saisie d'un point interférent suppose la saisie du réseau dans sa totalité et l'intervention nécessaire d'une polyvalence allouée au point. Il ajoute : « Cela signifie, sans doute, qu'un nœud dans le réseau est lui-même un réseau, comme un point est un cercle⁷ » (*ibid.*, p. 131).

Le philosophe utilise l'analogie de l'échangeur routier où le conducteur peut voir un ensemble de possibilités qui s'offrent à lui tout en occupant un point donné de l'ensemble, les routes se superposant les unes par rapport aux autres. La superposition – qui renvoie au phénomène physique – suppose des processus parallèles et concomitants. Par exemple, dans la situation de lecture qui nous intéresse et que nous avons évoquée, la reconnaissance du religieux suppose deux voies qui se frappent, s'entrechoquent, provoquant le dédoublement d'un espace et la nécessité de faire intervenir des cadres de référence qui, en apparence, s'excluent. Même si le projet de Serres demeure encyclopédique et qu'il vise, à sa façon, à refaire une table mobile, hétérogène et ouverte des savoirs – et que là n'est pas notre visée –, on doit lui reconnaître certains avantages et certaines avancées heuristiques. Entre autres choses, son élaboration théorique permet de définir l'interférence en fonction du champ sémiotique et des situations de lecture.

L'interférence devient une condition inévitable qui nous rappelle « l'état de tension et de mobilité potentielle⁸ » de tout signe. Le signe qui était pensé comme un point fixe, encastré dans un carré ou constituant le support d'un code, devient le site d'un brouillage, d'un « insu » qu'un lecteur ou interprète doit utiliser. Serres écrit : « J'ai signalé l'existence de droit d'un non-savoir de la science, en tant que toute réflexion sur elle n'est qu'une réflexion de soi sur soi, n'est qu'une implication » (*ibid.*, p. 39). En transposant cette posture dans le monde de la lecture, on peut imiter l'inventeur de la cybernétique, Norbert Wiener, et établir un « calcul » probabiliste du bruit, ce bruit qui naît des signes bien ou mal lus, incertains au moment de leur saisie, pas du tout étanches dans leur sens.

7. Ce type de reconduction du point au réseau ou du point au cercle rappelle le fonctionnement du signe peircien où un signe devient le fondement d'une autre triade.

8. Comme le rappelait le libellé de la conférence qui a donné lieu à cet article.

L'avantage d'adopter une telle orientation est de valoriser l'aléatoire, ou son simulacre, et de faire d'un agent perturbateur le fondement d'une quête herméneutique. C'est de se plier à la dynamique de la précarité, l'enjeu étant de ne pas fantasmer la « réelle présence » ou le « vrai discours ». C'est d'être en mesure de se servir des interférences comme d'un outil qui ouvre l'acte interprétatif et dé-cristallise, met en réseaux certains présupposés de lecture. Enfin, penser ainsi l'interférence est une façon de prêcher contre une mystique de la transparence, contre « le rêve de la communication transparente ». C'est peut-être même ainsi une façon apophatique de penser la communication de telle sorte que, de la communication, il ne reste que ce qu'elle n'est pas. L'apophatique est cette théologie négative de Denys l'Aréopagite qui définit Dieu en ne disant pas ce qu'il est. C'est une nouvelle façon de se retourner contre ce qui semblait fonder le système.

Interférence et religieux

Cette technique peuple d'aventures les livres les plus paisibles. Attribuer *l'Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage (J.L. Borges, *Pierre Ménard auteur du Quichotte*).

On considérera maintenant le problème plus spécifique de l'interférence de la dimension religieuse dans un acte de lecture, en faisant intervenir de manière positive ce qui brouille la lecture, ce qui oblige à la relecture et à l'intégration d'une autre voix. En général, la posture religieuse recèle, à première vue, un certain nombre d'interférences sur le discours comme tel, puisqu'elle interdit, relie, reconfigure, allégorise un contenu discursif en fonction d'un réservoir éthique ou dogmatique. Cette attitude procède de la sacralité supposée au discours. Elle se fonde d'emblée sur une mystique de la communication transparente au sens où elle pose que ce qu'on lit, ce sont les paroles mêmes de Dieu ou de ceux qu'il a autorisés. C'est cette transparence qui motive l'émoi devant certaines scènes et l'interprétation de la valeur de certains mots. C'est une certaine façon d'oblitérer le signe par une efficace symbolique qui est le témoin d'une présence plutôt que l'élaboration au sujet d'une absence. Le passage complexe du signe au symbole se présente donc comme une activité porteuse d'interférences qui intercepte, jusqu'à un certain point, l'intelligibilité des mots pour faire intervenir la dimension d'une force qui ne peut se concevoir comme absente ou de l'ordre

du simulacre. La magie ne fonctionne pas autrement : on ne voit plus le dispositif, on n'a que l'effet d'une présence autre. Et cette force ne peut être « comptée » de l'intérieur. La dimension religieuse, sur le plan sémiotique, repose sur une conception du signe où le présent et l'absent, le signe et le référent sont jusqu'à un certain point abolis dans l'expérience d'un au-delà.

Étudions d'abord une situation de lecture où le lecteur se situe à l'extérieur du monde qui lui est proposé. Dans cette situation de lecture, le support identitaire est d'une importance fondamentale. En effet, quiconque se situe hors de l'univers culturel musulman ne peut réellement comprendre pourquoi les *Versets sataniques* de Salman Rushdie sont si infâmes. D'un point de vue un peu ethnocentrique, on serait tenté de croire que l'interférence, le brouillage, provient du monde musulman, de l'un de ces intégrismes religieux qui, toutes religions confondues, font, et ce, à juste titre, peur. La religion musulmane serait alors une source d'interférence en ce qu'elle ne permettrait pas la reconnaissance du « bon » type discursif, à savoir qu'il s'agit d'un discours fictionnel et non pas d'un discours d'usage. Un lecteur qui adopte une posture croyante⁹ ne peut reconnaître qu'un roman est un roman et qu'il y a dans ce texte une suspension des valeurs de vérité. Le système de représentation romanesque est invalidé par ce lecteur au profit d'une compréhension dogmatique qui ne peut accepter la teneur du discours. Ce serait une première possibilité.

Mais si l'on considère l'interférence comme inter-référence, on se doit d'envisager une autre possibilité. Le lecteur qui se situe en dehors d'un système de croyance particulier subit aussi de l'interférence au sens où il n'est pas en mesure de faire agir ce système de références auquel il ne participe pas. Le texte devient lettre morte en ce qu'il n'est pas sérié par rapport au texte fondateur qu'est le Coran. L'ignorance de la religion musulmane dans laquelle est ce lecteur l'empêche de voir en quoi ce discours est chargé d'une valeur profanatrice. Cette incompréhension ou cette impossibilité de construire une telle référence est tout aussi interférentielle que la première possibilité que nous avons envisagée. Elle est de l'ordre d'une interférence de premier type, vécue comme un brouillage qui dissimule et efface la circulation de

9. Il va sans dire que cette posture est une extrapolation, une figure fictionnelle plus heuristique que réelle.

l'information. Le « bruit et la fureur » qu'on prête à l'autre deviennent aussi inhibiteurs quand on n'est pas en mesure de les entendre ni de leur faire jouer un rôle dans sa propre scène de lecture.

Ainsi, prendre en compte l'interférence n'équivaut pas simplement à identifier la première source du bruit, mais à se coltiner avec ce bruit, à se donner la possibilité de pouvoir entendre ce qu'il révèle, à savoir l'énonciation d'une relation, et à s'en servir comme un écho qui rejette le lecteur aux limites de sa propre posture. C'est l'aspect « inter » de l'interférence, une zone où la traversée est nécessaire, où il y a de l'autre qui choque, s'imisce et transforme le parcours.

Si l'on évoque un deuxième exemple, plus près de la culture québécoise, dans lequel donc l'ignorance est pour nous moins interférente, on peut mieux voir les diverses possibilités qui s'offrent à nous. En effet, quand un lecteur lit les écrits spirituels de Marie de l'Incarnation, il est à nouveau aux prises avec la dimension religieuse. Il est à nouveau confronté aux gardiens de la loi qu'il doit contourner, dépasser, voire transcender, mais d'une manière complexe. Ainsi, quand il lit, dans la relation de 1654, le prologue :

JÉSUS, MARIA, JOSEPH

M'ayant été commandé de celui qui me tient la place de Dieu pour me diriger dans ses voies de mettre par écrit ce qui me sera possible des grâces et des faveurs que sa divine Majesté m'a faites dans le don d'oraison qu'il lui a plu de me donner, je commencerai mon obéissance pour son honneur et sa plus grande gloire, au nom du suradorable Verbe Incarné, mon céleste et divin Époux (Marie de l'Incarnation, 1929).

Le lecteur peut ignorer le seuil du discours, ce qui constitue les premiers éléments du système informatif, à savoir « Jésus, Maria, Joseph ». Il peut considérer ces mots comme un en-tête qui n'a pas plus de valeur que les titres courants dans les traitements de texte. La dimension religieuse n'est pas prise en compte : elle n'interfère pas.

Ce n'est évidemment pas par ignorance qu'il agit ainsi, mais bien par réaction a-pathique ou anticléricale. Mais cette attitude aplatit le discours, efface son type discursif et neutralise une information dont le statut nécessite l'activation de plusieurs voies dans le réseau. C'est que la suite « Jésus, Maria, Joseph » est plus qu'une énumération de noms propres : ces noms-là dénotent le sacré. Ils sont ainsi inclus dans un rituel invocatoire, que ce soit sous forme de prière ou sous forme

emblématique. Le texte s'ouvre sur une formule rituelle qui, comme préambule, fait émerger un régime d'intentionnalité qui diffère de celui du lecteur non croyant, « obligeant » celui-ci à installer dans sa lecture une position qui a un accès au sacré. La perspective d'un sujet croyant se fixe et se cristallise quant à elle sur ce régime et, en ce sens, elle vient interférer. Pour que l'espace du surnaturel existe, le lecteur non croyant doit « mimer » la position du sujet croyant. Il lui faut dès lors, pendant la lecture, identifier des zones où la présence du religieux entraîne une double lecture par la simulation de la position d'un sujet croyant. Le lecteur sera alors à même d'expérimenter le jeu des frontières quant à son adhésion, la manifestation d'une zone où il y a, pour lui, de l'intérieur et de l'extérieur.

Deux modes de fonctionnement rendent cette « mimétique » effective. Le premier se réalise en actualisant la position de l'énonciatrice. C'est la foi attribuée à Marie de l'Incarnation qui est posée comme condition de nécessité pour justifier ou même percevoir la valeur que revêtent les trois noms. Le lecteur, en reconstituant une « scène d'écriture », adopte un point de vue fantasmatique mais heuristique par rapport au texte qui devient page blanche, soit la page qui existe avant que soient inscrits les trois prénoms ou le reste du prologue.

Le deuxième mode de fonctionnement est plus économique et ne va pas aussi loin que le premier : l'inscription des trois prénoms permet au lecteur de supposer un espace sacré, attitude qui permet au lecteur non croyant de ne pas bloquer les possibilités du texte et de le lire selon différents cribles afin de faire varier les points de vue, de montrer l'écart entre les différentes perspectives, de dynamiser ainsi le résultat de la lecture. La dimension religieuse modifie la perspective du sujet non croyant mais, en même temps, elle l'oblige à tracer une autre voie, une autre ligne. En ce sens, la lecture croyante parasite la saisie du texte tout autant que la lecture non croyante le ferait. Ce n'est que dans la superposition de l'une sur l'autre que le discours devient mobile, pluriréférentiel.

Cela constitue un exemple d'acte de lecture qui fait intervenir un travail interférentiel, voire inter-référentiel. Évidemment, cet acte est possible en autant que le sujet accepte de modifier le statut de sa lecture, ce qui, pour le lecteur dogmatique, qu'il soit croyant ou anticlérical, est une posture impossible. L'intérêt d'expérimenter une interférence, c'est-à-dire d'être un lecteur non croyant, est alors non

seulement d'enrichir le texte, mais de déplacer des cribles sur sa propre position de lecture et de se « faire visiter », en quelque sorte.

Dans la logique d'une épistémologie du sujet, le lecteur se doit de faire de cette altérité, de cette interférence, une stratégie pour modifier son régime identitaire. Ainsi, la position de lecteur non croyant que nous mettons de l'avant ne consiste pas à s'enfermer dans la polarisation croyant/non croyant. Pour les bénéfices de la lecture, dans le cas des discours religieux par exemple, il est plus rentable pour un lecteur de faire jouer simultanément les deux pôles afin d'établir un écart de perspectives. L'acte de lecture construit alors cet « échangeur routier » proposé par Serres qui fait que les postures de croyance et de non-croyance ne s'entrechoquent pas mais se superposent. L'« échangeur routier » et la circulation de l'information et des cribles de lecture font que le lecteur décide d'emprunter différentes avenues afin de ne pas prendre une direction irréversible, de ne pas atteindre un point de non-retour, où aucune interférence ne viendrait modifier l'interprétation. C'est là, dans ce lieu multiple, au risque de la violence des dogmes et des contre-dogmes, qu'une « esthésie » de l'interférence doit mener...

Bibliographie

- Bertalanffy, L. von (1968). *General System Theory ; Foundations, Development, Applications*, New York, G. Braziller.
- Borges, J.-L. (1957). *Fictions*, Paris, Gallimard.
- Crew, H. (1900). *The Wave Theory of Light ; Memoirs by Huygens, Young and Fresnel*, New York, Johnson Reprints Corp.
- Ernout, A. (1932). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.
- Foucault, M. (1982). *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
- Foucault, M. (1971). « Nietzsche, la généalogie et l'histoire », *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses universitaires de France.
- Jacobs, J. (1992). *Systems of Survival. A Dialogue on the Moral Foundations of Commerce*, New York, Random House.
- Jacques, F. (1982). *Différence et Subjectivité*, Paris, Aubier-Flammarion.
- L'Incarnation, M. de (1929). *Écrits spirituels et historiques*, Dom Jamet (dir.), Solesmes, Abbaye de Solesmes.
- Serres, M. (1980). *Le Parasite*, Paris, Bernard-Grasset.
- Serres, M. (1972). *Hermès II. L'interférence*, Paris, Minuit.



Gilles **THÉRIEN**

Université du Québec à Montréal

LES IMAGES SOUS LES MOTS¹

Que sont les images devenues ? Je ne parle pas de celles que l'on peut encadrer et mettre à distance, mais des images qui se cachent sous les mots de la littérature, ces images qui font qu'un texte littéraire n'est pas un effet de langue, ces images qui se situent aux confins de la mémoire et de l'imagination, images sans lesquelles le mot ne saurait exister, des mots comme ceux de Proust :

[...] ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi. Mais il se débat trop loin, trop confusément ; à peine si je perçois le reflet neutre où se confond l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées ; mais je ne peux distinguer la forme, lui demander, comme au seul interprète possible, de me traduire le témoignage de sa contemporaine, de son inséparable compagne, la saveur, lui demander de m'apprendre de quelle circonstance particulière, de quelle époque du passé il s'agit (Proust, 1954, p. 56).

Rencontre intime des images qui habitent le lecteur et des mots du texte. De ces images, il sera ici question parce qu'elles mettent en cause

1. Cet article a été publié sous le même titre dans *Aux frontières du pictural et du scriptural. Hommage à Jiri Kolar*, Eva Le Grand (dir.), Québec, Nota Bene, 2000. Nous remercions Nota Bene pour l'aimable autorisation de le reproduire.

toute lecture littéraire, toute lecture qui cherche d'abord à comprendre ce que devient la langue quand elle ne sert plus à communiquer, comme on le dit des journaux ou de divers discours d'usage.

Les travaux de Saussure qui devaient conduire à la naissance de la sémiologie sous sa forme structuraliste ont mis l'accent sur la langue, le code. Le signe linguistique est une pure unité dont les frontières sont bien marquées phonétiquement. On a même inventé un alphabet phonétique qui contient dix notations de plus que l'alphabet français écrit : l'image acoustique est plus complexe que l'image graphique. Retrouver dans les paroles le mécanisme de la langue était, certes, important pour le développement de la linguistique mais, en appliquant la même règle à la littérature sous prétexte qu'on y retrouvait aussi des mots, on engageait une réduction du littéraire aux mécanismes dont il semble le porteur sans tenir compte de la nature même de l'objet littéraire. Saussure lui-même s'était heurté à la difficulté dans sa recherche sur les anagrammes, ces mots sous les mots, quand il est devenu clair que, compte tenu du caractère économique de la langue, il y aurait, peu importe l'intention sémantique, toujours des mots sous les mots. C'est le lot des langues qui ont abandonné le pictogramme pour une solution plus économique et plus abstraite. Je ne ferai pas ici la critique de cette recherche. Jean Starobinski a sondé avec intelligence l'hypothèse de Saussure et il ne me semble pas qu'on pourrait ajouter beaucoup à ses conclusions². Je m'en tiendrai surtout au cœur même de l'hypothèse selon laquelle un mot de la langue jouerait le rôle de matrice d'un discours et laisserait tout le long de celui-ci des traces de son existence. Pour y parvenir, il aurait fallu démontrer que, dans l'expression poétique, la langue, le code, l'expression universelle venaient structurer le discours, incarnation singulière, expression de la parole. Non, il n'était pas écrit « Au commencement était le code », mais bien « Au commencement était la parole ». Trouver le mot sous les mots, la clé du déploiement du discours, aurait été, on le devine, un accomplissement incroyable pour le structuralisme. Mais voilà, Saussure n'a pu établir de preuves. Toutefois, l'échec du travail sur les anagrammes n'empêchera pas l'élaboration de la sémantique structurale pour qui une combinaison sémantique se veut l'explication de tout un récit. Or cette combinaison se vérifie dans le dictionnaire, là où les mots ont perdu à peu près tout caractère

2. Voir l'essai de Jean Starobinski (1971).

d'individualité pour en rester, de façon fort compréhensible pour un dictionnaire, sur le plan du code. En somme, ce qui, jusqu'à maintenant, constitue la difficulté la plus incontournable de toutes les théories du signe, c'est le partage entre deux nécessités, celle du code et de son caractère universel, et celle de la réalisation ponctuelle d'un signe en contexte. Dans la perspective d'une sémiotique qui se donne un programme scientifique à partir de la proposition d'un Barthes pour qui « tout est discours », il est vite apparu obligatoire de s'en tenir à des catégories générales qui fassent apparaître la structure sémantique des textes. Jakobson et Lévi-Strauss avaient déjà ouvert la voie en ce qui concerne la poésie par leur analyse des *Chats* de Baudelaire, mais nulle part dans leur exposé ni dans la vingtaine d'autres tentatives qui devaient suivre n'a-t-on relevé le réseau des images personnelles que la lecture des *Chats* met en branle³. Cette omission était incontournable. Le domaine des images échappe par sa nature même à la mise à plat scientifique. Les variations d'un lecteur à l'autre sont trop grandes pour qu'elles puissent servir à établir une règle. Le poids de la singularité des images neutralise en quelque sorte la norme. Il faut arriver à lier image et mot, ce qui n'est pas simple puisque cela apparaît comme une impossibilité scientifique à qui cherche des règles générales.

Les tentatives faites par les sémioticiens du côté des sciences cognitives – je parlerais plus volontiers de « tentations » – ont montré qu'on pouvait peut-être atteindre un certain résultat à la condition de réduire l'image à un graphe, un graphique ou même une formule⁴. On pourrait éventuellement substituer un script de mots aux images à la condition que ces dernières n'aient pas une trop grande force expressive. Nous retrouvons dans les sciences cognitives des vides remarquables à propos des images mentales dont on ne sait que faire. L'image s'oppose à la réalité. Elle est le résidu interne de la perception, un détour obligé entre le monde et le sujet. On ne saurait trop dénoncer le cartésianisme essentiel qui réduit l'image mentale à une représentation du monde et qui, du même mouvement, annule l'imagination, cette faculté dont Aristote maintient l'existence essentielle entre l'intelligence et la

3. Johanna Natali tente une synthèse de ces analyses fort divergentes dans Jean-Claude Gardin *et al.* (dir.) (1981).
4. On pourra consulter deux de mes articles : Thérien, 1988-1989, p. 67-80, et Thérien, 1993, p. 477-486.

sensation, même s'il croit nécessaire de se méfier d'une faculté dont une des propriétés fondamentales est de mentir en transformant les perceptions. On peut remarquer comment la notion même d'image a été appauvrie. Il a fallu attendre la psychanalyse pour redonner une certaine importance aux images à travers l'interprétation des rêves, encore que cette interprétation est médiatisée par des mots et que l'on trouve plus utile de parler de condensation et de déplacement à propos de ceux-ci et du récit qu'ils forment qu'à propos des images qui sous-tendent le rêve dans son intégralité. Le seul lieu où l'image et l'imagination ont continué d'avoir droit de cité est la littérature sous toutes ces formes, même si l'on peut accuser certaines littératures de nuire à l'image en poursuivant un projet réaliste qui postule l'adéquation de la représentation et du représenté où l'image devient un simple miroir qui permet de passer de l'extérieur à l'intérieur. Ces littératures ne reconnaissent pas la force implacable de l'imagination qui, au contraire, par le miroir de la littérature, impose l'intérieur à l'extérieur. C'est le cheminement qu'adopte une sémiotique de la lecture, une activité constructive, bien loin des confusions qu'entraîne l'amalgame un peu simpliste entre la lecture et la réception.

La rhétorique demeure aussi un des refuges de l'image. Mais, ici encore, les ravages du structuralisme ajoutés à ceux du temps de même qu'une certaine vision utilitaire de nos rapports au monde ont montré qu'il était possible de réduire la rhétorique à l'une ou l'autre de ses parties en la coupant, par exemple, de l'indispensable *memoria* qui, de l'Antiquité à la Renaissance, faisait sa force, ou encore, en ne la comprenant que comme un exercice préalable à l'exercice de la parole, au risque de l'enseigner comme une façon de s'exprimer dans un monde modelé par la communication. C'est un destin que la rhétorique ne mérite pas, elle qui a longtemps été le lieu privilégié de l'étude de la formation des images et de leur efficacité. Nous reviendrons sur les questions laissées en plan par une réduction de la rhétorique aussi navrante que celle de la littérature.

Je propose donc de réexaminer la relation difficile entre images et mots dans la littérature. Pour faire comprendre le mieux possible quels sont les arguments qui me permettent de définir un nouveau rapport entre image et mot, j'examinerai quatre exemples qui couvrent l'ensemble des questions que je souhaite exposer. Il va sans dire que je me place du point de vue d'une théorie de la lecture et, donc, de la production des images dans la lecture des textes.

Le premier exemple que j'ai choisi est à deux volets. Il s'agit de *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard (1991), le roman, puis du film qu'en a tiré Alain Corneau puisque le travail du cinéaste est une élaboration des images de sa propre lecture. Voyons d'abord l'incipit du roman : « Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut. Elle laissait deux filles âgées de deux et six ans. Monsieur de Sainte Colombe ne se consola pas de la mort de son épouse. Il l'aimait. C'est à cette occasion qu'il composa le Tombeau des Regrets » (Quignard, 1991, p. 9). Au tout début d'un roman, le lecteur est disponible à la création d'images. Il s'appuie sur tous les détails qui vont lui permettre de se former des images et de donner progressivement aux mots une plus grande richesse d'évocation. Ici, la tâche lui est rendue particulièrement difficile. Le nom d'un personnage est habituellement un facteur de précision, c'est le désignateur rigide de Saul Kripke qui permet d'identifier de façon stable et durable un personnage en utilisant son nom comme foyer d'attraction de toutes les informations qui concernent ce personnage⁵. Or Madame de Sainte Colombe n'est pas encore un personnage. Elle est morte. Elle fait déjà partie du passé du texte au moment où elle en marque le commencement. Les détails qui suivent, les filles, le mari et sa tristesse, son statut de compositeur, permettent plutôt d'aborder la construction du personnage du mari et père des deux filles et cela continue jusqu'à ce que, deux pages plus loin, le texte précise : « Il ne pouvait contenir le regret de ne pas avoir été présent quand sa femme avait rendu l'âme » ; et, plus loin encore : « Sa femme était déjà revêtue et entourée des cierges et des larmes. » La disparition de l'épouse, sa mort annoncée comme un fait premier, la difficulté pour le mari de conserver son souvenir se traduisent chez le lecteur par l'incapacité d'imaginer le personnage. Il n'y a dans les débuts du roman aucun détail concret sur Madame de Sainte Colombe, aucun détail qui puisse faire image. Elle apparaît comme un creux, une ombre à peine, dont l'effet ne peut être saisi qu'à travers les comportements curieux de Monsieur de Sainte Colombe. Mais cette absence d'une image précise permet au lecteur de comprendre la démarche de solitude du musicien. Ils ont ceci en commun de ne pouvoir *voir* Madame de Sainte Colombe, d'être obligés déjà de la traiter comme un fantôme. Aussi quand Madame de Sainte Colombe apparaît la première fois, qu'elle s'assoit pour écouter la

5. Voir Saul Kripke (1982) et le n° 66 de *Langages* consacré au nom propre sous la direction de Jean Molino.

musique que son mari lui a dédiée et qu'elle pleure, c'est aux seuls yeux du lecteur qu'elle se révèle puisque Monsieur de Sainte Colombe, tout occupé à jouer de sa viole, ne voit pas les larmes que sa femme verse en écoutant sa musique. Elle disparue, il ne pourra constater que les restes de la gaufrette et le verre à moitié vide, signe d'un passage ou d'une absence à sa propre existence. Le lecteur en voit plus que le personnage du compositeur. Pour une première fois dans le roman, il est le seul témoin des larmes de l'épouse, de son écoute attentive. Son expérience s'écarte de celle du mari.

Ce privilège accordé au lecteur le destine à élaborer une autre image de ce roman, une image fort importante, annoncée par les mots suivants : « [...] et il joua le Tombeau des Regrets. Il n'eut pas besoin de se reporter à son livre. Sa main se dirigeait d'elle-même sur la touche de son instrument et il se prit à pleurer. Tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut [...] » (*ibid.*, p. 41). Les pages précédentes ont révélé les habitudes de contemplation de Monsieur de Sainte Colombe qui prend volontiers place dans sa barque et rêve en regardant l'eau. Ce réseau d'images que la lecture traîne avec elle ne peut faire autrement que trouver un écho dans l'apparition de l'épouse au moment où la musique se fait entendre. À l'image de ce couple qui se cherche de part et d'autre de la mort, comment ne pas superposer celle d'Orphée et d'Eurydice ? La barque, l'eau, l'enfoncement onirique dans l'eau, l'arrivée de la défunte près de la porte, n'est-ce pas là une suggestion très forte de la légende d'Orphée transformée de façon importante ? Il ne s'agit plus de la descente aux Enfers mais bien de la remontée d'Eurydice. C'est du quotidien que l'on ne sort pas, de l'Enfer du Quotidien. Le lecteur devient le témoin de ces regards qui se cherchent et qui s'évitent. Et la composition de « La Barque de Charron » apparaîtra au lecteur attentif comme une confirmation tardive des images qu'il suit à travers les mots. On le voit, il n'y a nul inconvénient, au contraire, à ce que la morte ne soit pas définie par une image aussi précise que celle du musicien, son époux. Le lecteur peut alors suivre les méandres du roman et voyager, lui aussi, du monde des ombres au monde de tous les jours : il retrouve à quelques reprises dans le texte la barque qui traverse le Styx, il s'imagine que Madame de Sainte Colombe-Eurydice revient à la recherche d'un Orphée qui ne serait ni beau ni jeune et qui n'aurait gardé comme atout que le pouvoir de la musique, pouvoir qui accompagne la mort, celle de l'ami de Monsieur Vauquelin comme celle de Madeleine, sa fille qui se suicide, pouvoir qu'ultimement il

transmettra à Marin Marais à travers le regard que seuls les vivants peuvent échanger : « C'est ainsi qu'ils jouèrent les Pleurs. À l'instant où le chant des deux violes monte, ils se regardèrent. Ils pleuraient. La lumière qui pénétrait dans la cabane par la lucarne qui y était percée était devenue jaune. Tandis que leurs larmes lentement coulaient sur leur nez, sur leurs joues, sur leurs lèvres, ils s'adressèrent en même temps un sourire. Ce n'est qu'à l'aube que Monsieur Marais s'en retourna à Versailles » (*ibid.*, p. 135). C'est sur ces mots que se termine le roman.

Dans l'enjeu entre le « voir » et le « ne pas regarder » puis le « se regarder » qui marque la fin dans tous les sens du mot et de l'image, le lecteur peut reprendre à son compte le royaume des morts de même qu'il retrouve la musique, son efficacité dans le contour des mots « Regrets », « Les Pleurs », « La Barque de Charron », dans leur amplification par l'imagination, dans le rythme des phrases. Il n'a pas besoin d'entendre une musique. Il lui suffit de l'imaginer comme il suffit d'imaginer la sonate de Vinteuil. Tout ce cheminement est possible parce que la lecture reconstruit patiemment la mémoire du texte grâce à l'imagination créatrice du lecteur. Lecteur, la page écrite est ce chant qui me permet de visiter les autres mondes, de les expérimenter dans une dimension imaginaire que seule la lecture peut offrir.

La pertinence de l'exemple apparaîtra mieux dans le bref examen de la version cinématographique du roman de Quignard. Le film d'Alain Corneau est certes excellent mais, parce qu'il est fait d'images-objets, il doit donner une forme aux images mentales qui, certaines fois, et c'est le cas ici, s'en passeraient bien. Le début du film ne ressemble pas du tout à celui du roman. Nous assistons à une répétition musicale à la cour et il apparaît assez rapidement que le vieux maître qui la dirige est Marin Marais semblant dormir dans son fauteuil. Subitement, il prononce cette parole sur une musique dont on sent la difficulté à devenir musique : « Toute note doit finir en mourant. » Il enchaîne ensuite sur l'importance de son défunt maître Monsieur de Sainte Colombe dont il vante les qualités de musicien en même temps qu'il affirme sa propre ineptie. Il décide de donner une leçon de musique, prend sa viole de gambe et commence à jouer. Ces images accompagnent le générique de début du film. Puis on voit Monsieur de Sainte Colombe jouer de la viole au chevet d'un de ses amis de Port-Royal. Ce n'est qu'après le décès de ce dernier que le musicien, revenant à la maison, trouve sa femme morte. On y voit évidemment la défunte sur son lit funéraire et, plus tard, on verra la même femme revenir auprès de son mari. Le

contraste entre les deux personnages est bien marqué, selon les indications du roman d'ailleurs. Mais, ici, le spectateur n'a plus la liberté de son imagination. Le fantôme et la femme sont une seule et même personne, bien identifiée, reconnaissable de fois en fois. Il devient alors très difficile pour le spectateur d'imaginer autre chose que ce qu'il voit : une apparition à Sainte Colombe dans ses activités de musicien ou de mari éploré. Il lui faut un plus grand effort pour comprendre qu'ici, c'est Eurydice qui revient à la recherche d'Orphée, que les regards qui se croisent ne se voient pas, et cela, même si le film est très attentif à être le plus fidèle possible à la trame romanesque. En somme, qui n'a pas déjà vu ces images d'abord dans le roman trouvera assez difficile, mais sans doute pas impossible, de les solliciter dans le film. Ainsi l'évocation de Monsieur de Sainte Colombe au début du film est une bonne indication. Cette séquence, absente du roman, en est, en fait, la suite. D'ailleurs, ces images du générique de début viennent relayer les images de fin au moment où, symboliquement par leur duo, Sainte Colombe transmet son savoir à Marin Marais. Ce dernier accepte le don et les dernières images reprennent sa leçon du début. Après avoir joué, il voit apparaître Monsieur de Sainte Colombe. On comprend qu'il s'agit d'une véritable apparition. Marin Marais est lui-même près de la mort. Monsieur de Sainte Colombe est décédé depuis longtemps. Il ne peut y avoir de transmission que par la soumission au passage par le royaume des morts. Le film invente ici des séquences qui ne sont pas dans le roman mais dont l'image est essentielle. La musique est éternelle mais, pour cela, les musiciens, comme les notes, doivent mourir. Dans le film, cette idée est illustrée aussi par la reprise *off* des *Leçons des Ténèbres* de François Couperin et des gros plans qui les accompagnent en présence d'une muette Madame de Sainte Colombe, attentif fantôme. Les fantômes sont des images qui voudraient pouvoir affirmer leur irréalité cinématographique, mais que le film donne à percevoir.

L'imagination est aussi neutralisée par l'actualisation musicale du film. Nous entendons du vrai Sainte Colombe, du vrai Marin Marais. C'est comme si l'on jouait du Fauré à la place de Vinteuil. Dans le film, ces musiques deviennent fausses parce qu'elles sont trop vraies et qu'elles peuvent plus difficilement frapper l'imagination. D'une certaine façon, la matérialité des images cinématographiques vient détruire l'image mentale que le lecteur se fabrique dans le travail de lecture. La comparaison entre littérature et cinéma est ici difficile à

soutenir tant les registres sont différents. Le spectateur est requis de s'émouvoir devant les images du film, images habilement travaillées, au cadre choisi avec finesse et aux mouvements toujours empreints d'un certain style de gravité. Mais le mouvement, contrairement à celui de la lecture, va de l'extérieur à l'intérieur. Le spectateur est dans la même situation que le sujet face au monde. Son regard est tourné vers l'objet. Il n'a pas de monde à construire, il n'a qu'un monde à percevoir. On peut toujours retenir que, de toutes les façons, le film de Corneau est la concrétisation d'une lecture en particulier, la sienne, et que, si cette lecture a été intelligente et la transcription, habile, on peut se féliciter du résultat, ce que d'ailleurs je suis bien prêt à admettre. Mais, au cinéma, il n'en est malheureusement pas toujours ainsi.

Mon deuxième exemple s'appuie sur un obstacle insurmontable qui est l'enjeu même de la lecture. Il s'agit de *Sphinx* (1986), un roman d'Anne Garréta. Ce roman met en scène un personnage au « je » dont il est impossible de savoir qui il est, un homme ou une femme, amoureux d'un autre personnage, A, danseur dans une boîte de nuit dont il est tout aussi rigoureusement impossible de déterminer le sexe. On croit saisir que « je » est un homme quand il se met à parler d'études théologiques mais, au moment où l'on pense être convaincu, on s'aperçoit que les études théologiques dont il est question sont le fait de « fils et filles de familles convenables qui s'adonnaient à ces études » (Garréta, 1986, p. 25). Le personnage de A est un peu plus précis. Il a un accent. Sa peau est noire. Mais c'est tout. Le lecteur est constamment maintenu sur le qui-vive et dans l'obligation de revenir au flou, chaque fois qu'une précision semble vouloir déterminer le sexe de A ou celui de « je ». Comme dans *La disparition* de Perec, une contrainte guide l'acte de lecture. L'imagination peut et doit se déployer, mais quand elle a atteint l'obstacle que constitue la contrainte, il lui faut limiter son activité, revenir à la case de départ. Évidemment, pareil roman ne peut être adapté au cinéma sans être complètement détruit, à moins qu'on ne cherche par un cinéma expérimental à reproduire visuellement le même type de contraintes. Dans l'écriture romanesque, le travail de l'imagination peut se faire parfois sous la contrainte ; alors, l'image trop précise devient un effet de mauvaise lecture. Le lecteur doit se libérer de la tentation de tout voir. Il doit pouvoir fermer aussi les yeux de l'imagination.

Mes deux prochains exemples sont de Baudelaire. Le premier est un de ses poèmes les mieux connus, *Une charogne* :

Rappelez-vous *l'objet* que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier, *une charogne infâme*
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son *ventre* plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette *pourriture*,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint.

Et le ciel regardait la *carcasse* superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La *puanteur* était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce *ventre* putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants *haillons*.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le *corps*, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers, une chienne inquiète
Nous regardait d'un œil fâché,
Épiait le moment de reprendre au *squelette*
Le *morceau* qu'elle avait lâché.

– Et pourtant vous serez semblable à cette *ordure*,
 À cette horrible *infection*,
 Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
 Vous, mon ange et ma passion !

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
 Après les derniers sacrements,
 Quand vous irez sous l’herbe et les floraisons grasses
 Moisir parmi les *ossements*.

Alors, ô ma beauté, dites à la vermine
 Qui vous mangera de baisers,
 Que j’ai gardé la forme et l’essence divine
 De mes amours décomposés⁶.

Je voudrais attirer ici l’attention sur le réseau sémantique du poème. Une charogne est un cadavre d’homme ou d’animal en décomposition. Le poème ne révèle rien de la nature exacte du cadavre. Une sorte de pudeur nous empêche d’imaginer une personne et pourtant une expression comme « jambes en l’air », la comparaison entre le destin de celle qui l’accompagne et de la charogne, le mot « squelette », tout va dans le sens d’une anthropomorphisation du cadavre. Mais ces mêmes expressions donnent aussi à lire une carcasse d’animal, ce qui satisferait notre besoin de décence. En outre, les mouches, les larves, la putréfaction, le ventre ouvert, la puanteur sont autant d’éléments qui permettent à l’imagination d’expérimenter le morbide dans la mesure où le lecteur le veut bien tout en s’y voyant exposer comme la belle qui est promise à la même fin. Le lecteur partage son destin. C’est la construction du lieu et de la situation qui lui permettra de l’éprouver avec plus ou moins d’acuité. Il est libre de voir au détour d’un sentier imaginaire la carcasse d’un animal et de réfléchir sur les correspondances entre les divers états de nature, entre l’animal et l’humain. Il peut aussi, devant l’image de la putréfaction, reconnaître le destin humain de chaque être, même ceux que l’on aime le plus, le poème rejoignant ainsi les vanités qui, au milieu d’éléments naturels, plantent un crâne humain. L’enjeu des images mentales, ici, n’est réglé dans le poème que sous l’angle de la possibilité. Or cette possibilité comprend la charogne humaine ou animale comme elle exclut à cause de la « chienne inquiète » la carcasse d’un trop petit mammifère. Le lecteur seul choisit. La *memoria* du texte est la sienne.

6. Poème xxix de l’édition 1861 des *Fleurs du mal*. L’italique vient illustrer mon propos.

L'autre exemple, toujours de Baudelaire, est extrait du recueil *Les épaves*. Il s'agit du poème « Le monstre ou le paranymphe d'une nymphe macabre », qui fait partie du groupe Galanteries. Je ne cite que les quelques vers qui illustreront mon propos :

[...]

Ta carcasse a des agréments
et des grâces particulières ;
Je trouve d'étranges piments
Dans le creux de tes deux salières ;
Ta carcasse a des agréments !

Nargue des amants ridicules
Du melon et du giraumont !
Je préfère tes clavicules
À celles du roi Salomon,
Et je plains ces gens ridicules !

Cette seconde strophe m'intéresse tout particulièrement. Le texte est difficile à comprendre à première vue. Le giraumont est emprunté au tupi et désigne une courge d'Amérique ou encore ce que l'on a aussi nommé un « bonnet turc ». C'est évidemment sa forme qui, comme dans le cas du melon, sollicite, dans le poème, l'imagination. Les deux vers suivants évoquent une comparaison pour le moins mystérieuse. Pour les amateurs d'édition critique, ils renvoient à un ouvrage de magie connu de Baudelaire, *Les clavicules du roi Salomon*. En fait, l'imagination ne pourra trouver matière à s'exercer pleinement que lorsque le lecteur aura compris qu'en lieu et place du banal « Je préfère tes clavicules / À celles du roi Salomon », difficile à imaginer, il lui faut lire une contre-pèterie bien plus grossière que les salières, le melon et le giraumont de la carcasse de la très chère qui n'est plus un tendron. Je laisse travailler l'imagination de mon propre lecteur sur la réalisation de cette contre-pèterie. La portée de l'exemple, ici, me permet d'illustrer comment, dans la lecture, le regard intérieur est amené à changer d'axe. La description assez leste d'une dame joue des contenus des mots comme nous venons de le voir jusqu'à ce qu'un segment fasse obstacle. Évidemment, on peut toujours accoler les clavicules aux salières ou aux diverses courges. Il y a là un exercice possible de l'imagination, mais cet exercice est vain lorsque l'attention quitte le plan du signifié pour s'intéresser au signifiant. Il y a retournement, changement d'axe. Il faut d'abord effectuer le travail sur les mots pour obtenir une autre version signifiante et voir enfin ce qui se cachait sous les mots, d'autres mots et

d'autres images. C'est le propre de tous les jeux de mots, volontaires ou non, d'offrir une double face au regard du lecteur, chacune des deux ayant son propre mérite. En particulier dans le cas de la poésie, l'attention à la forme des mots est de rigueur, l'enclenchement de l'imagination n'étant pas du tout lié aux seuls contenus, au déchiffrement d'un éventuel récit.

Mon dernier exemple est tiré de *L'histoire de l'œil* (1970) de Georges Bataille. On se souviendra de l'incipit du récit : « J'ai été élevé très seul et aussi loin que je me rappelle, j'étais angoissé par tout ce qui est sexuel » (Bataille, 1970, p. 13). Au chapitre 12, les choses ont quelque peu évolué. Le trio composé du narrateur, de Simone et de Sir Edmond visite à Madrid l'église de Don Juan où ils rencontrent le curé, Don Aminado. On retournera lire ces scènes que je n'ai pas l'intention de citer ici. Je me contenterai du passage suivant :

– Justement, continua Sir Edmond, les hosties, comme tu vois, ne sont autres que le sperme du Christ sous forme de petit gâteau blanc. Et quant au vin qu'on met dans le calice, les ecclésiastiques disent que c'est le sang du Christ, mais il est évident qu'ils se trompent. S'ils pensaient vraiment que c'est le sang, ils emploieraient du vin rouge, mais comme ils se servent uniquement de vin blanc, ils montrent ainsi qu'au fond du cœur, ils savent bien que c'est l'urine.

La lucidité de cette démonstration était si convaincante que Simone et moi, sans besoin de plus d'explication, elle armée du calice, moi du ciboire, nous dirigeâmes vers Don Aminado qui était resté comme inerte dans son fauteuil, à peine agité par un léger tremblement de tout le corps.

Simone commença par lui asséner un grand coup de base de calice sur le crâne, ce qui le secoua, mais acheva de l'abrutir. Puis elle recommença à le sucer et à lui donner ainsi des râles ignobles. L'ayant enfin amené au comble de la rage des sens, aidée par Sir Edmond et moi, elle le secoua fortement :

– Ça n'est pas tout ça, fit-elle sur un ton qui n'admettait aucune réplique, à présent il faut pisser.

Et elle le frappa une seconde fois au visage avec le calice ; mais en même temps elle se dénudait devant lui et je la branlais (*ibid.*, p. 63-64).

J'ai choisi ce texte pour illustrer un autre aspect de l'imagination : la force du pouvoir de l'image. Le problème n'est pas uniquement de se représenter une scène ou encore, comme on dit, de se l'imaginer. Il s'agit dans cet exemple de voir comment l'imagination travaille en contexte dans l'acte de lecture. Ainsi, je ne connais pas cette église de

Madrid qui est, selon le texte, l'église de Don Juan. Mais, en revanche, je connais l'église où, dans ma jeunesse, j'étais enfant de chœur. Je me souviens des confessionnaux qui n'auraient que très difficilement pu servir à l'usage qu'on leur prête dans ce récit de Georges Bataille. Je connais aussi le calice, le ciboire, la différence entre les deux. J'ai vu, enfant, l'hostie avant et après la consécration, à une époque où l'on ne pouvait y toucher justement parce qu'elle était consacrée. J'ai aussi connu, mais un peu plus tard, les activités sexuelles qui forment le matériau des fantasmes décrits dans le texte. Cela est essentiel pour accéder à la provocation blasphématoire du texte. Quelqu'un qui aurait été élevé dans un environnement totalement ignorant des rites de l'église catholique aurait une première difficulté, celle d'imaginer la scène, et une seconde, celle de percevoir au cœur de cette imagination la violence qui s'y trouve. C'est un premier aspect de la question, mais il y en a un autre qui mérite qu'on s'y arrête. L'imagination n'est pas qu'une représentation neutre, elle est aussi un acte de jugement. Le blasphème s'illustre par la mise en présence d'images qui s'excluent mutuellement dans un imaginaire donné, à la fois personnel et social. Il est alors très facile de comprendre comment l'iconoclastie peut se développer. Les images exercent leur propre violence et le lecteur doit décider de les susciter, de les maintenir ou, au contraire, de les chasser par tous les moyens possibles, y compris l'arrêt de la lecture, mais il ne peut pas faire comme si elles n'avaient pas existé⁷.

Ce texte de Bataille ne donne pas qu'à lire des scènes blasphématoires. Il se développe dans des registres d'où le sacré n'est pas absent, mais le lecteur doit, pour l'atteindre, faire intervenir un autre réseau d'images. Ainsi, la discussion sur le corps du Christ, son sang et leur représentation renvoie tout droit à la Réforme lorsque les protestants, Luther en tête, se sont posé la question du sens qu'on doit donner à la transsubstantiation puisque c'est aussi de cela qu'il s'agit. L'énoncé « Ceci est mon corps » est-il une réalité ou le signe d'un geste que le Christ a déjà accompli et qu'il a demandé de répéter en mémoire de lui et de ce premier geste ? La question soulève le problème sémiotique dans toute son amplitude. À l'intérieur de la logique vexatoire du texte de Bataille, je trouve donc la question du signe. Pour l'Église catholique, il s'agit d'une réalité ; pour le protestantisme, il s'agit d'un signe commémoratif,

7. On lira avec intérêt l'essai de David Freedberg (1989).

d'un symbole. La variante que propose Bataille porte ici sur la définition du déictique « ceci ». Dans ce dernier exemple, le travail de l'imagination est ultimement confronté à l'existence du sacré chez le lecteur autant qu'à la contiguïté provocante d'images qui articulent sacré et sacrilège. La question du signe se pose à l'intérieur même du processus de lecture quand l'imagination cherche à se fixer. Le choix d'images par le lecteur n'est pas purement esthétique, il est aussi éthique. Le roman de Bataille illustre comment l'imagination est à la fois autonome dans la mise en place d'images et soumise, pour leur maintien ou leur censure, à des imaginaires déjà constitués. À cet égard, les mots sont nettement plus neutres que les images.

Les quatre exemples que j'ai utilisés montrent divers aspects de la présence des images sous les mots. L'autonomie des images du lecteur peut être comprise à partir de Quignard, une autonomie qui n'est pas absolue comme le montrent les contraintes narratives de textes comme *Sphinx*, mais qui peut par ailleurs s'exercer à partir d'insistances, de préférences comme dans *Une charogne* de Baudelaire. Certaines contraintes formelles modifient de façon absolue l'imagination de la lecture comme dans le jeu de mots. Enfin, le dernier exemple nous montre que la valeur esthétique des choix s'accompagne toujours d'une valeur éthique qui, heureusement, n'a pas toujours l'importance de celle de notre exemple. L'imagination n'est jamais une forme d'hallucination ou de délire dont la rationalité se retrouverait par enchantement du côté du code de la langue.

On conviendra, après ces exemples, qu'une sémiotique qui s'obstine à ne chercher dans les textes que des applications de règles pré-établies ou des mécanismes narratifs, se condamne du même coup à réduire le littéraire à quelques opérations mentales assez simples, à passer sous silence le travail de la lecture, en particulier l'activité imaginative qui est à la fois le but et la récompense de la lecture littéraire. Il nous faut donc mettre en place une notion de signe qui ne soit pas un rabattement sur la langue et accepter de redonner à l'imagination droit de cité. En guise de conclusion, je présenterai deux perspectives qui permettent de mener la recherche dans le domaine de l'imaginal en littérature.

La première perspective concerne la notion même de signe telle qu'on la retrouve en sémiologie. Saussure sent le besoin d'insister sur l'image acoustique du signe linguistique. Il s'agit d'une évocation

insuffisante par rapport à la nature imaginale du signe, mais elle a le mérite d'indiquer qu'il est impossible de penser le signe sans tenir compte de son aspect iconique. Toutefois le travail sur les anagrammes, même s'il avait pu ouvrir sur l'imaginal, a été conduit du côté de la langue et, en conséquence, du côté abstrait et normatif du signe. La position de Peirce me semble, elle, beaucoup plus claire. Pour qu'il y ait semiosis et qu'un signe soit produit, il faut une triple relation qui met obligatoirement en jeu priméité, secondéité et tiercéité. Peirce est très clair sur les conditions d'existence du signe. Il faut absolument qu'une tiercéité s'appuie sur une secondéité qui, à son tour, se fonde sur une priméité pour que le signe puisse exister, que la semiosis soit complète. Or le niveau de la secondéité est celui de l'objet, non pas l'objet du monde extérieur mais l'objet interne à la semiosis, objet dont le mode d'existence est traduit par son caractère iconique, indiciel ou symbolique. En somme, le statut singulier de l'objet est indissociable de son angle de présentation. Cela me suffit pour penser un signe qui a forcément deux aspects. Le premier appartient au code, au monde des normes et des règles. C'est cet aspect qui permet de se comprendre, d'échafauder des théories, de tenter des explications. Le second est la partie singulière du signe, celle qui l'enracine dans un sujet donné, qui fait qu'un signe est toujours en contexte et que, quel qu'il soit, il a par-devers lui une nature imaginale dont l'origine n'est saisissable que dans la démarche personnelle de l'accomplissement d'une semiosis. C'est dire qu'un signe n'est jamais uniquement du côté du code, alors qu'il pourrait bien être uniquement du côté de l'individu, que cela se traduise par une pathologie, l'autisme par exemple, ou par un comportement assumé. En même temps, une telle position exclut que le signe soit uniquement de nature linguistique. Même quand il est de nature linguistique, il n'en suggère pas moins une dimension imaginale; à plus forte raison, quand il n'est pas de nature linguistique et qu'il s'inscrit dans une gestuelle ou dans une interaction entre deux systèmes de signes différents, par exemple, un homme et son chat. À partir d'un tel point de vue, la littérature, qui est d'abord et avant tout un objet matériel qu'il faut tenir dans ses mains, feuilleter, lire, un objet avec lequel il faut vivre un certain temps, ne peut pas être uniquement du côté du code même si c'est par son assise dans le code et les normes institutionnelles qu'elle se donne à lire. Le travail de lecture n'en est pas un de décodage ni de décryptage, le livre n'est ni un monument ni une ruine, il est toujours d'abord l'objet d'une relation présente. Quand on regarde les exemples présentés, il devrait paraître évident qu'ils portent tous sur le pouvoir

de contextualisation de l'image. Le lecteur est le seul et unique propriétaire de ses images et de son imagination. L'imagerie mentale qu'il produit pour supporter la lecture des textes est l'incarnation concrète et singulière du sens. Toute théorie du signe doit pouvoir rendre compte à la fois de l'usage privé comme de l'usage collectif. La prise en compte du singulier, de l'individuel, ne doit pas être vue comme un aveu de défaite scientifique, mais plutôt comme une volonté de chercher du côté de la complexité une réponse à la perte de sens qui accompagne toute perspective qui ne se satisfait que de la norme. Il faut donc, en premier lieu, un signe qui soit dense, riche, complexe, à la fois collectif (la plupart du temps) et individuel (toujours).

La seconde perspective concerne la rhétorique, cette mal aimée des études littéraires, qu'il faut considérer comme le lieu par excellence de l'exercice du signe. Les manuels et les traditions nous ont habitués à considérer la rhétorique comme la persistance d'un art ancien que l'on a d'ailleurs réduit de cinq à trois parties, supprimant la mémoire et l'action, pour ne garder que l'invention, l'élocution et la disposition. Si l'on sait que la rhétorique s'occupe d'images qu'on nomme figures ou tropes, on a perdu le sens profond de son activité spécifique qui ne peut se résumer à la production consciente et volontaire d'épanodes et d'hyperbates, de catachrèses et de métaphores. On connaît le sort des grandes figures de rhétorique qui sont devenues d'autant plus identifiables qu'elles ont atteint le niveau du stéréotype. Pourtant, si l'on considère que l'entreprise rhétorique dans son fond même correspond à la volonté de préserver, dans l'usage du langage, le travail de l'image, il sera certainement plus facile de voir comment rhétorique et sémiologie peuvent s'arrimer pour repenser la lecture littéraire.

Le travail de lecture est, comme je crois l'avoir montré, un travail d'imagination. Le pouvoir imaginal du lecteur sert à construire la *memoria* du texte lu. En effet, lire, c'est, sur des mondes autrement inaccessibles, se donner une nouvelle mémoire que l'imagination forme, rend cohérente et intègre à l'imaginaire du lecteur, un imaginaire qui est à la fois personnel et collectif. Une théorie de la fiction n'a de sens que si elle prend en compte le travail conjoint de l'imagination et de la mémoire. La volonté de donner une logique de vérité à des mondes fictionnels est un exercice de réduction. L'imagination ne peut qu'être vraie. Cela suffit à faire comprendre pourquoi elle a si mauvaise presse. De même la mémoire, malgré tous les efforts, ne peut être réduite à une fonction de réservoir ni à une activité de reconnaissance qui ressemblerait

étrangement à ce qu'on nomme « mémoire » dans le langage de l'informatique. Mieux, les fameux arts de la mémoire développés particulièrement à la Renaissance n'ont de sens que s'ils s'appliquent à une fonction mémorielle naturelle qui, grâce à l'imagination, crée toutes les images dont nous avons besoin pour nous guider dans la vie. Amputer la rhétorique de sa *memoria*, c'est la vider de son sens. C'est se condamner à regarder ses diverses parties comme une forme de pédagogie du discours même si, dans une pareille opération, l'absurdité crève les yeux. Qu'est-ce que l'invention sinon l'appel au fonctionnement de l'imagination et que cherche la rhétorique sinon à expliquer comment la mémoire individuelle se sert d'images pour exprimer les réalités de son monde intérieur grâce à l'action qu'il vaudrait mieux comprendre comme une praxis qui met en relation le singulier et le collectif, le personnel et le social ? Pourquoi, une fois que les images et les signes personnels ont été triés dans l'élocution, qui est aussi composition, n'est-il pas possible de comprendre la disposition comme l'achèvement du système imaginal selon les habitudes individuelles ou collectives des arts de la mémoire ? Le signe n'a de sens que quand il se retrouve dans une *memoria*, quand il peut être intégré à une *memoria* personnelle comme à une *memoria* collective, et le signe naît dans l'esprit que parce qu'il est fécondé par l'imagination. Il prend place, s'organise parce qu'il a son caractère individuel qui lui sert de marque. On peut évidemment penser à des individus chez qui tout le personnel a été remplacé par le collectif. C'est ce que l'on a coutume de nommer aliénation. Échapper à cette dernière suppose que l'on reprend sa capacité imaginale et qu'on lui conserve toute sa valeur. La lecture, activité privée et publique, est un des principaux lieux de transaction entre le singulier et le collectif. L'acte de lecture est un acte d'affirmation de soi. La sémiologie n'est pas une grille abstraite, mais bien la réalisation du soi au centre même de son intimité.

À ceux qui douteraient du bien-fondé de ces propositions qui exigent que l'on porte un regard nouveau sur les ambitions scientifiques de la sémiotique ou sur les caractéristiques formelles de la rhétorique, je rappellerai que, par son caractère argumentatif, cette dernière est à la littérature ce que la logique est à la science, un moyen de vérifier et de développer des chaînes d'arguments de façon cohérente. Or cette cohérence n'est pas l'effet d'une quelconque raison raisonnante, mais elle est garantie par l'établissement et le maintien d'un lieu reconnaissable, un topos, la *memoria*. Je ne pourrais poursuivre la lecture d'une œuvre

sans mettre en place, c'est-à-dire en mémoire, par mon imagination, les lieux, les personnages et les actions nécessaires au déroulement de l'acte de lecture qui me permet d'investir, dans un mouvement qui va de l'intérieur vers l'extérieur, mes images sous les mots du texte. Quand je lis, j'exerce le pouvoir et la liberté du monde imaginal. J'incarne les mots.

Bibliographie

- Bataille, G. (1970). *Œuvres complètes, tome 1, Premiers écrits*, Paris, Gallimard.
- Baudelaire, C. (1989). *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins ».
- Carruthers, M. (1990). *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Freedberg, D. (1989). *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press 1989.
- Gardin, J.-C. et al. (dir.) (1981). *La logique du plausible*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Garréta, A. (1986). *Sphinx*, Paris, Grasset.
- Kripke, S. (1982). *La logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit.
- « Le nom propre », *Langages*, Jean Molino (dir.), n° 66.
- Mitchell, W.J.T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Proust, M. (1954). *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard.
- Quignard, P. (1991). *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard.
- Starobinski, J. (1971). *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard.
- Thérien, G. (1993). « Lecture, cognition, mémoire (ou les cocotiers de Cicéron) », *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1993, p. 477-486.
- Thérien, G. (1988-1989). « Sémiotique et intelligence artificielle », *Études littéraires*, vol. 21, n° 3, hiver, p. 67-80.



Martin **LEFEBVRE**

Université Concordia

LE PARTI PRIS DE LA SPECTATURE¹

It's true that I don't take showers. If there's no other way to bathe, then I make sure all of the doors and windows in the house are locked, and I leave the bathroom door open and the shower curtain or stall door open so I have a perfect, clear view. I face the door no matter where the showerhead is. [...] Prior to Psycho I was a relatively normal bather, but after it was a different story. It wasn't the shooting of the scene that caused the damage, it was seeing the film in its entirety later.

(Janet Leigh *et al.*, 1995, p. 131)

Le meurtre sous la douche de *Psycho* est sans aucun doute le plus célèbre morceau de film tourné par Alfred Hitchcock. C'est également, il me semble, le fragment de cinéma le plus connu de toute l'histoire du septième art. Aussi n'est-il pas rare de rencontrer aujourd'hui, trente-six ans après la parution du film, des jeunes gens qui, bien qu'ils ne fussent pas nés à l'époque, ont connaissance de cet événement filmique, et ce, même s'ils n'ont jamais vu le film. Les sources de ce savoir sont multiples : ces gens auront peut-être visité le parc

1. Cet article constitue une version abrégée du premier chapitre de *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997.

thématique des Universal Studios en Californie, où le plateau de tournage de la fameuse salle de bains a été reproduit ; ils auront peut-être regardé la télévision en 1992 alors qu'on annonçait au bulletin d'information le décès d'Anthony Perkins et qu'on montrait, en hommage, un extrait du meurtre sous la douche (sans se douter bien entendu que Perkins, doublé, n'y apparaît pas !); ou bien ils se seront fait expliquer l'événement par quelqu'un qui en a été impressionné et qui jugeait ce savoir digne d'être transmis, ne serait-ce que pour comprendre certains épisodes de séries télévisuelles comme *The Simpsons*, *Married With Children*, ou des films comme *The Funhouse*, *The Prowler*, *Fade to Black* ou *Blow Out*, pour ne citer que quelques exemples ; à moins que ce ne soit pour comprendre la signification d'un nouveau rideau de douche mis en vente récemment à New York, sur lequel on a imprimé un photogramme tiré du meurtre sous la douche ; ou encore pour saisir la signification de certaines publicités d'accessoires de salle de bains qui parodient cet épisode de *Psycho*. Ce que montrent ces exemples, c'est la prégnance de ce fragment filmique dans l'aire culturelle nord-américaine. Dit autrement, une fois qu'on a identifié le meurtre sous la douche, on risque de le rencontrer un peu partout dans les productions culturelles, dans les monologues des *stand-up comics*, à la télévision, au cinéma, sur des cartes de vœux et des cartes postales, sur des jaquettes de livres consacrés au cinéma d'Hitchcock, etc.

Cette prégnance culturelle est l'indice d'une profonde impression laissée sur le spectateur de *Psycho* – comme en témoignent les propos de Janet Leigh cités en exergue. En fait, dès la parution de *Psycho* au printemps de 1960, le meurtre sous la douche est directement lié à l'important succès financier du film. Comme le rapporte le *New York Times* de l'époque : « *Any number of teenagers have gone to see this movie several times over and the word is apparently out around the suburbs that " the blood in the bathtub scene " is hot stuff*². » Grâce en bonne partie au meurtre sous la douche, le film, on le sait, prendra rapidement l'allure d'un petit phénomène social : on rapporte, par exemple, que certains spectateurs perdent connaissance pendant la projection, d'autres sont révoltés et sortent tout simplement de la salle, tandis que d'autres encore, je l'ai mentionné ci-dessus, reviennent voir le film à plusieurs reprises³. Si

2. Cité dans Robert A. Kapsis (1992, p. 60).

3. Cf. Kapsis (1992) et Stephen Rebello (1991). Rebello raconte une anecdote que lui a relatée Janet Leigh : « *A theater manager told me about a little boy who went*

d'autres films américains de la même époque connaissent également d'importants succès au *box-office*, éclipsant même *Psycho* à cet égard – *Samson and Delilah* (DeMille, 1950), *Quo Vadis* (LeRoy, 1951), *The Greatest Show on Earth* (DeMille, 1952), *The Robe* (Koster, 1953), *White Christmas* (Curtiz, 1954), *The Ten Commandments* (DeMille, 1957), *The Bridge on the River Kwai* (Lean, 1957), *Ben Hur* (Wyler, 1959), *Spartacus* (Kubrick, 1960), *Mary Poppins* (Stevenson, 1964) –, peu d'entre eux suscitent le même genre d'engouement, de réactions et de controverses de la part du public⁴. *Psycho* – le meurtre sous la douche – aura laissé sur plusieurs spectateurs une impression plus profonde que tous ces autres films, ce qui explique, aujourd'hui encore, sa rémanence culturelle.

La tâche de cette étude est d'examiner ce qui se produit lorsqu'un film laisse une telle impression sur son spectateur. D'entrée de jeu, je tiens à souligner que la notion d'*impression* utilisée ici renvoie tout simplement à ce qu'un spectateur, et, par extension, à ce qu'une culture, conserve d'un film. En effet, aux questions « que reste-t-il d'un film ? » ou « qu'en conservons-nous à notre sortie de la salle de cinéma, six mois ou quelques années plus tard ? », on pourrait répondre qu'il en reste ce qui nous a *impressionné*.

Empiriquement, nous savons que ce résidu peut être composé d'objets très différents : fragments d'images qui existent en soi, ou qui se rattachent encore à la forme narrative du film, laquelle risque

to the first showing the first day it opened [...]. They emptied the theater and the little boy went back to every show that day. He kept running up and down the aisles yelling, " Oh my gosh, oh my gosh – wait till you see what's going to happen ! " », p. 162.

4. La collection Hitchcock à la Margret Herrick Library de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences à Beverly Hills contient un grand nombre de lettres envoyées au cinéaste par des spectateurs de *Psycho*. Paradoxalement au succès financier du film, le ton des lettres est souvent désapprobateur, comme en témoigne cette missive écrite par une spectatrice : « *I am not writing this letter as a crank. I am very sincere in what I am going to say. My husband and I recently saw your movie " Psych ", and I would like to say that it was the most gruesome, morbid, REALISTIC movie I have ever seen. I would further like to state that it was a very unnerving experience, and I was visibly upset for hours after viewing it. To be perfectly frank – it made me sick to my stomach and weak in the knees. [...] I have always been a television fan of yours and I thought you were the master of suspense. But I have changed my opinion of you considerably after seeing " Psycho ". I will never see another movie of yours – nor do I intend to watch your television programs* », citée dans Kapsis (1992, p. 61).

elle-même d'exister de façon plus ou moins fragmentaire dans la mémoire, jeu d'acteur, couleurs, atmosphère, quelques thèmes, appartenance à un genre, etc. Par ailleurs, plus on s'éloigne de la projection, plus ce reste est susceptible de se généraliser et d'apparaître vague. Rares sont les films dont il ne reste absolument rien chez le spectateur, bien que cela puisse arriver quelques fois, la mémoire ayant alors effacé les légères impressions laissées lors du visionnement ; ce sont des films oubliables et la critique, confondant pour une qualité essentielle de l'objet ce qui relève en fait du spectateur, dira souvent à leur sujet qu'ils sont banals, bourrés de clichés, voire sans imagination. En ce sens, le film « banal », c'est celui qui ne fait pas rêver son spectateur, celui qui ne réussit pas à l'impressionner. Au contraire, comme nous allons le voir, dès que la mémoire conserve quelque chose, c'est bien parce que le film offre au spectateur quelque chose de mémorable, quelque chose qui touche ne serait-ce que légèrement son imagination. Cela dit, ce qui est mémorable n'est pas nécessairement « meilleur » et il faut faire attention de ne pas confondre le travail de la mémoire et de l'imagination avec l'évaluation esthétique/critique. Aussi n'est-il pas du tout impossible, et cela arrive même assez souvent, qu'un film plaise sans pour autant laisser de vives impressions chez le spectateur ; de même, un film qui ne plaît pas – c'est-à-dire un « mauvais » film – peut laisser une vive impression imaginaire sur la mémoire.

Lorsque ces impressions laissées sur la mémoire trouvent un sens, elles constituent ce que j'appelle une *figure*. La figure est le résultat d'un travail – celui de l'imagination – sur ce qui, dans un film, laisse son impression sur la mémoire du spectateur. La figure relève donc de ce qui est mémorable, mais tout ce qui impressionne n'est pas forcément figure. On pourrait dire, plutôt, que tout ce qui impressionne est matière de figure ou amorce de figure. C'est que l'expérience de la figure suppose une totalité organisée existant de façon non fragmentaire dans la mémoire. Or bien des fragments qui subsistent après le visionnement d'un film ne trouvent jamais à se consteller dans un réseau, ils continuent d'exister de leur existence fragmentaire au sein de la mémoire sans jamais réussir véritablement à prendre un sens dans la vie imaginaire du spectateur – ce sont des souvenirs. En fait, ce n'est qu'au prix d'un effort considérable qu'on arrivera, dans certains cas, à découvrir la figure mise en jeu par un souvenir. Pour bien comprendre ce phénomène, il convient de s'interroger d'abord sur le fonctionnement de ce que j'appellerai ici l'*acte de spectature*, lequel a pour tâche de régler l'interaction entre le spectateur et le film.

Acte de spectature et figure

La question du spectateur a fait couler beaucoup d'encre ces dernières années, bien qu'elle n'ait pas eu, on peut le dire, le même impact sur les études cinématographiques que la question du lecteur sur le domaine littéraire. Il est vrai que chez les littéraires, et ce, ne serait-ce que depuis « La mort de l'auteur » de Barthes (1984), le lecteur s'opposait pour plusieurs au grand mythe romantique et bourgeois de l'auteur, ce qui n'allait pas de soi ; et il est vrai aussi que la critique de cinéma n'aura réussi à s'approprier ce mythe que sur le tard. Cela dit, il faut bien reconnaître qu'il existe une réflexion sur le spectateur dès la « naissance » d'une « théorie » du cinéma : Münsterberg, Eisenstein, Arnheim, pour ne citer que ces trois grands noms de la période dite « classique » de la théorie du cinéma, ont tous fait une place importante au spectateur dans leurs écrits sur l'expérience filmique. Chez les contemporains, le spectateur a fait surface chez des auteurs aussi divers que Christian Metz, David Bordwell, Laura Mulvey, Francesco Casetti, Janet Staiger, François Jost, Kaja Silverman, Roger Odin et plusieurs autres qui adoptent des points de vue psychanalytique, narratologique, sociologique, féministe, cognitif, sémio-pragmatique, etc. Toutefois, et au risque de caricaturer légèrement, on peut déceler, il me semble, trois grandes perspectives qui étaient encore dominantes jusqu'à récemment eu égard à la question du spectateur : il y a, premièrement, ces auteurs qui, comme Metz, s'engagent à saisir la part du spectateur dans le dispositif cinématographique. C'est le parti pris adopté dans *Le signifiant imaginaire* (1977), où Metz cherche à expliquer, d'un point de vue psychanalytique, la spécificité du plaisir que provoque l'expérience du signifiant cinématographique, plaisir sur lequel se fonde l'industrie, voire l'institution entière, du cinéma. Le dispositif cinématographique est également au cœur des travaux de Jean-Louis Baudry publiés pendant les années 1970, où il est question, entre autres, des effets idéologiques que l'appareil cinéma produit sur le spectateur : servir l'idéologie dominante, assurer la constitution ou la fantasmatisation d'un sujet originaire et transcendantal, maintenir l'idéalisme⁵.

5. Baudry conclut un de ses essais de la façon suivante : « On voit bien ici se profiler la fonction spécifique remplie par le cinéma comme support et instrument de l'idéologie : celle qui vient constituer le "sujet" par la délimitation illusoire d'une place centrale (que ce soit celle d'un dieu ou de tout autre substitut). Appareil destiné à obtenir un effet idéologique précis et nécessaire à

Deuxièmement, on trouve des auteurs qui, forts des travaux de Metz et de Baudry sur la machine cinéma, se sont engagés cette fois à étudier les effets idéologiques de certaines pratiques filmiques sur le spectateur. À cet égard, de nombreux auteurs – dont plusieurs américains – influencés par l'émergence de l'analyse textuelle ainsi que par le marxisme et la psychanalyse, ont pris le parti d'étudier la façon dont certains films, certains genres de films, certains modes de discours filmique, s'adressent au spectateur et construisent pour lui une place – au sein du film et de la société – déterminée par l'idéologie dominante. C'est ainsi que se crée, durant les années 1970 et au début des années 1980, un consensus – fort contesté depuis – selon lequel le cinéma hollywoodien classique (narratif – réaliste – industriel) utiliserait différentes stratégies (montage invisible, raccords sur le regard, champ/contre-champ, etc.) pour construire un spectateur plutôt passif, soumis aux « codes » de la représentation, un simple consommateur acceptant sans le savoir et de façon inconditionnelle les diktats de l'idéologie dominante ou patriarcale. À l'inverse, le cinéma expérimental, celui d'un Godard ou d'une Ackerman, construirait un spectateur « critique⁶ ».

Enfin, une troisième tendance, plus européenne et d'inspiration tantôt linguistique, tantôt narratologique, a cherché à comprendre la place du spectateur au sein de la "communication" filmique. Le film, et *a fortiori* le récit filmique, s'adressant à un spectateur, certains auteurs se sont efforcés de mettre à jour les différentes façons dont le spectateur est mis en cause ou impliqué par lui, soit en tant qu'énonciataire soit en tant que narrataire (réel, idéal, fictif, implicite, etc.). C'est ainsi que Francesco Casetti, à la manière d'Umberto Eco, parle du spectateur comme d'un interlocuteur idéal déjà conçu par et inclus dans le film. Selon Casetti, le film signifierait la présence du spectateur, lui assignerait une place et lui ferait accomplir un parcours (Casetti, 1990). De son côté, François Jost a aménagé une place pour le spectateur au sein d'une narratologie filmique d'inspiration genettienne grâce à la notion de

l'idéologie dominante : créer une fantasmatisation du sujet, le cinéma collabore avec une efficacité marquée au maintien de l'idéalisme. Le cinéma vient relayer en fait le rôle joué dans l'histoire de l'Occident par les différentes formations artistiques » (Jean-Louis Baudry, 1978, p. 25-26).

6. Pour un survol de ces approches du spectateur, on consultera l'ouvrage de Judith Mayne (1993).

focalisation spectatorielle, laquelle a pour fonction de rendre compte des situations où le spectateur jouit d'un avantage cognitif sur le personnage (il en sait plus que lui) (Jost, 1987 et 1992).

Je n'ai présenté ici que quelques exemples, mais ils laissent voir que mis à part la perspective plus ou moins commune des travaux de Metz et de Baudry, perspective générale qui concerne le cinéma (ou le cinématographique) plutôt que le film (ou le filmique)⁷, *c'est habituellement du film qu'il est question et non pas de l'acte de spectature proprement dit*. On cherche à savoir comment le film construit son spectateur ou comment il l'inclut dans ses stratégies rhétoriques, narratives ou énonciatrices. Curieusement, donc, *c'est du côté du film et de son étude que l'intérêt pour la spectature semble trouver sa justification*. Ainsi, chez les narratologues et les sémiologues de la communication, il est clair que l'intérêt pour le spectateur n'a en rien changé l'épistémologie structuraliste qui fonde ce discours critique. Le spectateur participe peut-être à l'édifice du sens, mais il n'y arrive qu'à force de se trouver déjà inscrit dans le film, lequel demeure un objet immanent. Chez les idéologues, le spectateur n'existe que pour être manipulé par le film ou pour résister à cette manipulation. Chez les cognitivistes-narratologues, comme Bordwell (1985) et Branigan (1992), la description de l'acte de spectature se limite aux opérations psychologiques qu'un spectateur idéal est tenu – par le film – d'effectuer afin de comprendre le récit filmique. Conséquemment, tout ce qui concerne l'acte de spectature mais qui tombe au-delà de la pure compréhension narrative – ce qui relève de l'affect, par exemple – est tout simplement évacué. C'est pourtant un fait que les spectateurs, spécialisés ou pas, développent un rapport affectif avec les films qu'ils regardent, rapport qui se traduit minimalement par un commentaire du type : « j'ai aimé ou j'ai détesté ce film ». Le problème, diront de concert les cognitivistes-narratologues, c'est que ce type de rapport est trop « subjectif », trop soumis aux idiosyncrasies de tel ou tel spectateur, pour faire l'objet d'un véritable savoir « scientifique ». À cet égard, nous verrons plus loin comment cette notion du savoir scientifique se trouve remise en cause par l'étude de l'acte de spectature. Enfin, si quelques sociologues et historiens se sont penchés

7. Voir la distinction, au sein des faits filmiques, entre le cinématographique-filmique (ou cinématographique tout court) et le filmique dans Christian Metz (1971).

sur la notion de « réception filmique » en examinant comment réagissent les spectateurs d'une époque à l'autre, d'un pays à l'autre, ils ont étudié soit les spectateurs, soit les résultats de l'acte de spectature, mais non l'acte de spectature en tant que tel. Aussi, il appert que l'étude de la spectature, si elle ne cède pas sa place à l'étude du film en se soumettant au principe toujours en vogue de l'immanence textuelle, demeure trop souvent l'objet d'un savoir parcellaire ou partiel dont les différentes composantes apparaissent la plupart du temps irréconciliables. Au contraire, si l'on cherche à faire de l'acte de spectature l'objet de notre enquête, il convient alors d'élaborer un point de vue nouveau, émancipé des théories de la communication et de l'immanentisme textuel et assez large pour inclure les différents aspects de cette rencontre entre le spectateur et le film, que ce dernier soit projeté sur l'écran d'une salle obscure ou reproduit électroniquement sur un poste de télévision.

Il importe à ce stade de fixer le cadre conceptuel à partir duquel on élaborera par la suite les notions de forme, de figure et, plus loin, de série. C'est là une opération à laquelle on ne saurait se soustraire sans courir le risque de ne pas savoir de quoi on parle. Qu'est-ce donc que la spectature ? *C'est une activité, un acte, à travers quoi un individu qui assiste à la présentation d'un film – le spectateur – met à jour des informations filmiques, les organise, les assimile et les intègre à l'ensemble des savoirs, des imaginaires, des systèmes de signes qui le définissent à la fois comme individu et comme membre d'un groupe social, culturel.* C'est, pour reprendre l'expression de Gilles Thérien, la mise en place d'une *interface* entre un sujet-spectateur et un film-objet-du-monde (Thérien, 1990). On peut dire, en ce sens, que la spectature – tout comme la lecture – n'est qu'une partie de la vaste entreprise sémiotique touchant cet aspect de la relation de l'être au monde qui s'effectue à travers l'usage de signes. La spectature s'offre donc comme un espace sémiotique : c'est là que le spectateur utilise des signes pour se représenter à lui-même le film qu'il regarde, c'est-à-dire pour le saisir, le comprendre et se l'approprier. La spectature est, pour le spectateur, le lieu d'une *mise en signe* du film.

Le parti pris de la spectature est donc, d'entrée de jeu, un parti pris sémiotique. J'entends par là qu'elle constitue un objet d'étude pour la sémiotique, conçue ici, après les travaux de Charles S. Peirce, comme « the doctrine of the essential nature and fundamental varieties of possible semiosis » (5.488). Or par sémiotique il faut entendre l'action du signe

conçu comme un *processus* triadique grâce à quoi quelque chose tient lieu de quelque chose d'autre pour quelqu'un. Peirce, à cet égard, écrit :

A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen (2.228).

Mais dire que la spectature est ce qui règle le rapport sémiotique qui s'installe entre l'individu spectateur et le film-objet-du-monde, c'est dire, somme toute, bien peu de choses. Encore faut-il spécifier le rapport en question. En effet, le technicien dont le travail consiste à réparer des projecteurs et qui est appelé, pendant son boulot, à visiter une salle de cinéma, verra peut-être l'image projetée sur l'écran comme le signe que le projecteur qu'il a réparé la semaine précédente fonctionne toujours ! Quoi qu'il en soit, il ne fait aucun doute ici que le technicien *met en signe* – ou donne un statut de signe à – l'image projetée (on suit d'ailleurs la même démarche lorsqu'on conclut, à la seule vue d'une fumée, qu'un feu brûle...). Toutefois, cela ne suffit pas pour faire de cette activité sémiotique un acte de spectature. Les images et les sons filmiques, comme toutes les choses du monde, peuvent être mis en signes dans divers contextes, c'est-à-dire qu'ils peuvent tenir lieu de différents objets, et ce, de façon tout à fait indéfinie. C'est pourquoi il importe de définir le cadre à l'intérieur duquel le rapport sémiotique qui lie le spectateur et le film constitue un acte de spectature. À cet égard, on peut dire que *l'acte de spectature est l'activité sémiotique qui fait exister le film comme « texte » et dont l'objet est « filmique »* (au sens où l'on dit que l'objet de la lecture littéraire est un objet littéraire). C'est donc à la fois du côté des processus mis en jeu par l'acte de spectature et du côté de l'objet textuel-filmique qu'ils servent à représenter que se situe la spécificité de l'acte de spectature. Cet objet correspond à ce que Peirce, dans sa division des trois composantes de la sémiose en *representamen*, objet et interprétant, appelle *l'objet immédiat* ou l'objet vu de l'intérieur de la perspective sémiotique. Il s'oppose en cela à l'objet-du-monde qui constitue plutôt un *objet dynamique*, objet total, plein, extérieur à la sémiose et qui demeure toujours insaisissable en soi, dans sa plénitude. Aussi, avant de décrire plus précisément l'objet textuel-filmique de la spectature, on dira de lui qu'il constitue un objet immédiat et plus

spécialement qu'il correspond au film tel que vu (ou conçu) dans un contexte particulier. En ce sens, l'objet de la spectature *est* et *n'est pas* le film : il est le film, non pas dans sa totalité, non sous tous ses rapports, mais selon ce que Peirce appelle une sorte d'idée. Il correspond à une saisie fragmentaire, partielle de l'objet dynamique. *Il est le film tel que je le vois, tel que je le conçois, tel que je me le représente à moi-même, tel que je le met en signe. C'est-à-dire qu'il ne saurait être un objet absolu, total, immanent.* À ce titre, la différence entre l'objet immédiat de la spectature (objet immédiat = le texte filmique, ou, si l'on préfère, le sens du film) et celui qui se manifeste chez le réparateur de projecteur dans l'exemple cité ci-dessus (objet immédiat = le projecteur qui fonctionne) résulte des différents processus mis en jeu par différentes attitudes face au film projeté. *Il n'y a pas de signes hors contexte, il n'y a pas de signes qui seraient des signes en soi, a priori.*

Voir l'acte de spectature comme un ensemble de processus, c'est reconnaître la dimension ouverte et indéfinie de son objet. Cela dit, c'est peut-être ici qu'il faut se distinguer de Peirce, qui demeure malgré tout un penseur de son siècle intéressé principalement par les mathématiques et les sciences « dures ». Ce dernier, c'est connu, conçoit la sémiologie comme un processus à la fois continu et indéfini, lequel *tend* néanmoins vers la régularité. Peirce, à qui l'on doit une modélisation logique du processus de l'enquête scientifique qui conduit de l'hypothèse (ou abduction) à l'induction et, en définitive, à la déduction, conçoit sa sémiotique en fonction d'une conviction quant à l'aboutissement éventuel de la sémiologie, à partir du moment où l'objet-du-monde se voit corrélé avec un interprétant ultime et final, et où l'objet dynamique et l'objet immédiat se rencontrent. Peirce écrit :

[...] all the followers of science are animated by a cheerful hope that the process of investigation, if only pushed far enough, will give one certain solution to each question to which they apply it. One man may investigate the velocity of light by studying the transits of Venus and the aberration of the stars ; another by the opposition of Mars and the eclipses of Jupiter's satellites ; a third by the method of Fizeau ; a fourth by that of Foucault ; a fifth by the motions and curves of Lissajoux ; a sixth, a seventh, an eighth, a ninth, may follow the different methods of comparing the measures of statical and dynamical electricity. They may at first obtain different results, but, as each perfects his method and his process, the results are found to move steadily together toward a destined center. So with all scientific research. Different minds may set out with the most antagonistic views, but the progress of investigation carries them by a force outside of themselves to one and the same conclusion. This activity of thought by which we are carried,

not where we wish, but to a fore-ordained goal, is like the operation of destiny. No modification of the point of view taken, no selection of other facts for study, no natural bent of the mind even, can enable a man to escape the predestinate opinion. This great hope is embodied in the conception of truth and reality. The opinion which is fated to be ultimately agreed to by all who investigate, is what we mean by the truth, and the object represented in this opinion is the real. That is the way I would explain reality (5.407).

Dans les faits, il nous est souvent impossible de savoir si nous avons atteint cette vérité. Le pragmatisme de Peirce le pousse à écrire, au paragraphe suivant :

But it may be said that this view is directly opposed to the abstract definition which we have given of reality, in as much as it makes the characters of the real depend on what is ultimately thought about them. But the answer to this is that, on the one hand, reality is independent, not necessarily of thought in general, but only of what you or I or any finite number of men may think about it ; and that, on the other hand, though the object of the final opinion depends on what that opinion is, yet what that opinion is does not depend on what you or I or any man thinks. Our perversity and that of others may indefinitely postpone the settlement of opinion ; it might even conceivably cause an arbitrary proposition to be universally accepted as long as the human race should last. Yet even that would not change the nature of the belief, which alone could be the result of investigation carried sufficiently far ; and if, after the extinction of our race, another should arise with faculties and disposition for investigation, that true opinion must be the one they would ultimately come to. " Truth crushed to earth shall rise again ", and the opinion which would finally result from investigation does not depend on how anybody may actually think. But the reality of that which is real does depend on the real fact that investigation is destined to lead, at last, if continued long enough, to a belief in it (5.408).

Pour Peirce, donc, la sémiose tend ultimement vers l'acquisition d'un savoir vrai, d'une vérité au sens scientifique du terme (c'est-à-dire une proposition susceptible de s'exprimer dans un syllogisme de type déductif), que cette vérité soit acquise ou non de notre vivant ou du vivant de notre espèce. Cette conception de la réalité, de la vérité et de la sémiose – si elle n'est pas sans problèmes et sans contradictions⁸ – reflète une croyance, un espoir, dit Peirce, à la faveur duquel il faut reconnaître qu'il existe bien peu de preuves... Aussi suis-je en accord avec

8. Pour une excellente discussion de l'idéalisme (et de l'anti-idéalisme!) peircéen, voir David Savan (1995).

Gilles Thérien, pour qui la « position [adoptée par Peirce] dépend [...] de la perspective que l'on pouvait se faire à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e du progrès scientifique » (Thérien, 1990, p. 68). Aujourd'hui, l'épistémologie des sciences dures commence à changer et fait la vie difficile à la notion de vérité « finale ». Mais ce qu'il faut retenir ici, c'est que l'acte de spectature, en tant que sémiose, ne tend pas vers une vérité transcendante. En fait, la spectature n'a rien d'une enquête scientifique : c'est tout simplement ce que fait le spectateur lorsqu'il regarde un film. Cela dit, comme toute sémiose, la spectature est théoriquement ouverte et indéfinie. Nous verrons plus loin comment l'objet de la spectature, le texte filmique, est sujet à toutes sortes de complexifications alors que le spectateur fait travailler sa mémoire et son imagination. En pratique néanmoins, ces complexifications tendent la plupart du temps à se stabiliser, voire à s'arrêter – provisoirement ou non – soit par épuisement, soit par désintérêt, et ce, généralement sur une hypothèse ou une induction. Le spectateur en vient ainsi à interrompre un processus qui peut malgré tout se remettre en marche à n'importe quel moment, de sorte que l'objet de la spectature demeure toujours virtuellement ouvert et sujet à complexification ou amplification. L'objet, en ce sens, n'est jamais entièrement définitif, jamais complet et il s'agit de revoir un film qu'on a vu il y a longtemps pour s'en assurer ! À cet égard, la spectature fait partie de ce qu'on pourrait appeler les « pratiques sémiotiques du quotidien », lesquelles, contrairement aux enquêtes scientifiques, se contentent aisément d'hypothèses ou d'inductions pour se fixer ne serait-ce que momentanément.

Nous pouvons maintenant aborder la question des processus qui définissent l'acte de spectature et qui président à la construction de son objet. Ces processus, qui sont au nombre de cinq – j'adopte en cela et j'adapte à l'acte de spectature les processus décrits par Gilles Thérien pour l'acte de lecture (*ibid.*) – tracent les frontières de l'activité spectatorielle proprement dite, c'est-à-dire de la rencontre du spectateur et du film. Ce sont les processus perceptuel, cognitif, argumentatif, affectif et symbolique. Ces processus ne sont pas réglés d'avance, ils ne donnent pas des résultats fixes et stables d'un individu à l'autre. Au contraire, c'est à travers eux que s'exprime la singularité, l'intimité de l'acte de spectature. Ce dernier toutefois n'en demeure pas moins un acte social, par lequel l'individu s'ouvre sur le monde, comme le savent bien tous ceux qui, en compagnie d'autres spectateurs, ont ri, versé des larmes ou tremblé d'effroi devant l'écran de cinéma. L'acte de spectature, s'il

est subjectif, privé et intime, n'est pas solipsiste : les processus sont soumis à des réglages à la fois physiologiques, sociaux et culturels, qui rendent possible le partage de l'expérience de la spectature et assurent même dans plusieurs cas une homogénéité partielle quant à la construction du texte filmique. Enfin, au sein même de l'acte de spectature, les processus sont tous interreliés et œuvrent, comme l'explique Thérien, de façon concomitante et parallèle :

Les processus de lecture [ou de spectature] peuvent être regroupés sous cinq différents points de vue interreliés *sans qu'il y ait au cours de la lecture [ou spectature] une nécessaire et inévitable hiérarchie entre eux [...]* (*ibid.*, p. 73 ; je souligne).

Les processus sont, pourrait-on dire, les cinq dynamiques de l'acte de spectature, toujours présentes, bien qu'à des degrés divers, dès qu'un individu s'engage dans cette activité. Cela dit, aucun processus ne précède l'autre, le spectateur privilégiant l'un ou l'autre d'entre eux selon la façon dont interagissent ses besoins, ses intérêts, et la facture du film. Ainsi, la spectature d'un film pourra, dans son ensemble, privilégier un processus donné mais mettre à contribution et privilégier un ou plusieurs autres processus dans le traitement spectatoriel de certains passages. La mise à contribution des processus détermine le contenu (c'est-à-dire l'objet textuel-filmique) de l'acte de spectature et laisse entrevoir sa très grande richesse : d'un spectateur à l'autre, les mêmes processus ne sont pas nécessairement privilégiés au même moment pendant la spectature ; d'un visionnement à l'autre, un spectateur ne privilégie pas nécessairement les mêmes processus, etc. À chaque fois, pour chaque variation au sein de l'acte de spectature, un nouveau contenu, un nouvel objet textuel-filmique risque de se construire. C'est en ce sens qu'on peut dire du texte filmique qu'il est « ouvert ». Cette ouverture repose non pas sur sa prétendue immanence mais sur des variations dans la façon dont des spectateurs exécutent l'acte de spectature, qu'il s'agisse tantôt de variations entre les spectateurs, tantôt de variations dans la façon dont un même individu exécute, à divers moments, l'acte de spectature. Ainsi, certains films que j'ai vus à l'âge de dix ans et que je revois aujourd'hui n'ont plus le même texte filmique. Bien entendu, il existe, je le mentionnais ci-dessus, des réglages – notamment des réglages sociaux et culturels – qui participent de l'interaction entre, d'une part, les besoins et les intérêts du spectateur et, d'autre part, la facture du film, et assurent une certaine homogénéité dans l'activation des processus : les spectateurs des premiers temps, si l'on se fie

aux premiers comptes rendus des spectacles cinématographiques, avaient tendance à privilégier le processus perceptuel : on y vante le frémissement des feuilles au vent, le mouvement des vagues qui se brisent sur les plages, etc. Aujourd'hui, c'est souvent le processus argumentatif – la construction du récit – qui tend à être privilégié (ce qui n'empêche aucunement, je le répète, l'activation des autres processus). De son côté, la critique tend souvent à privilégier les processus affectif et symbolique.

Voyons maintenant plus en détail les différents processus, selon l'ordre énuméré ci-dessus :

1. Le processus perceptuel. Il permet au spectateur de percevoir et de reconnaître des motifs visuels (configuration de lignes et de couleurs, etc.) et sonores, ainsi que d'éprouver l'illusion du mouvement et de la profondeur. Il nécessite le concours des organes de la vue et de l'ouïe et des fonctions cérébrales qu'ils entraînent dans les différentes régions du cerveau. On sait, par exemple, que la perception du mouvement au cinéma est le produit d'une propriété du cerveau, l'effet phi, qui repose essentiellement sur une déficience physiologique de l'organe de la vue⁹.

Ce processus est évidemment très important dans la construction du texte filmique. Il accompagne chacun des autres processus et assure la perception de tout ce qui sera éventuellement mis en signe par le spectateur. De surcroît, dès que l'on reconnaît la voix et le corps d'un acteur, ou qu'on identifie le style visuel d'un metteur en scène, d'une époque, d'un studio, on privilégie, ne serait-ce que provisoirement, le processus perceptuel. Enfin, on peut souligner que la spectature de plusieurs films expérimentaux (je pense à certains films de Richter, Kubelka, Frampton, McLaren, et plusieurs autres) privilégie souvent le processus perceptuel, les films jouant sur des variations de textures, de couleurs, de mouvement, etc.

2. Le processus cognitif. Alors que le processus perceptuel utilise les mécanismes de perception audiovisuelle et met à jour un

9. C'est le psychologue Hugo Münsterberg qui le premier a examiné cet aspect de la spectature dans un texte publié en 1916 et qui, aujourd'hui encore, conserve toute son actualité. Voir Hugo Münsterberg (1971). Plusieurs travaux récents ont quand même cherché à éclairer la question du mouvement apparent au cinéma, voir Bill Nichols (1981) et David Bordwell (1985).

continuum de stimuli, un processus différent, le processus cognitif, confère une signification « en contexte » et une valeur d'information aux images et aux sons perçus. Pour « comprendre » un film, le spectateur doit en effet assimiler, classer, hiérarchiser, segmenter le flux audiovisuel de façon à en extraire des unités d'information jugées pertinentes. Ces unités d'information peuvent apparaître à travers un plan, un ensemble de plans, un bruit ou une série de bruits. Il faut souligner toutefois que le segment cognitif n'est pas une unité de filmage ou de montage – comme le sont le plan et la séquence – mais une unité de compréhension susceptible de faire avancer un argument (narratif, scientifique, esthétique, etc.). Dans un long métrage de fiction, par exemple, tout dialogue, bruit, geste, série de gestes, décor ou objet susceptible de s'intégrer éventuellement dans une forme à l'étage du processus argumentatif peut constituer un segment, et ce, quel que soit son mode de présentation filmique : plan unique, montage, mouvement d'appareil, bruits, carton, etc. À ce titre, le processus cognitif permet au spectateur de regrouper ce que le montage ou le cadrage ont disjoint et d'assurer la synthèse cohérente des unités d'information.

La segmentation d'un long métrage de fiction suppose l'usage de savoirs préalables sur le monde : le spectateur ne peut segmenter et identifier ce qu'il ne connaît pas. Dit autrement, le spectateur doit précomprendre le domaine qu'il découpe. Or, en ce qui a trait à la construction d'un récit, cette précompréhension porte essentiellement sur le domaine de l'agir humain. Le spectateur – en tant qu'acteur agissant dans le monde – possède des connaissances générales sur l'agir et sur les façons dont un individu peut s'y prendre pour réaliser un but, connaissances qui sont mises à contribution lors du traitement cognitif de la trame filmique. À cet égard, le terme « cognitif » recouvre ici une acception similaire à celle qu'il trouve du côté des sciences cognitives et de l'intelligence artificielle, où l'on conçoit la cognition – qu'elle soit naturelle ou simulée par l'ordinateur – comme fondée sur des savoirs préalables. Le processus cognitif, enfin, voit à l'élaboration d'une *endoforme*, qui correspond aux segments qui participent, à l'étage du processus argumentatif, à la construction éventuelle d'une forme.

Une conséquence importante de cette conception de la segmentation est la reconnaissance de sa dimension subjective : différents spectateurs sont susceptibles de segmenter un film de façons différentes. Le segment filmique n'apparaît donc plus comme une entité immanente au film – comme c'est le cas avec les notions traditionnelles de plan ou de séquence.

3. Le processus argumentatif. C'est par lui que le spectateur organise les résultats du processus cognitif, l'endoforme, dans une *forme*, un argument. Ce dernier correspond à un principe de cohérence supra-segmental qui prend en compte le défilement de l'information filmique et donne aux divers segments cognitifs une fonction par rapport à un tout dont la nature peut être esthétique, scientifique, narrative, etc.

Dans le cas de la forme narrative, les informations que le spectateur synthétise lors du processus cognitif, juxtées au savoir qu'il possède déjà sur ce genre de forme, l'encouragent à émettre des hypothèses quant au sujet et au déroulement éventuel de ce qu'il regarde. Ces hypothèses sont ensuite confirmées ou infirmées au fur et à mesure que défilent, dans l'ordre, les segments du film.

Plusieurs commentateurs considèrent cette étape comme l'étape définitive ou, du moins, comme l'étape la plus déterminante de l'acte de spectature puisque c'est à ce moment que le film prend forme et que le spectateur saisit son à-propos, qu'il s'agisse d'une histoire, d'une démonstration scientifique ou d'un agencement déterminé par des critères purement esthétiques (comme c'est le cas avec certains films expérimentaux). Je dirai pour ma part que cette étape assure l'aboutissement de la compréhension filmique : comprendre un film, en ce sens, c'est pouvoir se le représenter dans une forme. Il importe d'insister que c'est au spectateur que revient de construire l'argument du film, et que ce dernier, quel qu'il soit, ne saurait être entendu comme donné d'avance.

Comme on peut le voir, segmentation et mise en forme relèvent de deux processus spécialement interreliés. En fait, les attentes du spectateur quant à la forme d'un film – attentes qui peuvent se manifester *avant même* que débute la projection – peuvent servir à aiguiller le processus cognitif en aidant le spectateur dans la recherche d'un certain type d'information. Dit autrement, le spectateur qui s'attend à suivre un récit (parce qu'il a vu la bande

annonce, qu'il a lu un compte rendu dans le journal, qu'il connaît le genre de film produit par le cinéma de grande consommation, etc.) sait déjà, avant même que commence le film, le genre d'information qu'il lui faudra recueillir. La situation est différente lorsqu'il s'agit d'un film qui résiste d'une façon ou d'une autre à la mise en forme narrative. Le spectateur doit alors constamment réévaluer la pertinence des unités qu'il juge importantes : c'est le plaisir formel qu'offrent certains films expérimentaux ou d'avant-garde (je pense ici aux films de Maya Deren ou au célèbre *Chien Andalou* de Buñuel) du moment où les processus cognitif et argumentatif deviennent en quelque sorte « sensibles ». En effet, tant que tout « baigne dans l'huile », c'est-à-dire tant que le spectateur comprend sans problème l'à-propos filmique, l'usage de schémas de connaissance et la production d'un argument demeurent des activités relativement gommées : quoi de plus simple, dira le spectateur, que de comprendre un film !

Enfin, comme elle repose sur une construction subjective (l'endoforme), la forme est elle aussi de nature subjective. Il faut admettre, par conséquent, que tous les spectateurs d'un même film ne construisent pas *nécessairement* la même forme, le même récit.

4. Le processus affectif. Ce processus concerne l'évaluation affective de ce qui a été perçu ou organisé par le spectateur à titre d'endoforme ou de forme. Tout acte de spectature nous engage émotionnellement selon notre propre histoire et notre propre profil psychologique. Le processus affectif, en ce sens, implique une participation potentiellement plus individualisée encore que les processus précédents. Il s'agit, par ailleurs, d'un processus fort complexe : une couleur ou une composition visuelle qui provoquent une expérience esthétique, une réplique qui fait rire, un monstre qui effraie, une poursuite haletante, relèvent tous du processus affectif. Un énoncé comme « J'ai vu *Love Story* et j'ai pleuré » est donc lié aux résultats du processus affectif – c'est-à-dire à l'intégration d'une forme (récit mélodramatique) dans le réseau d'affects qui constitue un individu. En fait, l'efficacité d'un film joue souvent sur la façon dont le processus affectif s'active dans la construction du texte filmique. On verra plus loin comment Sergei Eisenstein, qui était bien sûr un grand cinéaste mais également un grand théoricien du cinéma, reconnaissait l'importance des « significations affectives » dans ses textes écrits à la fin

des années 1930 sur la composition de l'image, le jeu de l'acteur et le montage image-musique, où il élaborait, à partir de réflexions sur la littérature, le théâtre et la peinture, la notion d'« imaginicité » (*obraznost*).

Enfin, le processus affectif règle également notre appréciation d'un film. Les constats évaluatifs du genre « j'aime beaucoup ce film », « ce film m'a déplu » relèvent de la construction du texte filmique par le processus affectif.

5. Le processus symbolique. C'est ici que les résultats partiels ou globaux de la spectature prennent un sens plus vaste et qu'ils s'intègrent aux différents savoirs théoriques ou pratiques, aux idéologies, aux imaginaires des spectateurs. Dit autrement, c'est ici que la spectature construit le texte filmique en l'intégrant aux autres systèmes de signes qu'utilise déjà le spectateur et qui forment l'ensemble de ses présupposés de spectature. Ces derniers se voient alors reconduits ou compromis, renforcés ou ébranlés par le texte filmique : par exemple, un film peut miner une théorie ou stopper une pratique ou, au contraire, consolider et confirmer une croyance (sur le cinéma, la vie, le capitalisme, l'inconscient, etc.). Le processus symbolique rend compte du fait que l'acte de spectature n'est pas un acte isolé et clos et qu'à travers lui un film ou un fragment filmique est susceptible de trouver un sens plus vaste en s'intégrant à la vie symbolique ou imaginaire du spectateur et d'une culture. Par exemple, voir *La Chinoise* ou *Week-End* de Godard comme « l'expression d'une certaine modernité fondée sur une critique du capitalisme et de la raison instrumentalisante », c'est relier les résultats de l'acte de spectature à un savoir et à des valeurs – à des systèmes de signes – qui participent de la construction du texte filmique et de son intégration dans un cadre plus grand. Interpréter un film, au sens usuel du terme, c'est souvent réussir à l'intégrer à un système de signes plus vaste.

Or c'est ici également qu'émerge la figure. Cette dernière résulte plus spécifiquement d'une interaction entre le film, la mémoire et l'imagination du spectateur. Elle constitue une dimension de l'appropriation du film par le spectateur. Nous possédons tous un petit *musée imaginaire* du cinéma où nous conservons les films ou les fragments de films qui nous ont profondément marqués, impressionnés. Dans certains cas, ils ont changé nos vies, changé notre

façon de penser ou d'agir, comme en témoigne à sa manière le commentaire de Janet Leigh cité en exergue... D'autres fois, ils servent à donner un « corps » – une *figure* – à un aspect de notre imaginaire. Bons ou mauvais, films de qualité ou films médiocres, ils « résonnent » en nous et nous hantent. C'est cette dimension du processus symbolique qui est responsable de notre mémoire filmique et qui, on le verra plus loin, est du fait même responsable de la « culture filmique ».

Pour bien saisir l'émergence de la figure, il importe de comprendre le rôle qu'y jouent la mémoire et l'imagination. Telle qu'entendue ici, la mémoire n'est pas un simple procédé de duplication et de reproduction. Bien au contraire, elle suppose l'intervention de l'imagination. Cette dernière fournit des images intérieures qui seront ensuite indexées par la mémoire au sein de son architecture. Pour qu'émerge une figure, il faut d'abord qu'une donnée filmique – un segment, une forme – touche ou impressionne le spectateur. Ce dernier s'approprie et intègre la donnée filmique, laquelle évoque, avec l'aide de ce que contient déjà la mémoire, des images mentales qui enrichissent et complexifient le segment ou la forme en formant un réseau imaginaire. Une fois formé, ce réseau s'inscrit dans la mémoire. La mémoire sert ici de cadre au travail de l'imagination qui, dès lors, n'a plus rien de la « folle du logis ».

Une telle conception de la mémoire et de l'imagination trouve ses racines dans la pensée des philosophes et rhétoriciens de l'Antiquité pour qui les deux facultés sont intimement liées. En fait, le récit fondateur de *l'ars memoria*, tel que raconté par Cicéron, met bien en évidence le rôle de l'imagination et des images mentales en ce qui concerne la mémoire. L'histoire que raconte Cicéron se déroule pendant un banquet et a pour personnage principal le poète Simonide. Alors qu'il compose une ode en l'honneur de son hôte, un riche et noble Thessalien du nom de Scopas, Simonide en profite pour chanter, dans un passage, les louanges de Castor et Pollux. Un fois le poème terminé, Scopas indique qu'il entend n'offrir au poète que la moitié de la somme convenue, lui proposant de réclamer l'autre moitié à Castor et Pollux. Peu de temps après, on prie Simonide de sortir : deux jeunes hommes souhaitent le rencontrer à l'extérieur. Le poète sort, mais ne trouve personne. Au même moment, la salle où se déroule le banquet s'effondre et tous les convives sont tués. Ceux-ci sont si mutilés que les parents des victimes,

désireux d'ensevelir leurs morts, sont incapables d'identifier les cadavres. Seul Simonide, sauvé par les Tyndarides, réussit à les identifier, ayant mémorisé la place occupée par chacun pendant le repas. Le poète venait d'inventer l'art de la mémoire ; un art fondé, comme le note Cicéron, sur les notions d'image et de lieu :

Instruit par cet événement, il s'aperçut que l'ordre est ce qui peut le mieux guider et éclairer la mémoire. Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des emplacements distincts, se former les images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers emplacements. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace (Cicéron, 1950, p. 154).

Or, comme le souligne l'auteur de la *Rhétorique à Herenius*, les images de la mémoire sont « des formes, des symboles, des représentations de ce que nous voulons retenir » (Cicéron, 1989, p. 115). Ce sont des *signes* créés par l'imagination de l'orateur qui tiennent lieu des différentes choses qu'il cherche à mémoriser. Un exemple assez saisissant du travail de l'imagination dans la construction d'une image est d'ailleurs offert dans un passage de la *Rhétorique à Herenius*. Il s'agit d'un exemple qui concerne la mémoire des « choses » (*memoria rerum*)¹⁰. L'auteur nous place dans la situation d'un avocat qui cherche à défendre un accusé :

[...] l'accusateur a dit que le prévenu avait empoisonné quelqu'un ; il l'a accusé d'avoir commis ce crime pour s'emparer d'un héritage et il a prétendu que nombreux étaient les témoins et les gens au courant. Si nous voulons, pour mener facilement la défense, retenir ce premier point, nous organiserons dans le premier emplacement une scène avec tous les faits :

10. Les arts de la mémoire de l'Antiquité distinguent deux types de mémoire, la *memoria rerum* ou mémoire des choses et la *memoria verborum* ou mémoire des mots. Dans la rhétorique, comme l'indique Frances Yates, cette distinction entre *res* et *verba* revêt un sens bien précis : « [...] "memory for things" makes images to remind of an argument, a notion, or a "thing" ; but "memory for words" has to find images to remind of every single word. [...] "Things" are thus the subject matter of the speech ; "words" are the language in which that subject matter is clothed. Are you aiming at an artificial memory to remind you only of the order of the notions, arguments, "things" of your speech ? Or do you aim at smemorising every single word in it in the right order ? The first kind of artificial memory is *memoria rerum* ; the second kind is *memoria verbum* » (Frances A. Yates, 1966, p. 9).

nous imaginerons la victime dont il s'agit, malade, étendue sur un lit (si du moins nous la connaissons, sinon il faudra prendre une autre personne, mais qui ne soit pas d'un rang modeste, pour qu'elle se présente immédiatement à l'esprit) ; nous placerons, à côté du lit du malade, l'accusé, avec à la main droite une coupe, dans la main gauche des tablettes et à l'annulaire des testicules de bélier. Nous pourrions ainsi nous rappeler les témoins, l'héritage et l'empoisonnement de la victime (Cicéron, 1989, p. 119).

L'image que produit l'imagination représente le poison par la coupe, l'héritage par le testament sous la forme des tablettes, et les témoins par les testicules de bélier (en latin *testes* signifie également « témoin »). La victime est représentée par son image – si on la connaît –, ou par l'image d'une autre personne qui lui ressemble sous quelque rapport¹¹. L'image – ici un véritable tableau – est située dans un lieu, un emplacement, un *locus* ou *topos*. Les rhétoriciens suggèrent en général l'usage d'une architecture, réelle ou imaginée. Voici à cet égard ce qu'écrit Quintilien :

On choisit des lieux aussi spacieux que possible, caractérisés par une grande variété, par exemple, une maison vaste et divisée en un grand nombre de pièces. Tout ce qui s'y trouve de notable est fixé avec soin dans l'esprit, afin que, sans hésitation ni retard, la pensée puisse en parcourir toutes les parties. Et le premier problème est de ne pas rester en suspens, lorsqu'on les aborde : en effet, un souvenir, qui prête son appui à un autre, doit être plus qu'une certitude. Le suivant est de marquer ce que l'on a écrit ou préparé mentalement d'un signe particulier qui serve à orienter ; ce signe peut se référer, soit à un sujet considéré dans son ensemble, comme la navigation, le service militaire, ou un mot donné ; car, même en cas d'oubli d'une idée, un seul mot suffit à la remettre en mémoire. Pour la navigation, le signe pourrait être par exemple une ancre, pour l'art militaire une arme quelconque. Voici comment on procède : la première idée, on l'attache, pour ainsi dire, au vestibule, la seconde

11. À propos de cette image, Frances Yates écrit : « *The writer is not concerned in this example with remembering the speeches in the case but with recording the details or "things" of the case. It is as though, as a lawyer, he is forming a filing cabinet in memory of his case. The image given is put as a label on the first place of the memory file on which the records about the man accused of poisoning are kept. He wants to look up something about that case ; he turns to the composite image in which it is recorded, and behind that image on the following places he finds the rest of the case. If this is at all a correct interpretation, the artificial memory would now be used, not only to memorise speeches, but to hold in memory a mass of material which can be looked up at will* » (Frances A. Yates, 1966, p. 12).

(mettons), à l'atrium, d'autres autour des bassins intérieurs, et la série des autres dans l'ordre aux chambres à coucher, aux exèdres, et même aux statues et aux objets de même genre.

Cela fait, lorsque l'on doit invoquer la mémoire, on commence à passer ces lieux en revue en partant du premier, et l'on redemande à chacun ce qu'on lui a confié, à mesure que la vue oriente le souvenir. Par suite, si nombreux que soient les objets qu'il faut se rappeler, ils sont liés les uns les autres en une sorte de chœur de danse, et l'on ne se trompe pas, lorsque l'on rattache ce qui suit à ce qui précède en se fondant sur le seul travail de la mémoire.

Ce que j'ai dit d'une maison, on peut le dire aussi d'édifices publics, et d'une longue route, et du périmètre d'une ville, et de tableaux. On peut même imaginer de toutes pièces pour soi-même ces images.

Il faut donc des emplacements, imaginaires ou réels, et des images ou des signes, qui sont toujours forgés (Quintilien, 1979, p. 211-212).

Grâce au travail de l'imagination, l'orateur construit une *memoria* du discours ou des notions qu'il cherche à retenir. Or la *memoria* est distincte du souvenir que garde la mémoire naturelle. Elle n'est pas le produit d'une simple transposition ou encore d'une duplication des « choses » ou des « mots », lesquels viendraient alors s'inscrire tels quels dans l'esprit ; elle résulte plutôt d'un processus d'appropriation et d'intégration à la fois symbolique et imaginaire. À ce titre, les images produites puis situées dans un emplacement mémoriel prennent naissance chez l'orateur, de sorte qu'elles proviennent de ce qu'il sait (il sait qu'un poison peut être contenu dans une coupe, par exemple) et des associations qu'il peut réaliser (la représentation des témoins par les testicules de béliar, par exemple) au contact des « choses » et des « mots » qu'il veut mémoriser.

Si je me suis étendu quelque peu sur l'art de la mémoire enseigné par la rhétorique ancienne, c'est que la spectature, à travers le processus symbolique, fait appel, de façon analogue, aux mêmes facultés. Ce n'est pas que le spectateur cherche à mémoriser ce qu'il voit ou ce qu'il entend, seulement, certaines images, certains sons, peuvent l'impressionner et faire émerger en lui de nouvelles images qui viendront s'organiser, former un réseau, dans les lieux de sa mémoire : c'est la figure. Cela nous permet de mieux comprendre ce qu'on entend par figure : une *memoria* filmique. C'est ce qu'on conserve d'un film, comme un résidu qui se manifeste par un ensemble de signes ouverts sur l'imaginaire.

Enfin, l'intérêt de la figure est qu'elle permet de considérer le texte filmique sous l'angle de la complexité. En effet, celui qui – sur le plan du processus symbolique – rend compte d'un acte de spectature et de son objet a deux choix : soit il réduit l'objet à des catégories toutes faites, soit, au contraire, il l'examine du point de vue de sa singularité, en considérant comment *ce* film l'impressionne. Dans le premier cas, l'acte de spectature débouche sur une sorte d'exercice scolaire ; la construction du texte filmique est soumise aux diktats de l'institution cinématographique : on regarde un film pour le situer par rapport à un genre, une période, un style, un thème, une question, etc. Si je parle ici d'exercice scolaire, c'est parce que c'est de cette façon qu'on enseigne la plupart du temps les études cinématographiques : l'étudiant est amené à appliquer des schèmes interprétatifs déjà construits, marxisme, psychanalyse, modèles génériques ou historiques, etc. Dans le deuxième cas, en revanche, rendre compte d'un acte de spectature signifie faire état de la façon dont un film s'enrichit, se complexifie, grâce à l'imagination de son spectateur. La complexité n'est pas ici une propriété matérielle du film (montage rapide, angles recherchés, etc.), mais appartient au texte construit par le spectateur qui s'approprie le film. Les différents savoirs que possède ce dernier, savoirs théoriques (marxisme, psychanalyse, narratologie, histoire du cinéma et des genres filmiques, etc.) ou pratiques, sont utilisés non plus pour contraindre et restreindre la portée du texte filmique, mais pour participer à son enrichissement, à sa complexification (voir Thérien, 1991).

Figure et thème

Puisque la figure participe du processus qui consiste à donner du sens au « contenu » d'un film ou d'un fragment filmique, il est légitime de s'interroger sur ses affinités avec la notion de thème. Or le premier problème qu'il faut affronter, c'est que le thème ne renvoie pas à un champ notionnel ou méthodologique uniforme et qu'il est sujet à des usages fort différents. Voici par exemple ce qu'écrit Norman Friedman :

Thème est l'un de ces termes cruciaux mais changeants de la critique contemporaine, lequel, pour un critique vieux jeu, veut dire sens global ou forme. Il peut aussi désigner diversement le problème du sujet, ou la question de base que l'œuvre incarne (le rapport de l'individu à la société, par exemple) ; toute récurrence dans l'œuvre, comme dans « motif » ou « leitmotiv » (le thème de la pluie dans *A Farewell to Arms*, par exemple) ;

tout élément ou facteur dominant (le thème de l'infection dans *Bleak House*) ; toute matière significative ou tout type de personnage important (le thème de l'amour, par exemple, ou le thème de la femme) ; tout aspect du contenu (le thème de la religion ou du voyage) ; ou, comme pour Northrop Frye, le « sens », le « contenu conceptuel », l'« idée », ou le « point » de l'œuvre (Friedman, 1975, p. 56)¹².

L'imprécision du thème ne simplifie pas la tâche qui consiste à le distinguer de la figure : il est toujours plus difficile de tirer sur une cible mouvante ! En outre, je puis dire que, telle que je l'entends, la figure est à la fois proche et très lointaine du thème : cela dépend simplement de la définition que l'on donne de ce dernier. Voyons d'abord où nous conduisent certaines idées reçues sur le thème, nous verrons ensuite comment différents courants critiques ont utilisé la notion. Nous serons alors dans une meilleure posture pour évaluer le rapport thème/figure.

La notion de thème n'est spécifique à aucun domaine discursif ni artistique : on l'utilise en musique, en peinture, en littérature, au cinéma, etc. De surcroît, et ce, quel que soit le domaine, son utilisation est susceptible de renvoyer à des pratiques critiques passablement différentes. Par exemple, en études littéraires, où il a fait l'objet de nombreuses réflexions, le thème appartient à des traditions aussi distinctes que la thématologie ou *Stoffgeschichte* des comparatistes et la thématique de la « nouvelle critique ». Dans le domaine des études cinématographiques, la situation est particulièrement anarchique et l'on n'a pas cru bon élaborer une « théorie » du thème filmique spécifiquement cinématographique : les auteurs s'en remettent généralement à différents usages littéraires, selon les besoins du moment. Conséquemment, le thème est souvent utilisé comme une catégorie fourre-tout qu'on mobilise dès qu'on cherche à discuter en termes conceptuels le contenu d'une œuvre de façon à transcender les données de l'intrigue : le thème apparaît dès qu'on s'engage à donner une signification à la forme narrative d'un film ou à ses segments constitutifs. En ce sens, Jacques Aumont et Michel Marie ont raison lorsqu'ils remarquent que « sous sa forme la plus triviale, l'analyse thématique est la plus répandue des approches du film » (Aumont et Marie, 1988, p. 91). On dira alors de tel film qu'il traite du thème de l'amour, de tel autre du thème de la mort ou encore du

12. Friedman est cité par Gérald Prince (1985, p. 426).

thème de la création artistique, etc. Il s'agit ici d'universaux sémantiques que chaque film ou groupe de films est susceptible de particulariser à sa manière ; par exemple, on s'accordera pour dire que le thème de la mort est traité différemment chez Bergman, chez Tarkovski et chez Hitchcock.

Cette façon d'utiliser la notion de thème l'éloigne considérablement de la figure. En effet, le thème renvoie ici soit à l'auteur (la mort ou la culpabilité chez Hitchcock), soit au film (la mort ou la culpabilité comme propriété sémantique de tel ou tel film). Dans le premier cas, il relance les études d'auteurs, lesquelles peuvent mener jusqu'au biographisme ; dans le deuxième cas, l'étude thématique renvoie à une sémantique du récit : il s'agit alors d'interpréter les situations, les actions et gestes des personnages et d'en extraire certaines généralités – les thèmes – qui composent l'univers sémantique du corpus étudié. La finalité de ce genre d'études thématiques étant de rendre compte en entier de cet univers, le thème n'est pas une fin en soi et sa valeur pour l'analyse tient en grande partie à son importance ou à sa pertinence au sein d'un film, grâce, entre autres, à sa récurrence à travers une série de motifs. On a beaucoup parlé, par exemple, du thème du regard (ou du voyeurisme) dans des films comme *Rear Window* ou *Psycho* ; c'est un thème qui se manifeste par la récurrence d'un ensemble motifémique qui lui appartient comme les traits d'un classème : fenêtres, miroirs, points de vue subjectifs, scopophilie des personnages, appareil photo, gros plans d'yeux, etc. Selon cette approche, le thème – sa pertinence – constitue un effet de sommation. Enfin, une fois identifié, le thème peut ensuite être pris en charge par un ou plusieurs champs sémantiques. On dira alors que le « sujet » de ces films est le regard du spectateur (Douchet, 1960), ou la relation entre voir et être vu (Rothman, 1982), ou encore l'assujettissement des femmes au regard masculin (Mulvey, 1990), etc. Or, tel qu'entendu ici, le thème renvoie habituellement à une donnée textuelle, c'est-à-dire à une *propriété du film* et non de la spectature. Le thème existe alors dans un environnement épistémologique incompatible avec celui que nécessite la notion de figure.

Bien entendu, il ne fait aucun doute à mon esprit que cette « version » du thème est, *dans les faits*, produite dans l'acte de spectature grâce au processus symbolique. Mais il s'agit là d'un point de vue « méta » dont l'adoption n'assure pas pour autant l'identité du thème et

de la figure. S'engageant, avec plusieurs autres chercheurs¹³, à réexaminer et réévaluer la notion de thème, Gerald Prince a choisi de relativiser sa dimension immanente. C'est le critique qui « thématise » et qui devient alors un « thématiseur » : « Thématiser un texte, écrit Prince, dépend non seulement du "texte même" mais aussi (et peut-être davantage) du thématiseur, du cadre adopté, des unités choisies, des opérations accomplies pour les harmoniser, des résumés et des paraphrases effectués » (Prince, 1985, p. 432)¹⁴. Le thématiseur choisit ou construit un cadre thématique selon son savoir, ses intérêts, ses buts, et relie des unités textuelles en fonction de ce cadre pour former un tout. C'est dire, en somme, que le thème – comme la figure à cet égard – résulte de l'intégration des résultats de la spectature (ou de la lecture) aux présupposés du spectateur. Ce que montre l'article de Prince, c'est que le thème peut être considéré du point de vue de l'acte de lecture. Cela n'assure en rien, toutefois, la conformité du thème et de la figure. D'une part, le thème conserve ici encore le statut (de cadre) conceptuel qu'on lui trouve dans les approches lexicographiques et dans les sémantiques (structuralistes) du récit. C'est là, je tiens à le souligner, une différence fondamentale entre le thème et la figure. Prince explique que le thématiseur peut soit *choisir*, soit *construire* le cadre conceptuel à partir duquel il thématise. Or le fait de *choisir* un thème implique, il me semble, que l'on renvoie – dans un geste à la fois *universalisant* et *réducteur* – l'œuvre considérée à une *catégorie toute faite* et, par conséquent, *fermée*. C'est-à-dire, en d'autres mots, à une sorte d'Idée au sens platonicien. À cet égard, le changement de perspective chez Prince – du texte ou de l'auteur au lecteur/spectateur – a peu d'impact sur la nature du thème et, ajouterais-je, sur son statut logique (ou sémiotique) : il hérite pleinement du caractère intensionnel du concept et apparaît alors sous l'angle des *topoi* réifiés de la poétique médiévale¹⁵. La figure, au

13. Cette réflexion s'est déroulée lors de trois colloques tenus à Paris pendant les années 1980. Plusieurs textes ont été publiés, notamment dans *Poétique*, n° 64, 1984 ; *Communications*, n° 47, 1988 ; *Strumenti critici*, vol. 2, n° 60, 1989 ; et dans un collectif intitulé *The Return of Thematic Criticism*, Werner Sollors (dir.), Cambridge, Harvard University Press, 1993.

14. Voir également, dans la même optique, Inge Crosman Wimmers (1988).

15. Georges Leroux a bien montré l'histoire de la confusion qui existe entre *topos*, concept et thème, et ce, depuis le Moyen Âge, c'est-à-dire depuis l'introduction de la rhétorique aristotélicienne au domaine de la poétique. Leroux montre comment la tradition médiévale concrétise le sens du *topos* aristotélicien, la *topique* devenant éventuellement le lieu des clichés littéraires, sorte

contraire, est toujours ouverte et susceptible de se complexifier davantage. Elle possède, pourrait-on dire, un statut extensionnel et ne saurait, par conséquent, se confondre avec le concept. Dit autrement, elle est toujours « théoriquement » en construction. D'un point de vue sémiotique on verra plus loin que la figure ne repose pas sur une sémantique en forme de dictionnaire, mais sur une encyclopédie : c'est le rôle joué par la mémoire. D'autre part, la finalité du thème, et de l'étude thématique, reste incompatible avec la description figurale. Sa visée, en effet, demeure l'interprétation de l'œuvre (au sens herméneutique de la *découverte* du sens) et l'explication de texte. C'est en ce sens qu'il faut comprendre cette remarque qui vient à la fin de l'article de Prince pour cautionner le renvoi au rôle du lecteur :

[...] s'il y a une différence entre l'attribution d'un thème à un texte et la découverte du thème de ce texte, elle pourrait peut-être se formuler comme suit : je découvre le thème lorsque, au lieu d'employer n'importe quels cadres, unités, ou opérations, j'emploie ceux que l'auteur lui-même a employés en composant son texte (ceux que le texte signale peut-être explicitement) (*ibid.*).

Or, en décrivant la figure du meurtre sous la douche, je ne cherche aucunement à interpréter *Psycho* ni à découvrir des significations cachées dans le célèbre épisode. Je cherche plutôt à voir comment cet épisode qui m'a impressionné résonne ou retentit et trouve sens en moi. Ce sens n'appartient ni au cinéaste (en tant que destinataire), ni au film, mais au spectateur que je suis, marqué par le passage filmique en question.

Pour ces raisons, on pourrait être tenté de rapprocher la figure du thème au sens cette fois de la critique thématique de certains littéraires – je pense à Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski, Serge Doubrovsky, Georges Poulet, et plusieurs autres –, laquelle est plus réceptive aux questions de l'imagination que la *Stoffgeschichte* des comparatistes ou la sémantique du récit des structuralistes. En fait, durant

de lieux obligés de l'œuvre littéraire. La topique devient une « réserve », et ce déplacement s'accompagne d'une certaine confusion entre *topos*, thème et concept. L'idée de la réserve implique l'itérabilité et l'universalité des *topoi*. Conséquemment, le *topos* acquiert un aspect idéal, platonicien – c'est-à-dire qu'il acquiert un statut logique intensionnel selon quoi il s'apparente dès lors au concept. En poétique, le thème, qui remplace éventuellement le *topos*, hérite alors du caractère intensionnel nouvellement acquis de ce dernier. Voir Georges Leroux (1985) et Paul Zumthor (1972).

les années 1960, ces critiques adoptent une attitude si différente par rapport au thème qu'on « est en droit de se demander, remarque le thématologue Raymond Trousson, si les rénovateurs des études de thèmes – pour bienvenus qu'ils soient – parlent toujours de la même réalité » (Trousson, 1981, p. 16). Se bousculent et se recourent alors différentes définitions et différentes approches – phénoménologique, psychocritique et sociocritique surtout – du thème. Dans l'introduction de son ouvrage sur l'imaginaire mallarméen, Jean-Pierre Richard se donne d'entrée de jeu la tâche de définir la notion de thème, sur laquelle repose l'entreprise du critique :

Qu'est-ce qu'un thème ? Rien, semble-t-il, de plus fuyant et de plus vague... Comment en fixer les contours ? Comment en dégager l'essence ? [...] un thème serait [...] un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixe autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde (Richard, 1961, p. 24).

Dans un esprit voisin, Serge Doubrovsky écrit :

Le thème, notion clé de la critique moderne, n'est rien d'autre que la coloration affective de toute expérience humaine, au niveau où elle met en jeu les relations fondamentales de l'existence, c'est-à-dire la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et à Dieu. Le thème est donc ce choix d'être ce qui est au centre de toute « vision du monde » : son affirmation et son développement constituent à la fois le support et l'armature de toute œuvre littéraire ou, si l'on veut, son architectonique (Doubrovsky, 1966, p. 121).

On remarquera chez les deux critiques une perspective commune qui fait du thème un seuil ouvrant sur un monde imaginaire ou symbolique. Le thème ne se limite plus au récit et à sa cohérence sémantique, mais intéresse plutôt, comme la figure, le déploiement d'un univers imaginaire. C'est pourquoi, chez les littéraires, c'est sans doute du côté de la critique thématique et encore plus peut-être chez son précurseur, Gaston Bachelard, qu'on se rapproche le plus de la figure grâce à des lectures qui témoignent de son existence et de sa force imaginaire. Ce qu'on trouve chez les thématistes, en ce sens, ce n'est pas tant une théorie de la figure – théorie qu'on ne se donne pas les moyens de construire – que la trace occasionnelle de l'*expérience figurale* dans la livraison des résultats de la lecture. Cette trace est assurément le produit d'une attitude de lecture d'abord tournée vers l'imagination. Comme l'explique Jean-Pierre Richard, « ce type de lecture implique une adhésion

sensuelle et imaginante que l'on apporte à chaque élément textuel interrogé, afin d'en faire retentir, ou d'en opérer en soi la teneur, la charge existentielle¹⁶».

Il est important toutefois de bien distinguer entre les traces laissées par la figure dans les lectures thématiques et le thème. Pour la critique thématique, le thème constitue en quelque sorte l'outil permettant au critique d'accéder, par la lecture du texte, au monde imaginaire de l'écrivain, à la « coloration affective » de son expérience. Cette dernière se traduit souvent par l'attitude langagière qu'un auteur adopte par rapport au monde sensible, aux « essences concrètes », de façon à créer un « paysage » imaginaire (voir Richard, 1974)¹⁷. Le critique conçoit son travail comme une tentative de « faire coïncider sa conscience avec la conscience d'autrui [celle de l'écrivain] [...] » (Poulet, 1968, p. 7) grâce à la mise à jour des thèmes d'une œuvre. C'est en suivant pas à pas les traces laissées par le thème dans un langage littéraire donné, au fil des images répétées qui témoignent des obsessions d'un auteur – Proust, Mallarmé ou Racine – que le critique découvre le principe organisateur d'un univers imaginaire. Comme le souligne Jean-Pierre Richard :

Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession (Richard, 1974, p. 24-25).

Cet examen du monde imaginaire d'une œuvre, d'un auteur, aura tendance par ailleurs à s'orienter vers la psychanalyse, et ce, tout particulièrement dans les travaux plus récents de Jean Starobinski et de Jean-Pierre Richard, où cohabitent phénoménologie et psychanalyse comme « deux logiques rivales et complémentaires [logique préconsciente des qualités sensibles et logique inconsciente d'un investissement libidinal], qui [...] se recoupent sur certains points et divergent

16. Richard, Jean-Pierre, « La critique thématique en France », intervention au colloque international de Venise, septembre 1975, cité par Jean Collot (1988, p. 84-85).

17. Parmi les thèmes recensés, on trouve : l'aéré, l'ensoleillé, le velouté, le soyeux, le satiné, le coloré, le gonflé, l'arrondi, le feuillu et le fleuri. Cette attitude envers le monde sensible est également présente chez Bachelard, qui s'intéresse aux éléments fondamentaux : le feu, l'air, l'eau et la terre.

sur d'autres » (Collot, 1986, 230). Le thème se situe alors à l'intersection même de cette rencontre, tant dans sa conceptualité (un réseau d'obsessions) que dans sa signification au sein du texte (à la suite du principe tropique qui règle, selon Freud, le fonctionnement inconscient du langage).

En somme, si la figure n'est pas un thème, c'est parce que: 1) il s'agit d'une structuration ouverte et mobile d'un contenu filmique impressionnant et mémorable; 2) elle n'est pas une propriété filmique; 3) elle n'implique pas l'identification du spectateur avec le cinéaste; 4) sa finalité n'est pas d'expliquer le film; et 5) elle n'est pas un concept.

Figure, interprétation, sémiotique

Pour qu'émerge la figure, le spectateur doit *interpréter* le film qu'il regarde et, plus spécifiquement, interpréter ce qui, du film, l'impressionne. Mais pour comprendre cette remarque il importe d'abord de s'entendre sur le sens à donner au concept d'interprétation.

Depuis plusieurs années maintenant, la question de l'interprétation et, corrélativement, celle du sens font l'objet de débats orageux au sein des différentes disciplines qui composent les sciences humaines. On pense tout particulièrement aux études littéraires et aux disciplines qui gravitent autour et qui s'en inspirent, où ces questions resurgissent, nourries aujourd'hui par des courants critiques comme la déconstruction ou le *reader-response criticism*. Les études cinématographiques n'ont donc pas été exemptes de ces questionnements, comme en témoigne l'ouvrage de David Bordwell, *Making Meaning* (1989), véritable charge à l'endroit de l'herméneutique marxiste et psychanalytique qui prévaut toujours du côté de la critique cinématographique américaine. La sémiotique s'est également jointe au débat. Umberto Eco, notamment dans *Les limites de l'interprétation* (1992a) et dans une petite plaquette intitulée *Interpretation and Overinterpretation* (1992b)¹⁸, émet de sérieuses réserves quant aux « dérives » sémantiques que sanctionnent certaines pratiques interprétatives. Comme plusieurs remarques faites par Eco me permettent de mettre en perspective la spécificité interprétative de la figure, il ne sera pas inutile de s'attarder quelque peu sur sa conception de l'interprétation et de la surinterprétation.

18. Ces deux ouvrages poursuivent des pistes présentées dans Umberto Eco, 1976, 1985 et 1988.

Eco fonde ses idées sur le concept d'interprétation selon le modèle du signe proposé par Peirce, ce qui m'apparaît être un avantage sur le modèle herméneutique. L'herméneutique, on le sait, a tendance à chercher des significations plus ou moins cachées ou dissimulées dans un texte et c'est habituellement à cette activité que renvoie l'acte interprétatif. « L'interprétation, écrit Paul Ricœur, est le travail de la pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale » (Ricœur, 1969, p. 16). L'herméneutique présuppose une sorte de doublet sémantique : sous le sens littéral ou apparent d'un texte, un sens chiffré se dissimule. Au contraire, pour la sémiotique, c'est tout l'univers du sens qui relève de l'interprétation et non pas seulement le sens dit « caché ». En effet, tout usage de signe constitue un acte interprétatif, ce qui englobe, théoriquement, les significations découvertes par l'herméneute. L'interprétation est ici ce qui assure la relation d'un signe (*representamen*) à son objet (objet immédiat) : c'est l'interprétance. À cet égard, Eco résume bien la pensée de Peirce lorsqu'il écrit :

Dans le processus de *sémiosis illimitée* que Peirce fonde et décrit, il est impossible d'établir le signifié [sic] d'une expression, c'est-à-dire d'interpréter cette expression, si ce n'est en la traduisant en d'autres signes (qu'ils appartiennent ou non au même système sémiotique) de façon à ce que l'interprétant rende compte de l'interprété sous quelque rapport, mais aussi de façon à ce qu'il fasse connaître quelque chose de plus de cet interprété (Eco, 1988, p. 109).

L'interprétation constitue ainsi un aspect essentiel de la sémiologie. D'une part, l'interprétant est ce qui permet littéralement d'interpréter le *representamen*, c'est-à-dire d'y voir un tenant-lieu de l'objet. D'autre part, l'interprétant est lui-même une interprétation de la relation qui unit le *representamen* et son objet, c'est-à-dire qu'il est également la traduction du signe initial dans un autre système de signes. La sémiologie indéfinie apparaît dès lors comme un processus d'interprétation plus ou moins illimité, où chaque signe interprété est à son tour susceptible d'être traduit (interprété) dans un autre système de signes et ainsi de suite. Sur le plan sémantique, conclut Eco, les propos de Peirce permettent l'élaboration d'un modèle en forme d'encyclopédie. L'avantage d'un tel modèle sur les sémantiques en forme de dictionnaire – lesquelles se limitent aux corrélations terme à terme du signifiant et du signifié –, c'est d'inclure dans la définition d'un terme ses différentes interprétations (et contextes interprétatifs), interprétations qui en retour

cautionnent la relation du signe à son objet. Les signes, je le mentionnais plus haut, sont toujours utilisés en contexte. Or le dictionnaire – sauf s’il est une encyclopédie qui s’ignore – ne cherche pas à (ne peut pas) définir un terme à travers ses divers contextes d’utilisation, bien que ceux-ci jouent un rôle important quant à sa signification (on n’a qu’à penser à l’utilisation ironique d’un terme, qui en change évidemment la signification). C’est pourquoi les sémantiques en forme de dictionnaire sont inconsistantes et, somme toute, fort peu utiles. Ce que reconnaît une sémantique à interprétants, c’est qu’un terme se définit par l’usage (les usages) qu’on en fait. Or c’est là, il faut le souligner, un des principes fondamentaux du pragmatisme peircéen¹⁹!

À supposer maintenant qu’un film puisse être mis en signe à travers l’acte de spectature, on peut évidemment s’interroger sur sa (ou ses) signification(s), c’est-à-dire sur son (ou ses) interprétation(s). À première vue, l’adoption d’une sémantique à interprétants laisse ouvert le champ interprétatif : il y aurait autant de définitions d’un terme qu’il y a d’interprétants. La sémiotique peircéenne nous conduirait donc tout droit à la dérive interprétative qu’on trouve chez quelques déconstructionnistes et chez certains « intégristes » de l’école du *reader-response criticism*. À l’inverse, Eco – s’appuyant sur le réalisme peircéen – va chercher à réguler la semiosis illimitée afin d’éviter toute « croissance connotative de type cancéreux » (Eco, 1992a, p. 372) et prendre ainsi ses distances par rapport à une *utilisation* du texte dont les racines remontent à l’hermétisme médiéval (arts de la mémoire, alchimie, mysticisme, doctrine des signatures, etc.). On en vient ici au cœur de la question. Selon le point de vue adopté par Eco, le spectateur – ou le lecteur – a deux options : soit il interprète le film – le texte –, soit il l’utilise (de façon hermétique ou pas). Or qu’en est-il de la figure ? Cette dernière, on le sait, est le résultat d’un acte d’appropriation. Mais à supposer un lecteur qui eût décidé d’entreprendre sa lecture par cette description, il n’est pas impossible d’imaginer que Eco eût pu être tenté d’y voir un cas de surinterprétation, une espèce de dérive hermétique

19. Peirce résume le pragmatisme par la maxime suivante : « *Consider what effects that might conceivably have practical bearings you conceive the objects of your conception to have. Then, your conception of those effects is the whole of your conception of the object* » (5.438). L’auteur souligne.

ou kabbalistique du sens²⁰. Voyons ce qu'il en est en utilisant le cadre brossé par Eco, lequel sera utile pour situer la spécificité de la figure et éviter que des malentendus ne se produisent.

Une fois le principe d'une sémantique à interprétants adopté, quels critères permettent d'affirmer qu'un lecteur surinterprète? Pour répondre à cette question, Eco distingue trois types d'intentions postulées selon lui par les différentes théories de l'interprétation : *intentio auctoris*, *intentio operis* et *intentio lectoris*. Dans le premier cas, l'interprétation cherche dans le texte ce que l'auteur voulait dire ; dans le deuxième cas, l'interprétation cherche dans le texte ce qu'il dit indépendamment des intentions de son auteur, et ce, en référence à la cohérence contextuelle du texte et à la situation des systèmes de signification auxquels il se réfère ; dans le dernier cas, l'interprétation cherche dans le texte ce que le destinataire y trouve en référence avec ses propres systèmes de signification ou en référence avec ses propres désirs, pulsions, volontés (Eco, 1992a, p. 29-30). Il est possible alors d'adopter au moins trois points de vue quant à l'infinité des interprétations d'un film, selon l'*intentio* à laquelle on se réfère. Par ailleurs, les différentes théories de l'interprétation font jouer tantôt l'une avec l'autre, tantôt l'une contre l'autre les différentes *intentiones*. Aussi, une des différences les plus importantes entre la sémiotique de l'interprétation et la déconstruction, explique Eco, a trait à la façon dont chacune fait jouer l'*intentio lectoris* : alors que la première recherche « dans l'*intentio operis* le critère nécessaire pour évaluer les manifestations de l'*intentio lectoris* » (*ibid.*, p. 32), la deuxième privilégie l'*intentio lectoris* en faisant appel à l'ambiguïté irréductible du texte, lequel devient un stimulus à la dérive interprétative. En ce sens, on peut dire d'ores et déjà qu'aux yeux d'Eco, la surinterprétation concerne ni plus ni moins l'autonomie de l'*intentio lectoris* (le lecteur/spectateur) par rapport à l'*intentio operis* (le texte) ou à l'*intentio auctoris* (l'auteur).

20. Cette réflexion est légitime puisque c'est bel et bien ce qu'ont cru certains participants à un colloque où je présentais quelques résultats préliminaires de ma recherche sur la figure. Ces derniers avaient cru voir dans la perspective que je développais une sorte de « déconstructionnisme », me reprochant ainsi de trop m'éloigner du « texte » (il s'agissait toujours du meurtre sous la douche de *Psycho*). Voir les actes du colloque « Acte et présence » tenu à Québec du 18 au 22 avril 1995 à l'occasion des Rencontres cinématographiques de Québec, *Cinéma : acte et présence*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999.

En fait, la surinterprétation est entendue ici comme celle qui nous éloigne de l'*intentio operis* ou de l'*intentio auctoris*, et ce, quelle que soit la justification de cet éloignement. Le texte, explique Eco, mobilise une encyclopédie pour assurer sa cohérence sémantique et met en scène, du fait même, un Lecteur Modèle. Ce serait en fait son intention :

Since the intention of the text is basically to produce a Model Reader able to make conjectures about it, the initiative of the Model Reader consists in figuring out a Model Author that is not the empirical one and that, at the end, coincides with the intention of the text (Eco, 1990, p. 59)²¹.

On se retrouve devant une curieuse situation – il s'agit d'un cercle herméneutique, en fait – où le sens d'un texte (sens qu'il faut interpréter) justifie son interprétation : « le texte est un objet que l'interprétation construit dans la tentative circulaire de se valider en se fondant sur ce qu'il construit » (Eco, 1992a, p. 41). On peut conclure cependant que la différence entre interprétation et surinterprétation réside dans la façon dont l'interprète justifie son interprétation, c'est-à-dire qu'elle repose sur la façon dont il utilise la portion d'encyclopédie nécessaire à la compréhension du texte ou, en d'autres termes, nécessaire à la construction de l'*intentio operis*. Le cadre épistémologique d'une telle conception est évidemment la communication : l'interprète d'Eco est celui qui se demande ce que le texte cherche à lui communiquer. Le prochain passage résume assez bien, il me semble, la distinction qu'élabore Eco entre interprétation et surinterprétation (appelée ici utilisation) :

Une sémiotique textuelle étudie [...] les règles à partir desquelles l'interprète d'un texte, en se fondant sur des « signaux » contenus dans ce texte (et éventuellement sur une connaissance précédente), décide du format de la compétence encyclopédique nécessaire pour aborder ce texte. Ce qui établit aussi la distinction entre interprétation et utilisation sans discernement d'un texte. On ne peut décider d'utiliser Homère comme description de la structure de l'atome, car la notion moderne d'atome était indubitablement étrangère à l'encyclopédie homérique : toute lecture d'Homère dans ce sens serait librement allégorique (ou symbolique) et pourrait être révoquée en doute. En revanche, si quelque « signaux » textuels autorisaient à le faire, on pourrait interpréter les théories atomiques de Niels Bohr comme une allégorie de la guerre de Troie, parce qu'à l'époque où Bohr écrivait, une série de notions sur la guerre de Troie faisait partie de l'encyclopédie collective. Évidemment, le devoir d'une

21. Je cite ici le texte anglais qui diffère à plusieurs égards du texte français.

sémiotique textuelle est d'établir quels signaux autorisent à croire que Bohr se référerait à cette portion de compétence encyclopédique. En l'absence de ces signaux, une telle interprétation devrait plutôt être définie comme une utilisation (mystique, allégorique, symbolique) du texte de Bohr (Eco, 1988, p. 111).

L'interprétation est constamment guidée par le texte dans la construction d'une explication plausible (c'est-à-dire, en termes peircéens, d'une abduction). À cette dernière, Eco oppose l'utilisation allégorique ou symbolique du texte, le délire (ou *dé-lire*!) mystique, la paranoïa et l'obsession propres à la tradition hermétique du Moyen Âge et à une certaine herméneutique contemporaine ou « postmoderne » qui en serait l'héritière. Or il s'agit de surinterprétations dans la mesure surtout où : a) les rapports entre les différentes parties de l'encyclopédie qui sont mises à contribution par l'interprète (entre autres, les rapports entre sens littéral et sens caché) semblent arbitraires ou trop vagues ; et b) ils ne permettent pas de construire l'*intentio operis*. Ce que reproche Eco à la « sémosis hermétique », c'est d'abandonner le texte au profit d'une régression sans fin du sens fondée sur une métaphysique de la ressemblance. Cette dernière serait l'envers du rationalisme grec (source du *modus ponens* et de la Raison occidentale) et trouverait son origine dans la quête – à travers la mythologie, le mysticisme, l'alchimie, l'occultisme, l'exotisme – d'une vérité secrète dissimulée dans la facture de l'univers, et grâce à quoi se fondent dans l'Un les contradictions apparentes : « L'univers, écrit Eco, devient une immense galerie des glaces où chaque chose reflète et signifie toutes les autres. » Il poursuit :

Parler de sympathie et de ressemblance universelles, c'est avoir réfuté le principe de non-contradiction [du *modus ponens*]. La sympathie universelle est l'effet d'une émanation de Dieu dans le monde, mais à l'origine de l'émanation se trouve un Un inconnaissable, siège même de la contradiction. La pensée néo-platonicienne chrétienne essaiera d'expliquer que nous pouvons définir Dieu de manière univoque en raison de l'inadéquation de notre langage. La pensée hermétique, elle, affirme que plus notre langage est ambigu et polyvalent, plus il use de symboles et de métaphores, et mieux il est apte à nommer un Un où se réalise la coïncidence des opposés. Seulement voilà, quand triomphe la coïncidence des opposés, le principe d'identité s'écroule. *Tout se tient*.

Résultat : l'interprétation est infinie. Cette volonté de rechercher un sens ultime et inaccessible implique que l'on accepte un glissement irrépressible du sens. Une plante n'est plus définie dans ses caractéristiques morphologiques et fonctionnelles mais à partir de sa ressemblance, fût-elle

partielle, avec un autre élément du cosmos. Si elle ressemble vaguement à une partie du corps humain, elle a un sens parce qu'elle renvoie au corps. Mais cette partie du corps a un sens parce qu'elle renvoie à une étoile, laquelle a un sens parce qu'elle renvoie à une gamme musicale, laquelle a un sens parce qu'elle renvoie à une hiérarchie angélique, et ainsi de suite, à l'infini (Eco, 1992a, p. 56).

Parmi les exemples de semiosis hermétique commentés par Eco, on retrouve les mnémotechniques de la Renaissance et du baroque. À partir du postulat que « tout artifice mnémotechnique est indiscutablement un phénomène de pertinence sémiotique » (*ibid.*, p. 69), Eco s'engage à montrer que – contrairement aux *ars memoria* gréco-latins qui constituent des artifices sémosiques mais non des sémiotiques (au sens hjelmslévien du terme²²) – les mnémotechniques de la Renaissance et du baroque présentent certaines des caractéristiques d'une sémiotique : elles cherchent notamment à corréliser une forme de l'expression (les images et les lieux) et une forme du contenu (organisation de l'univers, du cosmos), la valeur d'expression ou de contenu d'une unité étant, de surcroît, déterminée par le système mnémotechnique lui-même. Or le problème, soutient Eco, concerne la corrélation entre les unités des deux plans : le renvoi du signe à son objet – c'est-à-dire l'interprétance – repose toujours sur une métaphysique de la ressemblance (c'est ici la doctrine des signatures²³) trop vague ou, du moins, trop flexible. L'interprétation est infinie, non pas parce qu'on postule, comme chez certains déconstructionnistes, l'absence de toute signification univoque ou transcendante, mais parce que tout ressemble à tout, et donc parce que tout peut être un interprétant de tout²⁴.

Essayons maintenant de situer la figure dans tout cela, et en particulier ce que j'appelle ici la *figure du meurtre sous la douche*. En déployant cette figure, on peut faire apparaître l'assassinat de Marion Crane – l'héroïne de la première partie du film – sous l'angle de l'alimentation et de la digestion. Surinterprétation ? Effet de dérive du sens

22. Pour Hjelmslev, c'est connu, les systèmes sémiotiques sont biplans (plan de l'expression et plan du contenu), chaque plan étant divisé en substance et forme. Voir Louis Hjelmslev (1968).

23. Au sujet des signatures et de la ressemblance à l'âge classique, voir Michel Foucault (1966).

24. À ce titre, l'argument d'Eco poursuit la critique des concepts d'iconicité et de ressemblance déployée dans Eco (1976).

fondé sur la mémoire et l'imagination, et où tout renverrait à tout ? Utilisation symbolique du film ?

Jouons cartes sur table : *la figure n'est pas une interprétation* (au sens d'Eco) bien qu'elle soit une représentation (et donc une interprétation au sens peircéen). En effet, je ne vise pas à expliquer *Psycho* ou encore à expliquer comment *Psycho* et son meurtre sous la douche construisent un quelconque Spectateur Modèle. Dit autrement, la figure ne vise pas *l'intentio operis* (ni *l'intentio auctoris*). C'est peut-être ce qu'ont reconnu ceux qui m'accusaient d'hermétisme. Mais la charge est-elle valide ? En fait, nous allons voir que la figure, telle qu'entendue ici, possède des caractéristiques communes à la fois à l'interprétation (au sens d'Eco) et à l'utilisation, et que cela est possible dans la mesure où elle déplace fondamentalement les enjeux épistémologiques qui animent ces conceptions.

Comme je l'ai souligné plus haut, je ne vise pas ici à décrire comment le film signifie ni comment il « communique » sa signification : la figure ne participe pas à l'étude du cinéma comme « fait de langage », comme sémiotique (au sens hjelmslévien) – c'était là, par ailleurs, le projet de la sémiologie structuraliste. La perspective adoptée ici est plutôt celle de la « sémiotisation²⁵ » de l'objet filmique à travers l'acte de spectature. Ainsi, tandis que la sémiologie structuraliste – à laquelle Eco participe toujours – examine la littérature ou le cinéma sous l'angle de la communication par signes, le parti pris de la spectature examine plutôt comment le spectateur met en signe le film-objet-du-monde pour le comprendre et y voir du sens. Inutile de rappeler ici que la sémiotique, dont l'objet d'étude est la sémiose, ne concerne pas uniquement les faits communicatifs ou langagiers. En effet, les symptômes d'une maladie, la fumée que produit le feu, la girouette qui tourne au vent, sont tous des phénomènes qui sont susceptibles d'être mis en signes ou « sémiotisés » ; c'est-à-dire, pour être plus précis, qu'il est des contextes au sein desquels l'être humain utilise des signes pour *interpréter* ces phénomènes. Cela dit, aucun des phénomènes en question ne constitue *en soi* un signe (ou une instance de communication). De même, ce qui vaut pour les objets du monde vaut également pour un film, lequel n'est pas un fait communicatif (il m'est impossible de communiquer avec un film que je regarde ou avec son auteur !). On comprendra par là que, du point de vue de l'acte de spectature, *tout dans un film*

25. Ce terme est également utilisé par Gilles Thérien (1995).

n'est pas signe, bien que tout soit susceptible d'en être un. C'est dans l'acte de spectature et grâce aux différents processus décrits plus haut, lesquels peuvent maintenant être vus comme autant de processus de sémiotisation, qu'a lieu la mise en signe du film. La figure, à cet égard, n'est qu'un des aspects de la sémiologie spectatorielle, aspect qui est propre au processus symbolique. Sa spécificité interprétative ou sémiotique concerne la *traduction* de ce qui est vu et entendu et qui impressionne en termes imaginaires de façon à constituer une *memoria* filmique. Cela dit, la figure n'est pas une mnémotechnique, comme c'est le cas avec les théâtres ou les palais de la mémoire de l'Antiquité ou de la Renaissance : elle n'est pas un outil de mémorisation, le spectateur ne cherchant pas nécessairement à mémoriser le film qu'il regarde, ne choisissant pas ce qui va l'impressionner. Seulement, elle reconnaît – comme le font les arts mnémotechniques – que la mémoire – ce qu'on pourrait appeler ici la mémoire filmique – suppose également le travail de l'imagination. La figure est donc une représentation imaginaire du film qui se construit pendant l'acte de spectature et qui tiendra lieu, pour le spectateur, de ce qui l'a impressionné. C'est une interprétation au sens strict ou sémiotique du terme : une représentation (imaginaire) du contenu d'un film. Mais dans la mesure où la figure ne correspond pas au contenu « littéral » d'un film ou d'un fragment filmique et qu'elle ne cherche pas à décrire son *intentio*, on pourrait être tenté d'y voir le résultat d'une *utilisation symbolique*. Eco, en effet, explique qu'il est possible de lire (d'utiliser) un texte selon le mode symbolique ; c'est d'ailleurs ce que font, souligne-t-il, les mystiques et les kabbalistes, les esthètes romantiques, les alchimistes, certains déconstructionnistes et autres lecteurs hermétiques.

Eco décrit le symbole comme un signe plurivoque, sémantiquement ouvert, inépuisable, indéchiffrable. Son signifié est flou, imprécis, au point où il constitue une véritable « nébuleuse de contenus » :

[...] c'est-à-dire une série de propriétés qui se réfèrent à des champs différents et difficilement structurables d'une encyclopédie culturelle donnée : si bien que chacun peut réagir face à l'expression en la remplissant des propriétés qui lui agréent le plus, sans qu'aucune règle sémantique puisse prescrire les modalités de la bonne interprétation (Eco, 1988, p. 213).

L'utilisation symbolique d'un texte consiste précisément à en faire un symbole, ce qu'accomplit précisément le mystique face au Sacré, mais également l'herméneute dont la pratique, on le sait, trouve

son origine dans la rencontre religieuse avec le Sacré. Utiliser un texte symboliquement, c'est donc y trouver ce qu'on y projette (Dieu, par exemple). Mais n'est-ce pas là justement ce que je fais lorsque j'interprète le meurtre sous la douche sous l'angle de l'alimentation et de la digestion ? Ne suis-je pas en train de projeter mes propres obsessions sur le film ? Ne suis-je pas en train d'en faire un symbole privé ?

D'une part, j'accepte volontiers que l'alimentation et la digestion fassent partie de mes obsessions. En cela, je rappelle que la figure résulte de l'*intégration* des résultats de la spectature au sein de l'imaginaire du spectateur – je préfère d'ailleurs cette formulation à la notion de « projection », laquelle ne souligne pas assez l'aspect appropriatif de la figure : avec la figure je m'approprie le film et m'en construis une mémoire. D'autre part, la figure possède bien certaines des caractéristiques du symbole (au sens d'Eco), notamment l'aspect ouvert, inépuisable. La figure, en effet, se définit au moyen d'une suite potentiellement illimitée d'interprétants : l'alimentation et la digestion n'en sont qu'un aspect, qu'une façon partielle de la décrire. Mais, malgré tout, la figure du meurtre sous la douche ne résulte pas d'une utilisation symbolique (ou hermétique) de *Psycho*. Et la raison est très simple : la figure n'est pas le contenu du film et ne prétend pas l'être. Il ne s'agit pas ici de chercher quelque signification *indirecte, cachée* ou *dissimulée* (par Dieu, Hitchcock, le Destin, etc.) et qui serait une *propriété* du film. La figure ne constitue pas une *découverte* du sens : c'est plutôt, faute d'un meilleur terme, une *émergence* du sens. Contrairement à l'expérience symbolique, l'expérience figurale n'est pas, pour celui chez qui elle émerge, l'expérience du contact avec une vérité – qu'elle soit « dans » ou « derrière » le texte, immanente ou transcendante²⁶ –, vérité qui serait

26. Je reprends ici la formulation d'Eco, lorsqu'il écrit : « Mais pour celui qui vit l'expérience symbolique, qui est toujours d'une certaine façon l'expérience du contact avec une vérité (qu'elle soit transcendante ou immanente), ce qui est imparfait et inutile c'est le signe non symbolique qui renvoie toujours à quelque chose d'autre dans la fuite illimitée de la sémiotique. En revanche, l'expérience du symbole semble différente à celui qui la vit : c'est la sensation que ce qui est véhiculé par l'expression, pour nébuleux et riche que ce soit, vit à ce moment-là *dans* l'expression.

Telle est sans doute l'expérience de qui interprète esthétiquement une œuvre d'art, de qui vit un rapport mystique (de quelque façon que lui apparaissent les symboles) et de qui interroge un texte sur le mode symbolique » (1988, p. 218 ; l'auteur souligne).

transmise indirectement. Serait-elle alors, plutôt qu'une utilisation *symbolique*, une simple « utilisation » ?

L'utilisation, explique Eco, conçoit le texte comme un « stimulus de l'imagination » (*ibid.*, p. 76). Or c'est là, je l'ai déjà mentionné, une dimension fondamentale de la figure ; et c'est ce en quoi la figure s'apparente précisément à l'utilisation. Il est des textes, des films, qui nous touchent – nous impressionnent – et nous font rêver. La figure est à la fois la mémoire (la *memoria*) et la poursuite de ce rêve, alors que le film trouve son sens en nous. Mais dans *Lector in fabula*, où il présente pour la première fois l'opposition interprétation / utilisation, Eco caractérise cette dernière comme une sorte d'auberge espagnole où tout est possible : rien n'empêche le lecteur – ou le spectateur – de faire ce dont il a envie avec un texte. L'utilisation n'a pas nécessairement un caractère hermétique, dans la mesure essentiellement où le lecteur ne cherche pas, par sa lecture, à trouver une quelconque *intentio operis* ou *auctoris*. Par exemple, je peux lire *Le Procès* comme un roman policier ou faire comme Proust et « lire l'horaire des chemins de fer [en retrouvant] dans les noms des localités du Valois les échos doux et labyrinthiques de voyages de Nerval à la recherche de Sylvie » (Eco, 1985, p. 78). Or, tant que j'évite de croire qu'il s'agit là des significations indirectes (mais « véridiques ») du roman de Kafka ou de l'horaire des chemins de fer, tant que j'évite d'y voir l'intention du texte ou de l'auteur, j'évite également la charge d'hermétisme. Mais voilà, soutient Eco, il ne s'agit pas non plus d'interprétation. La lecture de Kafka comme s'il s'agissait d'un roman policier est bien permise *légalement*, explique-t-il, « mais textuellement cela produit un piètre résultat. Autant se rouler des joints de marijuana avec les pages du livre, ce serait bien meilleur » (*ibid.*). Quant à la lecture « proustienne » de l'horaire des chemins de fer, « il ne s'agissait pas d'interprétation de l'horaire, c'était l'une de ses utilisations légitimes, presque psychédélique » (*ibid.*). Pour aller dans le sens d'Eco, j'admets que la figure puisse, dans certains cas, être *hallucinée* (avec ou sans marijuana !). Mais pour l'essentiel, et c'est ce sur quoi je veux insister ici, elle se fonde sur la *compréhension* du film ou du fragment filmique qui impressionne. C'est ce en quoi elle nécessite le travail conjoint des autres processus de spectature qui, s'ils sont également subjectifs, n'en sont pas moins sujets à partage de par le type de connaissances et d'habiletés qu'ils mettent en jeu.

Le matériau de la figure est donc le *texte filmique* tel qu'il s'élabore de façon parallèle par les processus perceptuel, cognitif et argumentatif qui assurent la compréhension du film et par le processus affectif grâce auquel un film, un passage filmique, touche – ou impressionne – son spectateur. Dans la mesure où elle n'est pas hallucinée, donc, la figure se fonde sur un contenu formel (segments d'information, récit) dont la délimitation et la construction nécessitent l'activation subjective et individuelle de compétences à la fois naturelles (structures de connaissance) et préculturelles (contenu des structures de connaissance). Segments et forme constituent donc une contrainte pour la complexification figurale, et ce, de la même façon que, chez Eco, la signification littérale constitue une contrainte pour l'interprétation. La figure, en d'autres mots, *doit* être « supportée » par des éléments du film, que j'appellerai ici des traits. Ces traits (segmentaux ou formels) servent de *representamen* pour la sémiologie figurale. Ils sont interprétés par une suite ouverte et indéfinie d'interprétants qui définissent extensionnellement la figure et qui sont fournis par une imagination dont l'empan est déterminé par la mémoire. Ces interprétants se présentent sous forme de lieux mémoriaux ou *topiques*, lesquels sont évoqués par l'imagination pour interpréter les différents traits qui représentent la version imaginaire du texte filmique (= objet dynamique). Ainsi, pour prendre un exemple, si les topiques alimentaire et digestive sont évoquées par la figure du meurtre sous la douche, c'est parce que : a) l'arme du meurtre est un couteau de cuisine, c'est-à-dire un objet dont la fonction principale est de servir à la préparation des aliments ; b) le meurtre prend place dans une salle de bains, lieu où l'on élimine les déchets organiques liés à la consommation d'aliments ; c) le nom Crane est un anagramme de *carne* (qui signifie « viande en latin »), etc. Les traits (le nom de la victime, l'arme du crime, le lieu de l'action) trouvent ici une *cohérence* imaginaire – un sens – dans les topiques mémorielles qu'elles évoquent. Comme on peut le voir, le contenu du film conduit l'imagination du spectateur à déployer une plus ou moins vaste portion de *son* encyclopédie (à titre de connaissances du monde à la fois personnelles et culturelles : savoir sur les couteaux, les salles de bains, compétence linguistique) pour construire sa *memoria* filmique et s'appropriier le film en se le représentant à lui-même sous forme de figure. Mais la question demeure : Quelle portion de l'encyclopédie utiliser ?

En principe, il n'y a aucune restriction. C'est pourquoi la figure est théoriquement ouverte et indéfinie. En ce sens, la seule véritable restriction est l'étendue de l'encyclopédie qu'utilise le spectateur pour faire sens de ce qui l'impressionne en élaborant sa *memoria* du film. En pratique, le spectateur poursuit la sémiologie jusqu'à ce qu'il soit satisfait des résultats et décide de l'interrompre. Par ailleurs, je souligne qu'il n'y a aucune *instruction* à suivre quant à l'actualisation de l'encyclopédie : ce sont la mémoire et l'imagination du spectateur qui règlent l'utilisation de l'encyclopédie et assurent la sémiotisation du film. À cause de cela, la figure oscille constamment entre l'univers intime et privé de la mémoire et de l'imaginaire du spectateur et l'univers public de la mémoire et de l'imaginaire culturel. Lorsqu'elle est très privée, la figure ressemble au *punctum* barthésien. Barthes n'était-il pas arrivé à cette notion en essayant précisément de résister « à tout système réducteur » (Barthes, 1980, p. 21) (sociologie, sémiologie structuraliste, psychanalyse). C'est ainsi qu'il avait décidé d'analyser la photographie à partir de l'*animation* qu'il éprouvait pour certaines photos – on pourrait dire, en fait, qu'il s'intéressait aux photos qui laissaient sur lui une impression. Or, du *punctum*, Barthes dira que « c'est lui qui part de la scène [photographiée], comme une flèche, et vient me percer » (*ibid.*, p. 49) et qu'en « donner des exemples [...], c'est d'une certaine façon, *me livrer* » (*ibid.*, p. 74). Aussi, dans ce livre écrit en hommage à *L'imaginaire* de Sartre, le *punctum* apparaît de toute évidence lié à la mémoire :

Rien d'étonnant alors à ce que parfois, en dépit de sa netteté, il ne se révèle qu'après coup, lorsque la photo est loin de mes yeux, je pense à elle de nouveau. Il arrive que je puisse mieux connaître une photo dont je me souviens qu'une photo que je vois, comme si la vision directe orientait à faux le langage, l'engageant dans un effort de description qui, toujours manquera le point de l'effet, le *punctum*. À lire la photo de Van der Zee, je croyais avoir repéré ce qui m'émouvait : les souliers à brides de la négresse endimanchée ; mais cette photo a travaillé en moi, et plus tard j'ai compris que le vrai *punctum* était le collier qu'elle portait au ras du cou ; car (sans doute) c'était ce même collier (mince cordon d'or tressé) que j'avais toujours vu porté par une personne de ma famille, et qui, elle une fois disparue, est resté enfermé dans une boîte familiale d'anciens bijoux (cette sœur de mon père ne s'était jamais mariée, avait vécu en vieille fille près de sa mère, et j'en avais eu de la peine, pensant à la tristesse de sa vie provinciale). Je venais de comprendre que tout immédiat, tout incisif qu'il fût, le *punctum* pouvait s'accommoder d'une certaine latence (mais jamais d'aucun examen) (*ibid.*, p. 88).

S'agit-il ici d'une « utilisation » de la photo ? Certes. Mais cela suppose-t-il qu'on puisse en dire n'importe quoi ? Pas du tout. D'ailleurs, Barthes lui-même reconnaît que le *punctum* doit d'abord se fonder sur le texte ou, dans ce cas-ci, sur l'image :

Dernière chose sur le *punctum* : qu'il soit cerné ou non, c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et qui cependant y est déjà. Aux deux gosses débiles de Lewis H. Hine, je n'ajoute nullement la dégénérescence du profil : le code le dit avant moi, prend ma place, ne me laisse pas parler ; ce que j'ajoute – et qui, bien sûr, est déjà sur l'image –, c'est le col, le pansement (*ibid.*, p. 89)²⁷.

Enfin, contrairement à ce que plusieurs croient, l'imagination n'est pas débridée. Dans l'exemple cité plus haut, l'acte de spectature conduit Barthes à évoquer l'image (c'est l'imaginaire qui fonctionne ici) d'une tante, tante qui meuble déjà sa mémoire, à partir d'un trait (le collier) et à construire ainsi une *memoria* de la photo de Van der Zee grâce à laquelle celle-ci prend soudainement un sens plus vaste et s'enrichit.

La figure, bien que distincte, possède donc des caractéristiques qui appartiennent à la fois à l'interprétation et à l'utilisation (au sens qu'Eco donne à ces termes). Elle réussit cet exploit en remplaçant la *sémiotique du film* par la *sémiotisation du film* et en déplaçant par là même le rapport entre le film et le spectateur : ce n'est plus le texte qui produit son spectateur mais le spectateur qui produit son texte. De l'utilisation la figure possède le côté expérimental. En effet, il existe un côté « expérimentation » à l'acte de spectature car le spectateur laisse travailler son imagination sans savoir d'avance où cela le conduira (mais en sachant bien toutefois que cela ne le conduira pas à découvrir l'intention de l'auteur ni celle du texte, mais bien la sienne). De l'interprétation elle possède la contrainte formelle : la figure est une interprétation des résultats parallèles et concomitants des autres processus de spectature. Comme l'interprétation, elle repose également sur un principe de cohérence : la figure, en effet, donne une cohérence à des traits du film et s'offre comme une structuration (imaginaire) du contenu – impressionnant – d'un film : le couteau de cuisine, la salle de bains rendent plausibles le nom « Crane » et la signification anagrammatique que j'en tire. Mais si la figure s'apparente à la fois à l'interprétation et à l'utilisation

27. Dans le passage suivant, Barthes explique que ce processus de spectature est spécifique à la photo et ne s'applique pas au cinéma. C'est là, il me semble, qu'il a tort...

des textes, c'est surtout parce qu'elle diffère des deux à la fois – comme on l'a vu – tout autant qu'elle diffère de l'herméneutique et autres quêtes de significations indirectes.

Bibliographie

- Aumont, J. et M. Marie (1988). *L'analyse des films*, Paris, Nathan.
- Barthes, R. (1984). « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- Baudry, J.-L. (1978). *L'effet cinéma*, Paris, Albatros.
- Bordwell, D. (1993). *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, Harvard University Press.
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning*, Cambridge, Harvard University Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*, New York, Routledge.
- Casetti, F. (1990). *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Cicéron (1989). *Rhétorique à Herennius*, Livre III, 29, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres.
- Cicéron (1950). *De l'orateur*, Livre II, texte établi et traduit par Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres.
- Collot, J. (1988). « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, p. 84-85.
- Collot, M. (1986). « Thématique et psychanalyse », dans Jean-Claude Mathieu (dir.), *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Paris, Seuil.
- Crosman Wimmers, I. (1988). « Thématique et poétique de la lecture romanesque », *Communications*, n° 47.
- Doubrovsky, Serge (1966). *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Denoël/Gontier.
- Douchet, J. (1960). « Hitch et son public », *Cahiers du cinéma*, n° 113.
- Eco, U. (1992a). *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.
- Eco, U. (1992b). *Interpretation and Overinterpretation*, textes réunis par Stefan Collini, Cambridge, Cambridge University Press.
- Eco, U. (1990). *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.

- Eco, U. (1988). *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses universitaires de France.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- Eisenstein, S. (1988 et 1991). « Montage 1938 », *Selected Works*, vol. II, dans Michael Glenny et Richard Taylor (dir.), trad. sous la direction de Michael Glenny, Londres, British Film Institute.
- Eisenstein, S. (1985). « Torito », *Œuvres*, tome 6, Paris, UGE.
- Eisenstein, S. (1974). « Journées d'exaltation », *Œuvres*, tome 1, Paris, UGE.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Friedman, N. (1975). *Form and Meaning in Fiction*, Athens, University of Georgia Press.
- Hjelmslev, L. (1968). *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.
- Jost, F. (1992). *Un monde à notre image : énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Klincksieck.
- Jost, F. (1987). *L'œil caméra : entre film et roman*, 2^e édition revue et augmentée, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Kapsis, R. A. (1992). *The Making of a Reputation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Leigh, J. et C. Nickens, (1995). *Psycho. Behind the Scenes of the Classic Thriller*, New York, Harmony Books.
- Leroux, G. (1985). « Du topos au thème », *Poétique*, n° 64.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*, New York, Routledge.
- Metz, C. (1977). *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE.
- Metz, C. (1971). *Langage et cinéma*, Paris, Larousse.
- Mulvey, L. (1990). *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press.
- Münsterberg, H. (1971). *The Photoplay. A Psychological Study*, New York, Dutton.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana University Press.
- Poulet, G. (1968). « Une critique d'identification », dans Georges Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, UGE.
- Prince, G. (1985). « Thématiser », dans *Poétique*, n° 64.
- Quintilien (1979). *Institution oratoire*, Livre XI, 2, 18-21, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres.

- Rebello, S. (1991). *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, New York, Harper Perennial.
- Richard, J.-P. (1974). *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil.
- Richard, J.-P. (1961). *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil.
- Ricoeur, P. (1969). *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil.
- Rothman, W. (1982). *Hitchcock. The Murderous Gaze*, Cambridge, Harvard University Press.
- Savan, D. (1995). «Peirce and Idealism», dans *Peirce and Contemporary Thought*, Kenneth Laine Ketner (dir.), New York, Fordham University Press.
- Sollors, W. (dir.) (1993). *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge, Harvard University Press.
- Thérien, G. (1995). «Le theôros et l'image», *Texte*, n^{os} 17-18.
- Thérien, G. (1991). «La sémiotique, les objets singuliers et la complexité», dans *Horizons philosophiques*, vol. 1, n^o 2.
- Thérien, G. (1990). «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. 18, n^o 2, 1990.
- Trousseau, R. (1981). *Thème et mythe*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Yates, F. A. (1966). *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press.
- Zumthor, P. (1972). *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.



LISTE DES TITRES SUR LA LECTURE PUBLIÉS PAR LES AUTEURS DE L'ANTHOLOGIE

BOUVET, Rachel

- (2006). *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents ».
- (hiver 2004). « Laissez-passer pour *Le désert* de Loti : de la relecture aux frontières de l'altérité et de l'illisible », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, p. 149-168.
- (2003). « Cartographie du lointain : lecture croisée entre le texte et la carte », dans Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota Bene, p. 277-298.
- (2002). « Vagabondages au pays des sables d'Isabelle Eberhardt : la figure de la "bonne nomade" et la dérive des lectures », dans Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (dir.), *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, p. 209-221.
- (oct.-déc. 2000). « Lorsqu'un conte "oriental" désoriente : *Les lanternes de Séville* d'al-Ujayli en traduction française », *Revue de littérature comparée*, n° 4, p. 515-532.
- (1998). *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Griot.
- (hiver 1997-1998). « Lecture, traduction, culture », *Protée*, responsable du dossier, vol. 25, n° 3.
- (hiver 1997-1998). « Translittération et lecture : *Le livre des jours* de Taha Hussein », *Protée*, vol. 25, n° 3, p. 71-84.
- (juillet-sept. 1997). « Notes de traduction et sensation d'exotisme dans *La trilogie* de Naguib Mahfouz », *Revue de littérature comparée*, n° 3, p. 341-365.
- (printemps 1997). « L'effet fantastique de *L'intersigne* de Villiers de l'Isle-Adam », *Otrante. Art et littérature fantastiques*, n° 9, p. 165-179.

- (mai 1996). En collaboration avec Bertrand Gervais, « De la dissimulation à l'alphabétisation : les nouveaux lecteurs », *Revue canadienne pour l'étude de l'éducation aux adultes*, vol. 10, n° 1, p. 1-20.
- (1995). En collaboration avec Ghislaine Théberge et Jean Valenti, *Éléments de vocabulaire des théories de la lecture*, Montréal, GREL, « Recherches et documents », n° 10.
- (1994). « Le déchiffrement des incohérences au cœur de l'énigme », dans Bertrand Gervais et Jean Valenti (dir.), *Scalaire et lecture*, Montréal, GREL, « Recherches et documents », n° 9, p. 35-49.
- (1994). En collaboration avec Ghislaine Théberge et Jean Valenti, *Bibliographie annotée sur la lecture*, 3^e édition, Montréal, GREL, coll. « Recherches et documents », n° 5.
- (mai 1992). « La lecture et ses troubles : analyse d'un conte fantastique », *Tangence*, n° 36, p. 41-51.
- (1991). *Les iliades ou la progression du lecteur : un singulier corps à corps*, Montréal, GREL, coll. « Recherches et documents », n° 2.

GERVAIS, Bertrand

- (hiver 2006-2007). En collaboration avec Samuel Archibald, « Le récit en jeu. Narrativité et interactivité », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, p. 27-39.
- (2006). *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres », 245 p.
- (2006). *À l'écoute de la lecture*, Québec, Nota Bene (1^{re} édition, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1993).
- (2006). « Reading as a Close Encounter of the Third Kind : An Experiment with Gass's "Order of Insects" », dans Eric C. Brown (dir.), *Insect Poetics*, University of Minnesota Press, p. 223-245.
- (2005). « Le corps défiguré. Lecture et figures de l'imaginaire », dans Vincent Jouve (dir.), *L'expérience de la lecture*, Paris, L'improviste, p. 221-234.
- (2004). « Trois personnages en quête de lecteurs – une fable », dans Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 93-103.
- (2004). « Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hyper-textualité », dans Jean-Michel Salaün et Christian Vandendorpe (dir.), *Les défis de la publication sur le web : hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*, Villeurbanne, Presses de l'École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, p. 49-68 (cf. <www.interdisciplines.org/defispublicationweb/papers/2/version/original>).

- (nov.-déc. 2003). «Navegar entre o texto e a tela: pensar a leitura na era di hipertextualidade», *Cultura Vozes*, vol. 97, n° 6, p. 29-39.
- (mai 2001). «Prebitério, hiéroglyphes e outros destroços de palavras: Para uma teoria da ilegibilidade», *Revista de comunicação e linguagens*, Lisbonne, Relógio d'Água Editores, n° 29, p. 177-198.
- (nov. 2001). En collaboration avec Anick Bergeron, «Porté disparu. John Hawkes et la lecture des *Oranges de sang*», *Poétique*, vol. 128, p. 487-505.
- (2001). «Leituras divergentes: as novas experiencias da textualidade/Lectures divergentes: les nouvelles expériences de la textualité», dans Danielle Forget et Humberto Luiz L. de Oliveira (dir.), *Imagens do outro: leituras divergentes da alteridade/Images de l'autre: lectures divergentes de l'altérité*, Universidade Estadual de Feira de Santana, Association brésilienne d'études canadiennes, p. 211-226/209-223.
- (2001). «Lire à l'écran. Les nouvelles expériences du texte», *De Gutenberg ao Terceiro Milénio*, Congresso Internacional de Comunicação, Lisbonne, ACTAS, p. 375-385.
- (2001). «Sans fin, les terres. *L'occupation des sols* au risque d'une définition des pratiques de lecture», dans Catherine Tauveron (dir.), *Comprendre et interpréter le littéraire à l'école et au-delà*, Lyon, Institut national de recherche pédagogique, p. 37-54.
- (2000). «Práticas da leitura literária», *Artexto*, vol. 11, p. 35-48.
- (1999). «Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité», *La lecture littéraire*, Klincksieck, n° 3, p. 205-228.
- (1999). En collaboration avec Nicolas Xanthos, «L'hypertexte: une lecture sans fin», dans A. Vuillemin et M. Lenoble (dir.), *Littérature, informatique, lecture. De la lecture assistée par ordinateur à la lecture interactive*, Limoges, Presses universitaires de Limoges et du Limousin, p. 111-125; réédité en 2003 sur L'Astrolabe. Recherche littéraire et informatique, <www.uottawa.ca>.
- (1998). *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature».
- (1998). «Torsions, distorsions. Ou comment adapter une méprise de lecture», dans Benoît Peters et André Gaudreault (dir.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Nota Bene, p.107-130.
- (1998). «The Broken Line: Hypertexts as Labyrinths», *Sources. Revue d'études anglophones*, Paradigme, Orléans, n° 5, p. 26-36.
- (1996). «Contextes et pratiques actuels de la lecture littéraire», suivi de «Peut-on, doit-on définir la lecture littéraire?» (table ronde), dans J.-L. Dufays, L. Gemenne, D. Ledur (dir.), *Pour une lecture littéraire, 2. Bilan et confrontations*, Bruxelles, DeBoeck, p. 23-32 et 133-145.

- *(hiver 1997-1998). « Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes », *Protée*, vol. 25, n° 3, p. 7-19.
- (mai 1996). En collaboration avec Rachel Bouvet, « De la dissimulation à l'alphabétisation : les nouveaux lecteurs », *Revue canadienne pour l'étude de l'éducation des adultes*, vol. 10, n° 1, p. 1-20.
- (1996). « Le sombre feu de l'appropriation : lecture et interprétation de *Feu pâle* de Vladimir Nabokov », *La lecture littéraire*, Paris, Klincksieck, vol. 1, p.13-39.
- (1995). « Rapport du troisième genre : de la lecture et de quelques insectes », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 15, n° 3, p. 79-103.
- (automne 1995). « Les murmures de la machine : lire à travers le *Bruit de fond* de Don DeLillo », *Études littéraires*, vol. 28, n° 2, p. 21-34.
- (1995). « Reading Tensions: Of Sterne, Klee and the Secret Police », *New Literary History*, vol. 26, p. 855-884.
- (1994). « Introduction. De quelques enjeux de l'interprétation », dans Nycole Paquin (dir.), *De l'interprétation en arts visuels*, Montréal, Tryptique, p. 15-38.
- (1994). « Les machines à lire : des petites lues à la littérature de grande consommation », dans Denis St-Jacques (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche, p. 229-243.
- (automne 1994). « Notre homme, Chance, ou la nécessité d'interpréter », *Protée*, vol. 22, n° 3, p. 25-31.
- (1993). « Progresser, comprendre : des régies de lecture », dans C. Duchet, S. Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ éditeur, p. 505-515.
- (1993). « Polar, scalaire, lecture », *Tangence*, n° 38, p. 89-98.
- (1992). « Des gestes à découvert : des relations entre action et lecture », *Stanford French Review*, vol. 16, n° 2, p. 215-227.
- (1992). « Lectures : tensions et régies », *Poétique*, n° 89, p. 105-125.
- (hiver 1992). « Les régies de la lecture littéraire », *Tangence*, n° 36, p. 8-18.
- (1992). « Les aventures de Name Withheld : un cas de lecture spécialisée », *Actes du colloque « Les mauvais genres », Les cahiers des paralittératures*, Liège, Éditions du Centre de lecture publique de la Communauté française, p. 147-158.
- (1990). *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours ».
- (1989). « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 9, nos 1, 2 et 3, p. 151-167 (mis en ligne en 2005 sur le site de la revue *vox poetica*, <www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html>).
- (hiver 1989). « L'aventure... la lecture », *Protée*, vol. 17, n° 2, p. 42-54.

LEFEBVRE, Martin

- (2007). «Théorie, mon beau souci», *Cinémas*, vol. 17, n^{os} 2-3.
- (2005). «Conspicuous Consumption: The Figure of the Serial Killer as Cannibal in the Age of Capitalism», *Theory, Culture & Society*, vol. 22, n^o 3, p. 43-62.
- (2002). «Entre lieu et paysage au cinéma», *Poétique*, n^o 130, p. 131-161.
- (1999). «On Memory and Imagination in the Cinema», *New Literary History*, vol. 30, n^o 2, p. 479-498.
- *(1997). *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, Paris, L'Harmattan, coll. «Champs visuels».
- (1990). En collaboration avec Ratiba Hadj-Moussa, «Les savoirs du film: quelques propositions», *Protée*, vol. 18, n^o 2, p. 149-155.

ROY, Max

- (2007, à paraître dans *Cahiers Figura*). «Culture littéraire et fictionnaires de lecteurs», dans Marilyn Brault, Sylvain Brehm et Max Roy (dir.), *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, Montréal, Actes du colloque.
- (2007, à paraître dans *Cahiers Figura*). *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, Max Roy et al (dir.), Montréal, Actes du colloque.
- (2006). «L'imaginaire du lecteur de romans québécois», dans Petr Kylousek, Josef Kwaterko et Max Roy (dir.), *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Presses de l'Université Masaryk.
- (2004). «Un jeune lectorat et une idée de la culture», dans Karl Canvat, Michèle Monballin et Myriam Van Der Brempt (dir.), *Convergences aventureuses. Littérature, langue, didactique. Pour Georges Legros*, Namur, Presses universitaires de Namur, p. 283-291.
- (décembre 2003). «Des activités d'animation de la lecture à l'école secondaire», *Enjeux. Revue de didactique du français*, n^o 58, coordonné par Sabine Vanhulle et Max Roy, p. 71-82.
- (1999, 2000, 2001). *Lecture active du récit, Activités d'animation de la lecture d'œuvres narratives*, Montréal, Éditions du renouveau pédagogique. Trois volumes: 3^e année du secondaire (+ documents reproductibles sur support informatique, 24 p.); 4^e année du secondaire (+ 27 p.); 5^e année du secondaire (+ 35 p.).
- (1999). «Les positions critiques dans les lectures successives de *Bonheur d'occasion*», *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Nota Bene, coll. «Séminaires», n^o 10, p. 189-227.
- (1998). «Le projet d'une histoire de la lecture littéraire au Québec», *Litteraria Pragensia*, Pragues, Université Charles, vol. 8, n^o 16, p. 68-82.

- (mai 1996). « La lecture critique : entre la rhétorique et l'histoire », *Tangence*, n° 51, p. 28-50.
- *(juin 1994). « La référence comme effet de lecture », *Tangence*, n° 44, dirigé par Max Roy, p. 66-80.
- (1994). « Rééditions et relectures. Éléments d'une histoire de la lecture littéraire, au Québec », dans Denis Saint-Jacques, Claude Martin et Jacques Lemieux (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 37-51.
- (1994). « La valorisation cognitive des objets littéraires », *La lecture et ses traditions*, dans Joseph Melançon, Nicole Fortin et Georges Desmeules (dir.), Québec, Nuit blanche, coll. « Les Cahiers du Creliq », p. 123-142.
- (mars 1993). « Stratégies de lecture dans le roman contemporain », *Tangence*, n° 39, p. 76-88.

SAINT-GELAIS, Richard

- *(1998 [1994]). « La lecture erratique », dans Denis St-Jacques (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nota Bene, p. 273-290.
- (1997). « Rudiments de lecture policière », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 7, n° 3, p. 789-804.
- (1994). *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches ».
- (mai 1992). « Je le quittai avant qu'il eût achevé de la lire : lecture, relecture et fausse première lecture du roman policier », *Tangence*, n° 36, p. 63-74.
- (mai 1991). « Entre les cases (quelques effets fictionnels des interstices en bande dessinée), *Urgences*, n° 32, p. 7-17.

THÉRIEN, Gilles

- *(2005). « L'exercice de la lecture littéraire », version française de « El ejercicio de la lectura », paru dans *Lectura, Imaginación y Memoria*, p. 61-83 (version remaniée de : [printemps 1990]. « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2, p. 67-80).
- (2005). *Lectura, Imaginación y Memoria*, Cali, Programa Editorial, Universidad del Valle.
- (2002). « Lectura, escalera y complejidad », *Escuela de Estudios Literarios*, Colombie, Universidad del Valle.
- *(2000). « Les images sous les mots », dans Eva Le Grand (dir.), *Aux frontières du pictural et du scriptural. Hommage à Jiri Kolar*, Québec, Nota Bene, p. 255-274.
- (1999). « Lire, comprendre, interpréter », *Tangence*, n° 36, p. 96-104.

- (1998). « Littérature et altérité : prolégomènes », *Texte*, n^{os} 23-24, p.119-139.
- (1996). « Le théôros et l'image », *Texte*, n^{os} 17-18, p. 159-194.
- (1994). « La lecture difficile : posture et processus », dans Joseph Melançon *et al.* (dir.), *La lecture et ses traditions*, Québec, Nuit blanche, coll. « Cahiers du CRELIQ », p. 41-52.
- (1993). « Michel Foucault et l'influence de Raymond Roussel », dans Michèle Nevert (dir.), *Les accros du langage*, Montréal, Balzac, p. 297-306.
- (1992). « Grandeurs et misères de la sémiotique », dans Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Tryptique, p. 385-395.
- (1992). « Lecture, cognition, mémoire (ou les cocotiers de Cicéron) », dans C. Duchet et S. Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ éditeur, p. 477-486.
- (printemps 1992). « La lisibilité au cinéma », *Cinémas*, vol. 2, n^{os} 2-3, p.107-122.
- (1992). « Des divers usages du livre », *Mouvance – Réflexions sur le développement des bibliothèques universitaires en hommage à Hubert Perron*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 31-36.
- (1991). « La sémiotique, les objets singuliers, la complexité », *Horizons philosophiques*, vol. 1, n^o 2, p. 33-49.
- (1990). « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n^o 2, p. 67-80.
- (1990). « Sémiotique et études littéraires », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 10, n^{os} 1, 2 et 3, p. 9-26.

VAILLANCOURT, Daniel

- (1990). « Littérature et théories de la cohérence », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 10, n^{os} 1, 2 et 3, p. 57-72.
- *(automne 1996). « L'interférence relue et visitée », *Protée*, vol. 24, n^o 3, p. 7-14.

VALENTI, Jean

- (2006). « Altérité et situation cognitive : *L'innommable* de Samuel Beckett », dans Dominique Laporte (dir.), *L'Autre en mémoire*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 199-224.
- (2003). « Du désaccord interprétatif : autour de l'œuvre de Samuel Beckett », dans Marty Laforest (dir.), *Le malentendu : dire, mésentendre, mésinterpréter*, Québec, Nota Bene, p. 17-40.
- *(2000). « Lecture, processus et situation cognitive », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 20, n^{os} 1, 2 et 3, p. 289-331.

XANTHOS, Nicolas

(2002). « Au commencement était l'action », dans Bertrand Gervais et Jean-François Chassay (dir.), *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, p. 73-86.

*(automne 1999). « La lecture littéraire comme parcours dans l'aire du dire : prolégomènes à une sémiotique de la réception », *Protée*, vol. 27, n° 2, p. 35-44.

(1999). En collaboration avec Bertrand Gervais. « L'hypertexte. Une lecture sans fin », dans Michel Lenoble et Alain Vuillemin (dir.), *Littérature, informatique, lecture*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. 111-125.

*Les titres marqués d'un astérisque sont ceux publiés dans la présente anthologie.



NOTICES BIOGRAPHIQUES

Rachel Bouvet mène des recherches sur le fantastique, l'exotisme, la géopoétique, l'espace, le récit de voyage et les théories de la lecture. Elle travaille sur la littérature française et francophone des ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles. Professeure au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et directrice du doctorat en sémiologie, elle a publié deux essais, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert* (XYZ, 2006) et *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique* (Balzac/Le Griot, 1998), ainsi que plusieurs articles. Elle a également codirigé un ouvrage avec Basma El Omari, *L'espace en toutes lettres* (Nota Bene, 2003), et un autre avec André Carpentier et Daniel Chartier, *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature* (L'Harmattan, 2006). Membre de Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, elle dirige La Traversée – Atelier québécois de géopoétique.

Bertrand Gervais a publié des essais sur la lecture, la littérature américaine et l'imaginaire, de même que des romans, récits et nouvelles. Il est professeur titulaire et enseigne au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse au roman américain contemporain et aux nouvelles formes fictionnelles, de même qu'aux théories sur l'imaginaire et ses figures. Il est le directeur de Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, ainsi que du NT2, le Laboratoire de recherche sur les arts et les littératures hypermédiatiques.

Martin Lefebvre est professeur et titulaire de la chaire de recherche en études cinématographiques de l'Université Concordia. Il a également enseigné à l'Université de l'Alberta et à l'Université Laval, et a été professeur invité à l'Université de Paris 1, Sorbonne-Panthéon, et au campus de Mexico de la Tecnologica de Monterrey. Il a publié *Psycho: de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, et dirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont *Eisenstein: l'ancien et le nouveau* (avec D. Chateau et F. Jost) et *Landscape and Film*. Il est l'auteur d'articles parus dans des revues telles que *Poétique*, *New Literary History*, *Semiotica*, *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, *Screen*, *Cinémas*, *Theory, Culture and Society*, *Visio* et *Protée*. Il dirige la revue

Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry. Spécialiste de sémiotique (générale et appliquée), ses projets de recherche courants concernent l'histoire des théories du cinéma, l'épistémologie des études cinématographiques et les bandes annonces.

Max Roy est professeur au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, qu'il a dirigé de 2002 à 2007. Spécialiste de la littérature québécoise, il a consacré des recherches à l'histoire et à la didactique de la lecture littéraire. Il a publié des études critiques et historiques, dont « *Parti pris* » et *l'enjeu du récit* (1986), *Le discours d'une didactique : la formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec, 1852-1967* (1988, en collaboration), *La littérature québécoise au collège* (1998), ainsi que des ouvrages destinés à l'enseignement : *La littérature québécoise du XX^e siècle* (1996, en collaboration) et *Lecture active du récit* (3 volumes : 1999, 2000, 2001). Ses recherches récentes portent sur la formation des lecteurs et les conceptions d'une culture littéraire.

Richard Saint-Gelais est professeur au département des littératures de l'Université Laval. Spécialiste du nouveau roman, du roman policier et de la science-fiction, ses travaux s'inscrivent dans le cadre des théories de la lecture et de la fiction. Il a écrit *Châteaux de pages, la fiction au risque de sa lecture* (HMH, 1994) et *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction* (Nota Bene, 1999). Il prépare actuellement un ouvrage sur la transfictionnalité.

Gilles Thérien, à la retraite depuis 1997, a été professeur titulaire au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Docteur en lettres de l'Université de Paris/Nanterre (1969), il a participé à la fondation du programme de doctorat en sémiologie à l'UQAM. Il a été élu membre de l'Académie des lettres et des sciences humaines de la Société royale du Canada. Ses recherches ont porté principalement sur les rapports de la littérature à l'imaginaire et à la mémoire. De 1982 à 1994, il a dirigé le groupe de recherche L'Indien imaginaire et, de 1989 à 1996, il a fondé et dirigé le GREL, le Groupe de recherche sur la lecture littéraire. Parmi ses livres, on trouve *Ratopolis* (Presses de l'Université du Québec, 1975), *Sémiologies* (Université du Québec à Montréal, 1985), l'édition critique de *L'Antiphonaire* de Hubert Aquin (Leméac, 1993), *Figures de l'Indien* (L'Hexagone, 1993), l'édition savante des *Écrits en Huronie* de Jean de Brébeuf (Leméac, 1996), et *Lectura, Imaginacion y Memoria* (Colombia, 2005).

Daniel Vaillancourt est professeur agrégé au département d'études françaises à l'Université Western Ontario. Depuis quelques années, il travaille à dégager les effets de l'urbanité parisienne sur la littérature du XVII^e siècle. Un ouvrage sur ce sujet est en préparation. Il coédite également l'intégrale des entrées solennelles des rois, des reines et des grands sous Henri IV (à paraître en 2008 en deux volumes chez Honoré-Champion). Il a copublié, avec Marie-France Wagner, *Le roi dans la ville...* (Paris Honoré-Champion, 2001), et a codirigé des numéros de *XVII^e siècle* (« Les entrées royales : urbanité et société au XVII^e siècle », vol. 53, n^o 3, automne 2001), *Voix et Images* (« Généalogie de la

figure du *Patriote, 1837-1838*», n° 78, printemps 2001) et *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry* («Sémiotique et Sport», automne 2002, vol. 22, n°s 1, 2 et 3).

Jean Valenti, professeur agrégé, enseigne la littérature française des XIX^e et XX^e siècles au département de français du Collège universitaire de Saint-Boniface. Il a publié des articles sur la sémiotique, la rhétorique et la littérature française d'avant-garde du XX^e siècle. Il prépare un ouvrage sur la trilogie romanesque de Samuel Beckett, et dirige présentement deux projets de recherche, l'un sur les représentations identitaires dans la culture médiatique francomanitobaine, et l'autre sur un ensemble de textes inspirés des événements sanglants entre les Métis et la jeune Confédération canadienne dans le dernier tiers du XIX^e siècle.

Nicolas Xanthos est professeur de littérature et de sémiotique au département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses recherches portent sur le dialogue romanesque, la narrativité et la littérature française contemporaine. Sur ces questions et sur d'autres questions sémiotiques, il a publié plusieurs articles, notamment dans *Littérature, Voix et Images, Australian Journal of French Studies, RS-SI, Protée*, où il a été coresponsable, avec René Audet, du récent « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », et *Tangence*, dont il a dirigé le numéro « Art et avatars de la conversation ». En 2007, il fera paraître chez Nota Bene un essai portant sur l'indice et le récit dans le roman policier. Il est l'actuel directeur de la revue *Protée*. Il est également membre régulier du centre de recherche Figura, et membre associé du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ).

Une anthologie des théories de la lecture littéraire

Cet ouvrage présente un échantillon des recherches qui ont été menées au Groupe de recherche sur la lecture (GREL) de l'Université du Québec à Montréal depuis le début des années 1990. Nous espérons qu'il suscitera un intérêt pour cette école de pensée et, plus important encore, qu'il donnera l'élan à de nouvelles explorations théoriques et littéraires.

La première partie est consacrée aux fondements de la lecture littéraire et aux principaux enjeux d'une attitude critique qui privilégie les liens entre la théorie et la pratique. Les synthèses proposées permettent de bien comprendre les partis pris du GREL, et l'intérêt de ses chercheurs pour des problématiques (la littéarité, l'imagination, l'indétermination, la référence) qui viennent révéler les processus à l'œuvre dans la lecture littéraire.

La seconde partie porte plus précisément sur l'expérience de lecture et les variables qui en influencent le cours. En quoi le contexte dans lequel elles se produisent influence-t-il les lectures que nous pouvons faire? Quel rôle jouent les images mentales, les erreurs de lecture ou les interférences dans notre capacité de comprendre les textes? À quel acte de lecture ou de spectature le cinéma donne-t-il lieu?

Avec des textes de **Rachel Bouvet**, **Bertrand Gervais**, **Martin Lefebvre**, **Max Roy**, **Richard Saint-Gelais**, **Gilles Thérien**, **Daniel Vaillancourt**, **Jean Valenti** et **Nicolas Xanthos**.

Bertrand Gervais est professeur titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et directeur de *Figura*, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Rachel Bouvet est professeure agrégée au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et directrice du doctorat en sémiologie.



ISBN 978-2-7605-1473-7