

**Université de Reims Champagne-Ardenne
Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et
Littéraires**

**Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași
Facultatea de Litere
Școala doctorală de Studii filologice**

**Dialogisme et lecture.
Polyphonie et sens dans le discours romanesque**

Directeurs de thèse :
Prof. dr. Vincent JOUVE
Prof. dr. Lăcrămioara PETRESCU

Doctorant : **Ilie MOISUC**

Iași-Reims, 2011

Table de matières

Table de matières	2
Remerciements	4
Avant-propos	5
Introduction	14
Première partie: Le concept de dialogisme chez Mikhaïl Bakhtine	25
I. La notion de dialogisme chez Bakhtine : perspective générale	26
I. 1. Le dialogisme, un concept épistémologiquement fonctionnel ?	26
I. 2. Bakhtine et Dostoïevski – affinités perceptives et rencontre dialogique	32
I. 3. Unité et pluralité dans la description des romans dostoïevskiens	36
II. La communication – entre le dialogisme réactif et le dialogisme constitutif	43
II. 1. Introduction	43
II. 2. Le dialogisme réactif	45
II. 3. Le dialogisme constitutif	49
III. Interactions dialogiques dans le texte littéraire	60
III. 1. Considérations générales	60
III. 2. Le roman vs. la poésie	63
III. 3. Interactions dialogiques dans le discours romanesque : présentation générale	69
III. 4. En dialogue avec Bakhtine	73
III. 4. 1. Instances textuelles et niveaux épistémologiques	73
III. 4. 2. A la recherche du « mot de l’auteur »	79
III. 5. Conclusions	99
IV. Les formes du dialogisme bakhtinien – conclusions	103
Intermezzo : Le dialogisme et la critique littéraire	109
La critique, une forme de communication ?	110
Deuxième partie : Littérature et communicativité	119
V. Littérature-lecture-communication	120
V. 1. Introduction	120
V. 2. Un point de vue réductif : Jaap Lintvelt	121
V. 3. Bakhtine et la relation auteur-texte-lecteur	124
V. 4. Le Lecteur Modèle et la coopération interprétative	127
V. 5. Le droit de réponse	137

V. 6. Littérature et communicativité : conclusions	139
VI. La dimension communicative de la lecture	143
VI. 1. Deux modèles de la communication interhumaine.....	143
VI. 2. Vers un modèle de la communication lectorale.....	153
Troisième partie : Dialogisme et lecture	159
VII. Introduction au dialogisme lectoral	160
VIII. Le dialogisme lectoral contextuel	166
VIII. 1. Introduction	167
VIII. 2. Le dialogisme contextuel – considérations générales	169
VIII. 3. Les types de lectures	178
VIII. 3. 1. Un point de vue sociologique.....	178
VIII. 3. 2. Les types de lecture : une approche poétique et sémiotique	179
VIII. 4. La théorie littéraire et la programmation idéologique de la lecture	183
VIII. 5. Le lecteur, méduse ou caisse de résonance ?	187
IX. Le dialogisme lectoral intersubjectif.....	194
IX. 1. Introduction.....	195
IX. 2. L’auteur dans le discours de la théorie littéraire : préliminaires.....	198
IX. 3. Le dialogisme intersubjectif : la construction dialogique de l’auteur.....	202
IX. 3. 1. Préliminaires	202
IX. 3. 2. Michel Foucault et « la fonction auteur »	205
IX. 3. 3. Wayne C. Booth et « l’auteur impliqué »	209
IX. 3. 4. Arguments de sociologie et linguistique de la communication	219
IX. 4. Le besoin d’auteur : conclusions.....	226
X. Le dialogisme lectoral textuel	228
X. 1. Introduction	229
X. 2. L’interaction lecteur-texte	234
X. 2. 1. Qu’est-ce que le texte ?	234
X. 2. 2. Le texte, objet ou sujet ?.....	237
X. 2. 3. Degrés de la lecture	242
XI. Les formes du dialogisme lectoral : conclusions	256
Conclusions.....	260
Bibliographie.....	267

Remerciements

Comme on peut facilement l'observer du titre déjà, le concept-clé de notre travail est le dialogisme. Son importance scientifique mise à part, le dialogisme a pour nous une importance méthodologique et subjective particulière, car il nous a offert non seulement le prétexte d'une thèse de doctorat, mais il nous a indiqué aussi la voie à suivre au cours de son élaboration. Les questions et les réponses de notre thèse sont en fait une forme d'interaction dialogique avec le milieu idéologique, culturel et humain dans lequel nous avons déroulé notre recherche. C'est la raison pour laquelle nous exprimons dès le début, notre gratitude à ceux qui, par leurs questions, leurs réponses ou par leur simple présence bienveillant et stimulante nous ont aidé, dans l'élaboration de cette thèse.

Notre toute première pensée s'adresse à Monsieur le Professeur Dumitru Irimia, qui nous a prématurément quittés, le directeur initial de notre thèse, celui dont les conseils, les objections et les suggestions ont été chaque fois à même d'ouvrir de nouveaux horizons de vision et de compréhension. Son souvenir a été pour nous une perpétuelle incitation à la probité intellectuelle, au discernement et à l'authentique ouverture vers le discours d'Autrui. Qu'il repose en paix et que sa mémoire continue à éclairer par son exemplarité !

Nos remerciements s'adressent, de même, à Mme le Professeur Lăcrămioara PETRESCU et à M. le Professeur Vincent JOUVE, les deux codirecteurs de notre thèse, qui nous ont soutenu, tant du point de vue scientifique et moral qu'humain. Nous tenons à remercier aussi à Mme le Professeur Régine BORDERIE et à M. le Professeur Pompiliu CRACIUNESCU d'avoir accepté faire partie du jury de soutenance.

Nous exprimons aussi notre gratitude envers les professeurs de l'URCA et de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, envers les collègues et les amis qui, d'une manière directe ou indirecte, ont pris part à nos préoccupations, à nos dilemmes et à nos recherches.

Non en dernière instance, nous sommes reconnaissants à notre famille qui nous a offert un appui total et inconditionné.

Avant-propos

« En fait, tout mot comporte deux faces. Il est déterminé tout autant par le fait qu'il procède de quelqu'un que par le fait qu'il est dirigé vers quelqu'un. *Il constitue justement le produit de l'interaction du locuteur et de l'auditeur.* (...) A travers le mot, je me définis par rapport à l'autre, c'est-à-dire, en dernière analyse, vis-à-vis de la collectivité. Le mot est une sorte de pont jeté entre moi et les autres. S'il prend appui sur moi à une extrémité, à l'autre extrémité il prend appui sur mon interlocuteur. **Le mot est le territoire commun du locuteur et de l'interlocuteur.** ». (Bakhtine, 1977: 123-124).

L'idée de notre thèse, intitulée **Dialogisme et lecture. Polyphonie et sens dans le discours romanesque** a pris corps, en 2007, lorsque, en tant qu'étudiant Erasmus en deuxième année de Master, nous avons soutenu un examen à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, en relation directe avec le cours sur le roman du professeur Vincent Jouve. L'un des sujets à choisir était l'analyse du début du roman *La Lenteur* de Milan Kundera¹ dans la perspective du dialogisme. Même si nous connaissions assez bien (en fait, nous avons seulement l'impression de la connaître) la vision sur le dialogisme de Bakhtine, en analysant ce fragment, nous nous sommes rendu compte que le dialogisme pourrait être compris et utilisé de deux manières différentes. Premièrement, comme il arrive habituellement, il est un instrument analytique à l'aide duquel on décrit diverses particularités structurelles et énonciatives du texte (le rapport auteur-narrateur-personnage de la perspective de l'interpénétration des voix, les échos intertextuels par lesquels le texte entre en dialogue avec d'autres textes etc.), étant un concept fondamental dans la sphère de la poétique du roman. D'autre part, cependant, tout en lisant et relisant ce fragment-là, il nous est apparu que le dialogisme est un phénomène qui intervient, en égale mesure, dans la structure immanente du texte, **de même que dans le processus d'actualisation du texte par le lecteur.**

Le fait qui nous a déterminé à considérer le dialogisme comme une notion fonctionnelle dans la description de la lecture a été le rapport entre le titre du texte et les phrases du début. Notre question était donc « comment un lecteur lira-t-il ces phrases

¹ Voici *l'incipit* du roman : « L'envie nous à pris de passer la soirée et la nuit dans un château. Beaucoup, en France, sont devenus des hôtels : un carré de verdure perdu dans une étendue de laideur sans verdure ; un petit morceau d'allées, d'arbres, d'oiseaux au milieu d'un immense filet de routes. Je conduis, et dans le rétroviseur, j'observe une voiture derrière moi. La petite lumière à gauche clignote et toute la voiture émet des ondes d'impatience. Le chauffeur attend l'occasion pour me doubler ; il guette ce moment comme un rapace guette un moineau. » (Kundera, 1995 : 9).

portant sur la vitesse tout en sachant que le roman s'intitule *La Lenteur*, en comparaison avec un autre qui ignore le titre de l'œuvre. Selon notre point de vue, le premier lecteur entrera dans une relation dialogique avec le texte, en tenant compte de cette tension sémantique entre le paratexte (*La Lenteur*) et le texte (*La vitesse*). Il pourrait, par exemple considérer cela comme une stratégie auctorielle/textuelle de type ironique et postuler que, pour l'auteur/texte, le rapport entre la vitesse et la lenteur est un rapport d'exclusion, le titre étant une antiphrase qui dénote le discrédit de la lenteur. Il pourrait aussi intégrer cette tension sémantique dans une idéologie auctorielle/textuelle de type dialectique, où la lenteur et la vitesse sont complémentaires. Troisièmement, il pourrait laisser la tension irrésolue, sous la forme d'un non-dit « Je ne sais pas/cela ne m'intéresse pas pourquoi un texte intitulé *La lenteur* commence par un éloge de la vitesse ». Si, pour la poétique la critique du texte respectif la réponse que le lecteur donne est importante, pour la théorie de la lecture compte, avant tout, le fait qu'entre le lecteur et le texte s'est établi une relation dialogique du type question-réponse. Cette observation initiale nous a permis, par la suite, de délimiter quelques niveaux distincts de la rencontre dialogique entre le lecteur et le texte. Nous avons alors parlé d'un dialogisme intratextuel, d'un dialogisme cotextuel et d'un dialogisme supratextuel.

Réfléchissant ultérieurement à ces aspects, nous nous sommes rendu compte qu'ils représentaient une possible piste de recherche, valide et engageante et nous nous sommes décidé à poursuivre et à développer les intuitions initiales dans une thèse de doctorat ayant le titre *Dialogisme et lecture*. Vu que ces intuitions sont nées lors de la lecture d'un fragment de roman et que notre titre était fort général, nous avons décidé de particulariser l'analyse au niveau du discours romanesque, en lui conférant le sous-titre « *Polyphonie et sens dans le discours romanesque* ». De notre point de vue, ce sous-titre établissait, avec le titre, naturellement, un rapport d'individualisation; comme nous étions préoccupé de la dimension dialogique de la lecture, il s'ensuivait que nous décrivions le roman dans la perspective des effets de sens de la rencontre polyphonique du lecteur avec le texte. Dans l'esprit de la pensée bakhtinienne, nous avons considéré la polyphonie comme une variante romanesque du dialogisme (concept ayant une valeur générale).

Vu ces aspects, nous n'avons pas très bien saisi alors l'observation de M. le Professeur Eugen Munteanu, de l'Université de Iași, qui soutenait que le titre et le sous-titre semblent ne pas avoir de liaison entre eux, fonctionnant, en fait, comme « deux titres différents ». Cependant, plus tard, lorsque nous avons commencé la recherche sur le dialogisme, nous nous sommes rendu compte que cette remarque était juste, dans une

certaine mesure, car elle reflétait la manière dichotomique dans laquelle les concepts de dialogisme et de polyphonie sont entendus, souvent, dans la linguistique actuelle. En prenant connaissance de cette dichotomie (la dualité terminologique illustrant des différences d'ordre épistémologique²), nous avons choisi de maintenir ce sous-titre, car notre perspective sur le rapport dialogisme/polyphonie s'appuie, comme nous l'avons déjà indiqué, sur la vision de Bakhtine concernant les deux notions (la polyphonie étant un faisceau de traits dialogiques du discours romanesque), sans rejeter les approches linguistiques du dialogisme et de la polyphonie.

Après avoir expliqué comment l'idée de notre thèse est engendrée et les raisons pour lesquelles nous avons choisi le titre *Dialogisme et lecture* et le sous-titre *Polyphonie et sens dans le discours romanesque*, il est nécessaire d'aborder les objectifs de notre recherche et de la méthodologie utilisée.

A son point de départ, notre approche se situait à l'horizon d'une poétique de la lecture, pour laquelle le dialogisme représentait un concept critique avec une valeur instrumentale, utilisé pour **la description des formes par lesquelles le lecteur est sollicité au cours de la lecture des textes littéraires narratifs**. Au premier regard, l'exploitation de la lecture du point de vue de sa dimension dialogique nous a semblé une démarche relativement inédite et nécessaire pour l'explicitation de la dimension interactive de la lecture.

Par la suite, pendant l'étape de documentation, la perspective sur le dialogisme et sur l'approche dialogique de la lecture s'est fortement modifiée. Le dialogisme, notion que nous croyions relativement claire et univoque, s'est avéré être un concept protéiforme, chez Bakhtine, de même que dans ses développements théoriques ultérieurs, et la dimension dialogique de la lecture est apparue alors comme un des postulats de base des nombreuses théories de la lecture et aucunement une perspective nouvelle et originale, qui nous appartienne. Wolfgang Iser avait parlé, trente ans auparavant, du texte de fiction en tant qu' « acte de communication » et de la lecture comme d' « une relation dialogique » (Iser, 1985 : 121), alors qu'Umberto Eco analysait, de manière exhaustive, la « coopération interprétative » par l'intermédiaire de laquelle le lecteur actualise le texte par une activité spécifique, de type interactif.

En poursuivant d'avantage l'investigation, nous avons constaté que, loin d'être d' « heureux accidents », les analyses de la lecture en termes d'interaction communicative

² De la perspective de ces différenciations, les responsables du numéro de la *Langue française* dédié au dialogisme intitulent un sous-chapitre *Dialogisme VS polyphonie* (Bres & Mellet (éds.), 2009: 6-9).

représentent en fait une constante des perspectives théoriques sur ce processus. Cette constante, à son tour, n'existe pas de manière indépendante par rapport à une perspective générale de la littérature, mais elle s'intègre organiquement dans le paradigme de la « communication littéraire ».

Dans ces conditions, notre recherche a modifié le trajet initialement établi. D'une part, nous avons décidé de systématiser les nombreuses valeurs du concept de dialogisme dans la vision de Mikhaïl Bakhtine et, d'autre part, nous avons tenté de mettre en discussion **la légitimité de l'intégration de la lecture dans un contexte de la « communication littéraire »**, pour voir si et comment on peut considérer la lecture comme une « relation dialogique » et si le dialogisme déroule une série de **rappports spécifiques** dans l'actualisation du texte narratif littéraire, ou s'il s'actualise sous les mêmes formes sous lesquelles il apparaît dans la communication habituelle.

A la suite de la recherche attentive de l'œuvre de Bakhtine et du parcours d'un matériel bibliographique relativement consistant sur la lecture, nous avons abouti à la conclusion que le dialogisme devient fonctionnel et utile du point de vue épistémologique dans maints domaines de recherche (psychologie, sociologie, philosophie, linguistique, théorie de la communication, poétique, théorie de la lecture etc.), **à la condition d'une adaptation à la spécificité des domaines de recherche respectifs**. En ce qui nous concerne, nous avons délimité trois sphères de légitimité euristique du dialogisme (**le dialogisme communicatif**, concept utilisé dans l'explicitation des mécanismes de fonctionnement de la communication interhumaine, **le dialogisme littéraire** – concept critique en fonction duquel on peut décrire les formes d'interaction spécifiques du discours littéraire et, enfin, **le dialogisme lectoral**, en tant que faisceau de rapports spécifiques au processus de réception du texte littéraire). Il serait risqué, de notre point de vue, d'utiliser sans discernement le concept de dialogisme tel quel, sans tenir compte des particularités de l'horizon épistémologique où il est appliqué; parler, par exemple, du même type d'interaction dialogique dans la communication interhumaine et dans la « communication » littéraire pourrait être intéressant comme perspective philosophique et/ou impressionniste (par l'emploi connotatif du concept de communication), sans comporter une importance significative au niveau d'un système cohérent de compréhension des phénomènes.

Par conséquent, dans la perspective des objectifs de la recherche, le projet de poétique du texte/de la lecture ayant un enjeu descriptif s'est transformé ultérieurement en un projet métathéorique, aux enjeux épistémologiques en premier lieu et aux enjeux

descriptives seulement dans un deuxième temps. Cette modification du trajet initial de recherche a été une conséquence de la constatation d'une « situation du terrain » qui imposait un éclaircissement métathéorique, qui passe de l'étape des observations et des notations relativement stéréotypes vers la dimension communicative de la littérature et de la lecture³ vers le niveau des principes, des prémisses théoriques, rarement explicitées. De ce point de vue on pourrait situer notre démarche dans le sillage d'Antoine Compagnon qui décrit la théorie de la littérature comme une perpétuelle mise en question des principes et des postulats fondamentaux de divers écoles et courants critiques :

« La théorie de la littérature je la vois comme une attitude analytique et aporétique, un apprentissage sceptique (critique), **un point de vue métacritique visant à interroger, questionner les présupposés de toutes les pratiques critiques** (au sens large), un 'Que sais-je ?' perpétuel. » (Compagnon, 1998 : 22)⁴.

En étroite liaison avec la nature de notre démarche intellectuelle et la transition d'une approche de type poétique du texte narratif par la théorie de la lecture, à une approche métathéorique aux enjeux épistémologiques, s'est posé le problème de la délimitation du corpus des textes, qui serve à l'illustration et à la validation des perspectives proposées. Si, au début, le corpus était formé exclusivement de textes narratifs, des romans à l'intérieur desquels on aurait essayé de découvrir des rapports dialogiques proposés au lecteur, ultérieurement, en vue de l' « illustration et de la validation de la théorie », nous avons utilisé deux types de textes: **théoriques**, dont on a tenté d'expliciter les postulats et les principes, afin de construire, en dialogue avec eux, notre propre théorie) et **littéraires**, comme prétexte pour l'élaboration des scénarios de lecture qui valident notre modèle théorique de dialogisme lectoral.

Dans la perspective du projet initial, les étapes de la recherche étaient les suivantes: 1. analyse de la notion de dialogisme, 2. délimitation déductive-spéculative des formes de dialogisme spécifiques au texte narratif et 3. l'illustration de ces formes dans différents textes romanesques, pour démontrer que notre point de vue peut devenir un instrument fécond d'analyse et d'interprétation du texte littéraire, dans la variante narrative. En effet, ce dernier aspect aurait donné une légitimité académique et intellectuelle à notre démarche; à une question du genre « mais, finalement, à quoi bon une

³ Une des structures stéréotypes des plus récurrentes est, comme nous le constaterons, la tendance de superposer la communication verbale (locuteur-message-interlocuteur), sur la „communication” littéraire (auteur-texte/œuvre-lecteur).

⁴ Les mots en *italique* sont soulignés par les auteurs cités; lorsque le soulignement nous appartiendra, nous le marquerons par le caractère **gras**.

analyse des formes du dialogisme impliquées/activées dans la réception du texte littéraire? », on aurait pu répondre de la sorte : « l'analyse des formes du dialogisme impliquées/activées dans la réception du texte littéraire nous a permis l'élaboration d'un algorithme interprétatif original, qui privilégie la dimension interactive du fonctionnement du texte romanesque et qui nous permet de lire et d'interpréter de cette façon des romans tels que *Madame Bovary*, *La Peau de chagrin*, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, etc. ». La théorie de la lecture aurait été, dans ce cas, un instrument pour l'analyse des textes, en réitérant le parcours épistémologique décrit de Bertrand Gervais dans l'analyse des « principes de fonctionnement » des poétiques de la lecture (Gervais, 1993: 20-30).

Dans le contexte du projet ultérieur, le problème de l'analyse de texte est passé en deuxième plan et l'attention a été focalisée sur les textes théoriques dont nous avons tenté d'estimer/évaluer les postulats. Par conséquent, notre recherche s'est organisée de la manière suivante : 1. analyse de la notion de dialogisme, 2. discussion critique de la manière où le dialogisme comme forme d'interaction communicative est conçu dans le domaine de la théorie de la lecture, 3. élaboration d'un modèle de lecture qui intègre le dialogisme sans annuler la spécificité structurelle et fonctionnelle du processus en soi et 4. illustration de ce modèle communicatif de la lecture par la construction de certains scénarios de lecture, qui vérifient et soutiennent les coordonnées du modèle théorique élaboré.

Dans ces conditions, à la même question – « mais, finalement, à quoi bon une analyse des formes du dialogisme impliquées/activées dans la réception du texte littéraire? » – la réponse est devenue tout autre: « l'analyse des formes de dialogisme impliquées/activées dans la réception du texte littéraire nous a permis l'élaboration d'un modèle de la lecture en tant qu'interaction communicative, dont la cible n'est pas de proposer une autre interprétation des textes romanesques, mais d'expliquer les mécanismes de lecture qui fondent tout acte interprétatif ». Cet **enjeu métathéorique** et interprétatif nous situe dans un voisinage qui nous honore : d'une part, près de Roland Barthes, ce Roland Barthes qui, dès la moitié des années '60, rêvait d' « une science de la littérature » dont l'objet « ne pourra être un objet qui impose à l'œuvre un sens, au nom duquel elle se donnerait le droit de rejeter les autres » (Barthes, 1966 : 57), mais serait l'ouverture même qui rend possible la pluralité des sens :

« [La science de la littérature sera] **une sciences des conditions du contenu**, c'est-à-dire des formes : ce qui l'intéressera, ce seront **les variations de sens engendrées**, et, si l'on peut dire, **engendrables, par les œuvres** : elle n'interprétera pas les symboles, mais seulement leur polyvalence. » (Barthes, 1966 : 57).

D'autre part, notre objectif nous rapproche d'Iser, pour lequel « la théorie de l'effet esthétique devrait ainsi contribuer à faciliter la discussion intersubjective des interprétations individuelles d'un texte littéraire » (Iser, 1985 : 15) et qui insistait sur la nécessité d'un retour réfléchi sur l'acte interprétatif lui-même :

« Par conséquent, **c'est la constitution du sens**, et non plus en sens précis que transmet l'interprétation et c'est cela **qui devrait focaliser notre attention**. Voila pourquoi l'interprétation ne peut plus se contenter de communiquer aux lecteurs le sens du texte ; elle doit s'intéresser aux **conditions de constitution du sens**. Elle cesse ainsi d'expliquer une œuvre et démontre les conditions de son effet possible. » (Iser, 1985 : 43).

Contrairement à ces deux penseurs, qui, en dépit de la différence de vision, choisissent de décrire les mécanismes de génération du sens des positions d'une **théorie du texte** (*la langue plurielle* chez Barthes et le *système de perspectives* chez Iser), nous avons choisi de situer de manière analytique la productivité de la *sémiosis* littéraire dans l'horizon de la lecture ; en d'autres mots, nous tentons d'expliquer la pluralité du sens d'une œuvre non par l'analyse des structures textuelles qui engendreraient et soutiendraient cette pluralité, mais par la spécificité du trajet de lecture parcouru par le lecteur-interprète, et cette spécificité dépend, comme nous tâcherons de le montrer, des rapports dialogiques activés pendant le processus de lecture.

Quant à la méthodologie du processus de recherche, celui-ci s'est déroulé maintes fois sous la forme d'une **ouverture dialogique** vers le discours critique de l'*autrui*, par un algorithme analytique en trois pas: le premier pas constitue l'éclaircissement de la position théorique de l'« interlocuteur » virtuel (Bakhtine, Iser, Eco, Riffaterre, Dufays, Gervais, Lintvelt, Couturier, etc.), par une présentation relativement objective des idées accompagnées par des citations significatives pour la question discutée⁵ (accord/désaccord total/partiel, précision, ajout, etc.). Certes, cet algorithme est idéal; dans le concret de notre recherche, les mouvements analytiques ne sont pas si facilement délimitables ; parfois ils se superposent, d'autres fois l'ordre est modifié en fonction des nécessités démonstratives et argumentatives particulières.

⁵ Dans la première partie, l'auteur le plus lu est, certes, Mikhaïl Bakhtine. Dans son cas, de même que dans le cas des autres auteurs avec lesquels nous entrons en « dialogue » dans notre thèse, les citations amples se situent à ce premier niveau de l'analyse, où l'on clarifie la perspective de l'interlocuteur, en lui offrant le mot, au sens le plus propre du terme. Bien que certaines citations dépassent, quantitativement, notre discours, cela arrive uniquement au moment où nous permettons à l'auteur analysé de plaider lui-même sa cause et la citation est, de notre point de vue, la manière la plus honnête de l'entendre et de le rendre audible. A part cette justification qui tient de l'éthique du discours critique ouvert à l'altérité, les longues citations de Bakhtine visent une meilleure connaissance de sa réflexion, par l'intermédiaire de certains textes moins familiers aux critiques et aux théoriciens de la littérature (*Le marxisme et la philosophie du langage* et surtout *Esthétique de la création verbale*).

Comme on peut déjà l'observer, l'ouverture dialogique vers le discours critique d'autrui ne se déploie pas uniquement sur le plan horizontal de notre texte, mais aussi verticalement, dans l'ouverture de parenthèses paratextuelles, en bas de page. Les notes en bas de page, parfois elliptiques, mais autrefois extrêmement développées, représentent, maintes fois, des ajouts, des précisions, des connexions, etc. et illustrent la dynamique spécifique du processus de connaissance (associatif et problématisant). Par les remarques en bas des pages, nous apportons des éclaircissements supplémentaires concernant certains aspects discutés dans le texte ou nous proposons des directions d'interprétation alternatives, qui dépassent les objectifs de notre recherche, mais qui offrent une image plus exacte sur notre vision quant au problème discuté. Il est vrai que, parfois, le lecteur peut être fatigué par le va-et-vient entre le texte et le bas de page et par les arrêts que cette oscillation provoque. Mais, d'autre part, s'il est vrai que chaque texte vise à construire, d'une manière ou d'une autre, le lecteur, nous espérons que le Lecteur Modèle, que notre discours construit, sera celui intéressé premièrement par les questions et en second lieu uniquement par les réponses et il appréciera ainsi la dimension ouvertement interrogative des nombreuses notes.

Au fond, scrutant plus en profondeur, notre recherche trouve ses racines dans quelques questions que nous considérons importantes et auxquelles nous avons essayé de répondre dans une manière personnelle et argumentée, sans avoir la prétention que nos réponses closent le débat, mais, par contre, espérant qu'elles se transformeront, à leur tour, dans d'autres questions. Parmi les questions auxquelles nous avons tenté de répondre, nous rappelons seulement quelques-unes: « Que signifie le dialogisme chez Mikhaïl Bakhtine? », « Comment ce concept est-il mis en valeur dans différents domaines de la connaissance? », « Quelle est la fonction du concept de dialogisme dans la compréhension et la description des textes littéraires? », « Comment le dialogisme peut-il être exploité dans la compréhension et la description de la lecture? », « Dans quel sens peut-on parler de la lecture en tant que forme de communication? », « Quelles sont les formes d'interaction dialogique activées par la lecture? », etc.

A ces questions et à quelques autres encore, nous nous sommes efforcé de répondre dans les trois parties de notre recherche.

Dans la première partie, dédiée au dialogisme, nous avons adopté une approche quasi-monographique du concept, en analysant les diverses valeurs que Bakhtine lui associe et les sens fonctionnels dans lesquels il est ultérieurement utilisé, par d'autres chercheurs qui l'ont adopté, dans différents domaines (critique littéraire et linguistique notamment).

Dans la deuxième partie, nous nous sommes occupé du problème de la dimension dialogique de la lecture, dans le contexte large de la communication littéraire, tout en démontrant que la lecture s'appuie sur une série de rapports interactifs - communicatifs spécifiques, qui se distinguent tant des rapports communicatifs habituels (du type communication orale), que des structures de la soi-disant communication littéraire.

Dans la troisième partie, nous avons tenté d'illustrer le modèle communicatif lectoral élaboré dans la deuxième partie en délimitant **trois formes spécifiques du dialogisme lectoral : contextuel**, qui vise le rapport du lecteur avec les communautés interprétatives qui gèrent son acte de lecture, **intersubjectif**, au niveau des relations dialogiques du lecteur avec l'auteur (fonctionnant comme une image que le lecteur façonne) et, enfin, **textuel**, intégrant le rapport interactif lecteur-texte.

Introduction

En parlant des types d'ambiguïté qui peuvent entraver le processus de compréhension, le représentant de la psychologie cognitive française, Jean-François Le Ny, distingue deux séries d'ambiguïtés, une **ambiguïté linguistique** (qui peut être située au niveau de la langue comme système ou au niveau du discours) et une **ambiguïté conceptuelle** (qui peut être localisée au niveau des discours abstraits, où les notions à caractère général reçoivent diverses significations en fonction des utilisateurs) :

« Dès qu'ils sont un peu abstraits (...), les concepts utilisés par le locuteur et par le compreneur sont souvent si éloignés des idées «claires et distinctes» prônées par Descartes qu'elles ne permettent pas à la représentation du compreneur, au sens qu'il a construit, de rejoindre celui qu'avait visé chez lui son locuteur du moment. Les «dialogues de sourds» conceptuels sont éminemment de cette sorte. » (Le Ny, 2005 : 115).

Toute risquée que puisse être une introduction qui part de la possibilité du malentendu dans le contexte de la communication scientifique, où l'on inclut notre thèse sur le *Dialogisme et la lecture*, nous considérons que, du point de vue épistémologique, cette organisation est plus juste et plus proche de la réalité du discours scientifique qu'une autre, qui se nourrit du postulat d'une compréhension réciproque optimiste, d'un arrière-plan consensuel où les visions et les représentations des chercheurs sur certains sujets se ressemblent relativement ou elles sont du moins convergentes. Le plus souvent, et cela est valable pour la majorité des formes de communication interhumaine, le consensus n'est pas une donnée initiale, mais un horizon de l'interaction, une réalité dynamique et progressive, oscillant entre malentendu/désaccord et compréhension/accord. Certes, il existe des formes de communication où le malentendu domine (au niveau intentionnel, dans le cas de la communication « codifiée » du type argotique ou du langage ésotérique ou, au niveau structurel-fonctionnel, dans le cas des langages spécialisés.

Quelle est, de la perspective de ce jeu entre incompréhension et compréhension, la situation d'une approche théorique du rapport entre **dialogisme** et **lecture**, dans le contexte de l'articulation **polyphonique** du sens dans le discours **romanesque** ? Autrement dit, une thèse sur le dialogisme et la lecture, pour se résumer uniquement aux notions les plus importantes de notre thèse, s'intègre-t-elle plutôt dans un arrière-plan du consensus de la « communauté scientifique » ou, par contre, appartient-elle à une zone du malentendu et de la différence, où chacun a sa propre perspective sur la lecture et sur le

dialogisme ? Certes, il n'y a pas de réponse incorrecte à cette question, mais chacun donnera la bonne réponse, en fonction du contexte existentiel et cognitif où il se trouve.

Comme nous l'avons déjà suggéré, notre réponse penche vers la deuxième variante, celle d'un *background* du malentendu, sur les fondements duquel nous allons élaborer notre vision sur le dialogisme et la lecture. Il est vrai que, dans la communauté scientifique des théoriciens de la littérature, il existe un consensus relatif sur la signification du concept de **dialogisme**, au moins par la liaison établie presque automatiquement entre ce concept et les écrits de Mikhaïl Bakhtine, son « inventeur ». Habituellement, celui qui dit dialogisme¹ dit Bakhtine, mais ce réflexe de compréhension ne peut servir comme fondement du consensus car, chez Bakhtine, le concept même est pluriel, désignant des « réalités » relationnelles diverses (relations entre textes, relations entre locuteurs, relations entre locuteur et société, etc.).

Si, dans la première partie de notre thèse, nous nous occuperons de la variabilité sémantique et référentielle du concept de dialogisme, nous abordons maintenant le problème de l'ambiguïté conceptuelle de la lecture en tant que source possible d'incompréhension.

En ce qui concerne la notion de lecture, on ne peut pas parler, dans son cas non plus, que d'un consensus minimal, sans une valeur heuristique et épistémologique particulière. La lecture, en tant que signe du discours de la théorie littéraire, représente, de même que le dialogisme, un concept ouvert, dont la référence s'actualise toujours contextuellement. La pluralité des sens et des valeurs de ce signe se déroule sur trois niveaux fonctionnels distincts, parfois complémentaires, d'autres fois autonomes.

Un premier niveau de variabilité du sens du mot *lecture* provient de la polysémie linguistique intrinsèque du terme. On distingue, de ce point de vue, deux valeurs sémantiques différentes de la lecture: i. processus de réception du message écrit et ii. interprétation/analyse du message écrit. Ainsi, conformément à la première acception, on peut parler de la lecture **et** de l'interprétation comme de deux processus différents, même si interdépendants, alors que, de la perspective de la deuxième valeur sémantique, de substitution métonymique de l'interprétation/analyse par la lecture, la lecture et l'interprétation deviennent interchangeable par une relation de quasi-synonymie. Seulement si l'on se place de la perspective de la première acception du terme, on peut comprendre

¹ Nous y faisons référence à la perspective des théoriciens de la littérature pour lesquels le nom de Bakhtine évoque, habituellement, le dialogisme ; pour un historien littéraire, le nom du chercheur russe peut évoquer « les formes du chronotope dans le roman », alors que pour un historien de la culture, il pourrait évoquer « Rabelais et la culture du Moyen Age ».

pourquoi Roland Barthes parle de « l'abîme » entre lecture et critique (Barthes, 1966 : 78), et Paul Ricœur décrit comment il a « lu » Freud (Ricœur, 1965 : 69-74).

Un deuxième niveau d'ouverture plurielle du concept de lecture est celui des structures idéologiques qui le véhiculent. Ainsi, pour un sémioticien, la lecture représentera autre chose que pour un psychanalyste, pour un déconstructiviste ou pour un stylisticien.

Troisièmement, la lecture est un concept ouvert également du point de vue des multiples valences fonctionnelles et descriptives qu'il reçoit dans le contexte de la théorie de la lecture, en étroite liaison avec des oppositions et des différenciations terminologiques du type (lecture) littéraire ou non littéraire, (lecture) critique ou pour le plaisir, (lecture) progressive ou compréhensive², lecture passive, active, actualisante (Citton, 2007), etc.

En fonction de ces trois niveaux de compréhension dans lesquels on peut le situer, le concept de lecture recevra, chaque fois, une acception différente³, ce qui fait qu'un discours qui n'explicite pas « de quelle lecture il s'agit » entre, inévitablement, dans l'horizon de l'ambiguïté conceptuelle et du dialogue des sourds évoqués au début.

Sans l'ambition d'éclaircir entièrement le point de vue auquel nous rapportons les deux concepts fondamentaux de notre approche, le dialogisme et la lecture, nous tenterons dans les lignes ci-dessous d'expliquer, brièvement, la perspective où nous nous situons, quelle est la valeur épistémologique que nous lui attribuons et, non en dernière instance, nous justifierons le choix de ce sujet pour une thèse de doctorat.

Nous commençons par le dialogisme, concept aussi complexe qu'ambigu, grâce aux/à cause des multiples aspects qu'il est censé décrire (de la communication et la compréhension, jusqu'à la littérature, l'idéologie et la culture). Tenant compte de cette pluralité de sens, qui tire sa racine de la réflexion bakhtinienne, le concept de dialogisme impose une double articulation analytique : premièrement, la délimitation et la description des diverses formes de dialogisme (constitutif, réactif, thématique, idéologique etc.), et deuxièmement, la délimitation des traits sémantiques et fonctionnels communs à toutes ces formes et la construction d'un concept-synthèse, qui saisisse la spécificité du dialogisme.

Étant donné que le premier mouvement d'analyse de la notion de dialogisme fait l'objet de la première partie de notre thèse, nous présenterons brièvement et, tout en

² Ces deux adjectifs traduisent les deux grandes régies de la lecture dont parle Bertrand Gervais, « la lecture en progression » et « la lecture en compréhension » (cf. Gervais, 1993).

³ Nous visons uniquement les niveaux fonctionnels, systématisables, de la perspective linguistique (premier niveau), idéologique (deuxième niveau) ou taxonomique (troisième niveau), sans faire référence aux niveaux individuels, impossible à systématiser; dans le cas de ces niveaux, les niveaux sémantiques de la lecture seront désignés l'un après l'autre par des syntagmes du type « la lecture selon Stanley Fish », la « (re)lecture selon Matei Călinescu », etc.

anticipant les résultats de l'analyse, nous offrirons une définition synthétique du dialogisme en fonction de ses coordonnées les plus générales, définition qui servira d'hypothèse de travail pour l'approche dialogique de la lecture. De cette manière, sur le plan le plus abstrait possible, le dialogisme désigne une série de **relations de communication de nature interactive**. Ainsi, les traits sémantiques définitoires du concept sont /**relation**/, /**communication**/, et /**interaction**/. La relation représente le cadre fonctionnel élémentaire (le dialogisme décrit la liaison entre deux et plusieurs aspects de la réalité), la communication représente le cadre fonctionnel orienté de manière téléologique (le dialogisme est une liaison ayant un but communicatif), et l'interaction représente la modalité de réalisation (le dialogisme est une relation de communication construite sur/par la réciprocité de l'action).

En ce qui concerne la lecture, notion sur laquelle nous nous arrêterons dans la deuxième partie de notre thèse, nous la définirons comme **activité de réception/exécution⁴ d'un texte écrit**. Les trois éléments que nous avons introduits dans la définition de la lecture représentent notre intention de surprendre la spécificité communicative de la lecture par rapport aux autres formes de communication, à partir desquelles elle est habituellement définie.

De cette manière, concevoir la lecture comme une activité, suppose la sortir de la position de subordination qui lui est réservée dans les modèles du circuit communicatif idéal de type émission-réception ; la dimension de réception/exécution (*performance* au sens de la pragmatique d'Austin), individualise le processus d'actualisation des textes écrits par rapport à l'actualisation des messages oraux et se trouve en étroite liaison avec son aspect **actif** que nous avons évoqué au début, alors que la dimension **graphique** est celle qui étaye formellement et pragmatiquement les deux premières caractéristiques.

Du point de vue de l'organisation théorique et comme une conséquence de la perspective dont nous concevons la lecture, notre approche se situe dans le voisinage des théories de **la lecture réelle** du type de l'approche développée par Bertrand Gervais (1990, 1993) et, dans l'horizon de la **linguistique textuelle**, selon la réflexion de Jean-Michel Adam (1999).

Pour rendre notre vision plus claire, mais aussi, dans une plus grande mesure, pour illustrer les multiples ouvertures analytiques de la problématique abordée par notre thèse, nous offrirons un exemple en partant d'un fragment du roman *Madame Bovary* :

⁴ La notion d'*exécution* traduit l'anglais *performance*, dans son emploi pragmatique ; on suit, dans ce cas, l'option de Thomas Trezise, le traducteur des *Allégories de lecture* de Paul de Man (de Man, 1989 : 10).

« La journée du lendemain était affreuse, et les suivantes étaient plus intolérables encore par l'impatience qu'avait Emma de ressaisir son bonheur, – convoitise âpre, enflammée d'images connues, et qui, le septième jour, éclatait tout à l'aise dans les caresses de Léon. (...) Emma goûtait cet amour d'une façon discrète et absorbée, l'entretenait par tous les artifices de sa tendresse, et tremblait un peu qu'il ne se perdît plus tard.

Souvent elle lui disait, avec des douceurs de voix mélancolique :

– Ah ! tu me quitteras, toi !... tu te marieras !... tu sera comme les autres.

Il demandait :

– Quels autres ?

– Mes les hommes, enfin, répondait-elle.

Puis, elle ajoutait en le repoussant d'un geste langoureux :

– Vous êtes tous des infâmes.

(...)

Souvent, lorsqu'ils parlaient ensemble de Paris, elle finissait par murmurer :

– Ah ! que nous serions bien là pour vivre !

– Ne sommes-nous pas heureux ? reprenait doucement le jeune homme, en lui passant la main sur ses bandeaux.

– Oui, c'est vrai, disait-elle, je suis folle ; embrasse-moi ! »

(Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 3^e partie, chapitre V).

Dans quel sens peut-on faire valoir le dialogisme à partir de ce fragment ?

Avant tout, le dialogisme peut être entendu dans un contexte **communicatif**, comme **rapport particulier entre deux êtres humains**: Emma et son amant, Léon.

Premièrement, le dialogisme est lié à la coordonnée socio-interactive de la langue. De la perspective bakhtinienne, l'étude de la langue signifie, d'abord, se préoccuper des formes réelles d'actualisation de la langue; parmi ces formes, le dialogue représente la forme naturelle fondamentale de manifestation de la langue sur le plan de la parole. Le dialogisme signifie, dans ce cas, l'interaction communicative mise en contexte ; un locuteur s'adresse à un interlocuteur, celui-ci lui répond et l'unité communicative essentielle est l'échange de répliques. Emma et Léon construisent ensemble deux univers de discours liés à deux mondes possibles : la possibilité, posée comme certitude par Emma, du mariage de Léon, et la possibilité de la vie à Paris. Par ces deux champs de discussion, la communication sur la réalité (potentielle) devient, à l'improviste, communication sur soi. Cette forme élémentaire d'interaction, nous l'avons nommée **dialogisme réactif**, car il se manifeste par des réactions verbales (Emma affirme et répond, Léon pose des questions, Emma fuit vers l'avenir et le possible, Léon lui répond par l'ancrage dans le présent, etc.).

Deuxièmement, le dialogisme signifie dépendance structurelle et fonctionnelle du discours élaboré par rapport aux discours antérieurs ou ultérieurs de l'interlocuteur ou d'un autre indéfini. Les affirmations d'Emma et les réponses de Léon illustrent la manière dans laquelle le discours de tout locuteur se modèle en fonction des paroles étrangères.

Par exemple, dans le discours d'Emma, ses affirmations au sujet du mariage ultérieur de Léon peuvent s'interpréter comme des « répliques stéréotypes de la coquetterie féminine », comme des mots qu'elle s'approprie pour jouer le rôle de la maîtresse séduisante, tel qu'elle a appris des livres qui en parlent ; dans ce cas, le discours non verbal (« le repoussant d'un geste langoureux ») actualiserait, lui-aussi, une certaine scénographie érotique. A côté de cette rencontre de type reproductif avec les mots des autres, le discours d'Emma subit un autre modelage du dedans, déterminé par la position de Léon, qui, pour Emma, est un amant à ne pas perdre (ou à perdre le plus tard possible⁵). L'assertion « Tu me quitteras » est en premier lieu vécue par Emma comme prononcée par Léon, par sa jeunesse, par sa liberté. Par rapport à cette dimension du destinataire, vu comme amant qui renoncerait à sa maîtresse pour se marier, le discours d'Emma sur le mariage de Léon devient une stratégie de séduction qui avertit Léon de la possibilité de devenir « infâme » comme tous « les autres », afin qu'il réagisse par un comportement contraire à ces prévisions. Par toutes ces voies, le mot personnel est traversé, habité, hanté même par les mots autres/des autres.

La différence entre le dialogisme réactif et cette forme de dialogisme que nous avons nommée **dialogisme constitutif** est que, dans le premier cas, l'interaction se réalise entre **des répliques autonomes**, alors que, dans ce cas-ci, l'interaction agit en profondeur, tout en participant à **l'élaboration même des répliques**.

Cependant, ces considérations n'épuisent pas l'utilité analytique du concept de dialogisme. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, la première forme de compréhension du dialogisme est celle de relation de communication entre deux sujets humains. Mais Emma et Léon ne sont pas uniquement des humains, ils sont aussi des créations artistiques, des « êtres de papier », des éléments structurels d'un « objet artistique » qui est le roman *Madame Bovary* écrit par Gustave Flaubert. Si l'on se rapporte à ce fragment, dans sa dimension d'artefact textuel à valeur esthétique, le dialogisme désignera d'autres types de rapports et interactions en fonction des niveaux épistémologiques auxquels se situe l'analyse. De cette manière, si l'on se situe au niveau

⁵ « Emma goûtait cet amour d'une façon discrète et absorbée, l'entretenait par tous les artifices de sa tendresse, et **tremblait un peu qu'il ne se perdît plus tard** ».

du **texte comme monde**, on parlera d'un **dialogisme thématique**, qui décrit les relations entre les discours et les consciences des personnages de la même façon qu'elles seraient décrites en réalité⁶.

Si l'on se réfère au texte en tant que **structure verbale spécifique** (la narration), nous parlerons d'un **dialogisme narratif** qui décrirait l'interaction dialogique entre l'instance narrative et les discours des personnages. Dans le cas de notre roman, le dialogisme narratif pourrait décrire, par exemple, le rapport entre le discours du narrateur et le discours du personnage. D'une part, le discours du narrateur est « parsemé »⁷ de mots d'Emma :

« La journée du lendemain était **affreuse**, et les suivantes étaient plus intolérables encore par l'impatience qu'avait Emma de ressaisir **son bonheur**, – convoitise âpre, enflammée d'images connues, et qui, le septième jour, éclatait tout à l'aise dans les caresses de Léon. »

D'autre part, le même discours du narrateur « ne peut éviter une [inter]action vive et intense » (Bakhtine, 1978 : 102) avec le discours d'Emma, en dénonçant la duplicité et la théâtralité séduisante : « Souvent elle lui disait, avec **des douceurs de voix mélancolique** » ; « elle ajoutait **en le repoussant d'un geste langoureux** ».

Enfin, le texte pourrait être considéré comme un objet culturel produit par un écrivain, offert à un public, situé donc dans un certain contexte socioculturel. De la perspective de ce **dialogisme culturel et esthétique**, on pourrait parler de la manière dont l'écriture du roman reflète un certain canon esthétique, comment se situe le roman *Madame Bovary* par rapport aux autres romans du même type (thématique ou formel⁸), ou à des romans desquels il s'éloigne plus ou moins polémiquement, etc. Toutes ces formes de dialogisme pourraient être incluses dans une catégorie unique du **dialogisme littéraire**, qui se distingue du **dialogisme communicatif** dont nous avons parlé plus haut, par les niveaux ontologiques et épistémologiques pris en compte, mais aussi du dialogisme lectoral dont nous allons dire plus loin quelques mots.

Au fragment que nous avons choisi comme exemplification on peut conférer plusieurs valeurs et, en fonction de celles-ci, il « affichera » différents types d'interactions dialogiques. Au cas où l'on se rapporte à ce fragment comme à un document, nous

⁶ Le dialogisme thématique aura donc les mêmes formes que le dialogisme communicatif, la seule différence étant au niveau ontologique de l'analyse (le monde du texte et le monde réel).

⁷ On verra plus tard, ce mot est souvent utilisé par Bakhtine pour décrire le rapport narrateur-personnage: « Le récit est parsemé de mots de Goliadkine lui-même. » (Bakhtine, 1970a : 300).

⁸ Si nous considérons la typologie thématique, nous suivrons par exemple la manière dont Flaubert se rapporte au thème du bonheur conjugal ou de l'adultère **en comparaison avec** d'autres textes, alors que, si nous tiendrons compte de la typologie formelle, nous comparerons la position du roman *Madame Bovary* **par rapport à** d'autres textes réalistes/à narration hétérodiégétique, etc.

parlerons du dialogisme communicatif, au cas où l'on attribuera à ce fragment la valeur de texte littéraire narratif, nous discuterons des formes du dialogisme littéraire. À part ces deux manières d'appréhender le fragment respectif et tout autre texte, il y en a au moins encore une ; c'est la possibilité de concevoir le fragment cité du point de vue de la manière dans laquelle il est actualisé dans l'acte de lecture. Dans ce cas, on ne parlera ni de texte « document », ni de texte « littéraire », mais de texte « à lire ».

Bien qu'apparemment cette valeur se superpose sur celle du texte en tant qu'artefact (objet verbal à valeur esthétique), une analyse attentive nous permettra de remarquer que nous avons affaire à deux perspectives distinctes, même si parfois complémentaires. Le texte comme interface-support d'une activité spécifique, la lecture, permet la discussion de certaines formes nouvelles d'interaction dialogique que nous avons incluses dans la catégorie du **dialogisme lectoral**. Dans ce cas, le centre d'intérêt sera déplacé **du texte vers le lecteur** pour faire surgir les multiples interactions communicatives auxquelles il participe.

De cette manière, la lecture du fragment ci-dessus établit un premier type de relations dialogiques avec l'horizon culturel où elle se déroule (**dialogisme contextuel**), horizon qui oriente, par les types/genres de lecture qu'il met à la disposition du lecteur, le contact de celui-ci avec le texte. Par conséquent, un lecteur qui a intériorisé, au cours de son évolution intellectuelle un mode de lecture « allégorique » (type de lecture assez souvent rencontré dans le milieu scolaire et qui impose aux lecteurs une activité de type enquête critique et imaginative pour découvrir « ce que l'auteur veut dire », « ce que suggère/symbolise une certaine structure textuelle », etc.), il cherchera dans le roman *Madame Bovary* le message indirect suggéré/transmis par l'Auteur **par l'intermédiaire** du texte. Du point de vue d'une telle pratique lectorale, le texte en soi, dans son déroulement thématique-formel, est un **prétexte** qui renvoie toujours vers quelque chose d'autre, vers un Message, vers une Idée, vers une Vision (tout cela appartenant, le plus souvent à un horizon éthique-idéologique supérieur auquel le lecteur tend à s'identifier). De cette manière, la lecture « allégorique » du roman *Madame Bovary* transformera les personnages en Principes et parlera de la dynamique Désir-Souffrance, ou de la dimension exemplaire d'Emma en tant qu'incarnation textuelle d'une constante psychologique et émotionnelle de la nature humaine (le bovarysme), etc., en se fixant sur les aspects et les situations du roman compatibles avec ce modèle de traitement de l'information textuelle.

D'autre part, un lecteur qui a intériorisé un type de lecture référentielle-participative se laissera absorber par le texte, souffrira à côté des personnages, partagera les

attentes et les désillusions d'Emma, etc., alors qu'un lecteur formé⁹ à l'école formaliste-structuraliste sera prêt à chercher et à trouver dans le texte des procédés, des mécanismes, des motivations, des stratégies, des codes, des techniques narratives etc.¹⁰ Tous ces modes de lecture ne seront pas pris en compte pour eux-mêmes, afin d'illustrer la pluralité des interprétations du roman, mais dans un contexte théorique particulier, à savoir la discussion du rapport individuel-collectif dans l'acte de lecture, afin de déceler les manières par lesquelles les communautés interprétatives dirigent et même contrôlent les lectures individuelles.

Outre ce dialogisme contextuel, qui vise donc les rapports dialogiques entre lecteur et les « communautés interprétatives », qui offrent au lecteur des parcours de lecture prédéterminés, par ce que nous appelons les « genres de lecture », le lecteur établit, en plus, un rapport dialogique avec l'auteur. Certes, nous ne nous référons pas à l'auteur en chair et en os, mais à un auteur construit par le lecteur sur le fondement des connaissances préalables sur Flaubert et en fonction des informations sur le créateur que le texte lui-même offre aux lecteurs. Nous avons appelé cette interaction **dialogisme intersubjectif** car le lecteur se rapporte à l'auteur en tant que sujet. Si Georges Poulet a raison, quand il affirme que l'un des mouvements fondamentaux de la critique littéraire et, implicitement, de la lecture dont la première se nourrit « consiste à *aller du sujet au sujet par des objets* » (Poulet, 1979 : 311), il n'est pas dépourvu de sens de nous intéresser à la manière dans laquelle le sujet lecteur se dirige, par le texte-objet, vers le sujet qui s'insinue « à l'autre bout » de la communication textuelle. Quant à notre exemple, le lecteur, en même temps que l'actualisation des signes verbaux, construira une « figure de l'auteur » qu'il élaborera sur plusieurs plans :

- **biographique**, au cas où il s'intéressera au rapport Emma Bovary-Gustave Flaubert, pour juger la justesse de la célèbre formule de Flaubert, « Madame Bovary, c'est moi ! » ;

⁹ Ce terme n'est pas fortuit : de notre point de vue, ces modes de lecture sont acquis par les interactions du lecteur avec le milieu socioculturel et leur reproduction indique les liaisons entre chaque lecteur individuellement et la société qui l'a formé ou, pourquoi pas, l'a déformé (par l'encouragement de la non-lecture, par exemple; dans ce contexte, la vision de Stanley Fish concernant les „communautés interprétatives”, telle qu'elle est abordée dans le célèbre article “Is there a Text in this Class?” (traduit en français « Y a-t-il un texte dans ce cours ? »), nous semble pertinente et justifiée.

¹⁰ Voir dans ce sens, l'article de Roland Barthes « Par où commencer ? », où celui-ci explique à un jeune lecteur comment il a dû lire et organiser l'information textuelle en vue de la réalisation de l'analyse structurale d'une œuvre littéraire (Barthes, 2004 : 140-150).

- **idéologique**, si le lecteur cherchera « la vision sur le monde » que l'auteur exprime de manière indirecte, par l'univers sémantique qu'il construit (le texte cachera et révélera en même temps la perspective de Flaubert sur l'amour, la vie, la mort, la féminité, le désir, etc.) ;
- **stylistique et esthétique**, au cas où le lecteur se rapportera à la dimension formelle du roman pour évaluer la maîtrise artistique de l'auteur, les stratégies et les techniques qu'il emploie et les intentions qui sont liées à ces techniques.

Finalement, dans la lecture du fragment cité, un troisième type d'orientation dialogique vise la manière dans laquelle le lecteur se rapporte à l'altérité du texte. Nous avons appelé cette interaction **dialogisme textuel** pour surprendre « le jeu en deux » du lecteur et de l'artefact textuel. Le fait que l'on accorde à cet aspect la plus grande attention dans les théories de la lecture, nous a permis, d'une part, de ne pas insister sur les formes « canoniques » d'interaction lecteur-texte, telles qu'elles apparaissent dans les divers « modèles analytiques de la lecture » (Cornea, 1998 : 122-126), mais de concentrer notre attention sur certains aspects secondaires, pourtant essentielles, pour la compréhension du rapport socialité-individualité dans la lecture.

En lisant le fragment de *Madame Bovary* que nous avons reproduit, le lecteur s'y rapporte en suivant deux directions fonctionnelles: d'une part, dès qu'il a appris que l'on lui offrira un extrait du roman *Madame Bovary*, il activera les informations qu'il détient sur ce texte, soit qu'il l'ait lu avant, soit qu'il en ait seulement entendu parler. La lecture proprement-dite du fragment représentera, dans ce cas, l'ouverture du lecteur vers *Madame Bovary* en tant qu'**objet culturel**, par la réactivation des représentations mentales du lecteur sur ce texte. On peut s'imaginer les différences entre l'horizon « prélectoral » d'un spécialiste de l'œuvre de Flaubert (pour lequel *Madame Bovary* n'a plus de secrets, ni en tant qu'histoire, ni en tant que structure artistique, ni en tant que position dans le contexte de la littérature française) et un jeune qui a entendu que ce roman peut être comparé à *Don Quichotte* de Cervantès, roman dont il connaît vaguement le contenu, aux dires des autres. Quelques importantes que soient ces différences, dans les deux cas, au moment où les deux lecteurs liront/reliront ce texte (ou un morceau seulement), ils retrouveront le « texte-fantôme » de leur esprit.

D'autre part, **le lecteur interagira avec le texte en tant qu'enchaînement de signes graphiques doués d'un contenu sémantique**; il percevra les graphèmes, il les transformera en paroles qu'il intégrera dans des énoncés à l'aide desquels il construira un micro-univers de discours qu'il pourra, ultérieurement, soumettre à l'analyse et à

l'interprétation. Ainsi, le lecteur actualisera-t-il le contenu des lexèmes (*quitter, se marier, infâme, Paris, etc.*), établira le contexte énonciatif élémentaire (« discussion entre deux personnes »), par rapport auquel il saisira la force illocutionnaire des énoncés (question, réponse, assertion marquant le reproche, etc.). De même, le lecteur établira l'ordre discursif d'où il dérivera un scénario (un *script*) fondé sur des connaissances extratextuelles (le lecteur sait ou peut s'imaginer ce que signifie la discussion entre deux personnes se trouvant dans une relation de type amant-maîtresse, etc.). A l'aide de ce scénario, il attachera le contenu sémantique des énoncés à un contenu existentiel, délimitant ainsi le « micro-univers » de discours du fragment. Ultérieurement, ce micro-univers sera corroboré aux autres « états de la *fabula* », pour constituer l'univers de discours du texte en entier¹¹.

Le dialogisme textuel, avec les deux déclinaisons, de rencontre avec le « texte-fantôme » et d'interaction sémiotique et cognitive avec la matérialité du texte en tant que « forme-sens », est définitoire pour la lecture. Pourtant, il ne peut pas être compris dans sa véritable dimension si l'on le sépare du dialogisme contextuel (par lequel le lecteur se rapporte aux communautés interprétatives) et le dialogisme intersubjectif (par lequel le lecteur s'ouvre à l'auteur).

Par rapport à tous ces éléments, nous remarquerons donc que la notion de dialogisme est complexe et qu'elle peut se situer à plusieurs niveaux fonctionnels (communicatif, littéraire et lectoral).

Dans la première partie, nous nous arrêterons sur la façon dont le dialogisme apparaît et « se manifeste » dans les écrits de Mikhaïl Bakhtine, qui est le point de départ de notre approche théorique sur la lecture et le dialogisme.

¹¹ Ce trajet de l'exécution du texte, inspiré des « niveaux de la coopération textuelle » décrits par Umberto Eco (1985 : 84-108) a une valeur d'exemple et ne vise pas une description exhaustive des processus psycholinguistiques à la suite desquels les traces graphiques sont transformées en images mentales élaborées du type « le roman *Madame Bovary* », « le poème *Le Bateau ivre* », etc.

Première partie

Le concept de dialogisme chez Mikhaïl Bakhtine

I. La notion de dialogisme chez Bakhtine : perspective générale

I. 1. Le dialogisme, un concept épistémologiquement fonctionnel ?

A la première lecture des textes bakhtiniens, le lecteur vit une sensation mêlée d'admiration et de confusion ; d'une part il admire la subtilité et la profondeur de la pensée de Bakhtine et, d'autre part il est dérouté par une terminologie qui souvent change le référent sans changer le nom. C'est le cas du dialogisme, l'une des notions les plus importantes du critique russe. Cette notion qui est un dérivé du nom dialogue, s'actualise, chez Bakhtine dans une multitude de contextes argumentatifs-démonstratifs hétérogènes, qui rendent extrêmement difficile toute tentative de systématisation. La même constellation lexicale du dialogisme¹ désigne une relation entre des énoncés, une relation entre les locuteurs, le fonctionnement de la pensée et de la compréhension, un rapport entre tout phénomène sémiotique, une caractéristique de l'émotion, une particularité esthétique, etc. Donnons quelques exemples de cette polyvalence dénomminative du concept :

« Par rapport à l'homme, l'émotion, d'une manière générale – amour, haine compassion, pitié – est, à un degré variable, dialogique ». (Bakhtine, 1984 : 321)

« Voir une chose, en avoir pris conscience pour la première fois, signifie établir un rapport dialogique à la chose ». (*Ibidem* : 325)

« Le rapport dialogique est un rapport (de sens) qui s'établit entre des énoncés dans l'échange verbal ». (*Ibidem* : 327)

« La compréhension est toujours, dans une certaine mesure, dialogique ». (*Ibidem*: 320)

« L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, « étranger », et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui ». (Bakhtine, 1978 : 102)

« Les rapports dialogiques ne sont pas seulement possibles entre énoncés complets (relativement), mais peuvent s'établir à l'égard de toute partie signifiante de l'énoncé, même à l'égard d'un mot isolé, si celui est perçu (...) en tant que signe de la position interprétative d'autrui (...) les rapports dialogiques sont également possibles entre des styles de langue, sociaux, dialectaux, etc., lorsque ceux-ci sont perçus

¹ A côté du nom (*dialogisme*) Bakhtine utilise souvent des syntagmes nominaux quasi synonymes (*rapport dialogique, relation dialogique, etc.*).

comme des positions interprétatives. (...) Une attitude dialogique est enfin possible vis-à-vis de notre propre énoncé dans sa totalité, ou bien de l'une de ses parties, ou même d'un mot isolé, si nous prenons du recul par rapport à cet énoncé ». (Bakhtine, 1970a : 255-256)

« En effet, le dialogisme fondamental de Dostoïevski n'est nullement épuisé par les dialogues compositionnels, extérieurement « produits » entre les héros. *Tout le roman polyphonique est entièrement dialogique*. Les rapports dialogiques s'établissent entre tous les éléments structuraux du roman, c'est-à-dire qu'ils s'opposent entre eux, comme dans le contrepoint ». (*Ibidem* : 81).

En fait, le plus souvent, les considérations générales de Bakhtine n'ont qu'une valeur introductive aux questions précises de poétique ou de stylistique; c'est peut-être l'une des explications du caractère parfois confus, ambigu et contradictoire des ses remarques sur les rapports dialogiques. Le critique russe n'est presque jamais tenté de bâtir un système théorique cohérent et exhaustif autosuffisant, mais il a toujours élaboré des perspectives théoriques à caractère fragmentaire, en fonction des nécessités descriptives et démonstratives imposées par le sujet envisagé. Le plus souvent, la structure argumentative du discours critique bakhtinien a une orientation polémique explicite qui détermine un autre degré d'entropie sémantique-référentielle au niveau du champ lexical du dialogisme. On distingue donc deux facteurs qui expliquent, du point de vue d'une poétique du discours critique, la multitude des valeurs sémantiques du dialogisme.

Le premier facteur de variabilité sémantique de la notion du dialogisme est donc le niveau épistémologique de récurrence, c'est-à-dire, l'aspect de la réalité que cette notion est censée décrire.

Premièrement, dans un cadre épistémologique essentiellement psychologique, les rapports dialogiques désignent, on le verra, **la relation entre l'identité et l'altérité dans le processus de cognition, de réflexion et de compréhension**. On ne doute pas que, pour tous les trois phénomènes pris en considération, la signification du dialogisme sera tout à fait différente.

Deuxièmement, au moment où l'on passe du niveau psychologique au niveau communicatif, les rapports dialogiques changent, eux aussi, leur fonction descriptive et explicative. A ce niveau, le dialogisme doit rendre compte de **la structure de la communication interhumaine** dans sa double spécificité de *ergon* (produit) et de *energéia* (activité créatrice); cette double perspective détermine, bien entendu encore deux autres significations du concept de dialogisme, une signification orientée vers le versant réactif du fonctionnement dialogique du langage et une autre orientée vers la dimension constitutive des rapports dialogiques.

Troisièmement, le dialogisme change de visage au moment où il passe du cadre théorique de la communication interhumaine dans le contexte « spécialisé » de l'analyse du texte littéraire, du point de vue stylistique et poétique. Si au niveau de la poétique du texte, le dialogisme est convoqué pour expliquer **les relations entre les instances du texte littéraire** (auteur, narrateur, personnages, lecteur) et les particularités génériques du point de vue de leurs potentialités dialogiques, au niveau des analyses stylistiques, le dialogisme vise les **traces textuelles² de l'interaction de l'identité et de l'altérité**, les particularités formelles de la rencontre avec le mot d'autrui.

A ce premier facteur de variation sémantique du concept de dialogisme, lié à la diversité des niveaux épistémologiques où il est situé, s'ajoute un autre facteur lié à la dimension polémique du discours critique de Bakhtine, et à la pluralité des aspects dont il s'éloigne explicitement. La plupart du temps, l'instrument polémique utilisé est le dialogisme.

Lorsqu'il critique les différentes orientations linguistiques de son époque, Bakhtine leur reproche le fait d'ignorer totalement les rapports dialogiques du langage en proposant une nouvelle science, la translinguistique (ou métalinguistique) qui, elle seule, pourrait expliquer, de manière satisfaisante, le fonctionnement de la langue; dans ce cas, le dialogisme est donc **l'outil polémique sur lequel s'articule l'opposition linguistique vs. translinguistique**.

Lorsqu'il articule une autre opposition polémique, cette fois-ci au sujet des deux traditions romanesques (le roman monologique vs. le roman polyphonique), Bakhtine fait de nouveau appel au dialogisme qui, sur le visage de la polyphonie, caractériserait **le roman dostoïevskien** et qui ferait défaut aux romans d'avant Dostoïevski.

Enfin, lorsqu'il discute le rapport entre le discours lyrique et le discours romanesque (poésie vs. roman), Bakhtine se servira une fois de plus de la même notion, le dialogisme: le roman devient donc le genre essentiellement dialogique, tandis que la poésie incarne le monologisme. A ces différentes formes d'opposition polémique correspondent, bien entendu, plusieurs acceptions de la notion de dialogisme. Les traits du dialogisme décrit au niveau de l'opposition roman-poésie sont, sans aucun doute, différents des traits du dialogisme en tant qu'objet de la translinguistique, tout comme ils ne coïncident pas avec la spécificité du dialogisme des romans dostoïevskiens.

² Ces éléments linguistiques qui évoquent, sous une forme ou autre, la rencontre, dans un texte, de plusieurs textes, recevront, dans les développements linguistiques du dialogisme bakhtinien, deux formes distinctes, de marqueurs et de signaux (*cf.* Bres, 2009: 6).

Grâce à ces deux facteurs de diversification sémantique, le dialogisme devient chez Bakhtine une notion dangereusement vague qui court le risque de ne plus dire grand-chose à force de vouloir trop dire. La question qui s'impose dans ce cas est si le concept de dialogisme reste encore un concept valide de point de vue épistémologique. Peut-on découvrir sous ses innombrables visages quelques traits invariants qui nous permettent de bâtir sur lui une théorie cohérente? A cette question, notre réponse est affirmative et notre optimisme se fonde sur le fonctionnement de l'argumentation critique et de l'interprétation.

Toute lecture et toute interprétation actualisent une relation particulière entre le tout et les parties : le tout est directement dépendant des parties qui le composent, mais, ce qui est également très important, les parties sont choisies en fonction de leur capacité de participer d'une manière synergique au tout.

Ce n'est pas encore le cas d'approfondir le fonctionnement concret du cercle herméneutique du point de vue de la mémoire, des attentes et des préjugés dans le processus de lecture et d'interprétation. Il suffit de noter que le travail critique implique une dialectique de l'attention et de l'oubli, dialectique concrétisée dans une série de choix qui dépendent de la subjectivité du critique (du *pattern* cognitif et les préjugés idéologiques du critique³ jusqu'aux éléments purement factuels du contexte de « l'action » critique⁴), de la finalité du texte critique (but didactique, démonstratif, descriptif, appréciatif/destructif, etc.). Troisièmement, les choix du chercheur dépendent également de la structure générique du texte critique et de ses contraintes formelles. Un poéticien qui rédige un article sur la structure sémiotique du personnage proustien choisira du texte romanesque les éléments qui correspondent à ses buts démonstratifs et à la forme discursive qu'il a choisie pour atteindre ces buts et laissera de côté les données textuelles « inutiles » dans son projet critique. De la même manière, un critique enclin à pratiquer une approche psychanalytique fera attention à des éléments qui peuvent servir son argumentation. En tout cas, chaque parcours interprétatif retient différents aspects d'une œuvre pour en négliger d'autres. Il serait absolument vain de penser qu'une approche

³ D'un même texte, le stylisticien retiendra d'autres éléments qu'un critique psychanalytique ou qu'un adepte des études culturelles.

⁴ Aucun critique ne peut se soustraire aux conditions historiques de l'espace-temps où il vit. Que l'on pense, par exemple, à l'importance du contexte culturel et historique dans les textes de la Nouvelle Critique, au début des années 60'. Sans doute, le contexte « combatif » a-t-il déterminé, lui-aussi, les options critiques originales des représentants de la Nouvelle Critique. L'importance du contexte de la situation de communication critique ne se réduit pas, quand-même, à la pression du milieu ; elle est à envisager aussi au niveau strictement individuel – auteurs et textes préférés/détestés, l'humeur de moment, etc.).

critique épuise les occurrences des aspects pris en compte ; si l'on analyse les métaphores baudelairiennes, par exemple, on ne prendra pas en considération **toutes** les métaphores mais seulement quelques-unes, qui sont les plus convaincantes par rapport au but visé ou qui illustrent le mieux les idées que le critique soutient.

Pour revenir au dialogisme bakhtinien, après ce détour métacritique, il faut dire que l'analyse de cette notion critique ne peut pas avoir un caractère exhaustif qui prenne en compte **toutes** les occurrences du concept, mais un caractère sélectif, en fonction des contraintes dont on a déjà parlé et aussi en fonction des finalités démonstratives de notre démarche.

Comme on le verra dans le chapitre sur les développements théoriques du dialogisme, ce que les critiques, les linguistes et les philosophes appellent « le dialogisme de Bakhtine » n'est, en fait, qu'un aspect bien particulier du concept. Pour ceux qui tentent de construire une approche dialogique des faits linguistiques, la dimension dialogique des émotions est sans importance, tandis que, dans une approche psychologique du dialogisme, cette dimension pourrait être essentielle. Il est vrai que, de point de vue statistique, les occurrences « linguistiques » du dialogisme, dans le texte de Bakhtine sont beaucoup plus nombreuses que les occurrences « psychologiques », ce qui semble donner raison aux premiers d'ignorer les considérations bakhtiniennes au sujet des émotions, et de soutenir que « le dialogisme bakhtinien » **est** la rencontre interactive, à l'intérieur d'un texte de plusieurs textes qui proviendraient de sources énonciatives distinctes. Mais, à une analyse plus attentive, on observera que la généralité de cette définition se construit, elle aussi, sur des omissions très significatives. Selon nous, il est tout à fait normal que de telles omissions se produisent et il serait fâcheux de nier leur existence en vertu du caractère exhaustif et cohérent⁵ du discours critique.

Pour mettre un point à nos considérations concernant la possibilité d'élaborer une théorie cohérente du dialogisme sur la diversité déroutante des valeurs que cette notion actualise dans les textes de Bakhtine, on dira que cette possibilité existe et qu'elle dépend des choix du critique (ce qu'il retient et ce qu'il omet de ces valeurs) et de sa capacité imaginative et argumentative d'intégrer les aspects retenus dans un système cohérent. Le dialogisme est donc une notion qu'on peut systématiser, et son caractère systématique

⁵ La cohérence signifie dans ce cas le respect des principes logiques élémentaires (l'identité, la non-contradiction, le *tertium non datur*, etc.). Il est vrai que le discours critique doit être cohérent, mais sa cohérence n'est pas à trouver dans le texte analysé, mais dans **la manière** dans laquelle on arrive à élaborer des configurations plausibles à partir des éléments textuels. Le plus souvent, pour la cohérence du discours critique on sacrifie, en les passant sous silence, les noyaux d'incohérence du texte interprété.

dériverait moins de soi-même que du regard du critique qui choisit certains aspects et en ignore d'autres, pour offrir une **vision** cohérente sur une **réalité** hétérogène.

Afin d'y arriver, il faut commencer par une vision d'ensemble sur le discours critique bakhtinien et essayer de répondre à la question concernant la manière dans laquelle l'idée de dialogisme émerge dans le discours et l'argumentation critiques de Bakhtine et quelle est la configuration épistémologique que cette idée met en forme.

Dans une première étape de notre démarche visant à préciser les valeurs du concept de dialogisme dans les écrits de Bakhtine on va s'arrêter sur l'écriture de Bakhtine, pour y faire entendre les échos de sa vision sur le monde et de sa manière d'appréhender le réel. Dans ce *Bakhtine par lui-même* on tentera de faire voir quelques points idéologiques et perceptifs que Bakhtine a en commun avec l'un des auteurs qu'il appréciait le plus, à savoir Dostoïevski.

Le point de départ de notre investigation est l'hypothèse qu'entre Bakhtine et Dostoïevski s'établit une relation cognitive particulière, une sorte de projection des valeurs personnelles vers l'altérité ; c'est par cette projection qu'on pourrait expliquer les affinités de vision du monde entre Bakhtine et Dostoïevski, affinités qui feront l'objet du chapitre suivant.

I. 2. Bakhtine et Dostoïevski – affinités perceptives et rencontre dialogique

« C'est Dostoïevski, et non Bakhtine, qui a inventé l'intertextualité! » (Todorov, 1981 : 165).

Généralement, le nom de Bakhtine est associé presque automatiquement à celui de Dostoïevski. Ce n'est pas par hasard que le livre avec lequel Bakhtine s'est fait connaître dans l'espace culturel français a été *La poétique de Dostoïevski*¹, texte où le critique fait figure de précurseur dans l'espace d'investigation de la critique, de l'histoire littéraire, de la linguistique et de l'esthétique, partageant le même destin que Dostoïevski qui, lui, il passe pour le grand précurseur d'une partie substantielle de la littérature moderne. Si l'on passe de la réception de ces deux écrivains qui ont en commun la capacité d'ouvrir des chemins nouveaux dans l'espace de la science de la littérature (Bakhtine) et du discours romanesque (Dostoïevski), et si l'on se situe au niveau d'une comparaison du point de vue de la manière dans laquelle ils perçoivent la réalité, on découvre quelques traits communs qui pourraient donner une nouvelle signification du syntagme « critique dialogique ».

Pour expliquer l'originalité de Dostoïevski et la qualité qui lui a permis de devenir le créateur du roman polyphonique, Bakhtine fait appel à une particularité perceptive² de l'auteur de *L'Idiot*, à savoir la capacité de percevoir le monde sur les coordonnées de la coexistence et de l'interaction (cf. Bakhtine, 1970a: 67-68). La conséquence de cette manière de concevoir la réalité est la force de saisir le devenir du point de vue des virtualités :

« Dans chaque voix, il savait entendre la discussion entre deux voix, dans chaque expression, voir la fêlure, la possibilité d'une métamorphose instantanée en son contraire, dans chaque geste, l'assurance et l'hésitation. » (*Ibidem*: 68).

Ce qui est intéressant est que, vers la fin de la vie, Bakhtine adopte le même langage pour parler de lui-même :

« Pour ma part, en toute chose, j'entends les *voix* et leur rapport dialogique. » (Bakhtine, 1984: 393).

¹ Texte publié en 1970 avec deux titres légèrement différents, *La poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva (on désigne cette édition Bakhtine, 1970a) et *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Éditions L'Age d'Homme, traduit par Guy Verret, édition que l'on désignera comme Bakhtine, 1970b.

² La perception est comprise ici dans une acception large et désigne la manière dans laquelle la conscience interprète et organise la réalité.

Tout comme Dostoïevski était capable de voir dans les événements le contenu potentiel, Bakhtine réussit lui-aussi à découvrir, dans les événements culturels³, les possibilités du devenir des significations :

« En chacun des points du dialogue qui se déroule, on trouve une multitude innombrable, illimitée de sens oubliés, mais en un point donné, dans le déroulement du dialogue, au gré de son évolution des sens seront remémorés de nouveau et ils renaîtront sous une forme renouvelée (dans un contexte nouveau). » (*Ibidem*).

C'est ainsi que l'espace de la coexistence des sens oubliés, « la *grande temporalité* – le dialogue infini et *inachevable* où nul sens ne meurt » (*Ibidem*, 392) rappelle intertextuellement l'image du monde dostoïevskien « où la pluralité des sens est transposée dans l'éternité et où coexistent repentis et impénitents, damnés et élus⁴ » (Bakhtine, 1970a: 63). Peut-être plus nettement que n'importe quelle assertion normative au sujet de la compréhension dialogique d'un auteur, ces *échos intertextuels* illustrent l'entrelacement de la voix du critique et de l'auteur critiqué ; les citations qu'on vient de présenter démontrent avec clarté les convergences idéologiques-perceptives entre Bakhtine et Dostoïevski.

Tous les deux conçoivent le monde d'une perspective de la **pluralité** (des voix, des sens, des intentions, etc.), de **l'interaction** et de la **coexistence**. Les concepts-clés à valeur descriptive sur le plan de l'œuvre de Dostoïevski (pluralité, interaction, polyphonie, coexistence, etc.) gardent la même valeur fonctionnelle-descriptive sur le plan de l'analyse de l'univers de la pensée bakhtinienne, pensée qui, malgré son aspect fragmentaire et *inachevable*⁵, ne manque pas de cohérence. Bien sûr, ce serait une illusion de penser que cette cohérence existe objectivement dans les textes de Bakhtine, tout comme il serait faux de la considérer totalement comme étant l'invention du critique qui, par ces choix, impose aux éléments textuels un certain caractère unitaire⁶. On serait plus proche de la réalité si

³ Le culturel s'inscrit dans l'horizon de l'interdépendance constitutive des champs idéologiques (cf. Medvedev, 2008: 83-102).

⁴ Pour la critique des implications idéologiques du rapport entre l'univers dostoïevskien et celui de Dante, tous les deux construits sur les coordonnées de la coexistence, de la simultanéité idéale, cf. la préface de Tzvetan Todorov (Bakhtine, 1984: 14).

⁵ Bakhtine est le premier à admettre le double inachèvement de ses textes, un inachèvement intérieur, lié à la métamorphose de ses idées et un inachèvement extérieur lié à la structure linguistique des textes : „Dans mes travaux, il y a beaucoup d'inachèvement extérieur, un achèvement qui tient moins à la pensée elle-même qu'au mode d'expression et d'exposé. Le départ entre ces deux aspects est parfois difficile à faire. On ne saurait ramener cela à une orientation (au structuralisme). Mon faible pour la variation et pour la variété terminologique couvrant un seul et même phénomène. Les variétés du raccourci. Rapprochements lointains sans indications des maillons intermédiaires.” (Bakhtine, 1984: 377).

⁶ À-propos de cette alternative méthodologique, voir la réponse de Paul Cornea à la question « On découvre le sens ou on le construit ? » in Cornea, 1998: 105-110.

l'on considérait la cohérence de la vision bakhtinienne comme le résultat de l'interaction entre le désir du critique qui veut découvrir un ordre⁷ dans l'œuvre, et les traces textuelles qui balisent des configurations possibles du sens.

Si l'on décide de la cohérence de la pensée de Bakhtine ayant comme point de départ ces traces textuelles qui polarisent autour de quelques thèmes communs c'est parce que, d'un côté on postule⁸, le caractère homogène du projet idéologique de Bakhtine et, de l'autre côté, parce que les marques de cette cohérence ont quand même un caractère quasi objectif, comme c'est le cas des échos intertextuels présentés avant. Ce que ces échos illustrent c'est, avant tout, une affinité perceptive commune à Dostoïevski et Bakhtine. Le goût pour la pluralité a fait que leur « rencontre » soit créatrice dans une double direction: d'un côté, Bakhtine à « découvert » la polyphonie dostoïevskienne parce que les germes de celle-ci étaient déjà en lui, par l'aptitude d'entendre des voix partout⁹ ; de l'autre côté, c'est la création dostoïevskienne qui a permis à Bakhtine de faire pousser ses intuitions et sa vision dialogique sur le monde.

Il serait inutile de chercher un rapport d'antériorité déterminative dans cette relation et dire que l'idéologie dostoïevskienne a joué un rôle constructif-modélisant, en tant que « parole autoritaire » pour Bakhtine¹⁰ ou que les « préjugés » idéologiques et sa propre manière de percevoir le monde ont déterminé Bakhtine à choisir, dans l'œuvre de Dostoïevski les aspects qui avaient un air de famille, dans lesquels il se reconnaissait¹¹. Si l'on évite de parler de

⁷ Il s'agit ici, en fait, d'une conséquence de la manière dans laquelle la conscience comprend la réalité ; pour connaître le monde, on postule des structures organisées, même si d'un point de vue « objectif » on ne pourrait pas parler, dans certains cas, de cohérence et d'ordre (cf. Watzlawick, 1978).

⁸ Rappelons-nous que pour Spitzer, la découverte du sens était aussi un acte de foi (Spitzer, 1970 : 67).

⁹ Même si cet aspect peut paraître sans importance, connaître et comprendre les « filtres » par lesquels les hommes perçoivent la réalité est une question capitale si l'on pense à la manière dans laquelle la conscience organise les données sensorielles et construit la réalité. Plusieurs linguistes et psychologues ont démontré que ce qu'on appelle « réalité » est souvent une construction quasi arbitraire, doublement surdéterminée. On peut ainsi parler d'une surdétermination linguistique (cf. l'hypothèse Sapir-Whorf, par exemple et surtout l'analyse comparative des manières différentes d'appréhender la réalité par les langues Hopi et par les langues S. A. E. (*Standard Average European*) que réalise Benjamin Lee Whorf) et d'une surdétermination psycho-perceptive (cf. les patterns cognitifs et les manières différentes d'utiliser les informations offertes par les sens (cf. Watzlawick, 1978, les modèles de pensée distingués par la Programmation Neurolinguistique, etc.). En ce qui concerne la relation critique, cette perspective met dans une lumière nouvelle les rapports auteur-œuvre-critique; si la construction du monde textuel artistique est déterminée, parmi d'autres, par la manière dans laquelle la conscience de l'écrivain organise la réalité empirique, on retrouve la même détermination au niveau de la conscience du critique, qui, lui-aussi, a ses propres filtres perceptifs et interprétatifs d'appréhender le réel (et donc la réalité du texte). Le résultat de l'acte critique, dépend donc, dans une certaine mesure, du rapport entre les patterns cognitifs de l'auteur et du critique. Dans le cas du rapport Bakhtine Dostoïevski, on peut ainsi supposer que la convergence des modèles cognitifs a permis au critique d'entrer dans la profondeur du monde romanesque dostoïevskien.

¹⁰ Pour le fonctionnement du mot intérieurement autoritaire, cf. Medvedev, 2008.

¹¹ C'est une situation cognitive tout à fait plausible, vu que le plus souvent les résultats de la recherche sont déterminés par les choix méthodologiques et théoriques préliminaires ; comme le dit Einstein, cité par Watzlawick (1978: 53), « c'est la théorie qui décide de ce que nous sommes en mesure d'observer ».

l'influence directe de Dostoïevski sur Bakhtine (comme le fait Todorov, pour des raisons polémiques et non pas sans un léger désir d'épater¹²) ou de Bakhtine sur Dostoïevski (pour dire, par exemple que Bakhtine a créé un Dostoïevski qu'il portait déjà en lui) ce n'est pas parce que le problème serait sans intérêt scientifique, mais parce que, selon nous il se bâtit sur des prémisses « monologiques », postulant une relation de détermination unilatérale, soit de Bakhtine vers Dostoïevski, soit de Dostoïevski vers Bakhtine.

Au lieu d'une telle relation unidirectionnelle, on préfère parler d'une détermination bilatérale et considérer qu'il s'agit, dans ce cas, d'une rencontre réciproquement enrichissante entre deux horizons idéologiques ouverts, illustrant une situation existentielle et cognitive identique à celle que Bakhtine découvre dans l'univers romanesque de Dostoïevski :

« Dans le monde de Dostoïevski, tous et toutes choses doivent se connaître l'un l'autre et avoir une connaissance l'un de l'autre, doivent entrer en contact, se trouver face à face et *se mettre à parler* l'un avec l'autre. Tout doit se refléter mutuellement et s'éclairer mutuellement par le dialogue. » Bakhtine, 1970b: 209).

On trouve ici une autre manière de concevoir le dialogisme de la critique, un dialogisme construit sur l'interaction authentique entre deux univers de pensée qui se ressemblent. L'éclaircissement mutuel entre Bakhtine et Dostoïevski nous permet de commencer l'analyse du concept clé de l'œuvre du critique russe, le dialogisme, ayant comme point de départ son livre sur Dostoïevski. Comme on le verra, la vision que Bakhtine propose à l'égard du monde dostoïevskien s'élargira pour recevoir une portée descriptive plus ample, qui touchera toutes les manifestations sémiotiques-communicatives de l'être humain, du langage et de la pensée jusqu'à l'idéologie et la culture.

Pour le moment, on passera de l'investigation de la vision bakhtinienne sur le monde, telle qu'on pourrait le deviner de ses textes, à une prise en considération de la **méthode critique de Bakhtine**, telle qu'elle se reflète au niveau des détails stylistiques de son écriture, pour voir comment se constitue le champ d'émergence méthodologique du dialogisme en tant qu'instrument critique qui permettrait une perspective totalisante sur l'œuvre littéraire.

¹² Cf. Todorov, 1981: 165 : « Nous assistons ici à une singulière métamorphose : Dostoïevski a cessé d'être l'*objet* de l'étude envisagée par Bakhtine pour passer du côté du *sujet* même : c'est lui qui a enseigné à Bakhtine sa nouvelle position et tout le travail théorique et descriptif auquel Bakhtine va se livrer à partir de ce moment n'apparaît désormais que comme l'application et l'interprétation de la leçon de Dostoïevski : c'est Dostoïevski, et non Bakhtine, qui a inventé l'intertextualité! » (c'est Todorov qui souligne).

I. 3. Unité et pluralité dans la description des romans dostoïevskiens

Tout comme dans le monde de Dostoïevski tous les éléments « doivent entrer en contact, se trouver face à face et se mettre à parler », dans l'espace de la pensée de Bakhtine les aspects pris en considération sont toujours mis en relation, se reflètent l'un dans l'autre et se soutiennent mutuellement. La conséquence épistémologique de cette « méthode » est l'interdépendance des paliers de l'analyse critique. Ces niveaux ne sont pas conçus séparément, mais sont intégrés dans un projet herméneutique total, dans lequel la structure lexico-syntaxique et sémantique du texte, sa dimension générique et sa configuration idéologique entrent, toutes, dans un métadiscours cohérent qui répond à la cohérence de l'univers artistique qu'il « décrit »¹³. Comme on le verra, dans son livre sur Dostoïevski, Bakhtine inclut des considérations poétiques, stylistiques et idéologiques, toutes subordonnées à une perspective totale qui les intègre et les rend réciproquement signifiantes.

Si l'on se tient aux déclarations liminaires de Bakhtine au sujet des enjeux de son livre, publié pour la première fois en 1929 et republié, en seconde édition, revue et corrigée par l'auteur, en 1963, on devrait dire que l'intention du critique est d'illustrer l'originalité du roman dostoïevskien du point de vue de la poétique des textes ; bien entendu, ce projet modestement annoncé dans *l'Avant-propos*¹⁴, sera ensuite largement dépassé.

Pour illustrer l'originalité de la prose artistique de Dostoïevski, « genre romanesque fondamentalement nouveau » (Bakhtine, 1970a : 35), le critique part du postulat énoncé dès le début et d'une manière axiomatique, de la nouveauté de l'écriture dostoïevskienne à savoir la polyphonie :

« Nous tenons Dostoïevski pour l'un des plus grands novateurs dans le domaine de la forme artistique. Il a créé, nous-semble-t-il, un type tout à fait nouveau de pensée artistique, que nous appellerons *polyphonique*. (...) Dostoïevski est le créateur du *roman polyphonique*. » (*Ibidem* : 31, 35).

A la différence des formalistes russes pour lesquels la nouveauté esthétique d'un écrivain était directement déterminée par les innovations au niveau de l'écriture et

¹³ De point de vue théorique on retrouve ici la problématique du cercle herméneutique et la relation partie-tout dans le processus de compréhension-interprétation (cf. Ricœur, 1986).

¹⁴ « Le présent ouvrage est consacré aux problèmes de la *poétique* de Dostoïevski et à l'analyse de son art *uniquement*. » (Bakhtine, 1970a : 31).

s'expliquait par les procédés utilisés¹⁵, pour Bakhtine la nouveauté se situe sur le plan de la vision, plutôt que dans celui de l'exécution ; pour lui, l'innovation des romans dostoïevskiens est liée à la création « d'une sorte de nouveau modèle artistique du monde » (*Ibidem* : 31) et le rôle du critique est de saisir et de décrire ce nouveau modèle artistique du monde. Ce n'est donc par hasard que l'idée est reprise, d'une manière symétrique, à la fin du livre ; à côté de la justification rhétorique et argumentative, la répétition de la structure « modèle artistique du monde » (*Ibidem* : 366), dans la dernière phrase du livre sur Dostoïevski, indique le niveau de généralité où se situe l'investigation critique de Bakhtine.

Analyser l'œuvre de Dostoïevski signifie donc pour lui décrire le monde que cet écrivain propose. Comme on peut le deviner de la structure même du mot qui est censé décrire ce monde, c'est-à-dire la polyphonie, l'univers artistique des romans de Dostoïevski s'organise autour du principe de la **pluralité** :

« Les éléments incompatibles de la matière littéraire de Dostoïevski sont répartis entre **plusieurs mondes** et entre **plusieurs consciences** autonomes ; ils représentent non pas un point de vue unique, mais **plusieurs points de vue**, entiers et autonomes, et ce ne sont pas directement les matériaux, mais les différents mondes, consciences et points de vue qui s'associent en une unité supérieure, au second degré, si l'on peut dire, celle du roman polyphonique. (...) Grâce à cette *pluralité de mondes*, la matière peut être aussi spécifique et originale que possible, sans altérer l'unité de l'ensemble, ni la mécaniser. » (*Ibidem* : 48).

Bien entendu, la diversité constitutive et structurale de l'univers romanesque dostoïevskien n'est pas l'invention de Bakhtine ; elle était presque un *topos* dans le dossier de la réception de l'œuvre de Dostoïevski, comme le montre Bakhtine lui-même dans le premier chapitre, *Le roman polyphonique de Dostoïevski et son analyse dans la critique littéraire*. L'originalité de sa position réside dans l'intégration de cette pluralité dans une « unité supérieure » ; d'un certain point de vue, le pari critique de Bakhtine est lié à la possibilité de montrer comment Dostoïevski réussit à intégrer les éléments hétérogènes et incompatibles sur lesquels sont construits ses romans dans un projet esthétique cohérent qui assimile la philosophie, l'éthique, la religion, la métaphysique, sans se réduire à aucune de ces formes de connaissance.

Le reproche que Bakhtine adresse aux exégètes de l'œuvre dostoïevskien est que ceux-ci transforment des aspects particuliers de cette œuvre dans des systèmes explicatifs

¹⁵ Cf. Chklovski ou Jakobson. En ce qui concerne la relation de Bakhtine avec les Formalistes Russe, cf. Todorov, 1981, 1884, Medvedev, 2008.

généraux ; c'est ainsi qu'on réduit souvent l'originalité des romans dostoïevskiens à l'originalité des positions idéologiques de ses personnages (superposant les idées du héros à celles de l'auteur) ou on juge les roman de la perspective d'un système philosophique de l'auteur, système par rapport auquel les composantes textuelles (intrigue et personnages) n'en sont que des illustrations.

L'échec des deux approches s'explique par l'absence d'une perspective totalisante et par le fait qu'elles ne prennent pas conscience de la dimension littéraire et esthétique du projet dostoïevskien et de ses implications « philosophiques » *sui-generis*. Dans une objection dirigée contre Viatcheslav Ivanov on pourrait lire une définition de la méthode critique que Bakhtine pratique :

« Viatcheslav Ivanov n'indique comment cette attitude étique de Dostoïevski [poser l'autre comme sujet, n. n., I. M.] devient un **principe de vision et de construction artistique dans l'unité verbale** (celle des différents mots ou discours) **du roman**. Ce n'est que sous cette forme d'élaboration littéraire concrète, et non pas de philosophie éthico-religieuse abstraite, que ce principe a une valeur pour le critique. » (*Ibidem* : 41).

Le syntagme qui nous intéresse ici c'est « principe de vision et de construction artistique » qui intègre le contenu sémantique idéologique du texte (la vision) et sa structure strictement formelle (la construction). Grâce à cette méthode on arrive à découvrir la cohérence tout à fait particulière des romans de Dostoïevski, cohérence bâtie sur la relation tendue entre pluralité et unicité ; derrière la multiplicité structurale et thématique de ses romans on retrouve un principe qui les articule. Si l'on fait attention au discours critique bakhtinien on observe que les structures descriptives qui appartiennent à la sphère sémantique du pluriel (« la pluralité des voix et des consciences », p. 35, « styles multiples », « accents multiples », p. 47, « plusieurs mondes », « plusieurs consciences autonomes », « plusieurs points de vue », « pluralité de mondes », p. 48, « pluralité des centres », p. 49, « véritable multiplicité des plans », p. 50, « consciences multiples », p. 51, « plusieurs volontés », p. 56, « monde profondément *plural* », « pluralité des plans », p. 63, etc.) coexistent avec les formes du singulier et de l'unitaire (« un monde », p. 36, « une unité supérieure », « l'unité de l'ensemble », p. 48, « dialogisme de l'unité », p. 50, « unité d'interactions », « l'angle d'un moment unique », p. 65, etc.).

Le liant entre ces deux plans, l'élément qui convertit la pluralité en unité est la polyphonie, le principe de vision et de construction qui intègre la multiplicité à l'unicité du projet artistique. C'est pour cette raison que la polyphonie est considérée comme « la clef artistique des romans de Dostoïevski » (Bakhtine, 1970a : 49) ; grâce à elle, l'aspect

hétéroclite des textes de Dostoïevski illustre, paradoxalement, une poétique « organique, logique et homogène » (*Ibidem* : 37). Bien plus qu'un *effet textuel*, la polyphonie est, pour Bakhtine, le *principe* cohésif du monde dostoïevskien, tant au niveau de la vision qu'à celui de la composition. Du point de vue d'une poétique du discours critique, la polyphonie est une métaphore¹⁶ descriptive qui explique la relation particulière entre l'unité et la pluralité dans l'univers artistique de Dostoïevski.

Une fois délimité ce principe unificateur, il faut, dans un second lieu, montrer comment il est actualisé dans le plan syntagmatique, plus précisément comment on passe de la généralité métaphorique de la *polyphonie* à sa „forme d'élaboration littéraire concrète”. Dans l'œuvre de Dostoïevski, le mécanisme qui détermine l'articulation de l'unité artistique avec la multiplicité apparemment irréductible des parties est **l'interaction**, le type de relation qui rend la poétique dostoïevskienne « organique, logique et homogène ». Quel que soit le niveau de l'analyse critique (le personnage chez Dostoïevski, l'idée chez Dostoïevski, le mot chez Dostoïevski, etc.), le mouvement critique-argumentatif fondamental est d'indiquer les formes de l'interaction et de l'interdépendance qui régissent ces niveaux.

Il ne s'agit pas ici d'un choix subjectif du critique, qui décide de décrire l'univers dostoïevskien de la perspective de l'interaction, mais de la modalité de connaissance et de la construction du monde chez Dostoïevski : « dans la vision artistique de Dostoïevski, la catégorie essentielle n'est pas le devenir mais la coexistence et l'interaction » (*Ibidem*: 64). C'est ainsi que la polyphonie, en tant que principe structurant de l'œuvre dostoïevskienne, s'actualise dans les multiples formes de l'interaction :

« Dans le monde de Dostoïevski, tous et toutes choses doivent se connaître l'un l'autre et avoir une connaissance l'un de l'autre, doivent entrer en contact, se trouver face à face et *se mettre à parler* l'un avec l'autre. Tout doit se refléter mutuellement et s'éclairer mutuellement par le dialogue. » (Bakhtine, 1970b : 209).

Si dans la traduction de Guy Verret l'idée d'interaction est suggérée, du point de vue morpho syntactique et lexical par les structures pronominales réfléchies et par les formes diverses de la réciprocité et du contact (*cf.* « l'un l'autre », « entrer en contact »

¹⁶ C'est Bakhtine lui-même qui parle de la valeur métaphorique du mot : « Il faut remarquer que la comparaison que nous établissons nous-mêmes, entre le roman de Dostoïevski et la polyphonie, n'est rien de plus qu'une figure analogique. L'image de la polyphonie et du contrepoint indique seulement les nouveaux problèmes qui surgissent quand la structure du roman sort de l'unité monologique habituelle (...). Mais les matériaux de la musique et du roman sont trop différents pour qu'il puisse s'agir d'autre chose que de comparaison approximative, de métaphore. » (Bakhtine, 1970a: 56).

« mutuellement », etc.), dans la traduction d'Isabelle Kolitcheff, on trouve à côté de ces procédés, le préfixe *inter-* et l'adverbe *dialogiquement* :

« Dans son univers, tout et tous doivent se connaître, ne rien ignorer les uns des autres, entrer en contact, se regarder en face et se mettre à *converser*. Tout doit « s'**inter**-réfléter », « s'**inter**-éclairer » **dialogiquement**. » (Bakhtine, 1970a : 250).

Peut-être plus que n'importe quelle notion décrivant la structure de l'univers artistique de Dostoïevski (polyphonie, dialogisme, interaction, etc.), c'est ce préfixe et la préposition *entre* qui décrivent le mieux le mo(n)de de la relation, qu'on découvre partout chez Dostoïevski, à tous les niveaux de son œuvre, des micro dialogues jusqu'au dialogisme idéologique ou générique. Ce n'est pas donc par hasard que Bakhtine lui-même souligne cette préposition :

« L'idée, telle que la voyait le peintre Dostoïevski, n'est pas une formation subjective individuelle et psychologique, avec une « résidence fixe » dans la tête de l'homme; elle est interindividuelle et intersubjective; elle « est » non pas dans la conscience individuelle, mais dans la communication dialogique *entre* les consciences. » (*Ibidem* : 137).

Par les procédés linguistiques qu'on vient de présenter, le principe polyphonique devient actif pour la description des romans dostoïevskiens. Bien que le préfixe *inter-* et la préposition *entre* soient essentiels dans la description critique réalisée par Bakhtine, l'élément lexical le plus sollicité par le critique est *le dialogisme*. Vu la diversité des valeurs sémantiques-fonctionnelles de cette notion, dans *La Poétique de Dostoïevski* et dans les autres textes de Bakhtine, on présentera les principaux champs de signification du terme ayant comme point de départ une définition extrêmement générale du dialogisme comme *relation particulière entre les éléments d'un ensemble* ; le plus souvent ce type de relation est l'interaction et l'élément grammatical qui l'illustre le mieux est la préposition *entre*¹⁷.

Pour chacun de ces champs, nous allons commencer notre analyse de *La poétique de Dostoïevski*, pour suivre ensuite les divers développements dans ses autres textes. En prenant en considération la structure non systématique et foncièrement fragmentaire du discours de Bakhtine, nous n'allons pas trouver de présentation cohérente et systématique de la notion de dialogisme, notion qui risque ainsi de perdre sa validité scientifique par l'emploi dans des contextes analytiques variées, de la stylistique de l'énoncé romanesque jusqu'à l'anthropologie

¹⁷ Comme le montre Aleksandra Nowakowska, dans Bres et Nowakowska, 2006: 22, « Bakhtine ne propose pas de définition du dialogisme. En appui sur ses textes, il nous semble possible de l'appréhender par les phénomènes d'*ouverture à*, de *mise en relation avec*, par lesquels il se manifeste. Bakhtine qualifie fréquemment par l'adjectif *dialogique* les termes de *rapport*, de *relation*, de *contact* ».

en passant par la (trans)linguistique, la sémiotique, la psychologie, la critique et l'histoire littéraire, l'herméneutique, etc.

Mais si nous nous rappelons que, tout comme Dostoïevski, Bakhtine percevait la réalité sous la forme de l'interaction et des liens entre les phénomènes, nous pouvons essayer de découvrir une certaine homogénéité de sa position, en analysant les différents niveaux de récurrence du concept de dialogisme. Avant d'avancer vers les formes de dialogisme déductibles des écritures de Mikhaïl Bakhtine, rappelons-nous le trajet jusqu'à ce point.

Nous avons abordé le concept de dialogisme de la pensée de Mikhaïl Bakhtine en partant de la question sur sa validité épistémologique, par rapport à la multitude des plans et des niveaux de récurrence du terme. Le dialogisme est employé à tour de rôle ou simultanément pour délimiter la linguistique de la translinguistique, pour décrire le rapport cognitif et émotionnel au monde, pour surprendre l'originalité de style et de vision du roman dostoïevskien par rapport aux romans monologiques, ou du roman en général par rapport à la poésie, pour présenter finalement les modalités concrètes de l'emploi du langage. Le dialogisme se charge par toutes ces valences descriptives aux valeurs multiples et hétérogènes, qui rendent problématique la cohérence de la vision de Bakhtine sur lui. En dépit du caractère fragmentaire et imparfait de la pensée du critique russe, nous avons commencé de l'hypothèse que les nombreux sens et fonctions du dialogisme peuvent être circonscrits à une perspective unitaire.

Cette perspective unitaire a été illustrée sur deux niveaux de sens différents.

D'une part nous avons dévoilé la dimension personnelle du concept dans l'idéologie et la vision de Bakhtine sur le monde, en montrant que le dialogisme n'est pas pour lui un simple concept critique à valeur instrumentale dans le plan de l'activité de recherche, mais un filtre cognitif et réceptif par lequel le penseur russe intériorise les multiples aspects de la réalité. Comme Dostoïevski, Bakhtine se rapporte au monde comme à un horizon de la pluralité des formes et des sens, en faisant attention à la dimension relationnelle-interactive entre les entités de l'univers phénoménal et surtout culturel. L'habitude d'entendre des « voix » et d'être sensible aux « rapports dialogiques » qui les unissent lui ont permis de saisir les particularités polyphoniques du roman dostoïevskien, d'observer la rencontre entre l'identité et l'altérité dans l'emploi du langage et de concevoir la culture comme un macro dialogue, l'espace de la coexistence tendue des sens.

D'autre part, outre la racine subjective et les résonances existentielles du dialogisme pour Mikhaïl Bakhtine, nous avons décrit la façon dont ce concept s'insinue dans l'analyse du discours romanesque dostoïevskien, dans la dynamique du jeu entre la pluralité et l'unicité.

Dans ce contexte de vision et de méthode, le dialogisme devient le concept fondamental pour la description et l'interprétation des rapports et des relations entre les aspects abordés (les idées, les personnages, les énoncés, les styles, etc.) parce qu'il projette les phénomènes du monde et de la culture dans un horizon de la rencontre, de la réciprocité et de l'interdépendance.

Dans la deuxième partie de notre démarche, nous allons passer à la systématisation des types de dialogisme dont discute Bakhtine en nous occupant des rapports dialogiques du plan de la communication interhumaine.

II. La communication – entre le dialogisme réactif et le dialogisme constitutif

II. 1. Introduction

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'une des dimensions spécifiques du système de pensée de Mikhaïl Bakhtine, comme structure et également comme fonctionnement, est la polémique. Très rarement les concepts et les idées qu'il soutient viennent continuer et enrichir une tradition ; dans la plupart des cas il s'agit des positions **contre** les idées et l'idéologie dominante. Cependant cela ne fait pas du penseur russe un « polémiste de service », dont les critiques sont neutres, sinon destructives. C'est la raison pour laquelle l'un des critiques français de l'œuvre de Bakhtine, Jean Peytard, lorsqu'il décrit l'attitude du penseur russe envers le milieu culturel et idéologique où il a déroulé son activité, souligne la différence entre les préfixes « contre » et « anti » en réservant le premier au type de polémique qui caractériserait les premières écritures de Bakhtine¹ :

« Nous avons intitulé cette partie "Les trois «contre» de B.M.V.". «Contre» qui joue comme préfixe et définit ses valeurs par rapport à «anti». Il y a dans ce dernier (...) une orientation frontalement destructrice. Une négation absolue. Si l'on use de «contre», en sélectionnant les valeurs, certes, d'opposition, mais aussi d'accompagnement associatif (...), ce geste réserve la part et l'acquis de l'autre. » (Peytard, 1995 : 24-25).

L'une des plus importantes positions polémiques bakhtiniennes vise l'attitude des linguistes par rapport à la parole et à la langue ; en désaccord avec les courants linguistiques qui étudiaient la parole de la perspective des relations structurelles et formelles et avec les mouvements qui situaient la langue et la parole dans la sphère de l'originalité et de la créativité individuelle, Bakhtine insiste dès les années '30 sur la dimension sociale et interactive de la langue comme un phénomène concret². La parole ne vit pas dans la sphère idéale des formes,

¹ En fait, Jean Peytard parle du 'groupe B.M.V.' (Bakhtine, Medvedev, Volochinov), en précisant ainsi l'option à l'égard de la paternité « collective » des quelques écrits attribués d'habitude à Bakhtine (*Le Freudisme et le Marxisme et la philosophie du langage*, publiés en 1927 et en 1929 sous la signature de Volochinov, et *La méthode formelle en littérature*, publié en 1928 sous la signature de Volochinov). En ce qui nous concerne, nous acceptons l'hypothèse de Todorov (1981) sur la paternité de groupe de ces textes (dans l'introduction à l'œuvre de Bakhtine, le chercheur emploie le syntagme « Le cercle de Bakhtine » pour désigner les intellectuels groupés autour de Bakhtine, des intellectuels qui assument sous une forme ou autre, ses idées et sa vision). Cette paternité de groupe sera spécifiée en citations et en bibliographie par le doublement du nom de Bakhtine avec le nom de celui qui a signé le livre au début.

² Comme le montre Roman Jakobson, dans la préface à l'édition française du *Marxisme et la philosophie du langage*, Bakhtine fait ici une figure de précurseur, en anticipant les acquisitions de la sociolinguistique et de la sémiotique : « Malgré toute la singularité de la biographie du livre et de son auteur, c'est par la nouveauté et l'originalité de son contenu que le volume surprend encore le plus tout lecteur à l'esprit ouvert. Ce volume (...) anticipe sur les exploits actuels accomplis dans le domaine de la sociolinguistique, et surtout réussit à devancer les recherches sémiotiques d'aujourd'hui et à leur assigner de nouvelles tâches de grande envergure. » (Bakhtine/Volochinov, 1977 : 8).

ni dans l'horizon clos de la subjectivité, mais elle apparaît et se développe dans l'espace ouvert et tendu de l'intersubjectivité, dans la rencontre des voix et implicitement des sujets parlants :

« En fait, tout mot comporte deux faces. Il est déterminé tout autant par le fait qu'il procède de quelqu'un que par le fait qu'il est dirigé vers quelqu'un. *Il constitue justement le produit de l'interaction du locuteur et de l'auditeur.* (...) A travers le mot, je me définis par rapport à l'autre, c'est-à-dire, en dernière analyse, vis-à-vis de la collectivité. Le mot est une sorte de pont jeté entre moi et les autres. S'il prend appui sur moi à une extrémité, à l'autre extrémité il prend appui sur mon interlocuteur. **Le mot est le territoire commun du locuteur et de l'interlocuteur.** » (Bakhtine/Volochinov, 1977 : 123-124).

Cette idée, l'une des plus importantes dans le système de vision de Bakhtine est reprise dans *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski* :

« La langue ne vit que dans l'échange dialogique entre ses usagers. Le commerce dialogique est justement la sphère véritable dans laquelle évolue une langue. Toute la vie de celle-ci, quelle que soit la zone de son emploi (langue quotidienne, d'affaires, scientifique, artistique, etc.), est sous-tendue de rapports dialogiques. » (Bakhtine, 1970a : 254).

Qui dit **rencontre** dit d'une façon implicite ou explicite un rapport entre soi et les autres, entre identité et altérité. Si la vie de la parole est l'échange et le dialogue, alors le dialogisme devient une coordonnée fondamentale du langage et de la communication. Pour cette raison, nous avons choisi de placer pour le début la notion de dialogisme dans la sphère du linguistique et du discursif.

Cependant même à ce niveau du dialogisme communicatif, il n'y a pas de perspective cohérente et unitaire de ce que signifie, dans la communication interhumaine, le rapport dialogique qui **l'article**. Si nous suivons attentivement les méandres de la pensée de Bakhtine, nous nous rendons compte que l'exploitation des interactions dialogiques de la communication se réalise en deux espaces différents et sur deux directions de vision différentes, qui arrivent à s'opposer dans le plan des postulats idéologiques. Vu qu'en général ces plans n'ont pas été saisis par la communauté interprétative de l'œuvre de Bakhtine, nous les présentons prudemment, plutôt comme une hypothèse de travail que comme une certitude.

Par conséquent, après l'analyse des écrits de Bakhtine, par rapport aux idées générales et aux principes que ces textes mettent en forme, et également par rapport aux exemples utilisés, nous avons distingué deux formes de dialogisme que nous avons appelées dialogisme réactif et dialogisme constitutif ou structurel.

II. 2. Le dialogisme réactif

De notre point de vue, le premier niveau épistémologique où apparaît le dialogisme est la communication interhumaine. Toutefois même à ce niveau on ne trouve pas une seule valeur de la notion. Le plus souvent, le dialogisme est évoqué dans des polémiques surtout au niveau de la méthodologie scientifique, soit qu'il s'agisse d'une polémique avec l'approche stylistique traditionnelle (à laquelle Bakhtine oppose la poétique sociologique³) soit qu'il s'agit d'une distanciation critique par rapport à la linguistique traditionnelle (à laquelle il oppose la translinguistique⁴). Quand il parle des différences entre l'approche linguistique et l'approche translinguistique, le dialogisme est utilisé pour désigner la relation concrète entre les participants à la communication :

« Les rapports dialogiques (y compris ceux du locuteur avec son propre mot⁵) sont un objet de la translinguistique. [...] Les rapports dialogiques ne se laissent réduire ni aux rapports logiques ni aux rapports de significations objectives qui sont en eux-mêmes dépourvus de moment dialogique. Les seconds doivent se couler dans le mot, devenir des énoncés, exprimer par les mots les positions de différents sujets, pour que des rapports dialogiques puissent naître entre eux. » (*Ibidem*: 254).

Le premier visage du dialogisme est donc un visage « réactif » ; pour qu'un rapport dialogique naisse, il faut qu'il existe une réaction de l'interlocuteur à ce que le locuteur dit. Cette réaction devient possible grâce au fait que les discours (mots, énoncés, textes) sont assumés par des sujets, qu'ils ont un thème commun et qu'ils illustrent une intentionnalité complémentaire (accord, désaccord, etc.). En d'autres mots, le dialogisme signifierait la simple juxtaposition co(n)textuelle de deux ou plusieurs unités linguistiques ou sémiotiques. Les exemples fournis par Bakhtine au début du chapitre sur *Le Mot chez Dostoïevski* sont très clairs. Lorsque deux énoncés comme « La vie est belle » et « La vie n'est pas belle » appartiennent au même sujet et illustrent éventuellement sa position dialectique à l'égard de l'existence, il n'y a, entre ces énoncés, qu'un rapport logico-sémantique (le second est la négation du premier⁶) ; pour que ce rapport devienne dialogique, il faut que les répliques appartiennent à deux sujets et qu'elles illustrent deux

³ Cf. Bakhtine / Volochinov, 1977 et Medvedev, 2008.

⁴ *Métalinguistique* dans la traduction de Guy Verret.

⁵ Dans cette situation le locuteur prend une certaine distance par rapport à son propre discours : « Une attitude est enfin possible vis-à-vis de notre propre énoncé dans sa totalité, ou bien de l'une de ses parties, ou même d'un mot isolé (...) s'il y a une distanciation par rapport à lui, soit que nous restreignons, soit que nous dédoublions en quelque sorte notre paternité. » (Bakhtine, 1970a : 256).

⁶ Comme on le verra, (cf. infra, p.), dans le cadre de la théorie polyphonique de l'énonciation, la négation sera analysée comme un exemple de dédoublement énonciatif, ce qui nous permet de voir plus clairement le rapport entre la vision bakhtinienne et les théories linguistiques contemporaines.

positions axiologiques différentes sur la vie ; on voit bien que dans ce cas la négation linguistique exprime l'opposition pragmatique⁷.

En termes linguistiques, le dialogisme apparaît au moment de l'actualisation⁸ de la langue en discours (*cf.* Benveniste), par un ancrage déictique de type je-tu-ici-maintenant, et par l'unité thématique du projet communicatif :

« [La] rupture [du contexte monologique] ne peut se produire que lorsqu'il y a rencontre entre deux énoncés également et directement orientés vers l'objet, à l'intérieur d'un même contexte. » (*Ibidem*: 261).

Même si elle décrit une propriété fondamentale de la communication interhumaine, cette forme de dialogisme, qu'on appellera dialogisme réactif, a un caractère assez restrictif, qui limite sa portée épistémologique. Les limitations du dialogisme réactif sont dues aux éléments linguistique et pragmatique qui le définissent. Il s'agit, premièrement, de l'impératif de la pluralité des sujets :

« Les rapports logiques et sémantiques, pour devenir dialogiques, doivent s'incarner, autrement dit entrer dans une autre sphère d'existence : se transformer en mot (en énoncé) et recevoir un auteur, c'est-à-dire **qu'un sujet y exprime sa position.** » (*Ibidem*: 255).

Ensuite, il s'agit de la nécessité du thème commun à ces deux sujets coprésents⁹, „à l'intérieur d'un même contexte” :

« Et deux mots dénotatifs et équipollents ne peuvent se trouver **l'un à côté de l'autre** sans se croiser dialogiquement : peu importe s'ils vont **se confirmer, se compléter** ou au contraire **se réfuter**, ou encore établir un autre rapport (question-réponse par exemple). Deux mots équipollents **sur un même thème**, s'ils se rencontrent, doivent nécessairement s'interorienter.” (*Ibidem*: 261).

⁷ Comme on le sait, la translinguistique annonce la pragmatique linguistique.

⁸ Bakhtine situe l'actualisation de la langue en discours dans l'horizon métaphorique de la vie, comme le montre la récurrence des mots appartenant au champ sémantique du vivant : « la langue dans sa totalité **vivante** », « pour que des rapports dialogiques puissent **naître** entre eux », « ce *deux* concerne **l'incarnation** verbale », « ces jugements doivent **s'incarner** pour qu'un rapport dialogique s'établisse entre eux deux », « les rapports logiques et sémantiques, pour devenir dialogiques, doivent **s'incarner**, autrement dit entrer dans une autre sphère d'**existence** », « la réaction dialogique donne un **visage** à tout énoncé par rapport auquel elle s'établit (le « **personnifie** ») ».

⁹ Comme on peut le remarquer, la situation idéale du dialogisme réactif est le dialogue. Il faut cependant noter que la coprésence ne signifie pas forcément la présence effective des deux partenaires en tant qu'êtres du monde mais l'articulation des deux positions discursives (énonciateurs dans la terminologie des théories polyphoniques de l'énonciation), la position du locuteur et la position de l'allocataire, sans tenir compte de leur caractère réel ou virtuel ; on peut, ainsi découvrir l'énoncé dialogique au niveau même du discours intérieur : « lorsque nous nous mettons à réfléchir sur un sujet quelconque, lorsque nous l'examinons attentivement, notre discours intérieur – qui peut parfois, quand on est seul, être prononcé à haute voix – prend immédiatement la forme d'un débat par questions et réponses, fait d'affirmations suivies d'objections. » (Bakhtine [Volochnov] *apud* Todorov, 1981 : 294).

Les prémisses « philosophiques » sur lesquelles se construisent ces considérations seraient les suivantes : i. chacun des locuteurs est l'auteur de son discours et ii. ce discours reflète la position idéologique-sémantique de son auteur et ses intentions pragmatiques-discursives. Dans cette optique on pourrait définir le dialogisme réactif comme la rencontre co(n)textuelle de deux ou plusieurs discours sur le même thème, discours qui incarnent des intentions auctorielles différentes et qui peuvent engager entre eux plusieurs types de relation complémentaire (confirmation-réfutation, question-réponse, etc.). Sur ces prémisses Bakhtine classe les énoncés en trois catégories distinctes : I. « Le mot direct orienté sur son objet, en tant qu'expression de la dernière instance interprétative du locuteur », II. « Le mot objectivé (mot du personnage représenté) », III. „Le mot orienté sur le mot d'autrui (mot bivocal) » (*Ibidem* : 274-275). Bien que très utile méthodologiquement, dans l'analyse du discours romanesque, cette classification indique les limites épistémologiques du dialogisme réactif qui la soutient.

Lorsqu'il postule l'existence du « mot direct orienté sur son objet, en tant qu'expression de la dernière instance interprétative du locuteur », Bakhtine se situe, sans apparemment s'en rendre compte, sur une position monologique pareille à celles qu'il combat dans d'autres textes. Si le locuteur est le maître de son langage, on aboutit à la vision individualiste-subjective contestée dans *Le Marxisme et la philosophie du langage*:

« Comment se présente l'énonciation-monologue du point de vue du subjectivisme individualiste? Nous avons vu qu'elle se présente comme un **acte purement individuel, comme une expression de la conscience individuelle, de ses visées, de ses intentions, de ses impulsions créatrices, de ses goûts, etc.** » (Bakhtine / Volochinov, 1977: 121).

La possibilité qu'un tel mot direct entre dans un rapport dialogique avec d'autres mots n'annule pas sa dimension individuelle (« pour soi »). Dans une relation dialogique-réactive, les instances qui se rencontrent incarnent (pour utiliser un mot cher à Bakhtine) des positions idéologiques autonomes, unies par la thématique commune sans qu'elles sortent de leur horizon subjectif ; si le locuteur affirme que « La vie est belle » et que l'interlocuteur nuance l'idée par « La vie est belle mais courte »¹⁰, il s'agit d'un rapport dialogique entre les deux énoncés, mais on a affaire à une simple réaction discursive qui ne touche nullement la structure de la communication même. L'interlocuteur se sert des

¹⁰ Pour Ducrot, ce type de structure illustre la polyphonie énonciative ; notre distinction entre le dialogisme réactif et le dialogisme constitutif nous permet de mieux juger le rapport entre Bakhtine et les théoriciens de la polyphonie linguistique et du dialogisme.

mots du locuteur seulement pour exprimer son propre point de vue, « sa dernière instance interprétative ».

Les formes différentes que le dialogisme réactif peut prendre ont en commun la relation unidirectionnelle entre identité et altérité, de **moi vers tu** et l'autonomie relatives des parties qui entrent en contact. Si l'on utilise un terme général (parties) pour parler des éléments qui engagent des rapports dialogiques réactifs c'est à cause de leur diversité structurale. Ainsi des rapports dialogiques réactifs peuvent s'établir entre énoncés complets¹¹, « à l'égard d'un texte », « à l'égard de toute partie signifiante de l'énoncé, même à l'égard d'un mot isolé », « entre des styles de langue », « entre d'autres phénomènes de signification ».

Ce qui unit, de point de vue structurel tous ces niveaux est leur dimension sémiotique qui assure l'orientation idéologique particulière, « la dernière instance interprétative du locuteur », par rapport à laquelle s'établissent les relations dialogiques réactives qui ne sont que des prises de position idéologique à propos d'autres manifestations discursives-idéologiques. Pour désigner ces manifestations idéologiques-discursives, Bakhtine utilise souvent le syntagme « position interprétative » ou seulement le substantif « position », avec la même signification :

« Les rapports logiques et sémantiques, pour devenir dialogiques, doivent s'incarner, autrement dit entrer dans une autre sphère d'existence : se transformer en mot (en énoncé) et recevoir un auteur, c'est-à-dire qu'un sujet y exprime **sa position** » ;

« nous y entendons une seule volonté, celle du sujet parlant, une seule **position déterminée**, à laquelle nous pouvons réagir dialogiquement¹¹ » ;

« Les rapports dialogiques (...) peuvent s'établir à l'égard de toute partie signifiante de l'énoncé, même à l'égard d'un mot isolé, si celui est perçu (...) en tant que signe de **la position interprétative** d'autrui » ;

« les rapports dialogiques sont également possibles entre des styles de langue, sociaux, dialectaux, etc., lorsque ceux-ci sont perçus comme des **positions interprétatives**. » (*Ibidem* : 255-256).

¹¹ Cette citation est particulièrement illustrative pour la définition du dialogisme réactif ; le rapport dialogique désigne dans ce contexte **une réaction** (cf. « réagir dialogiquement », et dans la phrase suivante « la réaction dialogique ») à l'égard d'une position idéologique unitaire et autonome (« une **seule** volonté », « une **seule** position »). Même pour le texte d'un « auteur collectif », le lecteur peut considérer ce texte comme l'émanation d'une seule instance discursive et reflétant la position interprétative de cette instance, par rapport à laquelle le lecteur peut choisir de réagir dialogiquement, par l'affirmation de sa propre perspective idéologique-interprétative. On n'est pas loin, dans ce cas, de la critique dialogique proposée par Todorov (cf. *infra*).

II. 3. Le dialogisme constitutif

Comme on peut facilement le deviner, la nécessité d'une position idéologique propre est directement liée au « mot direct orienté sur son objet, en tant qu'expression de la dernière instance interprétative du locuteur » et appartient à la position subjective-monologique pour laquelle l'énonciation est « un acte purement individuel, comme une expression de la conscience individuelle, de ses visées, de ses intentions, de ses impulsions créatrices, de ses goûts, etc. ». Vu les limitations épistémologiques du dialogisme réactif, on comprend aisément pourquoi Bakhtine glisse imperceptiblement vers une autre forme de dialogisme, qu'on appellera **constitutif**¹², qui met en doute l'existence du mot direct qui incarne la position idéologique autonome-subjective du locuteur.

Avant d'entamer notre discussion sur cette forme de dialogisme, il nous faut délimiter notre point de vue de la manière habituelle de concevoir les formes du dialogisme dans l'espace de la linguistique contemporaine. Commençons par dire que le syntagme « dialogisme constitutif » n'est pas notre invention ; il apparaît couramment dans le contexte des discussions sur les formes du dialogisme bakhtinien (*cf.* Bres et Nowakowska, 2006: 24). Comme le montre Dominique Maingueneau, on peut parler d'un double dialogisme :

« Cela revient à établir une distinction utile entre un **dialogisme constitutif**, qui n'est pas explicite, mais que l'analyste peut restituer, et un dialogisme montré où la présence de discours autres est explicitement marquée : c'est le cas en particulier avec les diverses formes de discours rapporté. » (Maingueneau, 2009 : 43).

Dans cette optique, le couple dialogisme constitutif-dialogisme montré pourrait se circonscrire à la paire hétérogénéité constitutive-hétérogénéité montrée dont parle Jacqueline Authier Revuz dans un article de 1972, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours ». Toutefois, il faut remarquer que les approches « linguistiques » du dialogisme s'intéressent à la dimension formelle du discours, afin de distinguer « les signaux et le marqueurs » du dialogisme (comme c'est le cas du numéro de *Langue française* dédié au dialogisme), et laisse de côté la dimension « philosophique » du dialogisme en tant que rapport spécifique entre le Moi et l'Autre, dimension à laquelle Authier-Revuz prête attention, pour l'inclure dans une vision linguistique totalisante. De ce point de vue, la notion de « dialogisme

¹² Le syntagme dialogisme constitutif n'est pas de notre invention ; il apparaît couramment dans le contexte des discussions sur les formes du dialogisme bakhtinien (*cf.* Bres et Nowakowska, 2006: 24).

constitutif » s'est imposée dans la taxonomie de la linguistique contemporaine au niveau du rapport « marqué-non marqué » : si la rencontre des voix est décelable au niveau syntagmatique du discours, on parle de dialogisme montré, tandis que, si cette rencontre n'est pas marquée au niveau textuel de surface, mais cachée dans un plan de profondeur, on parle de dialogisme constitutif.

En ce qui nous concerne, la distinction dialogisme réactif-dialogisme constitutif est élaborée sur le rapport marqué-non marqué, mais elle ne puise sa valeur heuristique dans ce rapport, mais dans une série de différences structurelles et fonctionnelles au carrefour du formel et de l'idéologique. Il est vrai que le dialogisme réactif naît de la relation de deux sujets qui assument chacun son discours, mais ce qui le définit c'est moins ce caractère formel (l'occurrence effective des deux discours), mais plutôt les postulats qui soutiennent cette forme (l'autonomie du discours de chacun et le caractère consécutif et causal de ces discours). Quant au dialogisme constitutif, il se définit moins par l'absence des traces « audibles » des positions et des voix autres, mais plutôt par le caractère réciproque de la relation Moi-Autre, par le rôle constructif de l'altérité au niveau du discours personnel qui naît avec le mot étranger.

Dans *La poétique de Dostoïevski*, tout comme dans ses autres écrits, le critique russe s'efforcera de montrer que « le mot direct orienté sur son objet, en tant qu'expression de la dernière instance interprétative du locuteur » est une illusion nourrie par l'idée de la nature individuelle-intérieure du langage. Cette idée ne tient pas compte de la dimension sociale de la communication, dimension qui pénètre jusqu'aux couches les plus profondes du langage et l'organise de l'intérieur. Dans cette optique nouvelle, le mot ne sera plus la propriété unique du locuteur mais il appartiendra à l'interlocuteur également :

« En fait, tout mot comporte deux faces. Il est déterminé tout autant par le fait qu'il procède de quelqu'un que par le fait qu'il est dirigé vers quelqu'un. *Il constitue justement le produit de l'interaction du locuteur et de l'auditeur.* » (Bakhtine/Volochinov, 1977: 123-124).

Le dialogisme constitutif est lié, lui-aussi, à l'impératif méthodologique de comprendre le langage en tant qu'événement concret et non plus comme une structure abstraite :

« L'énoncé concret (et non pas l'abstraction linguistique) naît, vit et meurt dans le processus de l'interaction sociale des participants de l'énoncé. Sa signification et sa forme sont déterminées pour l'essentiel par la forme et le caractère de cette interaction » (Bakhtine/Volochinov *apud* Todorov, 1981 : 198).

Dans l'espace de la communication vivante, le dialogisme constitue la coordonnée fondamentale de la socialité du langage, construite sur une dialectique particulière de l'identité et de l'altérité :

« Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social. » (Bakhtine, 1978 : 100).

Même si l'idée d'interaction surgissait aussi dans le cadre du dialogisme réactif, il faut remarquer que là elle désignait la relation entre deux horizons idéologiques-interprétatifs autonomes qui préexistaient à l'action communicative, tandis que dans le contexte du dialogisme constitutif **c'est l'interaction même qui met en forme ces horizons.**

Au moment où Bakhtine approfondira la réflexion sur le rapport entre le mot et la réalité et sur l'articulation de la position interprétative du locuteur, il mettra en doute l'existence « du mot orienté directement vers son objet, du mot qui assigne un nom, informe, exprime, représente, et qui est prévu pour une compréhension aussi immédiate et objective » (Bakhtine, 1970a : 258-259) et aussi l'existence de la position interprétative personnelle qui en serait le corollaire. La métaphore du pont, tout comme celle de la frontière¹³, illustre une nouvelle perspective sur la communication et sur la relation entre le moi et autrui. Grâce à cette nouvelle perspective, la relation de consécuité définitoire pour le dialogisme réactif¹⁴ se transforme en une relation de simultanéité et d'interdépendance¹⁵. Avant d'engager un rapport dialogique réactif avec le discours d'autrui, le discours même naît de l'entrelacement de la position communicative du sujet et de l'altérité, tout comme chaque position idéologique, avant de s'opposer aux autres positions idéologiques, se constitue par l'assimilation de celles-ci. Dans cette nouvelle

¹³ « Le discours vit, dirait-on, **aux confins** de son contexte et de celui d'autrui. » ; „En fait, pour la conscience individuelle, le langage en tant que concrétion socio-idéologique vivante, et opinion multilingue, se place **à la limite** de son territoire et de celui d'autrui. » (Bakhtine, 1978: 106, 114).

¹⁴ S'il fallait formaliser la signification du mot réaction on dirait qu'il s'agit d'un événement produit au moment T_{n+1} comme réponse à un événement produit au moment T_n , T désignant la dimension temporelle de l'action.

¹⁵ Rappelons que le trait caractéristique de la vision artistique de Dostoïevski était la capacité de saisir la réalité par les catégories de l'interaction et de la coprésence ; on découvre, dans le dialogisme constitutif bakhtinien une orientation perceptive similaire. Tant la métaphore du pont, que celle de la frontière contiennent les sèmes /liaison/ et /simultanéité/ grâce auxquelles les relations interhumaines sont saisies du point de vue du présent interactif, au niveau concret de l'énonciation mais aussi au niveau plus abstrait de la manifestation linguistique de la fonction stylistique du langage : « La politique intérieure du style (**concomitance** des éléments) est infléchie par sa politique extérieure (**relation** au discours d'autrui). » (*Ibidem*: 106).

optique il n’y a plus de mot à soi qui puisse dire la réalité. Toute communication, dès sa naissance, est étroitement liée aux mots des autres et ne devient sonore **que par rapport** à ces mots :

« L’orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C’est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l’objet, dans toutes les directions, **le discours en rencontre un autre, « étranger », et ne peut éviter une action vive et intense avec lui.** Seul l’Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l’objet avec la parole d’autrui. » (Bakhtine, 1978 : 102)

Si dans le cas du dialogisme réactif le mot direct exprimant une position idéologique subjective était possible, pour le dialogisme constitutif la perception même de la réalité est dialogique, et les discours qui expriment cette réalité sont saturés d’autres discours. C’est ainsi que l’altérité s’insinue dans les couches les plus profondes du langage et de la communication. Selon Bakhtine, la présence constitutive de l’altérité dans n’importe quel discours se retrouve sous deux formes différentes.

D’un côté, Bakhtine parle de la dialogisation « au sein de l’objet » pour décrire les effets syntactiques, sémantiques et stylistiques produits par la rencontre entre la conscience linguistique de l’individu et la conscience linguistique de la communauté à laquelle celui-ci appartient. Le plus souvent, la connaissance de la réalité et l’expression linguistique de cette connaissance sont des processus impossible à dissocier ; on s’approprie le monde au fur et à mesure qu’on le met en discours, au fur et à mesure que l’univers phénoménal est organisé linguistiquement. De ce point de vue, chaque langue s’approprie différemment le réel¹⁶ et fonctionne ainsi comme une grille interprétative originale ; pour la conscience humaine, la réalité est perçue par l’intermédiaire de ce filtre interprétatif qui impose au chaos du réel un certain ordre. Au moment où un locuteur communique quelque chose sur la réalité, il actualise automatiquement la position

¹⁶ On se situe de nouveau près de l’hypothèse Sapir-Whorf: « Le langage et nos habitudes de pensée sont inextricablement mêlés; ils sont, dans un sens, une seule et même chose », « Les langages sont pour nous plus que de simples systèmes de communication de la pensée; ils sont comme des vêtements invisibles qui **entourent notre pensée et donnent une forme précise à sa représentation symbolique.** » (Sapir, 2001: 263, 267) ou « Ainsi notre univers mental, **tel qu’il est déterminé par la langue,** est non seulement en accord avec nos idéaux et nos idoles culturels, mais il intègre même nos réactions personnelles inconscientes qui lui doivent certains de leurs aspects les plus caractéristiques. » (Whorf, 1969: 111). Pour une vue d’ensemble, cf. Whorf, 1969, surtout le chapitre sur les *Rapports du comportement et de la pensée pragmatique avec le langage*, pp.71-120. Même si pour Bakhtine le problème du rapport conscience-langage-réalité ne se pose pas exactement dans les mêmes termes, pour lui aussi, la langue représente une forme élémentaire d’interprétation de la réalité : « tous les langages du plurilinguisme, de quelque façon qu’ils soient individualisés, sont des points de vue spécifiques sur le monde, **des formes de son interprétation verbale,** des perspectives objectives sémantiques et axiologiques. » (Bakhtine, 1978 : 113).

interprétative immanente à la langue utilisée. Pour Bakhtine, c'est cette position interprétative intrinsèque à la langue qui soutient la dialogisation à l'intérieur de l'objet en qui s'incarne dans la tension entre le discours individuel en train de se constituer et les discours des autres :

« Car tout discours concret (énoncé) découvre toujours l'objet de son orientation comme déjà spécifié, contesté, évalué, emmitoufflé, si l'on peut dire, d'une brume légère qui l'assombrit, ou, au contraire, éclairé par les paroles étrangères à son propos. Il est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui. » (*Ibidem* : 100).

Le mot personnel naît par une interaction tendue entre les intentions et la compétence linguistique du sujet et les libertés et les contraintes du milieu linguistique auquel appartient le sujet. Ces contraintes et ces libertés prennent la forme du « déjà dit »¹⁷ (*Ibidem* : 103) qui s'interpose entre la conscience du locuteur et la réalité. Cette interaction dialogique a une **valeur constitutive** ; elle **organise le discours du dedans**, au niveau structural élémentaire et pénètre « dans toutes ses couches sémantiques et expressives » (*Ibidem*: 102).

De l'autre côté, cette forme rétrospective par laquelle le discours se construit en interaction avec d'autres discours autour d'un même objet n'épuise pas ce que Bakhtine appelle « la dialogisation intérieure du discours ». L'altérité/hétérogénéité qui est une partie intégrante du discours n'appartient pas seulement au passé du déjà dit, mais on la retrouve aussi dans l'avenir des réponses possibles :

« Se constituant dans l'atmosphère du « déjà dit », le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue. » (*Ibidem* : 103).

Dans ce cas, le rapport avec autrui ne vise pas la succession des interventions discursives (situation caractéristique du dialogisme réactif), mais se situe à l'intérieur du discours, au niveau de sa mise en forme :

« Toute parole, quelle qu'elle soit, est orientée vers une réponse compréhensive, mais cette orientation ne se singularise pas par un acte autonome, et ne ressort pas de la composition. **La compréhension réciproque est une force capitale qui participe à la formation du discours** : elle est *active*, perçue par le discours comme une résistance ou un soutien, comme un enrichissement. » (*Ibidem* : 103).

¹⁷ Pour Bakhtine le déjà-dit semble désigner surtout la structure sémantique de la communication : « La conceptualisation de l'objet au moyen du discours est un acte complexe: tout objet « conditionnel », « contesté », est éclairé d'un côté obscurci de l'autre par une opinion sociale aux langages multiples, par les paroles d'autrui à son sujet. » (Bakhtine, 1978: 100). Il nous semble possible cependant d'exploiter ses intuitions au niveau de la langue en tant que système de contraintes et libertés, dans l'esprit de Coşeriu.

Par ces deux formes de dialogisation, le mot est sorti d'un contexte de vision monologique et d'un réseau de relations unidirectionnelles émetteur-référent-destinataire pour être situé dans un cadre épistémologique différent, gouverné par l'interaction structurante entre l'identité et l'altérité. Dans le processus de communication authentique, l'Autre n'est plus un élément passif qui perçoit et décode le message codifié par le locuteur, mais il s'insinue en tant que principe structurant au cœur du message et confère à celui-ci son « orientation dialogique » actualisée dans une série de particularités sémantiques-lexicales, syntactiques et stylistiques. Ces particularités sont inaccessibles aux sciences du langage tant qu'on ne renonce pas à l'utopie du langage unique et monologiquement construit et tant qu'on imagine un espace transparent entre l'intention communicative du locuteur et le contenu à exprimer. Grâce à ces deux formes de l'orientation dialogique de l'énoncé on est loin du « mot direct orienté sur son objet, en tant qu'expression de la dernière instance interprétative du locuteur », possible seulement dans le cadre d'une vision restreinte du dialogisme.

Comme on l'a déjà dit, la vision assez restrictive du dialogisme réactif ne définit pas la position de Bakhtine ; elle est plutôt une étape intermédiaire dont l'utilité est le plus souvent polémique : Bakhtine y fait recours pour se détacher polémiquement de certains points de vue théoriques qui ignorent la dimension sociale et interactive du langage.

Si les formes du dialogisme réactif ouvrent le chemin vers une approche pragmatique de la communication, privilégiant l'interactivité discursive entre les sujets et entre leurs positions idéologiques autonomes pour mettre en lumière les tensions qui animent la vie concrète du mot, aux niveaux des intentions et des effets¹⁸, le dialogisme

¹⁸ Une bonne part des exemples choisis de Bakhtine pour mettre en évidence l'interaction communicative contextuelle entre deux sujets s'inscrivent dans le paradigme illustratif des théoriciens de la pragmatique. Un énoncé simple tel que « Voilà ! » est incompréhensible si l'on ne connaît pas le « contexte extra-verbal » dans lequel il est prononcé. En plus Bakhtine va jusqu'à affirmer, dès années '30 que le contexte extra-verbal est une partie constitutive du sens de l'énoncé : « la situation s'intègre à l'énoncé comme un élément indispensable à sa constitution sémantique » (Bakhtine/Volochinov in Todorov, 1981 : 190-191) ce qui semble anticiper la stratégie de l'interprète et la vision du sens comme indication d'interprétation. Dans le même texte auquel on a emprunté ces idées qui semblent énoncer la pragmatique linguistique, Bakhtine fait une distinction que Ducrot exploitera plus tard dans *Dire et ne pas dire* ; il s'agit de la distinction entre posé et sous-entendu dans le fonctionnement du discours : « Donc l'énoncé quotidien considéré comme un tout porteur de sens se décompose en deux parties : 1) une partie verbale actualisée, 2) une partie sous-entendue. » (*Ibidem* : 191). Toujours dans le même cadre « anticipatif », faut-il remarquer que les sous-entendus s'inscrivent dans l'horizon des connaissances socialement partagées qui évoquent la théorie du ON-locuteur ou le *doxa* de Berrendonner (1981) : « Ce que je sais, ce que je vois, ce que je veux, ce que j'aime ne peuvent être sous-entendus. Ne peut devenir partie sous-entendue de l'énoncé que ce que nous, locuteurs, nous connaissons, voyons, aimons et reconnaissons tous, ce qui nous est commun à tous et ce qui nous unit. » (*Ibidem* : 191). Ces affinités de vision n'impliquent nullement une influence directe, vu l'entrée tardive de Bakhtine dans l'espace culturel français, mais elles indiquent l'actualité et la profondeur de la pensée bakhtinienne.

constitutif semble s'orienter vers une approche anthropologique et philosophique élaborée à partir du rôle constructif de l'altérité dans l'articulation de l'identité au niveau de la pensée et de l'existence en général. Comme le montre très bien Todorov, dans le chapitre sur « L'anthropologie philosophique » (Todorov, 1981 : 145-172), pour Bakhtine l'altérité s'insinue jusqu'aux niveaux les plus élémentaires de l'existence humaine (la pensée, le discours intérieur et la conscience de soi).

Pour continuer l'analyse de Todorov, il nous semble absolument nécessaire de lier cette « anthropologie philosophique » au dialogisme constitutif ; même si Todorov ne prête pas une attention particulière à la dimension **communicative** de l'interaction entre le moi et l'autre, il nous semble que, pour Bakhtine, c'est justement elle qui assure le rapport réciproquement constitutif entre le sujet et autrui.

Pour illustrer cette idée, on partira de la manière dans laquelle Bakhtine conçoit le discours intérieur. Pour la linguistique idéaliste qui privilégiait l'originalité liée à l'intériorité de la personnalité créatrice du locuteur, à son « activité » sensitive et cognitive, le langage n'était qu'une extériorisation approximative et imparfaite du vécu intérieur, vécu qui, une fois mis dans le langage-de-tout-le-monde, perdrait toute sa force expressive. D'après Bakhtine, la position idéologique du mouvement idéaliste en linguistique pourrait être schématisée par une série de corrélations oppositives telles que : intériorité *vs* extériorité, penser/sentir *vs* parler, ineffable *vs* verbalisé, individuel *vs* social, etc., série dans laquelle les premiers éléments (penser, sentir, intérieur, individuel, unique) seraient marqués positivement (*vs* comme appartenant au champ de la substance, de l'authenticité et de la valeur tandis que les derniers éléments (parler, extérieur, social/collectif, commun) seraient marqués négativement, dans l'horizon de l'appauvrissement, de l'apparence, de l'inauthenticité.

Par rapport à cette vision oppositive, Bakhtine en propose une dialectique dans laquelle la pensée et la sensibilité, au lieu d'incarner le noyau dur de la spécificité et unicité de l'être humain seraient pré-déterminées par le contexte social.

Pour la tradition linguistique idéaliste subjective, le discours intérieur est le foyer de l'individualité, de l'unicité et de l'originalité et s'oppose au discours « extériorisé » qui n'est qu'une traduction imparfaite. Bakhtine repousse cette dualité entre le dedans et le dehors et veut « éliminer d'emblée le principe d'une distinction qualitative entre le contenu intérieur et l'expression extérieure » (Bakhtine/Volochinov, 1977 : 122). Pour lui, le point commun entre l'activité mentale et son actualisation linguistique est la dimension sémiotique du matériau véhiculé ; le contenu de la conscience, tout comme le contenu du

langage est sémiotiquement organisé et il est nécessairement lié à la structure sociale du *sémiosis*.

Bakhtine postule ainsi un isomorphisme fonctionnel entre le discours intérieur (l'activité mentale) et le discours concrétisé. Vu que « ce n'est pas l'activité mentale qui organise l'expression, mais au contraire c'est *l'expression qui organise l'activité mentale*, qui la modèle et détermine son orientation » (*Ibidem* : 123-123), on retrouve donc, au niveau du fonctionnement de la conscience, la même orientation doublement dialogique qui caractériserait le fonctionnement du langage. Si la pensée n'existe pas indépendamment de l'expression qui l'incarne, elle subit les mêmes contraintes que celle-ci. Premièrement, elle est dialogique par rapport au contexte idéologique où elle naît. Nos pensées sur la réalité sont étroitement liées aux pensées des autres, tout comme notre langage est façonné par le langage des autres. Deuxièmement, l'orientation dialogique de la pensée est déterminée par sa dimension prospective, par son rapport constitutif aux pensées à venir et par son rapport au destinataire virtuel :

« Le monde intérieur et la réflexion de chaque individu sont dotés d'un *auditoire social* propre bien établi, dans l'atmosphère duquel se construisent ses déductions intérieures, ses motivations, ses appréciations, etc. » (*Ibidem* : 123).

L'isomorphisme entre langage et pensée va parfois chez Bakhtine jusqu'au niveau formel ; non seulement la pensée fonctionne dans la même manière que le langage (grâce au rôle constitutif que joue l'altérité dans les deux activités de l'esprit) mais elle y puise aussi sa forme « naturelle », le dialogue :

« Lorsque nous nous mettons à réfléchir sur un sujet quelconque, lorsque nous l'examinons attentivement, notre discours intérieur – qui peut parfois, quand on est seul, être prononcé à haute voix – prend immédiatement la forme d'un débat par questions et réponses, fait d'affirmations suivies d'objections. » (Bakhtine/Volochinov *apud* Todorov, 1981 : 294).

A côté de cette ressemblance formelle superficielle entre le langage et la pensée, dans ses derniers écrits, Bakhtine parlera d'une similitude formelle plus profonde, déterminée par la tension entre identité et altérité dans le processus de compréhension :

« Le sténogramme de la pensée, c'est toujours le sténogramme d'un dialogue de type particulier: l'interdépendance complexe qui s'instaure entre *le texte* (objet d'analyse et de réflexion) et *le contexte* qui l'élabore et l'encadre (contexte interrogatif, contestatif, etc.) à travers lequel se réalise la pensée du sujet qui fait acte de cognition et de jugement. Il y a rencontre de deux textes celui qui est tout fait et celui qui s'élabore en réaction au premier. Il y a rencontre de deux sujets, de deux auteurs. » (Bakhtine, 1984 : 315).

On comprend ainsi pourquoi, pour Bakhtine, « la compréhension est toujours, dans une certaine mesure, dialogique. » (*Ibidem* : 320) ; elle dépend des manières socialement imposées d'appréhender la réalité (ce sont toujours les autres qui nous apprennent à penser, ce sont les pensées des autres qui nourrissent nos propres pensées), elle est modalisée par le contexte socio-idéologique dont elle émerge. Ce que dit Bakhtine à propos de l'idée chez Dostoïevski semble ainsi être valable pour toute idée :

« L'idée, telle que la voyait le peintre Dostoïevski, n'est pas une formation subjective individuelle et psychologique, avec une « résidence fixe » dans la tête de l'homme ; elle est interindividuelle et intersubjective ; elle « est » non pas dans la conscience individuelle, mais dans la communication dialogique *entre* les consciences. L'idée est un *événement vivant* qui se déroule au point de rencontre dialogique entre deux ou plusieurs consciences. Prise ainsi, elle est semblable au *mot* avec lequel elle forme une unité dialectique. Comme le mot, elle demande d'être comprise par d'autres voix, à recevoir des répliques sous différents angles. Comme le mot, l'idée est dialogique par nature, le monologue n'étant qu'une forme d'expression compositionnelle et conventionnelle. » (Bakhtine, 1970a : 137).

Ces observations marquent un changement de perspective au sujet de la manière de considérer le rapport langage-pensée ; dans une première « étape », les intentions polémiques déterminent Bakhtine à surestimer le rôle du milieu social dans la mise en forme de la pensée et du langage ; il soutient ainsi que « le centre organisateur et formateur [de l'activité mentale, n. n. I. M.] ne se situe pas à l'intérieur, c'est-à-dire dans le codes des signes intérieurs, mais bien à l'extérieur » et que « le centre nerveux de toute énonciation, de toute expression n'est pas intérieur mais extérieur : il est situé dans le milieu social qui entoure l'individu. » (Bakhtine/Volochinov, 1977: 122, 134).

Ultérieurement, le déterminisme unilatéral caché derrière des remarques telles que « Ce n'est pas l'activité mentale qui organise l'expression, mais au contraire c'est *l'expression qui organise l'activité mentale*, qui la modèle et détermine son organisation » (*Ibidem* : 122-123) sera dépassé pour céder la place à une perspective qui privilégie l'interdépendance et l'interaction.

De cette perspective, la pensée et la langue, unies de façon dialectique, ne sont plus de simples résultats de l'activité discursive et cognitive sociale, mais s'inscrivent dans une dynamique réciproquement enrichissante du soi et de l'altérité. Autrement dit, les pensées et les discours de quelqu'un naissent toujours d'un contact, d'une relation, d'une rencontre avec les pensées et les discours étrangers.

De notre point de vue, pour la compréhension juste de la vision de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme, il faut faire la distinction entre les formes de dialogisme analysées jusqu'ici.

Le dialogisme réactif dérive du dialogue et suppose un contact du type stimulus – réponse (quelqu'un demande, quelqu'un d'autre répond, quelqu'un affirme, quelqu'un d'autre le contredit, quelqu'un écrit, quelqu'un d'autre lit et répond, si nous parlons d'une façon figurée). En quelques mots, le dialogisme réactif se construit sur une dynamique du type message-contre message¹⁹ : soit qu'il s'agisse des systèmes sémiotiques identiques (message oral – contre message oral, message gestuel – contre message gestuel, message écrit – contre message écrit, etc.), soit qu'il s'agisse des systèmes sémiotiques différents (message oral – contre message écrit/gestuel etc.)

En ce qui concerne le dialogisme constitutif, il ne signifie plus la concrétisation de l'échange communicatif explicite, mais l'émergence du mot propre **par** l'assimilation du mot étranger, « déjà-dit » ou « à venir ». Il est donc antérieur à tout échange de répliques, construisant en fait la structure qui rend possible la communication et la compréhension, cette « force capitale qui participe à la formation du discours » (Bakhtine, 1978 : 103).

Quoique, suivant Bakhtine, nous l'ayons analysée dans le plan de l'interaction communicative, cette forme de dialogisme dépasse l'horizon de l'emploi du langage ; située à l'intersection entre le linguistique et le cognitif, elle comprend la sphère humaine comme tension dialectique entre individuel et social, entre intériorité et extériorité, entre subjectif et objectif, entre identité et altérité.

Si nous approfondissons les intuitions de Bakhtine jusqu'aux dernières conséquences, nous pourrions spéculer en affirmant que les gens communiquent et s'entendent, demandent et répondent, sollicitent et offrent, justement parce qu'au niveau profond de leur être existe une structure de vie, de connaissance et de comportement « spécialisée » dans l'administration de la réciprocité sémiotique, interdépendante de la communicabilité généralisée de l'existence humaine, dans l'esprit de la vision L'École de Palo Alto, pour laquelle, on le sait, il est impossible de ne pas communiquer.

Même si nous n'allons pas jusqu'à ce point, nous soulignons la sphère largement anthropologique dans laquelle se situe le dialogisme constitutif.

Nous avons cru nécessaire d'insister sur cette différenciation entre autre parce que tout notre projet de recherche est basé sur la compréhension du dialogisme comme dimension structurale non seulement du langage, mais également de la pensée et de la vie.

Dans le plan méthodologique, l'absence d'une délimitation entre ces formes de dialogisme peut engendrer des confusions et des polémiques stériles. Ainsi, si nous

¹⁹ *Contre* ne signifie pas d'opposition, mais succession temporelle causale du type adressabilité - responsabilité.

comprenons le dialogisme seulement dans sa dimension réactive, en analogie avec le dialogue et avec l'échange de répliques, nous serons en difficulté au moment où nous discuterions par exemple de la dimension dialogique du discours critique, considéré comme un dialogue entre l'auteur et le texte. Devant une telle perspective, on peut objecter à tout moment que nous avons à faire à une simple figure de style, parce que, dans la lecture et dans l'acte critique, ni l'auteur ni le texte n'ont leur propre voix au sens dénotatif référentiel (l'auteur parce qu'il est absent, le texte parce que c'est une série de signes, et non pas un sujet humain).

Par contre, si nous nous référons à la lecture et à la critique du point de vue d'un projet cognitif-discursif de la rencontre de soi-même avec autrui, nous n'allons pas prétendre que l'auteur et le texte doivent « parler » au sens plein du mot, sachant que leur présence même est génératrice d'un message, parlante et significative pour le sujet qui établit une connexion entre eux, soit sur le plan phénoménal (en feuilletant le livre, en percevant les mots, etc.), soit en plan imaginaire (si nous pensons à l'auteur, au texte, etc.).

Dans ce sens, comme nous le montrerons plus loin, c'est justement cette perspective qui nous a permis de parler, dans la dernière partie de notre thèse, de la communication lectorale et des trois formes sous lesquelles elle apparaît.

Avant d'y arriver, revenons à Bakhtine, en suivant la récurrence du concept de dialogisme dans la sphère du discours littéraire.

III. Interactions dialogiques dans le texte littéraire

III. 1. Considérations générales

Malgré les méandres de la perspective de Bakhtine sur le rapport langage-pensée, le noyau dur de son argumentation reste l'isomorphisme structural et fonctionnel entre ces deux niveaux de l'être. Tout comme le langage, la pensée est un processus interactif d'ouverture vers l'altérité ; l'idéologie, telle que la conçoit Bakhtine, en tant que position interprétative par rapport à la réalité est donc, avant tout, un phénomène communicatif qui engage l'homme dans sa dimension sociale, de *zoon politikon* de la philosophie grecque. C'est pourquoi on a choisi d'analyser le fonctionnement dialogique de la pensée ayant comme point de départ les formes du dialogisme qui se manifeste dans le cadre de la communication humaine ; par rapport à ces formes, le dialogisme de la pensée et de l'idéologie n'est qu'une dérivation à valeur illustrative, un cas particulier et non pas une catégorie spécifique.

Pour revenir aux formes du dialogisme constitutif dans sa double orientation, vers le déjà-dit et vers la réponse attendue (visée) et sollicitée, plus ou moins implicitement, il faut remarquer que ces formes générales s'actualisent différemment en fonction du niveau épistémologique où se situe l'investigation critique. On peut, par exemple, les observer au sein de la vie pratique, dans « les « coups d'œil de côté », toutes les parenthèses, restrictions, allusions, digressions » (Bakhtine, 1970a: 278) qui habitent notre parole et par lesquelles les mots des autres co-résonnent avec nos propres mots. Même si Bakhtine admet l'importance euristique de ce champ d'étude – « la communication dans la vie courante » (Bakhtine/Volochinov, 1977 : 32) –, il le prend en considération sporadiquement et, le plus souvent, sous la forme des exemples préfabriqués tels que « J'ai faim » (*Ibidem* : 126-127) ou « La vie est belle » (Bakhtine, 1970a : 225) pour illustrer soit le rôle du contexte social dans l'articulation de la signification soit la dialectique linguistique/translinguistique dans la compréhension des énoncés. Sa préoccupation reste cependant l'analyse de la manière dans laquelle l'altérité façonne de l'intérieur le discours du moi dans les textes littéraires.

Du point de vue méthodologique, le problème des formes de dialogisme qu'on retrouve dans les textes littéraires est étroitement lié à la question des **instances** qui organisent le discours littéraire en tant que forme particulière de la communication esthétique. Même si dans le fonctionnement du texte littéraire le problème des instances textuelles s'intègre dans la problématique plus générale de l'articulation de la forme et du

contenu, il est possible de le traiter séparément sans oublier toutefois que la séparation n'est que provisoire et que l'œuvre littéraire naît à l'intersection du *qui*, du *quoi* et du *comment*. A la limite on pourrait même dire que le *qui* du texte littéraire (auteur/lecteur/personnage) n'est que la trace anthropomorphique des signes textuels, comme l'effet de la *forme-sens* qu'est l'œuvre. La spécificité épistémologique des instances textuelles étudiées du point de vue de la constitution et du fonctionnement du texte littéraire est leur dimension potentielle : si pour un psychologue ou un sociologue les instances textuelles (auteur, lecteur, personnage) sont, avant tout, des êtres-au-monde, situées ou situables dans un horizon socio-historique déterminé, pour le théoricien de la littérature ces instances sont envisagées comme des *effets* du texte, comme des *êtres de papier* dont parlait Roland Barthes¹.

En ce qui concerne la position de Bakhtine au sujet des instances du texte littéraire (narratif) on commencera par une remarque « stylistique » : pour désigner l'auteur, le narrateur ou les personnages, le critique russe n'utilise presque jamais la notion abstraite d'*instance* qui s'est imposée dans la terminologie de la narratologie² ; il préfère l'emploi connotatif du mot *voix*³ qui, le plus souvent, évoque métonymiquement l'être qui s'exprime *dans* (ou *par*) le texte. Cette option terminologique, on le verra, n'est pas du tout insignifiante pour le contexte théorique général de la vision de Bakhtine ; par rapport à la notion d'*instance* qui est plutôt descriptive et neutre du point de vue de la signification, le mot *voix*, par ses traits sémantiques fondamentaux (/+humain/ et /+communication/) évoque toute une sphère d'activités interhumaines définie par

¹ Il ne faut pas oublier que, dans ce syntagme, le noyau sémantique n'est pas le mot *être*, qui aurait pu conduire à une problématique anthropomorphique et, finalement, ontologique (direction ouvertement refusée par Roland Barthes dans son article), mais *papier*, grâce auquel la problématique du personnage est située sur des fondements formels.

² Cf. Genette, 2007: 220 : « Cette difficulté se marque surtout par une sorte d'hésitation, sans doute inconsciente, à reconnaître et respecter l'autonomie de cette **instance**, ou même simplement sa spécificité : d'un côté, comme nous l'avons déjà remarqué, on réduit les questions de l'énonciation narrative à celles du « point de vue » ; de l'autre, on identifie l'**instance** narrative à l'**instance** d'« écriture », le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre. »

³ « La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski » (Bakhtine, 1970a : 35). Rappelons-nous que pour Bakhtine la polyphonie est, avant tout, une qualité esthétique-littéraire construite sur un nouveau type de relation « communicative » entre un auteur et ses personnages : « Dostoïevski est le créateur du *roman polyphonique*. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. (...) On voit apparaître, dans ses œuvres, des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur ; (...) Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original. » (*Ibidem* : 35-36).

l'intentionnalité socio-communicative (la *voix* c'est la communication et celle-ci va (a ?) toujours avec ses causes et ses finalités).

Si la première remarque au sujet de la vision de Bakhtine sur les instances du texte narratif a une valeur « méta-stylistique » et montre comment le choix d'un mot (*voix*) ouvre le champ de la vision vers les structures de communication (qui s'adresse à qui ?, pourquoi ? comment ? dans quel but ?, etc.), la deuxième remarque à une visée méthodologique. On l'a déjà dit au moment où l'on a abordé la pluralité des significations et des fonctions épistémologiques du dialogisme chez Bakhtine, la valeur de cette notion dépend du niveau euristique où se situe l'analyse (au niveau du fonctionnement de la pensée, au niveau de l'émotion, au niveau de la communication interhumaine, etc.) ; même lorsqu'on restreint le champ d'investigation à un domaine assez bien circonscrit comme par exemple *le dialogisme dans le roman*, où l'on pourrait s'attendre à une perspective unitaire et cohérente, on découvre la même diversité des significations de la notion qui nous intéresse à savoir le dialogisme. Le dialogisme qui décrit la spécificité du roman de Dostoïevski, par rapport à la tradition romanesque *monologique* n'a pas du tout la même valeur sémantique que le dialogisme du genre romanesque par rapport au discours lyrique ou que le dialogisme de la relation auteur-lecteur.

Malgré cette pluralité des valeurs, on retrouvera, lors d'une lecture en profondeur, une certaine *unité de vision* sans pourtant ignorer les points faibles (ou au moins, discutables) des thèses de Bakhtine⁴. Pour y arriver on va suivre ses réflexions telles qu'il les a élaborées dans le chapitre sur *Le mot chez Dostoïevski* (Bakhtine, 1970a : 252-363) et dans le sous-chapitre sur le *Plurilinguisme dans le roman* (Bakhtine, 1978 : 122-151).

⁴ Pour indiquer seulement un de ces points faibles, il suffit de réfléchir au rapport entre la catégorie du « mot à deux voix » et la possibilité que « le dernier mot de l'auteur » n'existe pas et qu'il soit transféré en totalité aux personnages, au narrateur ou qu'il se laisse deviner dans le tout textuel de l'œuvre et non pas dans un élément précis de celle-ci. Même si initialement Bakhtine suggère que cette *a-topie* (non-lieu) du mot de l'auteur s'expliquerait par des raisons socio-idéologiques particulières (la structure discursive et idéologique du milieu qui permettrait ou interdirait le mot réfracté « dans le mot, le style, la manière d'autrui » Bakhtine, 1970a : 279), plus tard il est tenté de laisser de côté les circonstances historiques et de la généraliser au discours romanesque. On ne s'étonnera donc pas des polémiques qu'a engendrées la théorie de Bakhtine sur la relation entre le mot de l'auteur et le mot des personnages, polémiques auxquelles on arrivera plus tard.

III. 2. Le roman vs. la poésie

Si l'on s'attaque maintenant aux approximations théoriques des formes du dialogisme spécifiques au discours romanesque, à savoir les sous-chapitres sur le *Plurilinguisme dans le roman*, et sur *Le locuteur dans le roman*, qui font partie du livre *Esthétique et théorie du roman*, on remarque qu'ici Bakhtine ne prend en considération que les phénomènes rattachables à la sa troisième catégorie de mots, les mots à deux voix dont les variantes, les structures et les effets sont décrits au niveau du **genre romanesque**, et non plus dans le contexte particulier d'une **variété d'écriture** (le roman *polyphonique*). Ce changement du champ d'investigation implique, inévitablement, un changement au niveau de la structure de l'argumentation, au niveau des exemples et au niveau des finalités démonstratives. Tandis que la classification tripartite de l'énoncé romanesque du chapitre *Le mot chez Dostoïevski* n'était qu'une introduction quasi-théorique à valeur instrumentale dont le but était de rendre plus lisible l'innovation formelle que Dostoïevski réalise, dans ses romans sur le plan de l'énonciation, dans le chapitre dont on parle maintenant, il s'agit d'un enjeu démonstratif plus général : Bakhtine ne tente plus d'illustrer les particularités énonciatives de la narration dans l'œuvre de Dostoïevski, mais il s'efforce de décrire les particularités énonciatives et idéologiques du roman en tant que genre en opposition avec le genre lyrique.

L'idée centrale qui organise la vision de Bakhtine dans l'étude sur le *Discours romanesque* (Bakhtine, 1978 : 85-233) est que le roman en tant que genre suppose « la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. » (*Ibidem* : 88). C'est seulement à partir de cette organisation littéraire de la diversité socio- et idiolectale qu'il faut comprendre le roman : « Ces liaisons, ces corrélations spéciales entre les énoncés et les langages, ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa fragmentation en courants et gouttelettes, sa dialogisation, enfin, telle se présente la singularité première de la stylistique du roman. » (*Ibidem* : 89). Pour simplifier, on pourrait dire que le spécifique stylistique et discursif du roman est la pluralité harmonieusement structurée des langages qui se rencontrent, se confrontent et co-résonnent.

Même si on a à faire à une caractéristique de n'importe quel discours et même s'il est vrai que le sens « se fait *dans* et *par* l'entrecroisement des discours » (Authier-Revuz, 1972 : 113) et que sous nos mots se cachent toujours les mots des autres⁵ (déjà prononcés ou en train d'être prononcés), il y a quand même une différence notable entre la dialogisation des genres

⁵ C'est l'hétérogénéité constitutive qu'analyse brillamment Jacqueline Authier-Revuz dans ses écrits (1972, 1995).

extralittéraires⁶ et la dialogisation du genre romanesque. Si dans les genres extralittéraires le dialogisme est partiellement chosifié, neutralisé par une explicitation fonctionnelle et instrumentale, dans le roman on pourrait dire que le même dialogisme est célébré et devient le principe constructif du discours :

« Mais si, dans la prose littéraire (familiale, rhétorique, scientifique), la dialogisation se singularise habituellement en acte autonome et se déploie en dialogue direct ou en certaines autres formes compositionnelles exprimées (...), dans la prose littéraire, au contraire, et particulièrement dans le roman, la dialogisation sous-tend de l'intérieur la conceptualisation même de son objet et son expression à l'aide du discours, transformant ainsi la sémantique et la structure syntaxique du discours. La réciprocité de l'orientation dialogique devient ici comme l'événement du discours lui-même, l'animant et le dramatisant de l'intérieur, dans chacun de ses éléments. » (Bakhtine, 1978 :106-107).

Après avoir situé le dialogisme romanesque par rapport au dialogisme de la prose extra-littéraire il faut se demander sous quelles formes apparaît le dialogisme dans le roman et par quels procédés s'actualise, au niveau syntagmatique de l'énonciation narrative, cette propriété générale du langage, à savoir son « hétérogénéité constitutive⁷ » (Cf. Authier-Revuz, 1972). C'est dans les sous-chapitres *Le plurilinguisme dans le roman* et *Le locuteur dans le roman* que Bakhtine décrit la manière dans laquelle se réalise « la réciprocité de l'orientation dialogique » au niveau du discours romanesque. Comme on peut bien l'imaginer, l'auteur reprendra quelques-unes des formes de construction de l'énonciation romanesque dont il avait parlé dans son ouvrage sur Dostoïevski, mais dans d'autres directions démonstratives et argumentatives.

⁶ Il faut se rappeler que, pour Bakhtine, le discours ne peut échapper à une structuration générique quelconque : « Pour parler nous nous servons toujours des genres du discours, autrement dit, tous nos énoncés disposent d'une *forme* type et relativement stable, de *structuration d'un tout*. » (Bakhtine, 1984 : 284). De ce point de vue, « chaque sphère donnée de l'activité et de la communication humaine (...) connaît ses genres, appropriés à sa spécificité. » (*Ibidem* : 269). Ce qu'on désigne par *genres extralittéraires* chevauche les deux types de genres distingués par Bakhtine qui, on le sait, sépare « les genres premiers » qui organisent l'échange verbal spontané, le plus souvent oral », des « genres seconds [qui] apparaissent dans les circonstances d'un échange culturel (principalement écrit). » (*Ibidem* : 267).

⁷ Ce n'est pas le moment d'ouvrir une discussion sur le rapport *explicite-implicite* en ce qui concerne l'hétérogénéité dans le langage. C'est pour cela qu'on se situe sur un niveau élémentaire et réductif lorsqu'on parle d'*actualisation*. Notre choix s'explique par des raisons méthodologiques : notre simplification n'a donc pas une valeur descriptive et substantielle, mais purement instrumentale ; on postule que le dialogisme constitutif *s'actualise* dans des formes explicites particulières afin de décrire ainsi la manière dans laquelle, selon Bakhtine, le roman devient un espace plurilingue et plurivocal.

Cette simplification instrumentale ne nous empêche pas de faire référence à la position de Jacqueline Authier-Revuz qui situe la relation *implicite-explicite* dans le contexte de *la négociation* et de *la méconnaissance* : « Mon hypothèse est la suivante : l'hétérogénéité montrée n'est pas un miroir, dans le discours, de l'hétérogénéité constitutive du discours ; elle n'est pas non plus 'indépendante' ; elle correspond à une forme de *négociation* – obligée – du sujet parlant avec cette hétérogénéité constitutive – *inéductible mais qu'il lui est nécessaire de méconnaître* ; et la forme 'normale' de cette négociation s'apparente au mécanisme de la dénégation. » (Authier-Revuz, 1972 : 143). Il est bien évident que *l'actualisation* dont on a parlé se situe dans la sphère sémantique de la relation spéculaire qu'Authier-Revuz rejette ici.

Dans le sous-chapitre sur le *Plurilinguisme dans le roman*, Bakhtine analyse le dialogisme au niveau de la **poétique** du texte romanesque et distingue quatre voies par lesquelles le plurilinguisme « sous-tend » la construction de l'univers de discours du roman. Ces « formes compositionnelles d'introduction et d'organisation du plurilinguisme dans le roman » (Bakhtine, 1978 : 122) sont « le jeu multiforme des *frontières des discours, des langages et des perspectives* » (*Ibidem* : 129), « l'introduction d'un auteur supposé, personnifié et concret (parole écrite) ou d'un narrateur (parole orale) » (*Ibidem* : 133), « les paroles et les *zones particulières* des personnages » (*Ibidem* : 136) et, enfin, « les genres intercalaires » (*Ibidem* : 141).

Dans le sous-chapitre *Le locuteur dans le roman*, la perspective du poéticien cède la place à celle du stylisticien⁸ qui s'intéresse aux procédés par lesquels on fait du *langage* un objet de la représentation romanesque⁹. Bakhtine ramène les « procédés de création de l'image du langage dans le roman » (*Ibidem* : 175) à trois grandes catégories : **l'hybridisation** (« le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, (...) la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques séparées par une époque et par une différence sociale, ou par les deux » *Ibidem* : 175-176), **l'interrelation dialogisée des langages** – dans laquelle Bakhtine inclut *la stylisation, la variation, la stylisation parodique et la parodie* (Cf. *Ibidem* : 179-181) et **les dialogues purs**.

On reconnaît dans les formes citées plus haut les distinctions et les sous-catégories qui ont fait le sujet des analyses dans le chapitre *Le mot chez Dostoïevski*. On aurait tort, quand même de considérer qu'il s'agit d'une simple reprise ; même si on retrouve, dans les deux champs d'investigation des notions comme *stylisation, parodie, dialogue, etc.*, leur fonctionnalité descriptive change d'un cas à l'autre. Dans *Le mot chez Dostoïevski*, la parodie était analysée en tant que possibilité d'une structure énonciative particulière (« le mot à deux voix ») et en tant que procédé de construction de la narration dans certains textes de Dostoïevski. Par contre, dans *Le plurilinguisme dans le roman* et dans *Le locuteur dans le roman*, la parodie est une actualisation d'un trait essentiel du discours romanesque, à savoir

⁸ Il s'agit, bien sur, d'une distinction relative et méthodologique, parce, pour Bakhtine, la poétique et la stylistique se confondent souvent grâce à leur complémentarité épistémologique ; l'analyse des « formes compositionnelles » et de leur fonctionnement discursif va presque toujours de pair avec l'analyse des *effets* stylistiques et pragmatiques.

⁹ Pour justifier sa perspective analytique Bakhtine va jusqu'à soutenir que le vrai objet du discours romanesque n'est pas la *réalité* (la création d'un monde fictif), mais le langage : « Ce n'est pas l'image de l'homme en soi qui est caractéristique du genre romanesque, mais *l'image de son langage*. (...) Si l'objet spécifique du genre romanesque c'est le locuteur et ce qu'il dit (...), le problème central de la stylistique du roman peut être formulé comme *problème de la représentation littéraire du langage, problème de l'image du langage*. » (Bakhtine : 1978 : 156). L'exagération de cette position n'annule pas quand même la validité des analyses qui en découlent.

« le plurilinguisme ». Le but argumentatif de Bakhtine n'est plus la particularisation de l'écriture dostoïevskienne (le roman polyphonique vs. le roman monologique), mais la particularisation du discours romanesque par rapport au discours lyrique.

Quelles seraient donc, d'après Bakhtine, la spécificité du discours romanesque ?

A une première lecture, on l'a déjà dit, la particularité essentielle du discours romanesque serait sa structure fondamentalement dialogique et dialogisée tandis que la particularité du genre lyrique serait le monologisme. Mais, si l'on lit attentivement, on découvre que l'opposition dialogique vs. monologique en cache une autre qui déborde la stylistique et la poétique pour toucher aux problèmes de l'anthropologie de la communication littéraire : « la réciprocité de l'orientation dialogique » est un trait qui caractérise le roman au niveau de profondeur de l'énonciation esthétique et le situe en opposition avec le lyrique sur les coordonnées sémantiques *indirect* vs. *direct*.

Pour Bakhtine la spécificité énonciative du genre lyrique est le discours direct, non pas dans un sens subjectif et autobiographique, mais dans le sens d'une absence de médiation discursive et de vision au niveau de la construction du monde poétique :

« Dans les genres poétiques (au sens étroit) la dialogisation naturelle du discours n'est pas utilisée littérairement, le discours se suffit à lui-même et ne présume pas, au-delà de ses limites, les énoncés d'autrui. (...) Dans les genres poétiques, la conscience littéraire (au sens de toutes les intentions de sens et d'expression de l'auteur) se réalise entièrement dans son langage ; elle lui est entièrement immanente, s'exprime en lui directement et spontanément, sans restrictions, ni distances. » (*Ibidem* : 108).

L'absence de la médiation et du plurilinguisme socio-idéologique ne signifie pas la négation de la pluralité des sens du symbole poétique, mais seulement le fait que cette pluralité n'est pas situable dans un contexte socio-historique et idéologique, mais à l'intérieur du langage poétique :

« Si nombreux et multiformes que soient les fils sémantiques, les accents, les associations d'idées, les indications, les allusions, les coïncidences, qui découlent de tout discours poétique, tous servent un seul langage, une seule perspective, et non des contextes sociaux à langages multiples. » (*Ibidem* : 118).

C'est dans cette tension particulière du langage « noyé dans les eaux du Léthé » (*Ibidem*) que le discours poétique peut devenir un **discours direct** qui *n'exprime* plus le monde mais le *crée* :

« Le langage du poète, c'est son langage à lui. Il s'y trouve tout entier, sans partage. Il utilise chaque forme, chaque mot, chaque expression dans leur sens direct ('sans guillemets' pour ainsi dire), c'est-à-dire comme l'expression pure et spontanée de son dessein. » (*Ibidem* : 108).

À la différence du poète « qui parle dans son langage à lui de ce qui lui est étranger » (*Ibidem* : 209), « le prosateur, quant à lui, tente de dire dans le langage d'autrui ce qui le concerne personnellement » (*Ibidem*). Si la poésie s'inscrit sur l'axe du discours direct, où la création de l'œuvre réitère la structure du langage adamique qui nomme le monde pour la première fois¹⁰, le roman, création qu'on pourrait situer, dans une diachronie mythique après le moment de la tour Babel et de la confusion des langues (Genèse, 11, 3-9), est l'espace de l'indirect ; le prosateur n'a plus à faire à un monde vierge, mais « il découvre toujours l'objet de son orientation comme déjà spécifié, contesté, évalué, emmitouflé, si l'on peut dire, d'une brume légère qui l'assombrit, ou au contraire, éclairé par les paroles étrangères à son propos » (*Ibidem* : 100). Contrairement au poète qui refuse ce dialogisme de l'existence sociale du mot, pour ne laisser entendre que son langage à soi, le romancier utilise l'entrecroisement des langages pour rendre sonore sa propre voix :

« Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être *bivocal*. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux expressions. En outre, les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (...), comme si elles conversaient ensemble. » (*Ibidem* : 144-145).

Si le discours poétique se construit *malgré* le discours d'autrui, afin d'exprimer un seul langage, le discours romanesque est fait *avec* le discours d'autrui. Par cette vision, Bakhtine semble rejoindre les idées sur le monde romanesque de Dostoïevski et sur sa capacité « de voir tout dans la coexistence et dans l'interaction » (Bakhtine, 1970a : 67), capacité qui serait, dans la lumière des considérations d'*Esthétique et théorie du roman*, une caractéristique de tout romancier, tout comme une définition particulière de l'écrivain de *Esthétique de la communication verbale* (« L'écrivain est celui qui sait travailler la langue en se situant hors de la langue, c'est celui qui détient le don du dire indirect, Bakhtine, 1984 : 319), semble décrire

¹⁰ La comparaison du langage poétique avec le langage adamique est, il faut l'admettre, presque un *topos* des approches essentialistes et idéalistes sur le langage poétique. Il est à rappeler ici l'analyse d'Umberto Eco sur la langue parfaite (Eco, 1994) et la vision de Dumitru Irimia sur le rapport entre la vérité biblique et le mot poétique (Irimia, 2009). La raison pour laquelle on y fait référence est quand-même moins son caractère récurrent dans la culture européenne, que l'évocation de l'image d'Adam chez Bakhtine lui-même : « L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, 'étranger', et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui ». (Bakhtine, 1978 : 102). Après ses considérations sur le langage poétique, on se rend compte que la poésie est la seule modalité de récupérer cette position mythique.

la position de création du romancier qui est condamné à « dire dans le langage d'autrui ce qui le concerne personnellement ».

Au niveau du discours poétique, le problème du langage unique est étroitement lié au problème du monde unique. C'est pour cela qu'on a associé le caractère direct du langage poétique (expression unique d'un projet artistique unique) à sa capacité créatrice. Tandis que dans le plurilinguisme romanesque on a à faire à un monde commun relativisé parce que discuté et discutable, le discours lyrique crée un monde unique, absolu et indiscutable. On voit ainsi que l'opposition monologique vs. dialogique n'est pas, dans ce cas, une opposition axiologique (comme dans l'opposition roman polyphonique vs. roman monologique où Bakhtine n'hésitait pas à manifester son appréciation pour le premier), mais une opposition descriptive et fonctionnelle : le monologisme poétique tel que l'envisage Bakhtine servirait comme base de discussion très fructueuse au sujet de la structure et du fonctionnement du signe poétique.

On pourrait, par exemple, confronter l'autosuffisance du langage poétique dont parle Bakhtine (cf. « le discours qui se suffit à lui-même ») avec la fonction poétique de Jakobson selon qui « la visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage. » (Jakobson, 1963 : 218). Il ne s'agit pas, selon nous, d'une simple ressemblance de surface mais d'une manière assez proche de comprendre le signe poétique.

Sans approfondir l'investigation critique dans cette direction, il faut retenir que l'émergence de la notion de dialogisme dans la pensée de Bakhtine est liée toujours à quelques relations de différenciation qui peuvent aller jusqu'à l'opposition.

La première forme d'opposition que nous avons prise en compte a été l'opposition romanesque vs. poétique (lyrique), pour montrer que le plurilinguisme en tant que variante littéraire du dialogisme (spécifique à toute forme de communication), définit une manière particulière de voir et d'exprimer la réalité, en privilégiant l'ouverture et la pluralité des voix. Dans le sous chapitre suivant nous continuerons l'analyse des formes romanesque du dialogisme, présentant la bien-connue classification tripartite du mot dans le roman, pour la mettre en perspective ensuite, dans un « dialogue avec Bakhtine ».

III. 3. Interactions dialogiques dans le discours romanesque : présentation générale

Si l'on se rapporte au dialogisme romanesque d'un niveau analytique général, on pourrait dire, simplifiant la question, que le problème du dialogisme dans le discours romanesque se circonscrit à la rencontre, à l'intérieur d'un seul énoncé, de plusieurs centres énonciatifs¹¹. C'est par cette rencontre que, on l'a déjà vu dans le chapitre sur le dialogisme communicatif, Bakhtine situe l'identité et l'altérité dans une interaction réciproquement enrichissante où, comme le dit très bien Jacqueline Authier-Revuz, « *un autre traverse constitutivement l'un* » (Authier-Revuz, 1972 : 103). Afin de décrire le rapport identité-altérité au sein de l'énonciation qui articule le discours romanesque, Bakhtine élabore une classification tripartite de l'énoncé romanesque sur deux critères : la position de l'auteur-locuteur à l'égard de la réalité extralinguistique et la position de l'auteur-locuteur à l'égard du discours de l'autre.

La première catégorie de mot romanesque serait l'énoncé purement référentiel¹², « le mot orienté directement vers son objet, le mot qui assigne un nom, informe, exprime, représente, et qui est prévu pour une compréhension aussi immédiate et objective » (Bakhtine, 1970a : 258-259). Ce mot appartiendrait à l'auteur qui détiendrait le monopole sémantique et intentionnel de la parole¹³. Les citations suivantes illustrent cette première catégorie d'énoncés romanesques :

« Vers la fin du mois d'octobre dernier, quelque temps après l'heure à laquelle s'ouvrent les maisons de jeu, conformément à la loi qui protège, à Paris, une passion essentiellement budgétifiante, un jeune homme vint au Palais-Royal ; et, sans trop hésiter, monta l'escalier du tripot établi au numéro 39. » (Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*).

« Le docteur Rieux en était là de ses réflexions quand on lui annonça Joseph Grand. Employé à la mairie, et bien que ses occupations y fussent très diverses, on l'utilisait

¹¹ On préfère, pour le moment, désigner ainsi les *voix* qui se rencontrent dans des structures dialogiques ; on parlera plus tard des notions utilisées dans les recherches linguistiques sur la polyphonie et/ou le dialogisme (locuteurs, énonciateurs, points de vue, voix, etc.). Pour une systématisation du problème cf. Patrick Dendale & Danielle Coltier, 2006: 271-295.

¹² Même si ce « purement » ne signifie pas l'absence des autres fonctions du langage, mais leur subordination dans le fonctionnement discursif: « La diversité des messages réside non dans le monopole de l'une ou de l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. La structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante. » (Jakobson, 1963 : 214).

¹³ « Le traitement du mot objectivé, c'est-à-dire du mot du héros, est soumis à l'instance suprême et dernière des tâches stylistiques contextuelles de l'auteur, dont il n'est qu'un moment. D'où une série de problèmes stylistiques liés à l'introduction du discours direct du héros dans le contexte de l'auteur, et à leur harmonisation. **La dernière instance de signification, et par conséquent la dernière instance stylistique, appartiennent encore au discours direct de l'auteur.** » (Bakhtine, 1970a : 260). On le verra, cette domination du discours auctorial aura des implications méthodologiques et épistémologiques très importantes en ce qui concerne l'analyse des rapports auteur-personnage dans le texte narratif.

périodiquement au service des statistiques, à l'état civil. Il était amené ainsi à faire les additions des décès. Et, de naturel obligeant, il avait consenti à apporter lui-même chez Rieux une copie de ses résultats. »

(Albert Camus, *La Peste*).

Dans ces deux exemples, les énoncés sont assumés par « l'auteur¹⁴ » et communiquent des informations sur certains aspects de la réalité (le temps, l'espace, les gens), ayant donc une valeur strictement référentielle.

A côté de cette catégorie de mots référentiels auctoriaux, on rencontre, dans les textes narratifs, des énoncés « représentés, objectivés » (*Ibidem* : 259), des personnages. Même si ce mot est lui aussi référentiel (il exprime donc la position du locuteur-personnage envers la réalité), en tant que mot représenté, il exprimera, d'une manière plus ou moins indirecte, la position de l'auteur qui l'utilise dans son projet esthétique et idéologique¹⁵. Voyons quelques exemples :

« – T'as raisons, Arthur, pour ça t'as raison ! Haineux et dociles, violés, volés, étripés couillons toujours, ils nous valaient bien ! Tu peux le dire ! Nous ne changeons pas ! Ni de chaussettes, ni de maîtres, ni d'opinions, ou bien si tard, que ça n'en vaut plus la peine. On est nés fidèles, on en crève nous autres ! Soldats gratuits, héros pour tout le monde et singes parlants, mots qui souffrent, on est les mignons du Roi Misère. (...)

– Il y a l'amour, Bardamu !

– Arthur, l'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches et j'ai ma dignité moi ! que je lui réponde.

– Parlons-en de toi ! T'es un anarchiste et puis voilà tout ! »

(Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*).

« Maman était au désespoir (...) ; elle lui saisit la main et lui dit, tout en larmes :

– Ah, Jaromil, ne te fâche pas ! Je suis malheureuse de voir à quel point tu as changé. Tu as terriblement changé depuis quelque temps.

– En quoi ai-je changé ! Je n'ai pas changé du tout, maman.

– Si. Tu as changé. Et je vais te dire ce qui me fait le plus de peine. C'est ce que tu n'écris plus de vers. Tu écrivais de si beaux vers et tu n'écris plus et ça me fait de la peine. »

(Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*).

¹⁴ On reste pour le moment dans la terminologie de Bakhtine, sans recourir aux distinctions narratologiques entre auteur et narrateur.

¹⁵ « La dernière instance de signification, commandant une compréhension purement objective, existe bien sûr dans toute œuvre d'art, mais elle n'est pas toujours représentée par le mot direct de l'auteur. (...) L'absence du mot directement orienté vers l'objet est un phénomène courant. La dernière instance de signification (le dessein de l'auteur) est alors réalisée non dans un mot direct, mais à l'aide des mots d'autrui élaborés d'une manière spéciale et disposés comme en provenance d'autrui. » (*Ibidem* : 260).

Dans les deux exemples ci-dessus, les personnages (Bardamu et Arthur, Jaromil et sa maman) discutent. Dans ce cas, le discours romanesque reproduit directement, à la fois leurs répliques et leurs points de vue sur la réalité, et, d'une manière indirecte, l'énonciation romanesque « réfracte » le point de vue de l'auteur qui « utilise » les mots des personnages « à des fins artistiques particulières ».

Par rapport à ces deux catégories dont l'orientation vers la réalité assure une dimension monovocale¹⁶, les mots de la **troisième catégorie**¹⁷ ont un statut particulier parce que, dans ce cas, la visée référentielle est doublée par une visée métalinguistique¹⁷ qui la modalise ; le mot a donc « une double orientation – vers l'objet de discours, comme il est de règle, et vers *un autre mot*, vers le discours d'autrui. » (*Ibidem* : 257). Les formes de ce mot à deux voix sont la stylisation, le récit du narrateur (délégué/représenté), le récit à la première personne, la parodie, la polémique interne cachée, « tout mot avec un 'coup de l'œil de côté' sur le mot d'autrui », le dialogue explicite et le dialogue caché (*cf. Ibidem* : 274-275). En voici quelques exemples :

« La colère de Julien, s'augmentant à mesure qu'il parlait :

– Je puis vivre sans vous, Monsieur, ajouta-t-il.

– Je suis vraiment fâché de vous voir si agité, répondit M. de Rênal en balbutiant un peu. (...)

– Je sais où aller, Monsieur, en sortant de chez vous.

A ce mot, M. de Rênal vit Julien installé chez M. Valenod. »

(Stendhal, *Le Rouge et le Noir*).

¹⁶ « Et dans les mots de la première et de la deuxième catégorie il n'y a effectivement qu'une seule voix. Ce sont de mots monovocaux. » (*Ibidem* : 262).

¹⁷ Pour le moment on laisse de côté l'hypothèse de Coseriu au sujet de l'intégration de la fonction métalinguistique dans la fonction référentielle (*cf. Coseriu, 1994*). Il faut cependant remarquer qu'on utilise la notion « fonction métalinguistique » dans un sens plus général que celui dont parle Jakobson. Après avoir noté que le métalangage « joue aussi un rôle important dans le langage de tous les jours », le linguiste limite la fonction métalinguistique aux situations où « le destinataire et/ou le destinataire jugent nécessaire de vérifier s'il utilise bien le même code ». (Jakobson, 1963 : 217-218). Selon nous, la visée métalinguistique dépasse la fonction de vérification ou d'autocontrôle et inclut toute orientation du discours sur lui-même, dans un mouvement spéculaire par lequel *l'instrument* communicatif se convertit en objet de la communication. De ce point de vue on est proche de la description des rapports dialogiques de Bakhtine : « Les rapports dialogiques (y compris ceux du locuteur avec son propre mot) (...) ne sont pas seulement possibles entre énoncés complets (relativement), mais peuvent s'établir à l'égard de toute partie signifiante de l'énoncé, même à l'égard d'un mot isolé, si celui-ci est perçu non pas en tant que mot impersonnel de la langue, mais en tant que signe de la position interprétative d'autrui, en tant que spécimen de son énoncé, c'est-à-dire si l'on y entend une voix autre. » (Bakhtine : 255-256). D'un point de vue différent mais complémentaire on peut citer Francis Jacques pour qui « la fonction métalinguistique est le meilleur témoin objectif de la situation transcendantale de la dyade je/tu, vis-à-vis de sa capacité sémantique. A condition de ne pas le mettre sur le même plan que les autres fonctions du message linguistique (ainsi que semble le faire R. Jakobson), elle atteste l'incontestable réalité de cette activité intersubjective qui seule met tout l'appareil de la langue en fonctionnement dans le discours échangé. » (Jacques, 1979 : 121).

Pour une perspective exhaustive sur le problème de la fonction métalinguistique, *cf. Authier-Revuz, 1995*, surtout le chapitre « Balisages dans le champ du métalinguistique » (p. 3-45).

« Quand sa mère mourut, elle pleura beaucoup les premiers jours. Elle se fit faire un tableau funèbre avec les cheveux de la défunte, et, dans une lettre qu'elle envoyait aux Bertaux, toute pleine de réflexions tristes sur la vie, elle demandait qu'on l'ensevelît plus tard dans le même tombeau. (...) Emma fut intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les cœurs médiocres. Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants des cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Éternel discourant dans les vallons. » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*).

« Au demeurant, rien ne pouvait attirer davantage l'équipage d'un navire passant au large de l'île que l'épave de la *Virginie*, toujours en équilibre sur son roc. (...) Robinson pensait aux armes et aux provisions de toutes sortes que contenaient ses flancs et qu'il devrait bien sauver avant qu'une nouvelle tempête ne balayât définitivement l'épave. (...) Pourtant il n'en fit rien, se donnant comme raison que vider la *Virginie*, c'était la rendre plus vulnérable à un coup de vent et compromettre sa meilleure chance de sauvetage. En vérité il éprouvait une insurmontable répugnance pour tout ce qui pouvait ressembler à des travaux d'installation dans l'île. » (Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*).

Ce qu'ont en commun ces trois exemples est la relation particulière qu'ils entretiennent avec les mots étrangers ; il s'agit, à citer Bakhtine, « des mots habités par des voix autres » (Bakhtine, 1970a : 279), qui laissent entendre deux voix et deux intentions. Les répliques de Julien (« Je puis vivre sans vous » et « Je sais où aller en sortant de chez vous » évoquent, pour M. de Rênal à la fois, le défi d'un jeune homme sûr de lui et la parole menaçante de M. Valenod, qui pourrait « enlever » le précepteur de ses enfants¹⁸. Le discours narratif du fragment de *Madame Bovary* est, lui aussi « parsemé » des mots autres évoquant les stéréotypes expressifs et comportementaux de l'idéologie romantique (« ce rare idéal des existences pâles », « les cœurs médiocres », « les harpes sur les lacs », « les chants des cygnes mourants », « les chutes de feuilles », « les vierges pures qui montent au ciel », etc.). Quant au texte de Michel Tournier, sa dimension intertextuelle explicite détermine une organisation bivocale particulière : les mots, les gestes et les pensées de Robinson de Tournier évoquent les mots, les gestes et les pensées de Robinson de Daniel Defoe.

¹⁸ Cf. la discussion de M. de Rênal avec sa femme, du début du roman :

« Je veux absolument prendre chez moi Sorel, le fils de scieur de planches, dit M. de Rênal ; (...) Cet arrangement convient de plus d'une façon, continua M. de Rênal, en regardant sa femme d'un air diplomate ; le Valenod est tout fier des deux beaux normands qu'il vient d'acheter pour sa calèche. Mais il n'a pas de précepteur pour ses enfants.

– **Il pourrait bien nous enlever celui-ci.** ».

III. 4. En dialogue avec Bakhtine

III. 4. 1. Instances textuelles et niveaux épistémologiques

Après la présentation synthétique et descriptive de la vision de Bakhtine sur les interactions dialogiques au sein du roman, passons maintenant à une discussion plus appliquée de la catégorie du mot romanesque, de ses prémisses idéologiques et, surtout, de ses conséquences méthodologiques.

Avant tout, rappelons que la première forme d'énoncé romanesque, le mot direct de l'auteur, par ses prémisses idéologiques, est une forme étrangère à la vision de Bakhtine sur le dialogisme et sur l'interaction communicative parce qu'elle se construit sur le présupposé monologique d'un langage unique, autonome et indépendant des autres langages avec lesquels il entre en contact¹⁹.

En ce qui concerne les conséquences méthodologiques de la classification de Bakhtine, on va se référer, dans une première étape, à la confusion des niveaux analytiques qui en découle.

Notre première objection portera donc sur une délimitation insuffisamment claire des plans épistémologiques de l'investigation du discours romanesque du point de vue des interactions dialogiques. Pour Bakhtine, le mot à *deux voix*, l'élément essentiel de la structure dialogique du discours du roman, représente, **à la fois**, 1. « le remplacement de l'auteur par un narrateur » **et** 2. l'utilisation du mot conventionnel dans des buts artistiques (dans la stylisation), **et** 3. l'attitude parodique de l'auteur par rapport à un certain type d'écriture, mais **aussi** 4. la polémique cachée ou le dialogue ouvert avec le discours des personnages. Il est clair que parmi tous ces phénomènes d'interaction dialogique, certains (1.-3.) appartiennent à la poétique du roman, donc au niveau constructif le plus large, macrotextuel, tandis que d'autres (4.) se situent à la linéarité de l'énoncé romanesque, au niveau de l'individualité ontologique des personnages, donc à un niveau micro- ou infratextuel.

On découvre cette insuffisante distinction des niveaux épistémologiques dans beaucoup des analyses brillantes des textes dostoïevskiens. On va prendre en discussion la description des formes du dialogisme dans *Le Double*. Au niveau thématique de la conscience du personnage, Bakhtine analyse avec beaucoup de subtilité « la crise dramatisée de la conscience de soi » du personnage principal :

« L'action ne dépasse pas les limites de la conscience de soi : tous les personnages ne sont que des éléments particuliers de cette conscience. La partition musicale, si on peut dire, est tenue par trois voix

¹⁹ Cf. *supra*, notre analyse du rapport entre le dialogisme réactif et le dialogisme constitutif.

nées de la décomposition de la voix et de la conscience de Goliadkine : son 'moi pour moi' incapable de se passer d'autrui, de son approbation ; son 'moi pour les autres' imaginaire (le reflet dans l'autre), c'est-à-dire la seconde voix substitut d'autrui ; et enfin la voix étrangère qui le repousse mais qui toutefois n'est pas représentée réellement à l'extérieur de Goliadkine. » (Bakhtine, 1970a : 298).

Au moment où le critique passe du niveau psycho-thématique de la structure *polyphonique* de la conscience de Goliadkine à celui de l'énonciation narrative, il observe, toujours avec justesse, que le narrateur en tant que voix (intra)textuelle est subordonné fonctionnellement à la conscience aliénée du personnage :

« Dans cette œuvre, nous ne trouverons pas un seul moment qui sorte de la conscience de soi de Goliadkine, pas un mot, pas une note qui n'aurait déjà fait partie d'un dialogue intérieur avec soi-même ou d'un dialogue avec son double. Le narrateur s'empare des mots et des pensées de Goliadkine, des mots de sa *seconde voix*, renforce les notes moqueuses, railleuses qui s'y trouvent déjà, et décrit, dans ce ton, chaque action, chaque geste chaque moment du héros. Nous avons vu que la seconde voix de Goliadkine pouvait se fondre imperceptiblement avec celle du narrateur : on en recueille l'impression que le *récit est dialogiquement tourné vers Goliadkine lui-même* (...), quoique du point de vue formel le récit soit adressé au lecteur. » (*Ibidem* : 299).

Toutefois, malgré les similarités des relations dialogiques, ces deux phénomènes d'intersection de voix, même s'ils sont complémentaires au niveau de la compréhension du texte dostoïevskien, ne sont pas situables sur un même plan euristique et analytique ; le premier concerne la psychologie du héros et appartient à *l'histoire* (dans le sens que Genette donne à ce terme), tandis que le deuxième appartient à la technique narrative (le narrateur *décrit, renforce*, etc.), donc à ce que Genette désigne par *narration*²⁰.

La première forme de dialogisme (ce qui se passe dans la conscience du personnage) appartient à l'univers fictif en tant que monde possible peuplé avec des « égo expérimentaux »²¹ dont les voix s'entrecroisent sur le plan extérieur comme dialogues explicites, mais aussi au niveau de la psyché. Lorsque Bakhtine parle du dialogisme et de la dramatisation de la conscience du protagoniste, il déborde sa propre classification pour arriver à ce qu'on a appelé le **dialogisme constitutif**, « *coextensif à des structures profondes du discours* » comme le dit Kristeva (1969 : 94), mais aussi coextensif aux structures profondes du psychisme humain. Du point de vue de ce type d'interaction dialogique, la conscience de soi et le discours à soi ne se situent pas **en face de** la conscience de l'autre et du discours d'autrui, sur des positions autonomes, mais se trouvent dans un rapport d'interaction

²⁰ Pour la distinction *histoire-récit-narration*, cf. Genette, 2007 : 13-20.

²¹ Cf. la définition du roman proposée par Milan Kundera dans ses *Soixante-treize mots* : « Roman. La grande forme de prose où l'auteur, à travers des égo expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence. » (Kundera, 1986 : 175).

dramatique **par** lequel les conscience et les discours gagneront **ensemble** leur autonomie : « Nous pourrions résumer tout cela de la façon suivante : dans la conscience du héros pénètre la conscience qu'autrui a de lui : l'auto-expression du héros se double ainsi d'un mot d'autrui ; ces deux intrusion 'étrangères' provoquent des phénomènes spécifiques qui déterminent premièrement l'évolution thématique de la conscience de soi : ses cassures, ses faux-fuyants, ses protestations, etc. ; deuxièmement le discours du héros avec ses chevauchements accentuels, sa syntaxe brisée, ses répétitions, ses digressions et ses longueurs. » (*Ibidem* : 288)²².

La deuxième forme de dialogisme prise en compte par Bakhtine n'appartient plus au niveau psycho-thématique, mais au niveau de la textualisation ; elle ne se circonscrit plus à *l'énoncé*, mais à *l'énonciation*. La bivocalité, dans ce cas, ne concerne plus la relation infraconsciente et intratextuelle, mais un rapport dialogique (par accentuation et éthos discursif) entre le discours du narrateur et la voix du personnage. Le narrateur n'a pas, dans ce texte, une position neutre mais évaluative ; c'est pour cela qu'on peut le caractériser comme *sarcastique, ironique, cynique*, ayant, en tout cas, une attitude active à l'égard du héros : « Le récit est parsemé de mots de Goliadkine lui-même [...] Cependant, le narrateur leur imprime une intonation railleuse et en partie réprobatrice, composée de façon à atteindre le héros au plus vif et à le provoquer. » (Bakhtine, 1970a: 300). Les effets de cette rencontre polyphonique entre la voix narrative et la voix du personnage ou « entre le récit et le mot du héros » comme le dit Bakhtine lui-même (*Ibidem* : 301), sont donc décelables sur le plan de l'élaboration discursive du **texte**, et non pas sur le plan de la construction du **personnage**.

La distance entre les plans euristiques sur lesquels Bakhtine situe le dialogisme romanesque est encore plus évidente lorsqu'il arrive à l'analyse de la bivocalité des structures parodiques ; vers la fin de l'analyse du *Double*, Bakhtine découvre une autre forme d'interaction dialogique :

« Mais revenons une dernière fois à la narration dans *Le Double*. A côté de ses rapports avec le discours du héros, nous y remarquons encore une autre orientation. Dans le récit du *Double*, comme dans les lettres de Diévouchkine, se manifestent des éléments de parodie littéraire. (...) La voix du narrateur, dans *Le Double*, stylise la 'langue noble' des *Ames mortes* ; et d'une manière générale, toute la nouvelle

²² Même si Jacqueline Authier-Revuz présente séparément les deux approches non-linguistiques de l'hétérogénéité dans le langage (le dialogisme de Bakhtine et la psychanalyse), on pourrait penser que les considérations de Bakhtine au sujet de la conscience dramatisée de Goliadkine pourraient très bien se situer dans l'analyse de Jacqueline Authier-Revuz sur « la parole hétérogène », sur « le sujet divisé » et sur « le discours traversé par l'inconscient » (Authier-Revuz, 1972 : 124, 136).

est parsemée²³ de réminiscences parodiques et sémiparodiques de différentes œuvres de Gogol. Il faut remarquer que ces notes parodiques du récit s'enchevêtrent étroitement avec le persiflage de Goliadkine. L'élément parodique et polémique rend plus multivocal et plus discordant le récit qui, de ce fait, se suffit moins encore à lui-même et à son objet. » (*Ibidem* : 311).

Même si Bakhtine inclut ce phénomène dans la même classe des *mots à deux voix*, à côté de l'interaction polyphonique à l'intérieur de la conscience du protagoniste et à côté de la rencontre tendue entre le mot du narrateur et le mot du personnage, il faut remarquer qu'il s'agit d'un aspect différent du point de vue structurel et fonctionnel, qui vise la relation bivocale entre des perspectives discursives et esthétiques dans l'horizon de la culture, et non plus dans le champ des procédés de l'articulation narrative du texte. A ce niveau socio-idéologique, le discours narratif et les personnages deviennent des instruments par lesquels **l'écrivain** entre en dialogue avec la **tradition**.

Vu toutes ces différences de niveaux épistémologiques dans l'analyse de Bakhtine, il nous semble nécessaire de systématiser les phénomènes dont il parle, pour saisir les différentes formes du dialogisme dans le discours romanesque. Selon nous, ce que Bakhtine inclut dans la troisième catégorie du mot romanesque, à savoir *le mot à deux voix* pourrait être reparti dans trois catégories distinctes selon le niveau épistémologique où se situent les aspects pris en considération.

On pourrait ainsi parler d'un **dialogisme thématique** qui décrirait les relations entre les personnages et la structure de leurs discours et de leurs consciences, les rapports interactifs et constitutifs entre le moi et la parole de l'autre. *L'autre* doit être compris dans ce cas en double dimension : en tant que personnage proprement dit qui joue le rôle du *tu* (altérité interlocutive) pour le protagoniste, mais aussi en tant que *parole non-liée*, c'est-à-dire en tant que structure discursive hétérogène par rapport au héros, mais en tant que structure qu'on ne peut pas attribuer à un actant précis et qui pourrait être associée à la voix publique, à la doxa sociale, aux discours intériorisés par le protagoniste et qui représentent pour lui soit une « parole autoritaire » soit « une parole intérieurement persuasive » (Bakhtine, 1978 : 161). Quelle que soit la forme sous laquelle se manifeste *l'autre* au niveau du dialogisme thématique, son rôle est de briser l'unité monologique du personnage (au niveau de son discours et au niveau de sa pensée). A ce niveau analytique on se rapporte au « personnage comme personne », comme « *un autre vivant* » (Jouve, 1992 : 108) et les formes dialogiques

²³ On a déjà rencontré ce participe dans la description du discours du narrateur : « Le récit est parsemé de mots de Goliadkine lui-même ».

récurrentes appartiennent à ce qu'on a appelé le dialogisme communicatif avec ses deux déclinaisons (dialogisme réactif et dialogisme constitutif).

Le deuxième volet fonctionnel du dialogisme romanesque se situe sur le plan de l'énonciation narrative et vise les rapports entre « la parole du récit », comme le dit Bakhtine, et le mot du personnage. Dans ce cas on pourrait parler d'un **dialogisme narratif** où le personnage est, avant tout, une structure discursive et « un point de vue spécial sur le monde » (Bakhtine, 1978 : 153) qui est pris en compte en tant qu'élément structural de l'œuvre. Située au niveau de la poétique du texte, l'interaction dialogique entre narrateur et personnage détermine une configuration syntactique-sémantique et stylistique particulière. Les caractéristiques de cette forme de dialogisme ne peuvent être situées dans le champ du dialogisme communicatif parce qu'il ne s'agit pas d'un rapport entre deux *personnes*, mais d'une relation entre deux *principes*, deux éléments structuraux du texte narratif.

Enfin, un troisième type de dialogisme romanesque décrit les relations entre l'écrivain et le système idéologique et esthétique où il se manifeste en tant qu'artiste. On pourrait parler, dans ce cas, d'un **dialogisme culturel-esthétique** parce que ce qui compte, en premier lieu, dans ce type d'interaction n'est pas *l'auteur* qui met en forme une œuvre littéraire, mais *l'artiste* qui participe, **par** son œuvre, au grand dialogue de l'art. Dans les structures parodiques, par exemple, *l'autre* n'est plus le personnage qui contamine le discours du narrateur, mais les autres *textes*, les autres *styles* qui touchent d'une manière ou d'une autre au discours *esthétique* d'un auteur. Dans cette dernière variante du dialogisme romanesque ni la voix du personnage, ni la voix du narrateur ne sont pris en considération pour elles-mêmes mais seulement dans la mesure où elles sont pertinentes pour la détermination/la spécification de la position idéologique et largement culturelle de l'auteur. La valeur instrumentale du narrateur et du personnage dans cet horizon épistémologique est mise en évidence par une isotopie de la subordination fonctionnelle à laquelle appartiennent des verbes comme (*se*) *servir, utiliser, réfracter*, etc. et les prépositions *par* et *pour* :

« Dans *Les Pauvres Gens*, l'auteur **se servait** déjà de la voix de son héros **pour** y **réfracter** ses propres intentions parodiques. » (Bakhtine, 1970a : 310).

Au moment où l'on distingue, ayant comme point de départ les analyses de Bakhtine, entre dialogisme narratif et culturel esthétique on ne peut plus accepter la manière réductive de comprendre le dialogisme seulement comme intertextualité, comme le fait Julia Kristeva :

« Ainsi le dialogisme bakhtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire comme *intertextualité* ; face à ce dialogisme, la notion de

‘personne-sujet de l’écriture’ commence à s’estomper pour céder la place à une autre, celle de l’ambivalence de l’écriture’. » (Kristeva, 1969 : 88).

Dans le même contexte polémique, l’option terminologique de Todorov de donner le nom d’intertextualité aux formes littéraires ou largement textuelles (écrites) du dialogisme nous semble tout à fait discutable :

« Il n’est pas, et c’est essentiel, d’énoncé sans relation aux autres énoncés. La théorie générale de l’énoncé n’est pour Bakhtine qu’une sorte de détour inévitable, qui doit lui permettre l’étude de cet aspect-là. Le terme qu’il emploie, pour désigner cette relation de chaque énoncé aux autres énoncés, est *dialogisme* ; mais ce terme central est, comme on peut s’y attendre, chargé d’une pluralité de sens parfois embarrassante ; un peu comme j’ai transposé ‘métalinguistique’ en ‘translinguistique’, j’emploierai donc ici de préférence, pour le sens le plus inclusif, le terme d’intertextualité, introduit par Julia Kristeva dans sa présentation de Bakhtine, réservant l’appellation *dialogique* pour certains cas particuliers de l’intertextualité, tels l’échange de répliques entre deux interlocuteurs, ou la conception élaborée par Bakhtine de la personnalité humaine » (Todorov, 1981 : 95).

Nous ne sommes pas d’accord avec cette substitution terminologique pour deux raisons : i. parce qu’elle élude la dimension interpersonnelle et intersubjective qui caractérise les formes littéraires du dialogisme, pour hypertrophier le côté formel de la rencontre des textes (conséquences stylistiques, sémantiques et syntaxiques, effets, etc.) ; ii. parce que cette substitution détermine une fâcheuse homonymie avec l’intertextualité en tant que notion appartenant au champ spécifique des recherches de théorie littéraire, notion qui, malgré les affinités avec les points de vues bakhtiniens, garde un profil sémantique et fonctionnel particulier.

Même si dans le plan de la réception de l’œuvre tous ces rapports dialogiques (personnage-personnage, narrateur-personnage, auteur/œuvre-tradition) sont perçus simultanément, il nous a paru nécessaire de les distinguer parce qu’elles se développent sur des niveaux épistémologiques différents et engendrent des effets de lecture variés. Sur ces effets on reviendra au moment où l’on analysera les formes dialogiques de l’interaction lecteur-texte. Notre systématisation actuelle n’est que le prolongement des analyses bakhtiniennes des rapports dialogiques dans l’œuvre de Dostoïevski. Le fait que Bakhtine n’a pas distingué les divers niveaux auxquels appartenaient les phénomènes discutés ne met pas du tout en doute la validité de ses descriptions et la profondeur et la finesse de ses observations.

III. 4. 2. A la recherche du « mot de l'auteur »

Si dans la première partie de notre *dialogue avec Bakhtine* on a discuté la différence de niveau épistémologique entre les diverses formes de l'interaction dialogique au sein du discours romanesque, dans cette deuxième partie on reviendra à la classification tripartite de Bakhtine pour problématiser ses implications méthodologiques au niveau de l'explicitation du rapport auteur-personnage dans le texte narratif.

Lorsqu'il inclut dans la catégorie du *mot ambivalent* (Kristeva, 1969) des aspects littéraires et communicatifs qui appartiennent à des niveaux d'analyse hétérogènes, Bakhtine ne semble pas saisir les conséquences ultimes de cette inclusion. Il ne remarque pas que la catégorie du mot de l'auteur, en tant que position ultime du sens, ou en tant que « dernière instance de signification » (Bakhtine, 1970a : 260) évoque, comme on l'a déjà montré, la position théorique monologique qui considère que le locuteur est l'unique propriétaire du mot, le seul responsable de la signification, du point de vue structural et fonctionnel, tout comme du point de vue de l'intentionnalité et de la finalité discursives²⁴. Pour le dire autrement, cette catégorie de mot laisse comprendre que le locuteur est le vrai maître du langage, idée qui nous éloigne beaucoup de la vision du mot comme « pont jeté entre moi et les autres. » ou comme « territoire commun du locuteur et de l'interlocuteur. » (Bakhtine/Volochinov, 1977: 123-124).

Cette position, monologique sans le savoir, est liée, dans le champ de la communication interhumaine, aux formes et aux mécanismes du dialogisme réactif dont on a déjà parlé. Si nous y revenons maintenant, ce n'est ni pour le plaisir de la répétition ni pour des raisons argumentatives, mais pour ouvrir une discussion ponctuelle sur les conséquences de cette catégorie dans le fonctionnement du discours littéraire. La nécessité d'une discussion pareille tient au fait qu'entre la communication ordinaire et la communication littéraire il n'y a pas d'isomorphisme fonctionnel et structural. En d'autres mots, la nature, les formes et le fonctionnement de la communication linguistique ordinaire diffèrent des formes, de la nature et du fonctionnement de la communication littéraire. C'est pour cela que le même aspect théorique aura des implications particulières en fonction du niveau de référence choisi. Si dans le champ théorique de la

²⁴ La difficulté théorique d'une telle perspective a été justement saisie par Julia Kristeva qui, après avoir présenté la « classification des mots du récit », insiste sur « le dialogisme immanent du mot dénotatif ou historique » pour démontrer que « La notion de l'univocité ou de l'objectivité et de l'épique auquel il est assimilé, ou bien du mot dénotatif et objectal ne résiste pas à l'analyse psychanalytique et sémantique du langage. » (Kristeva, 1969 : 94).

communication linguistique ordinaire, « la dernière instance de la signification » nous conduirait à une position théorique étrangère au dialogisme bakhtinien interactif et coopératif, il est intéressant de voir où nous conduit la même idée, cette fois-ci dans le contexte du discours littéraire. Les questions qui guideront notre investigation seront donc 1. Quelles sont les conséquences méthodologiques et épistémologiques de la catégorie de « mot de l'auteur » pour l'analyse du discours littéraire, et plus particulièrement du discours romanesque ? et 2. Comment cette catégorie nous aide/empêche à découvrir les particularités structurales et fonctionnelles du discours romanesque sur le plan de la relation identité-altérité ?

La première conséquence théorique de la catégorie de « mot de l'auteur » comme « dernière instance de signification » est l'élaboration implicite d'une hiérarchie fonctionnelle sur le plan du discours romanesque, hiérarchie construite sur la subordination instrumentale des autres éléments de l'œuvre (personnages, narrateurs, etc.) à la position sémantique et intentionnelle de l'auteur qui utilise « le mot d'autrui à des fins personnelles » (*Ibidem* : 262). Le premier niveau de cette hiérarchie serait occupé par le mot de l'auteur, le seul qui puisse actualiser l'orientation directe « vers l'objet » et qui puisse, par conséquent, exprimer directement la position ultime de l'auteur à l'égard de la réalité et expliciter « la dernière instance de signification » (*Ibidem* : 260). Les deux autres catégories de mot romanesque se situeraient sur une position inférieure parce qu'elles sont dépourvues d'une telle autonomie sémantique et pragmatique et sont totalement subordonnées à la position discursive et interprétative de l'auteur ; celui-ci peut donc **utiliser** le discours des personnages et/ou du narrateur pour exprimer son point de vue, ses propres intentions stylistique-esthétiques et idéologiques. Bakhtine insiste souvent sur cette subordination fonctionnelle :

« Mais l'auteur **peut utiliser le mot d'autrui à des fins personnelles** en dotant d'une nouvelle orientation interprétative ce mot qui possède déjà son orientation propre et ne la perd pas pour autant : ce mot **doit** encore être perçu comme mot d'autrui. » (*Ibidem* : 262)

« Ce qui importe à l'auteur en effet, ce n'est pas seulement une manière typique et individuelle de penser, de sentir, de parler, mais avant tout une manière de voir et de représenter : c'est **le but essentiel du remplacement de l'auteur par un narrateur**. C'est pourquoi, tout comme dans la stylisation, l'attitude de l'auteur pénètre à l'intérieur du mot du narrateur, le rendant plus ou moins conventionnel. L'auteur ne nous montre pas le mot du narrateur (comme le mot objectivé du héros), mais **s'en sert de l'intérieur à ses propres fins**, nous faisant nettement sentir la distanciation entre lui-même et ce mot d'autrui. » (*Ibidem* : 263-264).

« Le récit et même le 'dit' à proprement parler peuvent perdre tout trait conventionnel, devenir le mot direct de l'auteur, **exprimer le dessein** de celui-ci sans intermédiaire. » (*Ibidem* : 264).

« Il nous semble que, dans la plupart des cas, le 'dit' **est utilisé** en vue de la voix d'autrui, d'une voix déterminée socialement, apportant une série d'attitudes et de jugements **dont l'auteur a besoin**. » (*Ibidem* : 265).

Tous ces phénomènes de la troisième catégorie de mots que nous venons de voir (...) ont un trait en commun (...) qui est **l'utilisation par l'auteur du mot d'autrui à des fins personnelles**. » (*Ibidem* : 267).

« Le mot parodique lui-même peut être **utilisé** différemment par l'auteur : il peut former un **but en soi** (...), mais également **servir à d'autres fins** positives (...). » (*Ibidem* : 268).

Comme il résulte de ces citations, dans le fonctionnement du discours romanesque, l'auteur détient la position dominante et par rapport à lui tous les autres éléments de l'œuvre deviennent des instruments dont il se sert dans son projet artistique total. A la première vue, rien d'étonnant ou de problématique. Si l'on pense, anticipant un peu, à la position théorique adoptée dans *Esthétique et théorie du roman*, où le romancier est obligé de « dire dans le langage d'autrui ce qui le concerne personnellement », il semble tout à fait normal que l'auteur se subordonne les autres éléments de la structure artistique du texte. Malheureusement, dans *La poésie de Dostoïevski*, la perspective de Bakhtine est moins claire et systématique. Dans les considérations sur *Le mot chez Dostoïevski*, il considère que cette subordination des personnages et du narrateur au discours de l'auteur serait variable en fonction des conditions historiques et socio-idéologiques ; d'après lui il y aurait des périodes où le mot de l'auteur ne pourrait s'exprimer directement par le biais du « mot orienté vers son objet » afin de réaliser « la dernière instance de signification, et par conséquent la dernière instance stylistique » (*Ibidem* : 258, 260). Dans cette situation spécifique, où, pour des raisons historiques et socio-idéologiques, l'auteur ne pourrait honorer ses tâches artistiques par son mot à soi, il serait contraint d'utiliser « le don du dire indirect, (Bakhtine, 1984 : 319) :

« Il arrive fréquemment que les circonstances historiques ne permettent pas à la dernière instance interprétative de l'écrivain de s'exprimer directement par le mot de l'auteur dénotatif, non réfracté, non conventionnel. Lorsque l'écrivain ne possède pas de 'dernier' mot personnel, tout son dessein artistique, toutes ses perceptions, émotions, pensées doivent se réfracter dans le mot, le style, la manière d'autrui, avec lesquels une fusion directe, sans parenthèses, sans distanciation, sans réfraction est impossible » (Bakhtine, 1970a : 279)²⁵.

²⁵ Ce qui dans *La poésie de Dostoïevski* est une particularité qui appartient à l'histoire du discours romanesque (des périodes où le romancier « ne possède pas de 'dernier' mot personnel ») deviendra, dans

Bien sûr, la prédominance du « mot direct de l'auteur » ou du « mot réfracté » ne dépend pas seulement du contexte socio-historique, mais aussi des options esthétiques et idéologiques des romanciers. Cependant, ce qui nous intéresse c'est qu'il y a des romans où prédomine le mot direct de l'auteur et d'autres où c'est le mot réfracté qui prend le dessus et où l'auteur se sert des mots d'autrui « à des fins personnelles ». Apparemment dans cette dernière catégorie se situe l'œuvre de Dostoïevski, vu la résonance particulière du mot d'autrui dans ses romans.

Néanmoins, les choses ne sont pas du tout claires et ce serait une erreur d'établir un rapport d'équivalence entre, d'une part, les textes où domine « le mot direct de l'auteur » et les textes monologiques et, d'autre part les textes où domine le « mot réfracté » et les textes polyphoniques, même si la structure de la démonstration de Bakhtine semble aller dans cette direction, surtout lorsqu'il note, après l'analyse des trois catégories de mot romanesque, que chez Dostoïevski « c'est le mot divergent bivocal qui prédomine, surtout son sous-groupe actif, avec le mot intérieurement dialogisé et le mot d'autrui réfracté : polémique cachée, confession teintée de polémique, dialogue caché. » (*Ibidem* : 280). Étant donné que cette tentation de confondre les textes où dominent les mots de la troisième catégorie (« le mot divergent à deux voix ») et le roman polyphonique dostoïevskien, il faut insister sur le fait que la prédominance du « mot réfracté » ne suffit pas au roman polyphonique. La preuve de cette insuffisance nous est offerte par les romans monologiques construits à l'aide du « mot réfracté » ; au moment où Bakhtine compare la narration à la première personne (l'un des procédés les plus fréquents de l'introduction de la voix d'autrui) chez Pouchkine et chez Dostoïevski, il note :

« Pouchkine construit le récit de Griniov dans un univers ferme et monologique, **bien que²⁶ cet univers ne soit à aucun moment représenté compositionnellement puisque le mot direct de l'auteur n'existe pas** : en fait, c'est bien cet univers qui détermine toute la construction. En définitive, l'image *ferme* de Griniov est un portrait et non pas un mot ; quant au mot du héros, il est un élément de ce portrait (...). **Seul le point de vue de l'auteur, sous-tendant toute l'œuvre, à une signification directe et immédiate ; tout le reste n'est que son objet.** » (*Ibidem* : 101).

Si le mot direct de l'auteur n'implique pas directement les romans monologiques et que le mot réfracté ne garantisse pas la polyphonie, quel serait donc le rapport entre « la

Esthétique et théorie du roman une dimension structurale du roman ; ici l'auteur est privé du mot personnel par les contraintes génériques et non plus par des contraintes socio-historiques (*cf. infra*).

²⁶ Le rapport concessif indique, d'une manière indirecte, l'habitude d'associer les romans monologiques avec la présence du mot direct de l'auteur, habitude que Bakhtine présume chez le lecteur ; l'emploi de la phrase concessive montre que, dans la structure de profondeur, « l'univers ferme et monologique » implique « le mot direct de l'auteur ».

classification du mot romanesque » et le noyau argumentatif et démonstratif de Bakhtine, à savoir la polyphonie structurale de l'œuvre artistique de Dostoïevski ? Avant de répondre à cette question, il serait peut-être nécessaire de jeter un dernier regard sur la classification de l'énoncé romanesque élaborée par Bakhtine parce que, selon nous, cette classification contient *in nuce* les questions les plus discutables de la position du Bakhtine sur le discours romanesque.

Avant tout, mettons au clair la motivation de cette classification ; outre la justification argumentative et fonctionnelle (cette classification fournirait une base théorique solide pour les analyses ponctuelles des particularités narratives des textes dostoïevskiens), elle a une motivation épistémologique plus générale, celle d'offrir une nouvelle perspective sur le mot, en accord avec le principe dialogique qui gouvernerait toutes les formes de l'activité langagière :

« L'existence même de mots à double orientation, nécessitant une certaine attitude vis-à-vis de l'énoncé d'autrui, nous amène à établir pour tous les mots une classification générale et exhaustive, partant de ce nouveau principe [l'orientation dialogique du langage, n. n., I. M.] dont ne tient compte ni la stylistique, ni la lexicologie, ni la sémantique²⁷. » (*Ibidem* : 258).

Même si on reste au niveau de cette motivation liminaire on distingue déjà une série de problèmes liés à la portée de la classification annoncée par rapport à son caractère exhaustif ; vouloir « établir pour tous les mots une classification générale » laisse comprendre que les mots sont capables de s'intégrer dans une structure classificatoire totalisante. Si l'auteur ne parlera ensuite que d'un type de mot (le mot dans le roman), cela signifierait, dans le contexte des prétentions d'exhaustivité de la position de Bakhtine, que tout ce qu'il dit du mot romanesque sera valable pour n'importe quel autre type de mot. Autrement dit, le mot romanesque et le mot ordinaire seraient gouvernés par les mêmes lois, auraient la même structure et un fonctionnement pareil.

Or cet isomorphisme fonctionnel qui soutient au niveau implicite l'argumentation de Bakhtine ne va pas de soi, il est tout à fait discutable. On voit difficilement par exemple, comment on pourrait utiliser la catégorie des mots à deux voix, telle que la décrit Bakhtine ici, pour la caractérisation du mot ordinaire. Tandis que les formes de la **bivocalité dans le roman** ont une structure et une fonctionnalité explicables par le contexte particulier où elles se manifestent (le contexte d'une pratique artistique socialement codifiée), les formes de **la bivocalité ordinaire** se situent dans un autre

²⁷ On retrouve ici l'attitude ouvertement polémique, l'une des traits les plus caractéristiques de l'écriture critique de Bakhtine.

contexte socio-idéologique, et ont donc une autre valeur, un autre fonctionnement, répondent à tout autres nécessités, etc. En plus, si l'on considère que la classification élaborée est, comme l'annonce Bakhtine, « générale » et valable pour « tous les mots », on serait obligé de convertir régressivement, l'auteur en locuteur, ce qui nous projetterait sur une position analytique difficilement défendable.

Mais laissons de côté les problèmes liés au caractère exhaustif promis, mais que Bakhtine n'arrive pas à honorer. Admettons que la promesse d'une « classification générale » était plutôt rhétorique qu'assertive et qu'en fait sa classification ne vise que le mot romanesque et passons aux problèmes particuliers engendrés par les relations entre les éléments de la classification et les critères sur lesquels elle se construit. A une première vue, Bakhtine semble opérer avec deux critères : un critère fonctionnel (comment fonctionne un certain énoncé à l'intérieur du texte ?) et un critère quantitatif (combien de centres énonciatifs comportent les diverses catégories de mot romanesque ?). Par la composition de ces deux critères il obtient les trois catégories qu'on a déjà présentées : le mot direct et dénotatif de l'auteur (« le mot immédiat, direct, dirigé sur son objet » ayant une source énonciative unique), le mot représenté des personnages (ayant une source énonciative unique, mais deux fonctions : une fonction dénotative – par rapport à son énonciateur et par rapport à la réalité et une fonction poétique²⁸ – par rapport à l'auteur dont elle réfracte les intentions) et le mot à deux voix (où il y a deux foyers énonciatifs chacun avec ses propres intentions discursives).

Les difficultés épistémologiques de cette classification tiennent, d'une part, à l'absence de séparation entre les niveaux de l'analyse (*cf. supra*) et au manque de précision des termes utilisés. L'élément lexical le plus vulnérable est, comme on le soupçonne déjà le syntagme *le mot de l'auteur*. Ce syntagme est utilisé tantôt d'un point de vue strictement référentiel tantôt d'un point de vue connotatif.

Dans le premier cas, le *mot de l'auteur* désigne un discours explicite qu'on peut imputer à un énonciateur plus ou moins repérable (on peut, par exemple, opposer le discours direct *de l'auteur* au discours rapporté des *personnages*). C'est dans ce sens que Bakhtine utilise le syntagme dans les deux premières catégories de sa classification, lorsqu'il établit entre « le discours direct de l'auteur » et « le mot du héros » une relation de type *enchâssant-enchâssé* :

²⁸ On utilise l'expression *fonction poétique* dans le sens de fonction constructive au niveau du texte artistique, en non pas dans le sens d'orientation du message sur lui même comme chez Jakobson.

« Là où, dans le texte d'un auteur, intervient le discours direct, celui d'un personnage par exemple, nous trouvons à l'intérieur d'un seul contexte deux centres, deux unités de discours : l'énoncé de l'auteur et l'énoncé du héros. Mais la seconde unité n'est pas autonome, elle est subordonnée à la première, y est incluse en tant que l'un de ses moments. » (Bakhtine, 1970a : 259).

Au moment où Bakhtine passe de l'emploi référentiel vers l'emploi connotatif, le syntagme *le mot de l'auteur* ne désigne plus une tranche de discours graphiquement actualisé et qu'on pourrait « toucher » des yeux, mais une série d'attitudes discursives implicites, qui n'apparaissent plus au niveau de l'actualisation syntagmatique du texte mais se situent au niveau du *vouloir-dire*. C'est dans ce sens qu'est utilisée la notion dans la troisième catégorie du mot romanesque. Dans le mot à deux voix, le mot de l'auteur n'est plus exprimé, mais suggéré. Il est à reconstruire souvent d'une manière régressive, par rapport au mot qui existe effectivement et dont se sert l'auteur pour s'exprimer. Dans cet emploi connotatif, « mot de l'auteur » veut en fait dire « dessein », « intentions », « attitude » « interprétations », « appréciations », etc. C'est seulement ce sens métonymique qui permet à Bakhtine de parler de mot de l'auteur dans des romans à narrateur représenté où le discours direct est transféré vers une autre instance énonciative que l'auteur.

Même si l'auteur s'interdit le droit à une expression totale, directe et référentielle et cède la parole à un narrateur, sa voix est toujours discernable *sous* la voix de celui-ci :

« Le récit d'un narrateur est analogue à la stylisation en ce qu'il tient lieu de mot d'autrui dans la composition de l'œuvre. (...) Ce qui importe à l'auteur en effet, ce n'est pas seulement une manière typique et individuelle de penser, de sentir, de parler, mais avant tout une manière de voir et de représenter : c'est le but essentiel du remplacement de l'auteur par un narrateur. C'est pourquoi, tout comme dans la stylisation, **l'attitude de l'auteur** pénètre à l'intérieur du mot du narrateur, le rendant plus ou moins conventionnel. L'auteur ne nous montre pas le mot du narrateur (comme le mot objectivé du héros), mais s'en sert de l'intérieur à ses propres fins, nous faisant nettement sentir la distanciation entre lui-même et ce mot d'autrui. » (*Ibidem* : 263-264).

Si dans cette citation *le mot de l'auteur* n'apparaît explicitement, mais il est désigné indirectement par le biais du syntagme « l'attitude de l'auteur », quelques lignes plus loin Bakhtine sera plus explicite :

« Le récit et même le 'dit' à proprement parler peuvent perdre tout trait conventionnel, devenir **le mot direct de l'auteur**, exprimer le dessein de celui-ci sans intermédiaire. » (*Ibidem* : 264).

Il est tout à fait évident que les deux registres sémantiques de récurrence de la notion mot de l'auteur désignent deux niveaux épistémologiques distincts et deux *réalités*

différentes. La première valeur sémantique de la notion *mot de l'auteur* vise le processus effectif de l'énonciation narrative est liée à **l'instance responsable de la narration**. Donc *l'auteur* auquel Bakhtine fait référence dans ce cas est en fait *le narrateur* en tant qu'instance textuelle qui raconte l'histoire. La deuxième valeur sémantique de la notion *mot de l'auteur* dépasse le niveau de la narration en incorporant, et désigne le processus général de communication artistique et est liée à **l'instance responsable de l'œuvre**, à ce que les théoriciens ont baptisé Auteur impliqué (Booth, 1961), Auteur Modèle (Eco : 1985), Auteur abstrait (Lintvelt), etc., une voix sans parole.

Sous cette imprécision terminologique on découvre la confusion auteur-narrateur, confusion dont les impasses théoriques sont souvent décrites par les narratologues.

Maintenant qu'on est averti sur l'emploi imprécis de la notion de (*mot d'*) *auteur*, on peut revenir à la question sur le rapport entre la classification du mot romanesque et l'originalité de l'œuvre de Dostoïevski. On l'a déjà dit, cette originalité consiste en une relation particulière entre l'auteur et ses personnages, relation qui suppose une égalité de droits entre les personnages et l'auteur, la liberté du héros par rapport à son créateur :

« Ainsi donc, la nouvelle attitude artistique de l'auteur à l'égard du personnage, dans le roman polyphonique de Dostoïevski, est un dialogisme grave allant au *fond des choses*, qui affirme l'autonomie, l'inachèvement et l'absence de solution du personnage. Pour l'auteur, le héros n'est ni un 'lui', ni un 'moi', mais un 'tu' à part entière, c'est-à-dire le 'moi' équivalent d'autrui (le 'tu es'). Le héros est le sujet auquel l'auteur s'adresse dialogiquement avec un profond sérieux et non pas dans un jeu rhétorique ou dans une convention littéraire. (...) Le mot de l'auteur sur le héros est organisé dans les romans de Dostoïevski comme le mot sur *quelqu'un de présent* qui entend l'auteur et peut lui répondre. (...) Dans le projet de Dostoïevski, le héros est le porteur d'un mot à part entière et non pas un objet muet, sans voix, du mot de l'auteur. » (*Ibidem* : 108-109).

La spécificité des textes de Dostoïevski, la polyphonie, est donc liée à la troisième catégorie de mots, « les mots à deux voix », mais sans en dépendre totalement du point de vue fonctionnel parce que, on l'a vu, les formes littéraires construites sur « les mots à deux voix » peuvent apparaître également dans des œuvres monologiques. C'est pour cela que Bakhtine ne situe pas l'originalité de Dostoïevski sur le plan formel :

« L'introduction d'un narrateur²⁹ n'atténue pas forcément le monologisme de la vision et de l'intellection réservées au seul auteur, pas plus qu'elle ne renforce l'autonomie et la valeur des interprétations avancées par le personnage. C'est le cas, par exemple, du narrateur pouchkinien Bielkine. Ainsi, tous ces procédés de composition ne suffisent pas, en eux-mêmes, à rompre le monologisme du

²⁹ Rappelons que l'introduction d'un narrateur est une forme du « mot orienté sur le mot d'autrui (mot bivocal) ».

monde artistique. Mais, chez Dostoïevski, ils deviennent des outils dans la réalisation d'un dessein artistique polyphonique. » (*Ibidem* : 101).

C'est dans ce « dessein artistique » nouveau que réside donc la grande réussite des romans de Dostoïevski, et non pas forcément dans les procédés formels de la construction du texte. Toutefois, il faut se souvenir qu'au moment où l'on a discuté de la méthode critique de Bakhtine on a souligné l'interdépendance fonctionnelle des analyses strictement formelles et de l'interprétation du contenu, grâce à la préoccupation pour ce qu'il appelle le « principe de vision et de construction artistique » qui intègre le contenu sémantique idéologique du texte (la vision) et sa structure strictement formelle (la construction). C'est pour cela qu'on insiste sur l'originalité dostoïevskienne du point de vue du fonctionnement textuel, plus précisément du nouveau type de relation entre les instances du texte, à savoir l'auteur et le narrateur.

La transformation de personnage en interlocuteur, « un 'tu' à part entière » et le « dialogisme grave allant au fond des choses » peut facilement faire basculer la discussion vers les problèmes de la relation interlocutive et du rapport subjectivité-altérité tels qu'ils sont discutés dans la linguistique et « la logique de l'interlocution ». Le rapport dialogique entre l'auteur et ses personnages semble se situer au niveau de ce que Benveniste appelle « la subjectivité dans le langage » :

« C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'«*égo*». (...) Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme sujet, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, **je** pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à «moi», devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu* » (Benveniste, 1966 : 259).

Le personnage en tant que 'tu' « porteur d'un mot à part entière » pourrait évoquer aussi « la dissymétrie sans privilège entre les personnes » dont parle Francis Jacques dans ses *Dialogiques* :

« Il n'y a pas de *je* actuel sans *tu* virtuel, et réciproquement. Si l'*égo* est dans une situation dominante, celle-ci est circonstancielle, provisoire, rigoureusement inversible. Une dissymétrie réversible et sans privilège. Une telle réversibilité égalise dans le temps des positions qui pouvaient paraître d'abord inégales. » (Jacques, 1979 : 128).

Apparemment, le personnage dostoïevskien, tel que Bakhtine le comprend, aurait les traits d'un véritable interlocuteur : il occupe une position complémentaire par rapport à l'auteur (en tant que « 'moi' équivalent d'autrui »), il s'intègre au contexte de l'interlocution (« *quelqu'un de présent* » **ici et maintenant**), et, par sa capacité responsive,

il est lié à l'auteur par *une réversibilité égalisante dans le temps* (« [il] entend l'auteur et peut lui répondre »). Toutefois, les similitudes sont trompeuses si l'on regarde plus en profondeur ; la relation d'égalité interlocutive qui caractérise le jeu du *je* et du *tu* dans la communication ordinaire n'est pas de la même nature que la relation entre le *je* et le *tu* de l'auteur et du personnage dans la communication littéraire (narrative).

Pour découvrir cette différence substantielle entre la communication ordinaire et la communication littéraire et pour voir si la relation d'égalité entre l'auteur et le personnage postulée par Bakhtine est vraiment soutenable, on partira toujours de la valeur référentielle de la notion de « mot d'auteur ». On a déjà indiqué que cette notion reçoit, chez Bakhtine, deux valeurs sémantiques différentes ; elle peut désigner soit le narrateur en tant que responsable de l'énonciation qui constitue le texte dans sa « matérialité » linguistique, soit l'auteur en tant que responsable de l'œuvre comme tout, auteur qui se sert des éléments textuels (narrateur, personnages, thèmes, motifs, symboles, etc.) pour matérialiser son « dessein artistique ».

Lorsque Bakhtine parle d'une « nouvelle attitude artistique de l'auteur à l'égard du personnage », il prend l'auteur dans cette dernière acception. C'est pour cela qu'il est légitime d'approfondir notre investigation sur *l'auteur-écrivain* (par opposition à *l'auteur-narrateur*) et de se demander, avec Bakhtine, « comment et à quels moments de l'ensemble verbal se réalise la dernière instance interprétative de l'auteur ? » ou, en d'autres termes, dans quels éléments du texte pourrait-on découvrir « le mot de l'auteur » ?

En ce qui concerne les romans monologiques, la réponse est facile à donner :

« Quels que soient les types de mots employés par l'auteur monologiste, et quelle que soit leur distribution compositionnelle, les interprétations et les appréciations de l'auteur doivent dominer toutes les autres et s'additionner en un ensemble compact à signification unique. Tout renforcement des intonations d'autrui dans tel ou tel mot, dans tel ou tel passage de l'œuvre, n'est qu'un jeu que l'auteur se permet afin que son propre mot, **direct ou réfracté**, résonne ensuite avec d'autant plus de force. » (Bakhtine, 1970a : 281).

Quelle que soit, donc, la structure formelle du discours romanesque, construit soit à partir du mot direct de *l'auteur-narrateur*, soit par le biais des voix-autres, chez les écrivains monologistes on découvre toujours **un mot autoritaire**, qui domine et subordonne tyranniquement tous les autres éléments du texte (narrateur, personnages, intrigue, idéologie, etc.). La métaphore de la domination tyrannique évoque, dialogiquement, la métaphore de l'esclavage que Bakhtine utilise pour opposer les écrivains monologistes et Dostoïevski :

« Dostoïevski, à l'égal du Prométhée de Goethe, ne crée pas, comme Zeus, des esclaves sans voix, mais des hommes *libres*, capable de prendre place à côté de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui. » (*Ibidem* : 34).

Vu ces différences de rapport finalement éthique³⁰ entre l'auteur et ses personnages, et la liberté d'expression que l'auteur leur concède, il est tout à fait légitime de se demander s'il existe encore un mot de l'auteur, une vision dominante qui se subordonnerait les autres éléments du texte, et plus précisément les personnages. Si dans les textes de Dostoïevski « il s'agit, avant tout, d'une liberté et d'une indépendance des personnages dans la structure même du roman, par rapport à l'auteur » (*Ibidem* : 44) pourrait-on encore parler d'un rapport de subordination entre le personnage, comme élément textuel et son créateur ? Paradoxalement³¹ la réponse à ces questions est affirmative : comme dans les textes monologiques, il y a, chez Dostoïevski, une vision dominante, « la dernière instance interprétative de l'auteur » qui « prédestine (...) le héros à la liberté » (*Ibidem* : 44), qui fait des personnages « des outils dans la réalisation d'un dessein artistique polyphonique » (*Ibidem* : 101). De ce point de vue, « La liberté du héros est donc un moment du dessein de l'auteur ». (*Ibidem* : 111). Mais, dans ces conditions, est-ce qu'un héros *prédestiné* à la liberté reste-t-il encore vraiment libre ? Si sa liberté sert au dessein de l'auteur, est-il encore possible de soutenir que l'auteur et ses personnages se trouvent sur le même plan, l'un à côté des autres, pour reprendre une préposition chère à Bakhtine et par laquelle il situe souvent le personnage par rapport à l'auteur ?

Selon nous, on peut répondre à la dernière question par **non** et par **oui** ; si l'on répond par non il faut développer les contradictions énoncées plus haut, et si l'on répond par oui, il faut changer le point de vue pour démontrer qu'il ne s'agit pas, dans la position théorique de Bakhtine, d'une contradiction véritable, mais seulement d'une explicitation terminologique insuffisante.

Commençons par la réponse négative : il est impossible de considérer que le personnage prédestiné à la liberté soit vraiment libre et, ce qui nous intéresse surtout, il est impossible que le personnage et l'auteur se situent l'un à côté de l'autre, et que le

³⁰ Comme le montre Francis Jacques, l'exercice de la parole implique « une éthique des relations interpersonnelles » ; par rapport à cette éthique, « un homme qui se donne le droit de se soustraire à l'interpellation, ou qui interpelle autrui **sans lui donner la parole à son tour**, sans placer son propos sur le trajet des réponses possibles, (...) n'actualise sa compétence *pragmatique*. En toute rigueur, il ne tient pas un comportement linguistique mais un comportement prélinguistique de violence, à peine un comportement. » (Jacques, 1979 : 48, 55).

³¹ On le verra, le paradoxe n'est qu'apparent.

personnage soit « un 'tu' à part entière, c'est-à-dire le 'moi' équivalent d'autrui (le 'tu es') ».

On rejoint ainsi la position très nette de Todorov qui pense que « L'égalité du héros et de l'auteur que Bakhtine impute à Dostoïevski n'est pas seulement en contradiction avec les intentions de celui-ci; elle est, à vrai dire, impossible dans son principe même. » (Todorov 84: 94). A vrai dire, on rejoint la position de Todorov à moitié, seulement en ce qui concerne l'impossibilité de **principe** de l'égalité du héros et de l'auteur ; quant au fait qu'elle soit en contradiction avec les intentions de Dostoïevski, nous ne nous prononçons pas encore ; on en discutera au moment où, modifiant le point de vue, l'impossible deviendra possible, la contradiction apparente et l'égalité du héros et de l'auteur entièrement dans l'esprit de la vision de Dostoïevski.

Pour le moment on se situe dans la perspective des principes de la construction textuelle et, de ce point de vue, on ne peut pas soutenir qu'entre le personnage et le héros il y ait un rapport d'égalité. Citons de nouveau Todorov, qui a tout à fait raison de dénoncer la confusion entre deux niveaux distincts de textualité :

« Bakhtine semble confondre deux choses. L'une est que les idées de l'auteur soient présentées par lui, à l'intérieur d'un roman, comme aussi discutables que celles d'autres penseurs. L'autre, c'est que l'auteur soit sur le même plan que ses personnages. Or rien n'autorise cette confusion, puisque c'est encore l'auteur qui présente et ses propres idées et celles des autres personnages. » (Todorov, 1984: 94).

Au niveau d'une discussion sur la poétique du texte narratif (et, pour tout dire, de n'importe quel texte littéraire), l'instance suprême reste l'auteur. C'est lui et seulement lui le responsable du monde sémantique que le texte actualise ; c'est lui qui décide de dominer ses personnages ou de les laisser libres, si cette liberté lui est utile. Même le plus autonome personnage littéraire reste subordonné ontologiquement et fonctionnellement à son créateur. Cette suprématie de l'auteur-créateur n'a rien à faire avec les problèmes ponctuels qui ont fait couler tant d'encre dans la narratologie (omniscience, ubiquité, focalisation-zéro, objectivité, subjectivité, etc.), mais elle vise un trait fondamental du fonctionnement du texte littéraire, à savoir d'avoir une source, de pouvoir être imputé à quelqu'un. Même si l'on fait la distinction nécessaire entre l'auteur en tant que personne physique (**être réel**) et l'auteur en tant qu'agent créateur de l'œuvre (**effet textuel**), ce dernier ne saurait se situer au même niveau que les produits de son activité de textualisation.

D'ailleurs, cette différence de niveau est mise en relief par beaucoup de modèles de la communication littéraire (narrative) dont on parlera dans notre analyse des formes dialogiques de la lecture. En quelques mots, les constructions théoriques qui décrivent le discours littéraire comme communication postulent l'existence de quelques niveaux ontologiques distincts ; au niveau ontologique premier (le monde de référence dans la terminologie d'Eco) se situent l'auteur réel et ses lecteurs) ; au second niveau on retrouve les projections textuelles des instances du premier niveau (l'auteur virtuel et le lecteur virtuel) ; ensuite, au troisième et au quatrième niveaux on retrouve des instances purement textuelles (le couple narrateur-narrataire et les personnages) (cf. Lintvelt).

Par rapport à ce modèle à plusieurs niveaux, sur le plan de la poétique du texte narratif, le personnage ne peut jamais devenir *un tu* authentique ; même dans les textes les plus troublants où les frontières diégétiques sont transgressées et où le personnage arrive à s'adresser à son auteur, il y aura toujours un niveau supérieur où le personnage et 'son auteur' seront des éléments utilisés par un auteur dans son projet artistique.

On n'insiste plus ; il nous semble qu'au moment où l'on envisage le problème du rapport entre l'auteur et le personnage du point de vue des niveaux de structuration du texte narratif, l'égalité entre ces deux instances devient impossible. Ce qui pourrait sembler étonnant est que Bakhtine lui-même parle souvent de l'impossibilité de l'égalité entre le héros et l'auteur. Tant dans *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski* que dans *Esthétique de la création verbale* il dénonce l'erreur épistémologique de situer sur le même plan l'auteur et le personnage. A côté des exemples fournis par Todorov (par lesquels celui-ci projette la problématique dans un horizon éthique et anthropologique), on va encore citer *in extenso* quelques phrases de Bakhtine qui semblent illustrer une position totalement contraire à l'égalité auteur-personnage affirmée auparavant.

Lorsqu'on fait attention aux affirmations de Bakhtine au sujet de la supériorité de l'auteur par rapport à son personnage, on découvre deux directions argumentatives distinctes, situables sur deux niveaux analytiques séparés, l'une visant la dimension éthico-philosophique de la création du personnage, l'autre visant le rapport fonctionnel entre l'auteur et le personnage, du point de vue de la poétique du discours romanesque.

La première direction argumentative où Bakhtine parle de la position dominante de l'auteur à l'égard du personnage est élaborée à partir des notions de *transgrédience* et d'*exotopie*. Comme le montre Todorov, l'*exotopie* et la *transgrédience* sont deux notions fondamentales pour comprendre le rapport *identité-altérité* sur le plan de l'anthropologie philosophique et mettent en évidence le rôle actif de l'autre dans la construction du soi,

rôle qu'on pourrait résumer par cette phrase de Bakhtine : « Notre individualité n'aurait pas d'existence si l'autre ne la créait ». (Bakhtine, 1984 : 55).

Cette co-construction du soi touche tous les niveaux de l'existence humaine dans sa dimension spatio-temporelle (le corps, la conscience de soi, la conscience morale, l'amour, la mort, etc.). Même si ces considérations philosophiques sont vraiment fascinantes et percutantes et malgré le crédit que Todorov leur accorde³², leur projection sur le plan de la relation auteur-personnage ne va pas de soi et pose quelques problèmes assez sérieux.

L'un des « points d'incertitude » indiqués par Todorov lui-même est le rapport ambigu entre l'exotopie fonctionnelle et la transgredience optionnelle de l'auteur par rapport à son personnage :

« On pourrait distinguer, dans la reconstruction hypothétique proposée par Bakhtine de l'acte de création, deux thèses. Si l'une concerne l'altérité et l'exotopie nécessaires, l'autre concerne la transgredience : il faut que le personnage soit un tout accompli et c'est l'auteur qui lui fournira les éléments indispensables à cet accomplissement. L'auteur est cette extériorité qui permettra de voir le personnage comme un tout; l'auteur est cette conscience qui englobe entièrement le personnage, cette unité par rapport à laquelle nous mesurons les différences d'un personnage à un autre. Mais ce sont là deux jugements de nature différente : le premier constate ce qui est, il se veut descriptif; le second dit comment il faut procéder et quelle réalisation est meilleure que l'autre : il s'agit donc d'une prescription. » (*Ibidem* : 155).

Comme Todorov l'indique, lorsqu'il oublie le caractère optionnel de la transgredience, Bakhtine rejoint une position normative, on oserait même dire dogmatique. A côté de ce normativisme qui nuit à une juste compréhension du rapport auteur-personnage³³, dans les écrits de jeunesse, surtout dans « L'auteur et le héros » on découvre un autre « point d'incertitude », pour reprendre les termes de Todorov, qui tient à la méthode critique de Bakhtine et dont on a déjà parlé. Il s'agit de la confusion des niveaux épistémologiques qui a des conséquences fâcheuses sur le plan de la cohérence de la vision. On l'a déjà vu, cette confusion laisse comprendre que l'interaction dialogique entre les personnages est de la même nature que la relation narrateur-personnage ou que le rapport auteur-tradition culturelle. Sur le plan de la communication, l'élaboration d'une

³² Cf. la tonalité admirative du début du chapitre sur « L'anthropologie philosophique » : « J'ai réservé pour la fin les idées de Bakhtine qui ont pour moi le plus de prix et que je crois être, aussi bien, la clé de son œuvre tout entière. » (Todorov, 1981 : 145).

³³ « L'auteur en sait et en voit davantage, non seulement dans la direction du regard de son héros, mais encore dans d'autres directions inaccessibles au héros lui-même ; c'est **précisément** la position qu'un auteur doit occuper par rapport à son héros. » (Bakhtine : 35).

« classification générale de tous les mots » suggère qu'entre la communication ordinaire et la communication littéraire existerait un isomorphisme structurel et fonctionnel, ce qui n'est pas le cas.

Enfin, pour arriver au texte « L'auteur et le héros », la confusion des plans épistémologiques se concrétise dans une superposition d'un rapport **existentiel** (le *je* et le *tu dans la vie*) et d'un rapport **textuel**/conventionnel (l'auteur et le héros dans l'élaboration du texte littéraire). Cet isomorphisme prend ici la forme d'une structure argumentative à deux mouvements ; le premier mouvement consiste à décrire une forme de transgression existentielle :

« Le tout de ma vie n'a pas de signification dans le contexte des valeurs de ma propre vie. (...) Le poids émotionnel de ma vie, *dans son tout*, n'existe pas pour moi-même. Les valeurs attachées à l'existence de la personne, déterminée par ses propriétés, ne concernent qu'autrui. » (Bakhtine, 1984 : 116).

Le deuxième mouvement consiste à projeter la forme de transgression qui régit la relation sujet-altérité sur le plan de l'élaboration du texte littéraire, plus précisément sur le plan de la construction du personnage :

« L'âme aussi, dans la mesure où elle est un *tout donné* de la vie intérieure du héros, et qui fait l'objet d'une perception artistique, est transcendante à la visée du sens dans sa vie, à la conscience qu'il a de lui-même. » (*Ibidem* : 111).

En d'autres mots, tout comme un individu réel a besoin d'autrui pour découvrir *son* âme en tant que *tout donné* de sa vie intérieure, l'âme du personnage a besoin de la position transcendante et extérieure de l'auteur afin de s'accomplir comme « un *tout donné* de la vie intérieure ». Or, le rapport interindividuel je-tu ne peut pas se confondre avec le rapport culturel et artistique personnage-auteur. Ce qui manque dans le deuxième cas ce sont la réciprocité de la relation (le *je* se laisse construire/accomplir par le *tu* dans la même mesure où le deuxième se laisse achever par le premier) et l'équivalence des positions ontologiques (le *je* et le *tu* coexistent, appartiennent au même niveau de l'être). Dans le rapport personnage-auteur on ne saurait parler ni de réciprocité de l'accomplissement (c'est seulement le héros qui reçoit de l'auteur le point de vue qui l'achève comme être textuel) ni d'équivalence de positions ontologiques (le personnage n'a pas d'autonomie textuelle ; il ne préexiste pas, comme Bakhtine laisse souvent comprendre, au processus de l'élaboration artistique ; il n'est pas un corps et une âme qui auraient besoin de la perspective extérieure de l'auteur pour s'accomplir, mais il est créé, corps-et-âme par l'auteur).

A cause de ces confusions et des problèmes méthodologiques qui en découlent, on prendra une distance critique par rapport à cette première manière dans laquelle Bakhtine conçoit la position dominante de l'auteur à l'égard du personnage. Pour faire avancer notre investigation, il faut prendre en considération la deuxième voie de postuler la supériorité de l'auteur par rapport au personnage, non plus d'un point de vue éthico-philosophique, mais du point de vue du fonctionnement du texte littéraire. Les idées de Bakhtine à ce sujet nous semblent beaucoup plus claires et la vision proposée beaucoup plus cohérente et c'est pour cela qu'on offre seulement quelques citations qui n'ont pas besoin, pour le moment³⁴, de remarques supplémentaires :

« L'auteur fait autorité et le lecteur en a besoin, pour qui il est non pas une personne, un autre, un héros, mais un *principe* auquel il faut se conformer (...). L'individualité de l'auteur, en tant que créateur, est une individualité créatrice d'un ordre particulier, non esthétique; c'est l'individualisation active d'une vision, d'une mise en forme et non l'individualité qui est visible et qui a une forme. (...) L'auteur ne devient une individualité à proprement parler, que là où nous rapportons à lui le monde individuel des héros, qu'il a créé et auquel il a donné une forme ou encore là où il s'est partiellement objectivé en qualité de narrateur. » (Bakhtine, « L'auteur et le héros », 1984 :209-210).

« L'auteur doit être, avant tout, compris à partir de l'événement qu'est l'œuvre, en sa qualité de participant, de guide autorisé pour le lecteur. (...) Pour le lecteur, à l'intérieur d'une œuvre, l'auteur correspond à l'ensemble des principes créateurs qui doivent être réalisés, à l'unité des constituants d'une vision exotopique que son activité aura rapportée à un héros et à son monde. » (*Ibidem* : 210).

« L'auteur est dans le tout de l'œuvre – et il y est au plus haut degré –, mais il ne saurait jamais en devenir partie intégrante au niveau des images (objets). Ce n'est pas la *natura creata*, et non plus la *natura naturata et créans*, mais purement la *natura creans et non creata*. » (Bakhtine, « Le problème du texte », 1984 : 318).

« L'auteur, nous le trouvons (le percevons, le comprenons, le sentons, le ressentons) dans toute l'œuvre d'art. Dans l'œuvre picturale, par exemple, nous sentons toujours l'auteur, (le peintre), mais nous ne le voyons jamais de la façon dont nous voyons les images qu'il représente. Partout, nous le percevons comme principe actif de la représentation (sujet *représentateur*) et non pas comme image représentée (visible). » (*Ibidem*: 318).

« Niveaux distincts auxquels se situent le discours des personnages et le discours de l'auteur. Les personnages parlent au titre de participants de la vie représentée (...). L'auteur, lui, se situe hors de l'univers représenté (fruit de sa création). Il pense tout cet univers à partir d'une position dominante et qualitativement autre. Et enfin, tous les personnages et leur discours ne sont que les objets qui signifient le rapport d'un auteur (et du discours de l'auteur). » (*Ibidem*: 325).

³⁴ On reviendra à ces citations au moment où l'on analysera la manière dans laquelle se construit, dans la lecture, l'image de l'auteur, cf. *infra*, III. 3.

Par rapport aux idées exprimées plus haut, soutenir qu'entre l'auteur et le personnage s'établit une relation d'égalité de type sujet-sujet (*je-tu*) relève de la contradiction. Mais est-il possible qu'un auteur si attentif aux nuances se contredise d'une manière si évidente ? Peut-il soutenir deux points de vue irréconciliables sur le même sujet (le rapport auteur-personnage) sans se rendre compte de l'impasse théorique à laquelle il aboutit ? Ce qui augmente l'étonnement est que les textes dont on vient de citer précèdent l'élaboration des deux éditions des *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*³⁵. Dans ces circonstances il est assez difficile de s'imaginer que Bakhtine ne fût pas tenté de situer « la position dominante et qualitativement autre » de l'auteur dans le contexte de l'œuvre de Dostoïevski où, apparemment, le créateur et le personnage se trouveraient sur un même plan comme le *je* et le *tu* du rapport interlocutif. En fait, il réalise cette mise en perspective et, par cela on arrive à la possibilité d'une réponse affirmative à la question si l'auteur et le héros peuvent se situer sur un même plan.

Dans l'étude « Le problème du texte » (Bakhtine, 1984 : 310-338), où il soutient que l'auteur et le personnage se trouvent, par la nature du fonctionnement de l'œuvre littéraire, sur des positions « qualitativement autres », Bakhtine aborde la relation entre ces instances dans les textes de Dostoïevski ; après avoir affirmé le décalage ontologique et fonctionnel entre le niveau de l'auteur et celui du personnage, Bakhtine ose toutefois postuler une possible rencontre dialogique de ces niveaux. On reproduit l'argumentation du critique parce que, grâce à elle, on découvre que la contradiction décriée par Todorov et que nous avons analysée jusqu'ici n'est pas, en réalité, une véritable contradiction, mais un glissement terminologique qui cache deux perspectives différentes sur le texte littéraire et sur les types de rapports qui s'établissent entre les instances textuelles, notamment entre l'auteur et le personnage. Voyons donc comment Bakhtine démontre la possibilité de la rencontre entre les plans de l'auteur et du personnage malgré les différences substantielles et fonctionnelles :

« L'auteur, lui, se situe hors de l'univers représenté (fruit de sa création). Il pense tout cet univers à partir d'une position dominante et qualitativement autre. Et enfin, tous les personnages et leur discours ne sont que les objets qui signifient le rapport d'un auteur (et du discours de l'auteur). Les plans du discours des personnages et du discours de l'auteur peuvent **cependant** s'entrecroiser, autrement dit, il peut s'instaurer un rapport dialogique. Chez Dostoïevski, les personnages sont des défenseurs d'idées et, **de ce fait**, l'auteur et ses personnages se retrouvent sur un même plan. Il y a une différence essentielle

³⁵ « L'auteur et le personnage dans l'activité esthétique » date des années 1922-1924 et « Le problème du texte en linguistique, philologie et dans les autres sciences humaines » date des années 1959-1961 (cf. « La liste chronologique des écrits de Bakhtine et de son cercle » in Todorov, 1981 : 173-176).

entre le contexte dialogique, d'une part, et les instances discursives des personnages et de l'auteur, d'autre part. » (*Ibidem*: 325).

Pour comprendre cette nouvelle perspective analytique, essentielle, selon nous, pour l'explicitation théorique correcte du rapport auteur-personnage dans le discours romanesque, il faut commencer par rappeler qu'au début de notre présentation sur les formes de dialogisme dans le discours romanesque on avait remarqué que, la plupart du temps, Bakhtine désignait métonymiquement l'auteur et le héros comme « voix » et non pas, comme c'est le cas dans le jargon narratologique, comme « instances ». Or, dans le fragment qu'on vient de citer Bakhtine, utilise la notion d'« instance discursive » et, ce qui est très important, la distingue de la désignation du personnage et de l'auteur comme « voix » dans un « contexte dialogique ». Même s'il parle, dans les deux cas de personnage et d'auteur, Bakhtine souligne « qu'il y a une différence essentielle » entre les personnages et l'auteur en tant que *sujets* qui pourraient être unis par « un rapport dialogique » et les personnages et l'auteur en tant qu'éléments de l'œuvre situés sur des niveaux distincts, « qualitativement » autres.

Du point de vue argumentatif, l'échafaudage de la démonstration de Bakhtine est soutenu par les deux structures morphosyntaxiques qu'on a mises en évidence (la préposition *cependant*, et la structure anaphorique *de ce fait*) et par le rôle de modalisateur du verbe *pouvoir* ; si l'univers de discours (pro)posé stipule la différence entre les plans de l'auteur et du personnage, le verbe *pouvoir*, en tant qu'opérateur de modalité (*Cf.* Martin, 1983) introduit un univers de discours alternatif où ce qui ne serait possible dans le premier (l'égalisation des plans), l'est dans le deuxième. La préposition *cependant* a le rôle d'actualiser un rapport concessif entre l'univers de discours de référence et l'univers de discours alternatif, tandis que *de ce fait* agit comme un opérateur logique-argumentatif qui justifierait la validité du deuxième univers de discours.

Ces considérations qui entrent dans la profondeur du discours et qui tiennent à la manière dans laquelle s'articule l'argumentation de Bakhtine ont le rôle d'indiquer le fait que le critique est conscient de la tension euristique entre les deux perspectives voisines (le décalage des plans et leur communicabilité sur une position d'égalité), qui semblent s'exclure. Si l'on a vu qu'au niveau de la rhétorique textuelle le discours de Bakhtine est construit sur un mécanisme morphosyntaxique assez élémentaire mais très efficace au niveau argumentatif, il faut maintenant examiner l'aspect sémantique de la démonstration pour voir quelle propriété textuelle permet à Bakhtine de soutenir que malgré la différence fonctionnelle et qualitative des plans de l'auteur et des personnages, on peut *cependant* les

faire se rencontrer dialogiquement ; en d'autres mots, comment se fait-il que Dostoïevski, tout en préservant « l'exotopie » accomplissante de l'auteur par rapport au personnage réussit à les situer « sur un même plan » ?

Suivant la logique de l'argumentation telle que l'on vient d'esquisser, la réponse à ces questions se trouve dans l'affirmation suivante : « Chez Dostoïevski, les personnages sont des défenseurs d'idées et, **de ce fait**, l'auteur et ses personnages se retrouvent sur un même plan ». Le personnage et l'auteur peuvent donc se situer sur un même plan à condition qu'on les compare du point de vue de leur dimension idéologique. Il ne s'agit plus de prendre en considération la fonction d'auteur en tant qu' « autorité » qui détiendrait la vérité et qui serait censée la faire incarner dans ses personnages, et non plus de se rapporter à l'auteur comme créateur du texte, mais il s'agit de concevoir l'auteur comme image construite par et dans le texte, image qui contiendrait ses pensées, ses sentiments, ses valeurs, son position axiologique et idéologique envers le monde.

Donc, les différences fonctionnelles et qualitatives entre le plan de l'auteur et le plan du personnage n'excluent pas quand même leur rencontre. Ce n'est pas d'une contradiction qu'il s'agit, mais d'une compréhension différente de la notion d'auteur dans deux situations épistémologiques distinctes. Si l'auteur et le personnage, en tant qu'instances fonctionnelles au niveau po(i)étique du texte, se trouvent sur des positions différentes du point de vue qualitatif – l'auteur comme principe de vision et conscience structurante, « constructeur de l'œuvre », (Corti, 1981 : 46), et le personnage comme acteur de l'univers intratextuel, dans le monde possible de la fabula, comme dirait Eco, lorsqu'ils sont considérés comme des positions idéologiques-interprétatives, **leur rencontre devient possible**. Par l'intermédiaire du chargement idéologique de leur présence textuelle, tant le personnage que l'auteur deviennent des représentants de certains points de vue distincts sur la réalité ; ils deviennent, bon gré, mal gré des porteurs et des transmetteurs de valeurs.

Sans entrer dans une discussion sur la dimension idéologique du discours littéraire, nous tenterons de démontrer la possibilité de la rencontre de l'auteur et du personnage ayant comme point de départ l'hypothèse que chaque instance discursive/textuelle engendre, par sa présence-même un point de vue sur le monde, sur soi-même et sur les autres (en tant qu'interlocuteurs et/ou « objets de discours »). Cette hypothèse est en accord avec la vision sur la communication de *l'École de Palo Alto* dont les membres ne cessent de soutenir qu'il est impossible de ne pas communiquer :

« Or, si l'on admet que, dans une interaction, tout comportement a la valeur d'un message, c'est-à-dire qu'il est une communication, il suit qu'on ne peut pas *ne pas* communiquer, que l'on veuille ou non.

Activité ou inactivité, parole ou silence, tout a valeur de message. De tels comportements influencent les autres, et les autres, en retour, ne peuvent *ne pas* réagir à ces communications, et de ce fait eux-mêmes communiquer. » (Watzlawick et *ali*, 1972 : 46).

Si « tout a valeur de message », dans la structuration et le fonctionnement du texte littéraire, il est impossible que l'auteur n'y laisse pas de traces de sa présence. Il se rend ainsi visible et « audible » tant dans ses silences que dans son discours explicite et, par cela, il peut se situer sur le même plan que le personnage, qui, lui aussi, agit et communique et, par cela se communique³⁶.

Quand nous parlons donc de l'idéologie auctorielle, on fait référence aux valeurs, aux normes, aux attitudes potentielles d'un auteur telles qu'elles sont créées dans le processus de l'énonciation. Envisagée de cette perspective, l'idéologie auctorielle peut s'intégrer dans le champ de l'**ethos discursif** tel qu'il est compris dans l'horizon de la linguistique textuelle actuelle. Ainsi, dans *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Jean-Michel Adam situe cette notion dans la descendance de la classification aristotélicienne **logos** (la valeur informative et démonstrative du discours en soi), **pathos** (les émotions et les passions provoquées au public) et **ethos** (le caractère de l'orateur tel qu'il se façonne dans et par le discours).

Dans cette perspective, l'ethos est une représentation discursive du soi, comme sujet qui parle, qui pense, qui croit, qui aime et qui déteste, etc. :

« Il faut bien voir qu'une bonne partie de l'activité symbolique des sujets a pour fonction de reconstituer en permanence la réalité du moi, de l'offrir aux autres pour ratification, d'accepter ou de rejeter les offres que font les autres de leur image d'eux-mêmes. » (Adam, 1999: 107).

En conclusion, lorsque Bakhtine parle de l'égalité de l'auteur et du personnage, il les prend en compte moins dans leur dimension structurelle (l'auteur créateur et le personnage « créature ») mais surtout dans leur dimension idéologique, en tant que « positions interprétatives » sur le monde. La construction textuelle de l'image de soi-même, en tant que propriété immanente du langage humain permet de comparer l'ethos discursif de l'auteur à celui du personnage et de placer ainsi les deux instances sur le même plan.

³⁶ On évoque ici la position théorique de Tudor Vianu, un stylisticien roumain qui, vers les années '40 a fait une distinction utile à l'analyse du discours littéraire et à la compréhension de la communication interhumaine. Il parle d'une double « intention du langage » ; d'une part le langage dit quelque chose sur la réalité (il a dans ce cas une fonction « transitive ») et, d'autre part, il dit quelque chose sur le locuteur lui-même (ayant une fonction « réflexive »). Cette double intention du langage est exprimée par un jeu de mots : « Qui parle, 'communique' et 'se communique' » (Vianu, 1988 : 11).

III. 5. Conclusions

Dans ce chapitre nous nous sommes occupé des formes littéraires du dialogisme, telles qu'elles apparaissent dans les textes de Mikhaïl Bakhtine.

Les aspects les plus importants de notre investigation sont liés au rapport critique envers quelques idées du penseur russe. Le dialogue avec Bakhtine s'est accompli sur deux directions qui nous ont offert deux éclaircissements nécessaires pour la compréhension et l'utilisation ultérieure des formes du dialogisme littéraire présentes chez Bakhtine.

La première direction dans laquelle nous avons essayé d'éclaircir les choses a été celle des niveaux d'analyse auxquels est envisagé le dialogisme. Ce n'est pas la même chose de parler des rapports dialogiques entre **les personnages** de Dostoïevski, entre **le narrateur et les personnages**, et entre Dostoïevski et la tradition littéraire. Pour chacun de ces cas, le dialogisme signifie autre chose, comme structure et fonctionnement, raison pour laquelle nous avons considéré nécessaire la délimitation du dialogisme **thématique** du dialogisme narratif et du dialogisme **esthétique culturel**.

La deuxième direction a été celle du rapport entre l'auteur et le personnage. L'importance de ce rapport tient au rôle qu'il détient dans le système de vision et d'écriture dostoïevskien. Comme on le sait, Bakhtine associe la valeur de Dostoïevski, avant tout, à la nouvelle position de l'auteur envers le personnage – position qui illustre une vision (élaborée sur les coordonnées de la pluralité et de l'interaction) et qui articule une écriture (marquée de façon stylistique par la récurrence du « mot à deux voix »). Cette position suppose situer sur le même plan l'auteur et ses personnages, entre lesquels s'établit une relation du type *je-tu*. Par rapport à cette idée rejetée par Todorov, nous avons remarqué qu'elle est valide ou sans validité en fonction de la façon où nous percevons « l'auteur » : elle est erronée si nous nous référons à l'auteur comme à une principe de construction du texte, « conscience structurante » qui organise un univers sémantique autonome, mais dépendant de lui, et tout à fait justifiée si nous comprenons l'auteur comme « point de vue sur le monde », comme effet textuel d'une idéologie, d'une attitude.

Le rapport auteur-personnage est important en lui-même, comme problème spécifique de la poétique du texte narratif parce qu'une discussion sur lui nous permet faire la distinction nécessaire entre l'auteur comme instance structurante du texte, comme principe constructif qui organise un univers textuel-sémantique, d'une part, et l'auteur

comme instance idéologique, le sujet d'une énonciation où il s'institue comme point de vue sur le monde (des idées, des sentiments, des valeurs, etc.) par différents signaux ou traces textuels qui circonscrivent un ethos discursif analysable en soi et comparable avec l'ethos discursif des personnages qui, à leur tour, incarnent un point de vue sur le monde.

À part cela, le rapport auteur-personnage est important dans le contexte particulier de notre discussion sur le dialogisme parce qu'il permet la délimitation, dans la sphère du dialogisme narratif, des deux variantes distinctes : un dialogisme narratif structural où l'auteur interagit avec les personnages par le prisme de la relation constructive-créatrice que le premier « déclenche », et un dialogisme narratif idéologique où l'auteur est une voix-vision qui entre en dialogue avec les autres voix-visions du texte. Dans ce dernier cas, il n'est pas nécessaire à l'auteur d'avoir sa propre parole, qu'on pourrait lui imputer et dont il serait responsable, parce que la voix-vision de l'auteur se manifeste sous la forme de l'ethos discursif que l'on pourrait déduire de la structure même du texte, qui offre des informations sur celui qui l'a créé.

Par cette remarque nous arrivons à un troisième point de vue sur l'importance de notre discussion au sujet du rapport auteur-personnage et c'est-à-dire sa légitimité dans le contexte de l'approche de la dimension communicative de la lecture (où nous allons arriver dans la dernière partie de notre thèse). Dans ce contexte, ce n'est plus le rapport auteur-personnage qui nous intéressera, mais les bases de la discutabilité de ce rapport pour parler dans les termes d'Iser, plus exactement la façon dont l'auteur se constitue dans l'acte de lecture. En simplifiant, nous pourrions affirmer qu'avant de pouvoir parler du rapport auteur-personnage, il est nécessaire de « construire » l'auteur que nous allons introduire dans ce rapport, parce que l'auteur, comme nous avons essayé de le montrer tout au long du dialogue avec Bakhtine, n'a pas de position fixe et un espace discursif autonome, comme dans le cas du personnage. Il est vrai que le procès de lecture signifie la construction-constitution du personnage et impose au lecteur de multiples attitudes cognitives et émotionnelles³⁷, mais à la différence de l'auteur, le personnage a une substantialité discursive (il apparaît dans le texte comme objet de l'énonciation narrative ou comme sujet de son propre discours³⁸. Sa configuration tout au long de la lecture

³⁷ Voir dans ce sens l'analyse de « l'effet personnage » dans les trois articulations spécifiques (perception, réception et implication) réalisée par Vincent Jouve (1992).

³⁸ Le personnage apparaît donc en tant que sujet qui fait des choses et tient des propos : « A peine fut-on assis au jardin, que sans attendre une obscurité suffisante, Julien approcha sa bouche de l'oreille de Mme de Rênal, et, au risque de la compromettre horriblement, il lui dit : – Madame, cette nuit, à deux heures, j'irai dans votre chambre, je dois vous dire quelque chose. » (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*).

signifie la valorisation des fragments de texte qui font référence à lui ou qui reproduisent ses mots, de façon directe, indirecte ou indirecte libre.

En échange, on n'attribue pas à l'auteur un certain extrait de texte qui parle de lui ou dans laquelle il s'exprime par un discours personnel. Même dans le cas de la narration homodiégétique dans sa variante la plus prédisposée à la confusion narrateur – auteur (dans les conditions où le narrateur est un écrivain dans le monde fictionnel), on ne peut pas toutefois considérer que l'auteur se trouve « dans » les fragments de texte assumés par le narrateur-personnage, par des éléments déictiques qui circonscrivent l'écriture à l'ici-maintenant de l'énonciation, comme il se passe par exemple dans *La Lenteur*, lorsque Vera, la femme du narrateur-personnage-écrivain lui parle justement du roman qu'il aurait voulu écrire depuis longtemps et que nous, les lecteurs, avons sous les yeux :

« – Pardonne-moi, lui dis-je, tu es une victime de mes élucubrations.

– Comment ça ?

– Comme si tes rêves étaient une poubelle où je jette des pages trop sottes.

– Qu'est-ce que tu as dans la tête ? Un roman ? demande-t-elle, angoissée.

J'incline la tête.

– Tu m'as souvent dit vouloir écrire un roman où aucun mot ne serait sérieux. Une Grande Bêtise Pour Ton Plaisir. J'ai peur que le moment ne soit venu. Je veux seulement te prévenir : fais attention. »
(Milan Kundera, *La Lenteur*).

Même dans le cas de tels romans, l'auteur ne se réduit pas à l'espace textuel qui le thématise comme sujet de l'énonciation (comme écriture et/ou parole adressée aux autres personnages) ou comme son objet (lorsque les autres personnages parlent de lui), mais il s'actualise comme effet du texte en entier, pour paraphraser l'une des idées de Wayne C. Booth. Dans le roman *La Lenteur* par exemple, « l'auteur » ne se circonscrit pas à celui qui assume la narration, même s'il nous oblige à considérer comme tels les procédés d'authentification de l'énonciation-écriture (du type mise en abyme, comme c'est le cas du fragment reproduit antérieurement³⁹). Même si le narrateur-écrivain du texte s'approche du moment où il va accomplir son rêve d'écrire un roman (« où aucun mot ne sera sérieux »), il reste un élément constructif de l'œuvre *La Lenteur* à côté de sa femme, à côté

³⁹ Il ne s'agit pas, dans ce cas, de la distinction élémentaire narrateur = celui qui « parle/raconte », l'auteur = « celui qui écrit ». Cette distinction est vraiment nécessaire dans le plan d'une description de la structure et des mécanismes du texte narratif, mais elle a une valeur euristique limitée dans le contexte de la description et de l'analyse de l'acte de lecture où, comme nous allons essayer de le montrer, le problème de l'auteur se situe sur des coordonnées fonctionnelles différentes de celles de la poétique du roman.

des personnages qu'il imagine et auxquels il pense ; il reste donc « un être de papier » qui réfracte, comme le texte entier d'ailleurs, l'image de l'auteur qui l'a créé et qui peut-être s'est projeté en lui et que le lecteur construit dans l'acte de la lecture.

Dans la perspective de ces considérations, discuter le rapport auteur-personnage se révèle être nécessaire pour la compréhension d'un type spécifique de dialogisme littéraire (le dialogisme narratif) et également pour la préparation du champ de l'analyse de la valeur du concept d'auteur dans le procès de la lecture.

IV. Les formes du dialogisme bakhtinien – conclusions

Par la synthèse des nombreuses acceptions et valeurs du concept de dialogisme¹ dans la pensée de Bakhtine, nous avons distingué deux registres de récurrence de cette notion : le registre communicatif et le registre littéraire.

Dans le plan de la communication, nous avons distingué entre un dialogisme réactif, actualisé par la paire message – contre message, et un dialogisme constitutif, qui se manifeste dans le plan de profondeur de la relation réciproquement enrichissante entre l'identité et l'altérité, sur une direction rétrospective – comme évocation-vécu du déjà-dit et sur une direction prospective – comme anticipation-vécu des mots autres à venir.

Dans le plan du discours littéraire narratif, nous avons délimité trois formes de dialogisme, en fonction des niveaux auxquels se place l'analyse : le dialogisme thématique (au niveau de la relation entre les personnages), le dialogisme narratif (dans l'horizon de la relation entre les instances textuelles appartenant à des niveaux diégétiques différents) et le dialogisme culturel-esthétique (au niveau de la relation de l'auteur avec la tradition et l'espace socio-idéologique où il se situe). Toutes ces distinctions peuvent être représentées dans un schéma par l'image suivante :

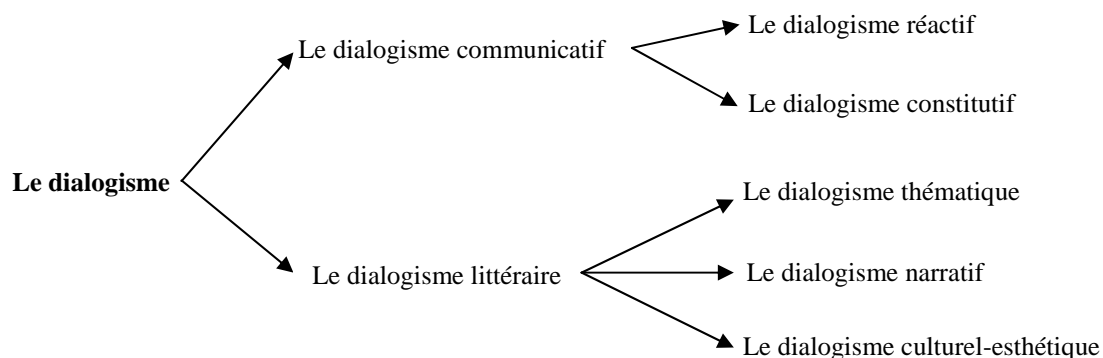


Figure I: Les valeurs du dialogisme chez Mikhaïl Bakhtine

Bien sûr, ces formes sont le résultat de notre systématisation et elles n'existent pas telles quelles, ni comme nom, ni comme fonction, chez Mikhaïl Bakhtine. Tout au long de cette partie, nous avons essayé d'organiser les valeurs sémantiques et fonctionnelles que le penseur russe attribue au concept de dialogisme, en délimitant les domaines de la connaissance où il devient actif, en prêtant une attention particulière à l'horizon de la communication interhumaine et à celui de « la communication littéraire ». Cette distinction

¹ Exprimé tel quel dans le texte ou par des substituts du type « rapport/relation dialogique », « interaction dialogique », etc.

nous a semblé nécessaire parce que, dans les deux espaces analytiques, le dialogisme « fonctionne » différemment et acquiert des valences euristiques particulières.

Dans le contexte de la communication interhumaine, le dialogisme est une notion qui permet la compréhension de la dimension sociale interactive du langage et de la tension identité-altérité qui organise de l'intérieur le discours sur le monde et sur soi des sujets parlants. Dans le contexte de la « communication littéraire » de type narratif, le dialogisme est utile pour la description et la compréhension des relations entre les personnages, dans l'horizontalité syntagmatique du texte comme monde, pour la délimitation et l'interprétation des relations entre les instances textuelles, sur l'axe verticale des niveaux diégétiques du texte comme artefact narratif, et finalement, le dialogisme peut être utile pour la compréhension des rapports interactifs du type transtextuel, en comprenant la transtextualité comme une sortie du texte de soi-même et l'ouverture vers l'altérité de l'horizon esthétique culturel.

Quoiqu'elle s'approche de la perspective de Genette sur la transtextualité comme totalité des formes « qui mettent le texte en relation avec d'autres textes » (Genette, 1982 : 7), notre vision sur le dialogisme culturel-esthétique met l'accent sur l'aspect « subjectif » de cette ouverture vers l'altérité, dans le sens que la relation entre les textes est vue comme une relation entre les voix, entre les discours qui évoquent de façon métonymique les sujets qui les assument, même si dans certains cas il ne s'agit pas de sujets dans le sens propre du mot (comme il se passe lorsqu'on parle de la tradition et de l'architexte, en postulant un sujet collectif diffus qui assumerait le discours de la « tradition » ou de la généricité.

A la fin de cette partie nous allons illustrer ces formes de dialogisme par quelques micro exemples romanesques. Même si le dialogisme communicatif est un phénomène qui en essence n'a rien à faire avec la littérature, nous allons le présenter par l'intermédiaire des exemples littéraires considérés comme « documents » reproduisant les discours des êtres réels.

1. Le dialogisme communicatif réactif se manifeste comme la rencontre de deux ou plusieurs voix distinctes et autonomes dans le présent de la co-énonciation :

« A peine fut-il couché, qu'il s'endormit profondément. Son maître passa la nuit à son chevet, lui tâtant le pouls et humectant sans cesse sa compresse avec de l'eau vulnérable. Jacques le surprit à son réveil dans cette fonction, et lui dit : « Que faites-vous là ?

Le Maître. – Je te veille. Tu es mon serviteur, quand je suis malade ou bien portant ; mais je suis le tien quand tu te portes mal.

Jacques. – Je suis bien aise de savoir que vous êtes humain ; ce n'est pas trop la qualité des maîtres envers leurs valets.

Le Maître. – Comment va la tête ?

Jacques. – Aussi bien que la solive contre laquelle elle a lutté. »

(Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*)

« Du reste, ajouta Rodolphe, peut-être, au point de vue du monde, a-t-on raison !

– Comment cela, fit-elle ?

– Eh quoi ! dit-il, ne savez-vous pas qu’il y a des âmes sans cesse tourmentées ? Il leur faut tour à tour le rêve et l’action, les passions les plus pures, les jouissances les plus furieuses, et l’on se jette ainsi dans toutes sortes de fantaisies, de folies.

Alors elle le regarda comme on contemple un voyageur qui a passé par des pays extraordinaires, et elle reprit :

– Nous n’avons pas même cette distraction, nous autres pauvres femmes !

– Triste distraction, car on n’y trouve pas le bonheur.

– Mais le trouve-t-on jamais ? demanda-t-elle.

– Oui, il se rencontre un jour, répondit-il. »

(Gustave Flaubert, *Madame Bovary*)

« Le vieil asthmatique était dressé dans son lit. (...) Il accueillit le docteur avec une mine réjouie.

– Alors, docteur, c’est le choléra ?

– Où avez-vous pris ça ?

– Dans le journal, et la radio l’a dit aussi.

– Non, ce n’est pas le choléra.

En tout cas, dit le vieux très surexcité, ils y vont fort, hein, les grosses têtes !

– N’en croyez rien, dit le docteur. »

(Albert Camus, *La Peste*)

Dans les trois exemples, le dialogisme s’actualise en **dialogue**, en échange de répliques entre les personnes : Jacques parle avec son Maître, Emma avec Rodolphe, et le docteur Rieux avec le vieil asthmatique. Chacun de ces personnages présente une position personnelle par rapport à la réalité et à l’interlocuteur, chacun détient sa propre vision sur le monde, sur soi-même et sur les autres, une vision qu’il ex(-)pose devant l’interlocuteur qui, à son tour expose sa propre « position interprétative », pour paraphraser Mikhaïl Bakhtine.

2. Le dialogisme communicatif constitutif se manifeste comme une rencontre du soi avec l’altérité à l’intérieur de la parole personnelle, parole qui est modelée **du dedans** par la présence « de la parole étrangère » :

« Julien s’échappa rapidement et monta dans les grands bois par lesquels on peut aller de Vergy à Verrières. (...)

J’ai gagné une bataille, se dit-il aussitôt qu’il se vit dans les bois et loin du regard des hommes, j’ai donc gagné une bataille !

Ce mot lui peignait en beau toute sa position, et rendit à son âme toute sa tranquillité. »

(Stendhal, *Le Rouge et le Noir*)

« Ah ! encore, dit Rodolphe. Toujours les devoirs, je suis assommé de ces mots-là. Ils sont un tas de vieilles ganaches en gilet de flanelle, et des bigotes à chaufferette et à chapelet, qui continuellement nous chantent aux oreilles : « Le devoir ! le devoir ! » Eh ! parbleu ! le devoir est de sentir ce qui est grand, de chérir ce qui est beau, et non pas d'accepter toutes les ignominies qu'il impose.

– Cependant..., cependant..., objectait Mme Bovary.

– Eh non ! pourquoi déclamer contre les passions ? Ne sont-elles pas la seule belle chose qu'il y ait sur la terre, la source de l'héroïsme, de l'enthousiasme, de la poésie, de la musique, des arts, de tout enfin !

– Mais il faut bien, dit Emma, suivre un peu l'opinion du monde et obéir à sa morale. »

.....

« Mais en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épanou sur sa personne la transfigurait.

Elle se répétait : « J'ai un amant ! un amant ! », se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait venue. »

(Flaubert, *Madame Bovary*)

Dans les fragments cités, on ne peut plus parler d'une position interprétative propre et un discours personnel que le sujet parlant puisse proposer à l'interlocuteur. Même si le sujet parlant (Julien Sorel, Emma Bovary et Rodolphe Boulanger), tient un discours, ce discours est traversé par les mots étrangers, soit qu'il s'agisse des mots autoritaires dans le contexte de leur idéologie personnelle (le mot « bataille » pour Julien Sorel ou le mot « amant » pour Emma évoquent des discours étrangers qui modèlent la sensibilité et la perspective sur le monde des deux personnages), soit qu'il s'agisse d'un mot qui n'a pas été prononcé, qui polarise le discours actuel du locuteur (la diatribe de Rodolphe contre le bigotisme et la morale commune est en fait orientée vers les possibles objections et réserves morales d'Emma devant ses avances et, en même temps, elle est organisée de l'intérieur par l'espoir qu'Emma répondra affirmativement au désir caché sous les mots du séducteur).

3. **Le dialogisme littéraire thématique** vise les relations dialogiques entre les personnages du texte romanesque, regardé dans sa dimension référentielle comme un monde possible ; par conséquent, tous les exemples ci-dessus peuvent illustrer cet aspect.

4. **Le dialogisme littéraire narratif** désigne les rapports structuraux entre les instances du texte (narrateur, auteur, personnages, lecteur).

5. **Le dialogisme culturel-esthétique** circonscrit la façon dans laquelle le texte et, à travers lui, l'auteur se rapportent au contexte socio culturel, compris dans un sens large, comme voisinage discursif idéologique, en indiquant les relations établies, dans le texte et par

le texte, avec la tradition, les normes d'écriture, les contraintes génériques, avec d'autres textes, etc.

Toutes ces formes de dialogisme « littéraire », nous allons les illustrer par un fragment du roman *La Peau de chagrin* :

« – Ah ! si tu connaissais ma vie !...

– Ah ! ah !... s'écria Émile, je ne te croyais pas si vulgaire !... la phrase est usée. Ne sais-tu pas que nous avons tous la prétention de souffrir beaucoup plus que les autres ?...

– Ah ! s'écria Raphaël.

– Mais tu es bouffon avec ton... ah !... Voyons ?...

As-tu, comme cet étudiant de Padoue, disséqué, sans le savoir, une mère que tu adorais ?...

Une maladie d'âme ou de corps t'oblige-t-elle de ramener tous les matins, par une contraction de tes muscles, les chevaux qui, le soir doivent t'écarteler, comme, jadis, le fit Damien ?

As-tu mangé ton chien tout cru, sans sel, dans ta mansarde ?... (...).

Voyons, j'écoute...

Si tu te jetais à l'eau pour une femme, pour un protêt, ou par ennui, je te renie... Confesse-toi, ne mens pas, je ne te demande point de mémoires historiques... surtout, sois aussi bref que ton ivresse te le permettra ; car je suis exigeant comme un lecteur, et prêt à dormir comme une femme qui dit ses vêpres en latin...

– Pauvre sot !... dit Raphaël. Depuis quand les douleurs ne sont-elles plus en raison de la sensibilité ? Lorsque nous arriverons au degré de science qui nous permettra de faire une histoire naturelle des cœurs, de les nommer, de les classer en genres et en sous genres, en familles, en crustacés, en fossiles, en sauriens, en microscopiques, en... que sais je ?... Alors, mon bon ami, ce sera chose prouvée qu'il en existe de tendres, de délicats, comme des fleurs, et qui doivent se briser, comme elles, par de légers froissements auxquels certains cœurs minéraux ne sont même pas sensibles !...

– Oh ! de grâce, épargne-moi de ta préface !... dit Émile d'un air moitié riant moitié piteux, en prenant la main de Raphaël.

(Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*).

Du point de vue du **dialogisme thématique**, nous devons prendre en considération les relations communicatives entre deux êtres vivant dans un monde fictif. Les deux personnages, Émile et Raphaël discutent ; Émile joue le rôle de celui qui à une confession à faire et Raphaël

joue le rôle du confident. Les mots de ces deux personnages illustrent, avant tout, leur propre personnalité, leur manière personnelle de voir les choses, leur vision sur la vie et sur le monde, l'image que chacun se fait de son interlocuteur et de la situation de communication où tous les deux se trouvent. Deuxièmement, les discours d'Émile et de Raphaël illustrent deux types de sensibilité, et par cela, deux catégories humaines : « l'âme sensible » et « le cynique désabusé ». Troisièmement, leurs répliques montrent la tentative de des deux personnages de s'accommoder chacun à la position de l'autre et ensuite, et la manière par laquelle chacun essaie d'imposer son discours et son point de vue.

Du point de vue du **dialogisme narratif**, le fragment peut être analysé au niveau des relations entre le narrateur « officiel » du roman et le narrateur « provisoire », Émile racontant sa vie à Raphaël, et reproduisant ainsi, au niveau intradiégétique, la relation pragmatique narrateur-narrataire.

Du point de vue du **dialogisme culturel-esthétique** on pourrait, par exemple, discuter de la vision ambivalente de Balzac à l'égard de la sensibilité et de l'écriture « romantique » ; il la cultive (par Émile), et la met en perspective et la critique par Raphaël.

Intermezzo

Le dialogisme et la critique littéraire

«La compréhension du tout de l'énoncé et du rapport dialogique qu'il instaure est nécessairement dialogique (et c'est aussi le cas pour le chercheur dans les sciences humaines); celui qui fait acte de compréhension (et c'est le cas aussi du chercheur) devient lui-même participant du dialogue quand bien même ce serait à un niveau particulier (qui dépend de l'orientation d'une compréhension ou d'une recherche) ». (Bakhtine, 1984 : 336).

La critique, une forme de communication ?

Dans la première partie de notre thèse on a analysé les formes de dialogisme telles qu'elles apparaissent dans les écrits de Mikhaïl Bakhtine, en délimitant une dimension communicative du dialogisme, déclinable en dialogisme réactif et en dialogisme constitutif, une dimension littéraire, qui s'ouvre vers plusieurs niveaux fonctionnels différents (générique, thématique, narratif, esthétique-culturel).

Dans cet intermezzo on va élargir le champ d'investigation pour y inclure les problèmes spécifiques du discours critique en tant que rencontre dialogique de deux voix, la voix de l'auteur et la voix du critique, dans le contexte de la vision de Tzvetan Todorov sur la critique dialogique.

C'est par l'intermédiaire de la critique dialogique qu'on pourrait passer ensuite, dans la deuxième partie, aux questions générales liées à la communicativité de l'œuvre littéraire, comme propédeutique nécessaire à une discussion focalisée sur la dimension communicative de la lecture. Avant d'y arriver, abordons pour le moment la question du discours critique, pour voir si l'on peut définir en termes de relation dialogique entre un sujet connaissant, le critique, et un sujet (re)connu, l'auteur.

La citation qu'on a choisie comme exergue et qui appartient aux derniers écrits de Mikhaïl Bakhtine parle de la position épistémologique et méthodologique du chercheur dans le domaine des sciences humaines. L'idée défendue par le penseur russe est que ce domaine exige une attitude cognitive particulière, de type personaliste, de sujet à sujet, essentiellement différente de la connaissance de sujet à objet, qui serait caractéristique pour les sciences exactes :

« Voir et comprendre l'auteur d'une œuvre, c'est voir et comprendre une autre conscience – la conscience d'autrui, et son univers, autrement dit, un autre sujet (un *tu*). L'*explication* implique une seule conscience, un seul sujet; la *compréhension* implique deux consciences, deux sujets. L'objet ne suscite pas de rapport dialogique, en vertu de quoi l'explication est dépourvue de modalités dialogiques (autres que purement rhétoriques). La compréhension est toujours, dans une certaine mesure, dialogique". (Bakhtine, 1984 : 320).

Pour le critique qui cherche à comprendre la pensée de Bakhtine et la notion centrale de son projet philosophique¹ à savoir le dialogisme, les idées présentées plus haut fonctionnent comme un avertissement et comme un impératif méthodologique ; si l'on adoptait la taxonomie de Umberto Eco, on pourrait dire que l'Auteur Modèle des textes

¹ On l'a déjà vu, les considérations critiques, linguistiques et historico-littéraires de Bakhtine s'appuient sur un fondement philosophique particulier.

bakhtiniens, insistant sur l'importance du dialogisme dans la compréhension d'un écrivain vise à orienter le Lecteur Modèle vers le développement d'une attitude scientifique compréhensive de la même nature. Autrement dit, on devrait comprendre dialogiquement l'œuvre et la pensée de Bakhtine par une explicitation métatextuelle ouverte, et non pas sous la forme d'une description monologique, prétendument objective.

Dans la première partie de notre analyse, on présentera une possible réponse critique à la question portant sur la possibilité de construire une approche interprétative dialogique. On fera appel, bien sûr à Tzvetan Todorov et à son ouvrage sur « la critique de la critique » (Todorov, 1984). Pour celui-ci, la notion de critique dialogique est à concevoir sous la forme d'une rencontre entre la voix de l'auteur et la voix du critique dans le cadre d'un projet commun de recherche de la vérité :

« la critique dialogique parle, non des œuvres, mais aux œuvres – ou plutôt: avec des œuvres; elle se refuse à éliminer aucune des deux voix en présence » (*Ibidem* : 186-187).

Dans le sillage de la pensée bakhtinienne, Todorov conçoit l'auteur comme « un «tu» et non pas un «il», un interlocuteur avec qui on débat de valeurs humaines ». Cependant quelque attrayante que la métaphore du dialogue puisse paraître pour la compréhension de l'activité critique, si l'on suit jusqu'au bout ses conséquences épistémologiques, on sera tentés d'adopter une position plutôt sceptique, surtout au niveau des présuppositions idéologiques qui l'animent. Ainsi, même si l'on est d'accord que la compréhension de tout énoncé est un processus dialogique², grâce à la dimension sociale du signe linguistique, la projection de ce trait constitutif de tout acte de communication dans le champ d'une pratique discursive particulière socialement codifiée (la critique en tant que dialogue avec les œuvres) ne va pas sans poser quelques problèmes ; on risque de confondre deux niveaux analytiques hétérogènes structurellement et axiologiquement, la communication verbale (comme interrelation je-tu) et la critique littéraire (comme interrelation critique-auteur critiqué), par une fâcheuse superposition du dialogisme et du dialogue :

« Or, la critique est dialogue, et elle a tout intérêt à l'admettre ouvertement; rencontre de deux voix, celle de l'auteur et celle du critique, dont aucune n'a de privilège sur l'autre. » (*Ibidem*: 85).

La question qui se pose dans ce cas est si la nature « dialogale » de la critique transforme celle-ci dans un phénomène dialogique. Suffit-il que deux voix se rencontrent

²« La signification est l'effet de l'interaction du locuteur et du récepteur s'exerçant sur le matériau d'un complexe sonore donné. » (Bakhtine/Volochinov, 1977: 147).

pour pouvoir parler d'une relation dialogique ? Suffit-il de faire de l'auteur un interlocuteur « avec qui on débat de valeurs humaines » pour que le dialogisme naisse ?

Si l'on se situe sur la position du dialogisme réactif, la réponse est affirmative, alors que, si l'on se situe dans l'optique du dialogisme constitutif, la réponse est négative.

Même si c'est souvent le cas, les voix qui se rencontrent dans le discours critique n'entrent pas toujours dans un rapport polémique sur « les valeurs humaines » ; on aurait, dans ce cas, une extension métaphorique d'un type textuel particulier dont se nourrit la critique sans pourtant s'y identifier, c'est-à-dire le discours argumentatif. Si l'on analyse les affirmations de Todorov au sujet de la critique dialogique, on trouve, dans la structure de profondeur les présupposés suivants, qu'on a d'ailleurs rencontrés dans l'analyse du dialogisme réactif chez Bakhtine : i. il existe deux voix, la voix de l'auteur et celle du critique, ii. ces voix se situent au même niveau ; iii. la critique dialogique est la rencontre de ces voix ; iv. le but de cette rencontre est le débat « sur les valeurs humaines ». Dans une discussion sur le dialogisme, c'est la première présupposition (le présupposé d'existence, d'après Ducrot) qu'on voulait mettre en cause.

Pour parler d'une rencontre dialogique entre la voix du critique et celle de l'auteur, il faut réfléchir à la manière dans laquelle ces voix se constituent, au niveau de l'interprétation de l'œuvre. Avant que ces deux voix établissent un rapport dialogique, elles devraient devenir sonores. Peut-on admettre que la voix de l'auteur existe indépendamment des voix des lecteurs qui l'assument, qui la rendent sonore ? Ce n'est pas le critique qui fait entendre la voix d'un auteur, en actualisant un univers textuel qui, sans la contribution co-créatrice du lecteur critique serait resté muet, en tant que configuration virtuelle des potentialités sémantiques ? Et pour le critique, sa voix est-elle totalement séparable de celle de l'auteur critiqué ? Ce n'est pas au moment particulier de la réception d'un texte particulier que la voix du critique devient sonore, grâce au texte qu'il lit et auquel il répond ? Et sa réponse, n'est-elle pas prédéterminée du texte même qu'elle fait parler ?

Toutes ces questions rhétoriques convergent vers l'idée que, dans la relation critique, les voix de l'auteur et du critique ne peuvent pas être séparées ; elles ne préexistent indépendamment, avant la réception de l'œuvre. Le discours critique devient audible **par** l'entrelacement de deux structures sonores virtuelles qui s'actualisent grâce à une détermination réciproque. Si la rencontre dialogique dont parle Todorov est plutôt instrumentale (**pour** débattre les valeurs humaines), la rencontre dont on vient de discuter serait constitutive ; **par** (et dans) cette rencontre on peut entendre la voix du critique et la

voix de l'auteur ; dans ce cas, la critique dialogique serait justement cette « co-naissance », l'interaction mutuellement enrichissante entre le langage virtuel de l'œuvre et le langage qui se cherche du critique³.

Toutefois, notre propre manière de comprendre la position de Todorov peut être caractérisée comme restrictive et unilatérale. Malgré la fâcheuse superposition entre dialogisme et dialogue, superposition que Bakhtine lui-même n'a pas toujours réussi à éviter, bien que celui-ci insiste souvent sur l'idée que le dialogue n'est qu'une forme élémentaire et rudimentaire du dialogisme⁴, la perspective de Todorov est, elle aussi, justifiée si l'on s'efforce de la situer dans son propre contexte idéologique et argumentatif. Dans ce contexte idéologique et argumentatif particulier, le dialogisme désigne donc la recherche commune de la vérité dans le discours critique.

Pour Bakhtine, on l'a vu, le dialogisme est une notion qui englobe une pluralité de significations, dotée d'une valeur descriptive et explicative quasi universelle; étant capable d'éclaircir le fonctionnement de la pensée, du langage et de la culture, elle se situe dans un horizon anthropologique et idéologique très large. Pour Todorov, dans le contexte de sa version de « critique dialogique », par contre, le dialogisme est limité au champ de la critique littéraire et fonctionne comme une alternative au conflit apparemment sans issue entre la critique immanente et la critique dogmatique.

Pour lui, la critique dialogique c'est dépasser la dichotomie extrémiste entre, d'une part, le relativisme d'un descriptivisme formel neutre qui se refuse le droit de juger l'œuvre du point de vue de l'idéologie⁵ qui l'anime, et d'autre part, la subordination autoritaire de la littérature à une vérité extrinsèque. C'est ainsi que Todorov réussit à sortir les diverses méthodes critiques d'une relation d'exclusion réciproque du type ou/ou, pour les projeter dans un horizon du type et/et⁶ : la critique peut être à la fois exploration de l'immanence et de la matérialité significative de l'œuvre **et** débat idéologique sur les

³ Cf. l'idée de Roland Barthes à l'égard du rapport lecture-interprétation, idée sur laquelle on va revenir plus loin. Pour le moment, il suffit de noter que pour Barthes, la critique est, avant tout, un mouvement productif comparable à l'activité créatrice de l'écrivain ; ce qui unit, d'après Barthes le critique et l'écrivain c'est le désir de travailler le langage, **son propre langage** : « Passer de la lecture à la critique c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage. » (Barthes, 1966: 85).

⁴ « Il n'en reste pas moins que le rapport dialogique ne coïncide nullement avec le rapport qui existe entre les répliques d'un dialogue réel – il est plus étendu, plus varié et plus complexe (...) Le rapport dialogique est d'une amplitude plus grande que la parole dialogique dans une acception étroite. » (Bakhtine, 1984: 334).

⁵ Idéologie désigne ici le champ des valeurs humaines véhiculées par un discours.

⁶ « Un autre me rétorquera : à ce prix la littérature n'est plus que l'expression d'idées qu'il est loisible d'approuver ou de contredire. Mais une telle réaction présuppose que la littérature est une chose une. Or, justement, elle ne l'est pas : elle est un jeu formel de ses éléments *et* en même temps instance idéologique (ainsi que bien d'autres choses) ; elle n'est pas seulement quête de la vérité, mais elle est cela aussi. » (Todorov, 1984: 189).

vérités que celle-ci véhicule. Par cette troisième voie on dépasse les extrêmes, pour arriver à une position plus lucide et plus responsable à l'égard du texte littéraire.

Le dépassement créateur de la critique immanente suppose qu'on s'est approprié l'axiome que la littérature est porteuse de valeurs humaines spécifiques, valeurs par rapport auxquelles le discours critique est obligé d'adopter une attitude intellectuelle et axiologique, et le dépassement de la critique dogmatique détermine le caractère ouvert de cette attitude, plutôt de **communication-avec** que d'**obéissance-à**. C'est ainsi que la critique peut se transformer dans un dialogue avec les textes, acceptant leur propre voix (c'est-à-dire les positions éthiques et axiologiques particulières qu'ils véhiculent) et assumant le droit⁷ à la réponse, le droit à offrir une réplique personnelle également nécessaire aux textes (afin qu'ils puissent accomplir leur destinée communicative-idéologique⁸) qu'au critique (pour qu'il puisse construire sa propre vision du monde par l'intégration d'une vision autre).

Toutes les études de *Critique de la critique* illustrent cette ouverture dialogique par rapport à d'autres discours critiques (les Formalistes Russes, Döblin, Brecht, Bakhtine, etc.). D'un point de vue formel, le dialogue avec les œuvres s'accomplit soit implicitement, sous la forme du désaccord, de la prise de distance polémique à l'égard de certaines idées (cf. l'attitude à l'égard de l'idéologie relativiste et nihiliste de Blanchot, par exemple) ou sous la forme de l'accord (cf. « l'humanisme saugrenu » de Roland Barthes), soit explicitement, par le biais des structures discursives-génériques interactives comme la lettre et l'entretien.

Todorov ne conçoit pas les auteurs et les idéologies présentées seulement comme des « objets de connaissance », mais aussi comme interlocuteurs, dans le cadre d'un effort commun de recherche de la vérité. L'idée de Todorov concernant le passage de *il* à *tu* dans la relation du critique avec l'auteur critiqué reçoit sa validité épistémologique au niveau d'une méthodologie et d'une idéologie particulières, c'est-à-dire, dans l'univers de discours organisé de Todorov autour de la métaphore « critique dialogique »; c'est dans ce contexte « métaphorique » que l'auteur analysé peut devenir un *tu*, interlocuteur virtuel « avec qui on débat de valeurs humaines ». (Todorov, 1984 : 186).

⁷ Il s'agit, en fait, d'une obligation plutôt que d'un droit, si l'on accepte la vision normative de Todorov, pour qui la confrontation idéologique est l'un des aspects qui définissent le discours critique authentique.

⁸ « Pour le mot (et par conséquent pour l'homme), rien n'est plus terrible que l'irresponsivité (la non-réponse). » (Bakhtine, 1984: 337).

En plus, la relation communicative intrinsèque au discours critique n'a pas seulement une orientation rétrospective, par la récupération d'un déjà-dit, grâce à la convocation des voix critiques qui ont contribué à la formation de la pensée critique de Todorov, mais aussi une direction prospective, par l'ouverture à des réponses possibles. Ainsi, les analyses de Todorov ne sont pas seulement des dialogues avec d'autres critiques et penseurs, personnages dans le roman d'apprentissage de son évolution intellectuelle, mais deviennent des fragments d'un débat *in praesentia*. Aussi, l'altérité structurale de la critique dialogique a-t-elle deux actualisations discursives distinctes, une actualisation analeptique et une actualisation proleptique. L'actualisation analeptique d'autrui vise, comme on vient de le dire, les personnalités qui ont façonné, d'une manière directe ou indirecte, la formation (au sens de *Bildung*) de la voix critique de Todorov. Ces « autres », qui appartiennent au passé, sont désignés soit à l'aide de la troisième personne (les Formalistes, Sartre, Barthes, Bakhtine, etc.) soit par la deuxième personne (*cf.* la lettre à Ian Watt et les entretiens avec Paul Bénichou).

Mais les visages de l'altérité ne sont nullement épuisés par ces deux formes; pour la critique dialogique, il existe un autre type d'interlocuteur possible, bien distinct des auteurs lus et critiqués; il s'agit d'un interlocuteur virtuel à venir, pris en compte en tant qu'instance compréhensive et responsive. Le premier niveau où l'on découvre ce nouveau visage de l'altérité est l'appareil formel de l'énonciation. Comme l'a montré Benveniste, l'une des propriétés qui fait du langage l'instrument communicatif le plus souple et le plus efficace est la capacité du *moi* de se proposer/imposer comme sujet et de projeter un *tu* comme partenaire et comme horizon de compréhension :

« C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d'«égo». (...) Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme sujet, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à «moi», devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu* ». (Benveniste, 1966: 259).

Les contraintes strictement linguistiques qui déterminent l'apparition de l'émetteur et du récepteur comme instances de discours, prennent, dans le texte de Todorov, des formes rhétoriques anticipatives qui donnent au texte un aspect dramatique (au sens théâtral du terme) et sont circonscrites à ce qu'on appelle la dimension argumentative du texte. A côté de l'articulation d'un ethos discursif auctorial⁹, défini par une position

⁹ Pour la dimension argumentative de l'ethos discursif, *cf.* Adam, 1999 : 108-116.

idéologique ouverte et responsable¹⁰, le texte de Todorov construit, simultanément, un ethos réceptif¹¹, par le balisage de quelques traits spécifiques du destinataire.

Le premier trait du destinataire virtuel construit du texte de Todorov est la capacité de (se) poser des questions; la nature impersonnelle et collective du pronom *on* permet le transfert des doutes du champ de la subjectivité individuelle vers un espace intermédiaire, entre l'auteur-émetteur et le lecteur-récepteur. Lorsque l'auteur évoque les choix idéologiques relativistes et individualistes qui avaient marqué pour quelque temps son parcours intellectuel, il se demande : « Mais que pouvait-*on* faire d'autre? ». Même si au niveau microtextuel cette question appartient à la sphère du sujet, au niveau discursif, elle est assumée par le récepteur qui vivra le même dilemme que l'auteur et s'efforcera, lui-aussi, de lui trouver une réponse. On touche dans ce cas la condition minimale de la critique dialogique, la recherche commune de la vérité: « Si l'on accepte le principe de la recherche commune de la vérité, alors on pratique déjà la critique dialogique » (Todorov, 1984: 187). En plus, cet interlocuteur-partenaire est capable de manifester son désaccord envers les idées de l'auteur : « Littérature et morale : 'quelle horreur!' s'exclamera mon contemporain. » (*Ibidem*: 188) ou « Un autre me rétorquera : à ce prix la littérature n'est plus que l'expression d'idées qu'il est loisible d'approuver et de contredire. » (*Ibidem* : 189).

Bien sûr, ces réactions possibles appartiennent à la rhétorique du texte et ont une finalité argumentative et persuasive; cela n'empêche pas qu'elles fonctionnent aussi comme des éléments de la structuration de l'ethos réceptif autour de quelques propriétés communicatives spécifiques : la capacité de poser des questions, de manifester l'accord ou le désaccord et d'émettre des jugements de valeur. C'est ainsi que l'attitude dialogique adoptée de Todorov à l'égard des auteurs analysés dans son livre est transposée dans l'espace de l'interaction auteur-lecteur, lecteur qui devient, à son tour, « un interlocuteur avec qui on débat de valeurs humaines ».

La critique sort donc des contraintes « institutionnelles » d'une relation unidirectionnelle auteur-texte pour entrer dans le continuum de la communication idéologique :

¹⁰ « Ce qu'on peut déplorer c'est le refus du critique de se poser soi-même en sujet réfléchissant (plutôt que de s'effacer derrière l'accumulation de faits objectifs) et de porter des jugements. » (Todorov, 1984: 186).

¹¹ Ce syntagme créé ad-hoc désigne l'image du récepteur virtuel construite par le texte même. Pour le moment, on limitera le récepteur virtuel aux qualités psycho-émotionnelles thématiques, d'une manière directe ou indirecte, dans un texte. Pour une analyse quasi-exhaustive de la configuration sémiotique du récepteur postulé par le texte, cf. Eco, 1985.

« Il faudrait ajouter que si le critique est désireux de dialoguer avec son auteur, il ne devrait pas oublier que, son livre à lui publié, il devient à son tour auteur et qu'un lecteur futur cherchera à entrer en dialogue avec lui (...). Devenu conscient du dialogue dans lequel il est engagé, le critique ne peut ignorer que ce dialogue particulier n'est qu'un maillon dans une chaîne ininterrompue, puisque l'auteur écrivait en réponse à d'autres auteurs, et qu'on devient soi-même auteur à partir de ce moment-là. La forme même de son écrit n'est donc pas indifférente, puisqu'il faut qu'elle autorise la réponse, et non la seule idolâtrie. » (*Ibidem*: 191).

Notre analyse est, elle-aussi, un maillon de cette chaîne de la communication. La critique dialogique, telle que la définit et la pratique Todorov, reste dans la sphère d'influence de Bakhtine, mais illustre un projet intellectuel propre au premier. Elle constitue une approche valide du point de vue épistémologique, et ses résultats sont étroitement liés à la capacité du critique d'écouter le discours de l'autre et de lui offrir une réponse authentique. Comme on vient de le montrer, Todorov propose un modèle d'interaction critique où l'auteur passe du niveau du *il* – « objet d'étude » au niveau d'un *tu*-interlocuteur. Apparemment, il semble respecter le principe bakhtinien dont on a parlé au début, à savoir la transformation de l'auteur étudié en un sujet pleinement qualifié, comme le dit Bakhtine dans son ouvrage sur Dostoïevski.

Cependant, si pour Bakhtine cet « autre sujet » est une autre « conscience » et un autre « univers » de sensibilité et de pensée, pour Todorov l'altérité n'est qu'un partenaire de dialogue dans le contexte d'un débat idéologique. Le choix de celui-ci est justifié au projet de la critique dialogique qui devrait dépasser le monologisme de la critique dogmatique et de la critique immanentiste par une interaction dynamique entre la voix de l'auteur et la voix du critique. Ainsi posée, la critique dialogique ouvre la voie de deux discussions différentes : une discussion particulière sur le statut du discours critique et une discussion plus générale, sur le statut de la littérature comme forme de communication.

A la fin de notre analyse sur le concept de critique dialogique on va s'occuper seulement de la première, pour réserver à la seconde la deuxième partie de la thèse.

En ce qui concerne le statut du discours critique, on pourrait accuser Todorov d'avoir négligé la dimension esthétique du texte littéraire pour ne le considérer que du point de vue du contenu idéologique, qui permettrait un dialogue avec l'auteur au niveau des idées et des valeurs. Ne s'agirait-il pas dans ce cas-là, d'une réduction qui appauvrit la littérature et son double métatextuel qu'est la critique ? La dimension idéologique ne serait-elle pas secondaire par rapport à la dimension esthétique, qui, elle définirait la littérature en tant que discours-vision autonome ?

Todorov prend en considération ces possibles objections et il y répond par une vision ouverte sur la littérature qui n'est pas « une chose une », mais un phénomène pluridimensionnel qui imposerait une approche pluridirectionnelle ; c'est pour cela que l'option de Todorov n'est pas une réduction du rôle de la critique, mais, par contre, un enrichissement et, comme on l'a déjà dit, une ouverture :

« Nous disposons aujourd'hui d'un appareil conceptuel suffisant (même s'il est évidemment imparfait) pour décrire les propriétés structurales de la littérature et pour analyser son inscription historique ; mais **nous ne savons pas parler de ses autres dimensions**, et c'est à ce manque qu'il faut remédier. »

La critique dialogique de Todorov parle donc d'une des plusieurs dimensions de la littérature, de son côté axiologique idéologique, et la transforme en un espace de rencontre entre la voix de l'auteur et la voix du critique, dans un « débat sur les valeurs humaines » et dans un projet commun de recherche de la vérité. Même si l'on n'est pas entièrement d'accord avec la vision sur la critique proposée par Todorov, il faut quand même lui concéder le fait qu'il a choisi de privilégier la dimension idéologique et axiologique du discours littéraire en connaissance de cause, justifiant son choix d'une manière assez convaincante. Ce qui nous intéresse, pour le moment, c'est moins le choix de Todorov par rapport à la dimension du littéraire qu'il privilégie, mais les conséquences qui en découlent au niveau des rapports entre critique et texte/auteur à savoir la relation dialogique entre le critique et la voix de l'auteur. Cette relation implique, dans la structure de profondeur, un horizon communicatif qui soutiendrait le discours littéraire et permettrait l'échange d'idées et de mots par le biais du texte et du métatexte. Pour que le critique puisse « dialoguer avec son auteur » il faut que celui-ci lui ait adressé la parole ; il faut donc qu'il y ait un rapport d'interlocution où l'auteur occupe la position de l'émetteur et le lecteur-critique celle du destinataire capable de lui répondre. Par cette idée on arrive donc à la question générale de la communicativité de la littérature, qui nous occupera tout au long de la deuxième partie de notre recherche.

Deuxième partie

Littérature et communicativité

« Cela veut dire par ailleurs que pour le texte de fiction, le sujet est indispensable. En effet, en tant que donnée matérielle, le texte est une simple virtualité qui ne peut trouver son actualité que grâce au sujet. Par conséquent, le texte de fiction doit être vu principalement comme communication, et l'acte de lecture essentiellement comme une relation dialogique. » (Iser, 1985 : 121).

« En effet, le rapport lire écrire n'est pas un cas particulier du rapport parler-répondre. Ce n'est pas un rapport d'interlocution ; ce n'est pas un cas de dialogue. Il ne suffit pas de dire que la lecture est un dialogue avec l'auteur à travers son œuvre ; il faut dire que le rapport du lecteur au livre est d'une tout autre nature ; le dialogue est un échange de questions et de réponses ; il n'y a pas d'échange de cette sorte entre l'écrivain et le lecteur ; l'écrivain ne répond pas au lecteur ; le livre sépare plutôt en deux versants l'acte d'écrire et l'acte de lire qui ne communiquent pas. » (Ricœur, 1986 : 155).

V. Littérature-lecture-communication

« Le concept de dialogue est utilisé de façon courante pour caractériser la lecture ou la compréhension textuelle dans le champ des études sur la réception. Mais s'agit-il d'un terme vraiment approprié pour désigner cette activité? » (Cusson, 1999 : 7).

V. 1. Introduction

Si dans le contexte de la vision et de l'argumentation de Tzvetan Todorov « la critique dialogique » métaphoriquement conçue comme un dialogue entre deux consciences, celle du critique et celle de l'auteur, telle que le texte la rend audible, est légitime par rapport aux exagérations immanentistes ou historiques, au moment où l'on quitte ce niveau spécifique pour toucher la question générale de la communicativité de l'œuvre littéraire, les choses se compliquent. Il ne suffit pas de postuler l'idée que l'auteur transmet un message idéologique que le lecteur-critique saisit et lui oppose sa propre vision, mais il faut se demander comment fonctionne cet échange communicatif, si communication il y a.

Les idées autour desquelles on organisera notre démarche critique dans ce chapitre pourraient être circonscrites par la question « La littérature, est-elle une forme de communication ? ». Si l'on répond affirmativement à cette question, on devra ensuite prendre en compte deux questions qui découlent de cette réponse affirmative : « Comment communiquent-ils, l'auteur et le lecteur ? » « Comment le texte et le lecteur communiquent-ils ? »

Pour Todorov, on l'a vu, la communication littéraire se déroule sous la forme de la transmission d'un contenu éthique, axiologique et idéologique de l'auteur vers le lecteur. Le poéticien soutient que c'est le droit et même le devoir du critique de se prononcer au sujet du message éthique et largement anthropologique que l'auteur propose dans et par son texte. Dans ce cas, le texte devient un outil communicatif, une chaîne discursive qui unit l'auteur et le lecteur.

Pour voir si cette vision peut se généraliser au niveau à tous les niveaux du discours littéraire, on va présenter trois perspectives critiques sur la dimension communicative de la littérature. On commencera par discuter le point de vue de Jaap Lintvelt au sujet du fonctionnement du discours narratif, on passera par la vision de Bakhtine sur le rapport auteur-texte-lecteur, pour finir avec l'analyse de la coopération interprétative telle qu'elle est discutée par Umberto Eco.

V. 2. Un point de vue réductif : Jaap Lintvelt

D'habitude, l'application du modèle communicatif linguistique à l'analyse du discours littéraire suppose quelques postures théoriques stéréotypées : la présentation du modèle communicatif standard élaboré par Roman Jakobson, l'amélioration du modèle par une mise à jour interdisciplinaire (la linguistique s'associe à la pragmatique et à la sémiotique) et l'application du schéma ainsi élaboré à la description et à l'interprétation du discours littéraire. Chez Jaap Lintvelt, dans son *Essai de typologie narrative* on retrouve tous ces mouvements, au moment où il essaie de décrire la « communication narrative », en suivant les analyses de Rainer Waring et Wolf Schmid :

« Si l'on applique une telle conception pragmatique du discours fictionnel on verra que le texte narratif se caractérise par une interaction dynamique entre des instances diverses, situées sur quatre plans :

1. Auteur réel – Lecteur réel
2. Auteur abstrait – Lecteur abstrait
3. Narrateur fictif – Narrataire fictif
4. Acteur – Acteur. » (Lintvelt, 1991: 25).

Le premier aspect qu'on devrait remarquer est que Lintvelt se situe ouvertement dans une perspective communicative ; c'est dans cette optique qu'il faut comprendre le syntagme « interaction dynamique » et l'organisation binaire des rapports entre les instances du texte narratif, qui reproduisent, à plusieurs étages fonctionnels, le rapport fondamental émetteur-récepteur. La description du premier niveau textuel confirme notre point de vue : « L'auteur concret, le créateur réel de l'œuvre littéraire, transmet, en tant que destinataire, un message littéraire au lecteur concret, qui fonctionne comme un destinataire/récepteur »¹.

Ainsi, entre l'auteur et le lecteur, s'établit un rapport de communication par l'intermédiaire du texte écrit, *adressé* par le premier au deuxième.

Même si certaines des distinctions et des précisions du chercheur néerlandais sont justes et subtiles², il est impossible de ne pas remarquer la facilité avec laquelle il passe sur le schéma communicatif général (l'Auteur concret qui communique avec le Lecteur

¹ Dans une note, Lintvelt sépare les deux dimensions du récepteur/destinataire et discute d'un « lecteur concret réel » et d'un « lecteur concret virtuel ». Bien qu'une telle distinction soit vraiment nécessaire, la manière dans laquelle il l'opère nous semble très problématique.

² Même si son approche est plutôt une synthèse des diverses perspectives théoriques et moins une création scientifique originale, comme c'est le cas du *Discours du récit* de Gérard Genette.

concret), en mentionnant le fait qu'« entre l'auteur et le lecteur, il existe une relation dialectique » et que « pour déchiffrer le message littéraire, le lecteur devra disposer du code esthétique, moral, social, idéologique, etc. de l'auteur » (*Ibidem*: 26), des considérations de bon sens et ayant un caractère général, applicables à toute forme de communication. A cause de cela, il nous semble que l'intégration de sa démarche dans une « conception pragmatique du discours fictionnel » est plutôt déclarative, le fondement de sa perspective étant de type formel-poétique.

S'il s'agissait d'une perspective proprement pragmatique, le premier élément dont il devrait tenir compte serait l'ancrage contextuel de l'interaction communicative entre l'Auteur concret et le Lecteur concret, au moins sur le plan élémentaire de l'espace et du temps. Pourtant, le premier aspect, qui est évident, est que l'auteur et le lecteur concrets n'appartiennent pas au même espace-temps. Dans l'espace-temps de l'Auteur en tant qu'auteur concret (c'est-à-dire dans le processus de l'écriture), **le lecteur concret n'existe pas**. Il peut exister éventuellement sous la forme du dédoublement de l'auteur dans une conscience productive et une autre réceptive (mais il s'agirait, dans ce cas, d'un aspect qui tient à la psychologie de la création et qui n'a qu'un lien indirecte avec la relation auteur-lecteur du modèle communicatif du texte littéraire)³.

Il existe, en effet, des êtres qui, ultérieurement, deviendront lecteurs, mais, au moment où le texte sera lu par le Lecteur concret, l'Auteur concret ne sera plus qu'un être parmi les autres. En conséquence, d'une perspective strictement pragmatique, l'Auteur et le Lecteur réels ne se rencontrent jamais. Le fait que, dans un modèle **idéal** de la communication littéraire, on parle de la communication entre un auteur réel avec un lecteur réel s'explique par la force du paradigme de la communication orale et moins par l'attention accordée à la spécificité de la situation de lecture.

Une discussion nuancée et enrichissante concernant le rapport oral-écrit et le décalage généré par la modification du canal de transmission du message est réalisée, avec beaucoup de finesse, par Paul Ricœur :

« En effet, le rapport lire-écrire n'est pas un cas particulier du rapport parler-répondre. Ce n'est pas un rapport d'interlocution ; ce n'est pas un cas de dialogue. Il ne suffit pas de dire que la lecture est un dialogue avec l'auteur à travers son œuvre ; il faut dire que le rapport du lecteur au livre est d'une tout autre nature ; le dialogue est un échange de questions et de réponses ; il n'y a pas d'échange de cette

³ Voir, dans ce sens, les observations sur le rapport oral-écrit dans la théorie de la lecture, chez Paul Cornea (1998: 28-32) et Vincent Jouve (1993: 13).

sorte entre l'écrivain et le lecteur ; l'écrivain ne répond pas au lecteur ; le livre sépare plutôt en deux versants l'acte d'écrire et l'acte de lire qui ne communiquent pas. » (Ricœur, 1986 : 155).

Pour avoir une valeur scientifique, la dimension communicative de la littérature et de la lecture doit être située dans un contexte de compréhension plus profond, en dépassant la vision simpliste et dépourvue de précision d'une « communication entre auteur et lecteur » qui reproduise les mécanismes de la communication linguistique ordinaire en tant qu'échange de messages, dans un contexte interlocutif. C'est pour cela qu'il faut approfondir notre recherche, pour découvrir le spécifique de la communication littéraire. Le pas suivant de ce nécessaire approfondissement est la présentation de la position de Bakhtine sur la dimension communicative de la littérature.

V. 3. Bakhtine et la relation auteur-texte-lecteur

Pour découvrir la perspective de Mikhaïl Bakhtine sur les rapports auteur-texte-lecteur, nous devons nous rapporter moins aux ouvrages qui ont consacré Bakhtine (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski* et *Esthétique et théorie du roman*) et utiliser quelques écrits moins connus⁴, respectivement *Le Marxisme et la philosophie du langage* et, surtout, *L'Esthétique de la création verbale*.

Dans ces ouvrages, Bakhtine aborde la spécificité de l'œuvre littéraire de la perspective de la dimension communicative immanente ; cette dimension communicative est partagée dans deux directions de compréhension distinctes mais complémentaires. D'une part, l'œuvre littéraire est conçue comme macro-signe (mieux dit comme un macro-énoncé) qui s'inscrit dans la sphère de la communication socio-idéologique, en établissant des rapports dialogiques avec les œuvres qui la précèdent ou qui lui sont contemporaines, de même qu'avec les œuvres à venir, qui pourraient se constituer dans des réponses-dialogiques par rapport à elle :

« **Le livre**, c'est-à-dire l'acte de parole imprimé, constitue également un **élément de l'échange verbal**. Il est l'objet de discussions actives sous forme dialoguée et, en outre, il est fait pour être appréhendé de manière active, pour être étudié à fond, commenté et critiqué dans le cadre du discours intérieur, sans compter les réactions imprimées, institutionnalisées, telles qu'on les trouve dans les différentes sphères de la communication verbale (critiques, comptes rendus exerçant une influence sur les travaux suivants, etc.). En outre, l'acte de parole sous forme de livre est toujours orienté en fonction des prises de parole antérieures dans la même sphère d'activité, tant celle de l'auteur lui-même que celles d'autres auteurs il découle donc de la situation particulière d'un problème scientifique ou d'un style de production littéraire. Ainsi, **le discours** écrit est en quelque sorte **partie intégrante d'une discussion idéologique à grande échelle**: il répond à quelque chose, il réfute, il confirme, il anticipe sur les réponses et les objections potentielles, cherche un soutien etc. » (Bakhtine/Volochinov, 1977 : 136).

En qualité d'objet culturel, le texte est intégré dans un circuit communicationnel à grande échelle. Situable dans la sphère du dialogisme culturel et esthétique dont nous avons parlé dans la première partie de notre travail, cette vision fait du texte une « valeur communautaire ». L'œuvre permet à l'auteur d'entrer en dialogue avec la tradition artistique et idéologique, mais aussi avec le public consommateur de biens symboliques. Les lecteurs, à leur tour, en contact avec le texte, deviennent actifs en tant que récepteurs-répondeurs qui extériorisent verbalement les impressions, l'accord, le désaccord, etc. par rapport à l'œuvre.

⁴ Au moins dans l'espace culturel roumain.

De la perspective de cette communicativité sociale par et sur les textes, Bakhtine passe ensuite à une perspective immanente sur le fonctionnement textuel, en soulignant le caractère d' « adressabilité » immanente de l'œuvre littéraire :

« L'œuvre, tout comme la réplique du dialogue, vise à la réponse de l'autre (des autres), à une compréhension responsive active, et elle le fait sous toutes sortes de formes : elle cherchera à exercer une influence didactique sur le lecteur, à emporter sa conviction, à susciter son appréciation critique, à influencer sur des émules et des continuateurs, etc. **L'œuvre prédétermine les positions responsives de l'autre dans les conditions complexes de l'échange verbal d'une sphère culturelle donnée.** L'œuvre est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal ; semblable à la réplique du dialogue, elle se rattache aux autres œuvres-énoncés : à celles auxquelles elle répond et à celles qui lui répondent, et, dans le même temps, semblable en cela à la réplique du dialogue, elle en est séparée par la frontière absolue de l'alternance des sujets parlants. » (Bakhtine, 1984 : 282).

Située dans le domaine de l'échange verbal, l'œuvre est orientée dialogiquement sur la réaction-réponse d'autrui. Pour Bakhtine, cette réaction-réponse peut se matérialiser sous plusieurs formes. Premièrement, elle s'actualise dans **l'effet du texte sur le lecteur**, effet circonscrit à la fonction conative du langage ; comme toute forme de communication, le texte littéraire agit, donc, sur le destinataire, en lui sollicitant de multiples formes, soit qu'il s'agisse d'une action de type intentionnel (didactique, schématique, manipulatrice, etc.), soit d'une action de type subliminal-fantasmagorique (par laquelle on permet au lecteur/on lui impose de revivre de manière indirecte, fonctionnelle, les complexes, afin de les maîtriser ou s'y soumettre, etc.).

Deuxièmement, la réaction-réponse que l'œuvre littéraire génère se matérialise en des réactions discursives-métatextuelles, des notes élémentaires/impressions de lecture de même que des réactions critiques avisées, à caractère institutionnel (compte-rendu, chroniques, études, essais critiques, etc.), sans exclure les réponses littéraires du genre de la stylisation, de la parodie, de la polémique etc.⁵

Si l'on tentait de résumer la vision de Bakhtine sur la littérature comme interaction communicative, on devrait distinguer, par conséquent, deux acceptions différentes : socioculturelle et sémiotique-fonctionnelle. Concernant la deuxième acception de la communication littéraire, il convient de remarquer la finesse et l'actualité des points de

⁵ On y découvre certaines formes du mot bivocal analysé par Bakhtine dans le contexte de la description du texte romanesque. Dans une certaine perspective, ces deux types d'attitude dialogique-réceptive présentés pourraient couvrir la distinction de « l'esthétique de la réception » et « l'esthétique de l'effet » telle qu'elle est comprise par Jauss (1978: 269) et sur laquelle nous reviendrons.

vue exprimés par le penseur russe sur la manière dans laquelle une œuvre programme sa réception.

Dans ce sens, l'idée que « l'œuvre prédétermine la position responsive d'autrui » peut être mise en relation avec la perspective de Riffaterre sur la « programmation textuelle de l'effet »⁶, avec celle d'Eco sur le Lecteur Modèle comme stratégie textuelle, nécessaire à une réception accomplie du texte et celle d'Iser concernant la manière où les œuvres dirigent l'accès au sens⁷.

En anticipant ces directions analytiques, à partir des années '20-'30, Bakhtine insiste sur le fait que le récepteur est « un participant immanent de l'événement artistique [qui] détermine de l'intérieur la forme de l'œuvre d'art. » (Bakhtine/Volochinov *apud* Todorov, 1981 : 211).

Comme l'auteur, qui n'est pas analysé selon l'image de l'écrivain réel, mais en tant qu' « élément structurel permanent de la création artistique », le récepteur ne s'identifie pas au lecteur empirique, individuel ou collectif :

« Cet auditeur – au même titre que l'auteur et le héros – est un moment intrinsèque nécessaire de l'œuvre et ne se confond en aucune façon avec ce qu'on appelle «le public», qui se trouve en dehors de l'œuvre et dont les exigences artistiques et le goût peuvent être consciemment pris en compte. » (*Ibidem* : 211).

En conséquence, la dimension communicative de la littérature est entendue par Bakhtine de deux manières: d'une part, l'œuvre représente un prétexte de la discursivité socioculturelle et, d'autre part, elle intériorise et reproduit à l'échelle « infratextuelle » les facteurs qui structurent le discours, l'auteur et le lecteur étant conçus comme « participants immanents de l'événement artistique, en déterminant de l'intérieur la forme de l'œuvre d'art ».

Ces observations mènent, naturellement, vers d'autres théoriciens qui ont abordé dans les mêmes termes la communicativité de l'œuvre littéraire, en fonction de la configuration textuelle des structures d'énonciation-réception. On s'arrêtera plus loin sur la notion de coopération interprétative proposée par Umberto Eco, sur la manière de décrire le rapport entre l'Auteur Modèle et le Lecteur Modèle et sur les significations et les fonctions avec lesquelles ce syntagme est associé dans le discours du sémioticien italien.

⁶ « Nous devons donc supposer que le texte littéraire est construit de manière à contrôler son propre décodage. » (Riffaterre, 1979 : 11).

⁷ « A la différence des types de lecteurs dont il a été question jusqu'ici, le lecteur implicite n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte lui-même. Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui. L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. » (Iser, 1985 : 70).

V. 4. Le Lecteur Modèle et la coopération interprétative

En partant des observations finales du chapitre antérieur, on peut considérer que l'approche bakhtinienne de situer, théoriquement, le rôle constructif du récepteur peut être mise en relation avec la vision d'Umberto Eco concernant le rapport Auteur Modèle – Lecteur Modèle. Quoiqu'il puisse sembler exagéré, à un examen plus attentif des visions des deux penseurs, cette approche met en évidence les points de convergence.

Premièrement, les deux théoriciens parlent de l'incomplétude foncière du texte⁸ et de la nécessité d'une conscience compréhensive qui « coopère » au cours du processus de matérialisation discursive de l'œuvre; les observations du sémioticien italien concernant la « coopération interprétative » dans le processus d'actualisation textuelle sont fort connues :

« Le texte est donc tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus value de sens qui y est introduite par le destinataire (...). Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. » (Eco, 1985 : 63-64).

Comme Eco le montre, lors du processus de réception, le lecteur est sollicité à assigner du sens à l'enchaînement des signes graphiques. L'assignation du sens se réalise à des niveaux multiples et suppose des activités nombreuses et distinctes de la part du lecteur⁹ qui est obligé d'adopter une attitude active et créatrice par rapport au texte.

Quant à Bakhtine, à travers son œuvre, celui-ci a combattu une conception du récepteur comme une instance passive qui « déchiffre » le message élaboré par l'émetteur et il a insisté sur l'idée que la compréhension est un processus de manière active :

« La compréhension d'une parole vivante, d'un énoncé vivant s'accompagne toujours d'une *compréhension responsive active* (bien que le degré de cette activité soit fort variable); tout compréhension est prégnante de réponse et, sous une forme ou sous une autre, la produit obligatoirement. » (Bakhtine, 1984 : 276).

⁸ Cette incomplétude structurelle est, comme nous le constaterons, une des prémisses fondamentales des théories de la lecture parce que l'importance conceptuelle et instrumentale du Lecteur en tant qu'opérateur textuel dépend de celle-ci, comme support de l'activité d'assigner du sens au texte (cf. Dufays, 1994: 20-23).

⁹ De ce point de vue, il est important d'observer que les niveaux de collaboration textuelle décrits par Eco (1991: 107) ne couvrent qu'une partie du processus de traitement du texte et se réfèrent uniquement aux opérations cognitives fondamentales, conformément aux positions méthodologiques de la sémiotique textuelle ; pour une image plus ample et, dirait-on, plus « réaliste », nous renvoyons à la perspective de Paul Cornea sur « l'itinéraire de l'exécution » (Cornea, 1998: 122-202).

Dans le contexte de l'œuvre littéraire, la compréhension responsive active ne veut pas dire, pour le théoricien russe, exclusivement ouverture et disponibilité de feed-back (en passant de la position-rôle du récepteur à celle de l'émetteur), mais, premièrement, d'intériorisation co-participative :

« Elle [l'œuvre d'art] ne devient véritablement œuvre d'art que dans le processus d'interaction qui a lieu entre le créateur et le récepteur, elle est comme un moment essentiel dans l'événement que constitue cette interaction. (...) *Le trait caractéristique de la communication esthétique consiste précisément en ceci qu'elle s'accomplit pleinement dans la création de l'œuvre d'art, dans son perpétuel renouvellement par la réception cocréatrice, et qu'elle ne demande pas d'autres objectivations.* » (Bakhtine/Volochinov, *apud* Todorov, 1981 : 87-88).

Dans le domaine de la co-créativité, comme principe de constitution et de fonctionnement de l'œuvre littéraire, on inclut ce qu'Eco désigne par « coopération interprétative », une série d'actions par lesquelles on passe du niveau liminal de l'expression verbale à celui du contenu actualisé.

Il est vrai que, pour Eco, le Lecteur Modèle est, premièrement, une stratégie textuelle, « un ensemble de *conditions de succès*, établies textuellement qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » (Eco, 1985 : 77), alors que, chez Bakhtine, le concept de récepteur est entendu dans un sens beaucoup plus large (et plus vague, admettons-le), comme structure intrinsèque du texte (cet « élément structurel permanent de la création artistique » dont on a parlé), et, en même temps, comme récepteur potentiel (décrit de la perspective de la pragmatique et de la sociologie de la communication¹⁰, de même que de celle de l'herméneutique). Extrêmement utiles pour la compréhension du rôle actif de l'autre dans le contexte de l'œuvre littéraire sont les observations de Bakhtine sur la compréhension :

« Comprendre un texte comme le comprenait l'auteur lui-même du texte. Mais la compréhension peut (et doit) en être supérieure. Une œuvre, puissante et profonde, est, à maints égards, inconsciente et porteuse d'un sens pluriel. La compréhension fait que cette œuvre se complète de conscience et révèle la pluralité de son sens. La compréhension complète un texte : elle s'exerce d'une façon active et créative. (...) Co-créativité du *comprenant*. » (Bakhtine, 1984 : 262).

Pour revenir à la discussion sur le rapport entre les intuitions bakhtiniennes sur le dialogisme structurant du texte littéraire et l'approche d'Eco sur la « coopération

¹⁰ Cf. l'attention accordée par Bakhtine au « non-dit », à l'implicite qui dépend du contexte communicationnel et au rôle actif de l'altérité dans ce contexte (Bakhtine/Volochinov, *apud* Todorov, 1981 : 287-316).

interprétative » et le rôle du Lecteur Modèle dans le fonctionnement des textes narratifs, il faut remarquer que les ressemblances sont cependant superficielles.

Bien qu'Eco ne parle pas, de manière explicite, de dialogisme¹¹, les propriétés du texte qu'il prend en compte et le rôle qu'il accorde à l'autre dans l'actualisation des signes verbaux au cours du processus de la lecture se construisent sur la dimension dialogique du langage; en outre, la manière dans laquelle Eco présente la génération réciproque de l'Auteur Modèle et du Lecteur Modèle évoque ces « éléments structurels permanents de la création artistique », dont parle Bakhtine.

La manière où celui-ci présente la référence de l'émetteur au récepteur comme à toute une palette de compétences interprétatives potentielles¹² s'apparente à celle dont Eco envisage l'articulation du Lecteur Modèle :

« Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste 'connaissance de codes') qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. » (Eco, 1985 : 68).

Il est vrai que, du point de vue méthodologique, il y a une distance suffisamment importante entre les deux théoriciens : Eco tente, à tout prix, de demeurer dans le cercle bien délimité de la sémiotique textuelle et attire, maintes fois, l'attention sur le fait que l'Auteur Modèle et le Lecteur Modèle ne se superposent pas à l'auteur empirique et au lecteur empirique ; qui plus est, Eco insiste sur le renoncement à tout trait anthropomorphique de l'horizon sémantique de ces notions en les considérant comme de simples « stratégies discursives », « conditions de succès », etc., pour éviter les complications méthodologiques psycho-intentionnelles de cette superposition :

« Précisons que par 'coopération textuelle', on ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé. (...) La coopération textuelle est un phénomène qui se réalise, nous le répétons, entre deux stratégies discursives et non pas entre deux sujets individuels. » (*Ibidem* : 78).

¹¹ Bakhtine n'est pas cité dans la bibliographie ni dans l'édition française du livre d'Eco, ni dans l'édition roumaine. Quand même, dans la dernière, son nom apparaît une fois, par « l'intermédiaire » de Julia Kristeva, dans une note sur le rapport entre circonstances de l'énonciation et la construction de l'Auteur-Modèle (Eco, 1991: 98) ; dans l'édition française, par contre, le nom de Bakhtine n'apparaît pas.

¹² « Tandis que je parle je prends toujours en compte le fond aperceptif sur lequel ma parole sera reçue par le destinataire: le degré d'information que celui-ci possède sur la situation, ses connaissances spécialisées dans le domaine de l'échange culturel donné, ses opinions et ses convictions, ses préjugés (de mon point de vue), ses sympathies et ses antipathies, etc. » (Bakhtine, 1984 : 303-304).

Cet acharnement du sémioticien italien est entièrement justifié et il devrait fonctionner comme un « paratonnerre » par rapport à la compréhension anthropomorphisante de la fiction critique qu'est le Lecteur Modèle. Cependant, si nous suivons la réception du texte d'Eco et la postérité métatextuelle de son syntagme, nous observerons que cette tendance de compréhension anthropomorphisante persiste, la notion étant citée, en quelque sorte, indépendamment des « indications de lecture » offertes par l'auteur, comme c'est le cas du syntagme « Lecteur implicite » utilisé par Iser et sur lequel nous reviendrons. Pour identifier la manière dont les deux syntagmes se sont imposés, nous utiliserons la synthèse de Paul Cornea (1998: 58-67).

Après avoir présenté la majorité des catégories des lecteurs, il inclut dans la catégorie du lecteur virtuel le « lecteur implicite » d'Iser de même que le « Lecteur Modèle » d'Eco, afin de l'opposer au lecteur réel. L'analyse subtile du chercheur roumain est vulnérable justement lorsqu'il insiste sur la « vulnérabilité » de cette fiction heuristique derrière laquelle il découvre le « pseudonyme du chercheur, en partageant ses options et ses préjugés, autrement dit, l'idéologie et les conditions spécifiques d'historicité » (Cornea, 1998: 64). Même si, auparavant, il avait souligné que ce lecteur virtuel est une **fonction** et non une **personne**, Paul Cornea l'analyse, cependant, comme personne, « dépourvue d'ambitions, de passions et d'intérêts particuliers », en demandant, de manière polémique, « pour qui 'vote' le lecteur virtuel lorsqu'il doit choisir entre deux, trois, peut-être plusieurs hypothèses ? » (*Ibidem*).

La position polémique du chercheur roumain se construit, observe-t-on, sur une lecture anthropomorphisante du syntagme en question et par la mise entre parenthèses des avertissements d'Umberto Eco concernant la « non-figurabilité » du concept de Lecteur Modèle. Oubliant, de manière stratégique, le fait que le Lecteur Modèle de même que le « Lecteur implicite » représentent des « stratégies textuelles », Paul Cornea leur attribue consciemment, le droit de « vote » entre différentes significations, alors que, pour les chercheurs qui ont mis en évidence la notion (« lecteur implicite » chez Iser et « Lecteur Modèle » chez Eco), elle vise une structure de texte et aucunement une structure de conscience. Pour Iser, le *lecteur implicite* « incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit simplement reçu (...), il **s'inscrit dans le texte lui-même**. » (Iser, 1985 : 70). Plus loin, le théoricien insiste sur la *non-figurabilité* de la notion :

« En résumé : le concept de lecteur implicite est un modèle transcendantal qui permet d'expliquer comment le texte de fiction produit un effet et acquiert un sens. Il désigne le rôle de lecteur imposé dans le texte, d'où le dédoublement structure du texte/structure d'action. » (Iser, 1985 : 75).

Chez Umberto Eco, le Lecteur Modèle de même que l'Auteur Modèle sont des « stratégies textuelles » :

« Si Auteur et Lecteur Modèle sont deux stratégies textuelles, nous nous trouvons alors face à une double situation. D'un côté, comme on l'a dit jusqu'à présent, l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle, et en la traduisant en termes d'une stratégie qui lui est propre, il se dessine lui-même, auteur en tant que sujet de l'énoncé, comme mode d'opération textuelle en des termes tout autant 'stratégiques'. Mais d'un autre côté, le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit, lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle. » (Eco, 1985 : 77).

Qu'il soit « l'ensemble des orientations internes du texte de fiction », ou qu'il soit « un ensemble des conditions de succès », le Lecteur virtuel avec lequel Paul Cornea identifie les deux concepts décrits ci-dessus exclut la dimension actancielle : à la question de Paul Cornea (« pour qui 'vote' le lecteur virtuel lorsqu'il doit choisir entre deux ou trois, peut-être plusieurs hypothèses ? »), il est possible de répondre ainsi : le lecteur virtuel n'a pas de droit de vote, il ne représente pas un être (Paul Cornea l'appelle même « personnage imaginé » illustrant ainsi la tentation anthropomorphisante qui nous occupe pour le moment) qui doit choisir, il *est la possibilité même du choix*; en tant que « structure du rôle » ou comme « stratégie textuelle », il représente donc la somme des potentialités attitudinales envers le texte et non pas la conscience qui prend position. Pour ce personnage qui devait « voter entre deux ou trois, peut-être plusieurs hypothèses », la plus appropriée serait l'étiquette de *lecteur potentiel*, utilisée par Iser : si le lecteur implicite représente la *possibilité* de voter pour un sens, le lecteur potentiel est celui qui actualise cette possibilité.

S'il fallait analyser la réception du syntagme « Lecteur Modèle » par Paul Cornea, au niveau du monde possible construit par le texte d'Eco, il faudrait observer qu'à l'individu qui se situe au centre de cet univers de discours, Paul Cornea attribue un trait sémique (/+humain/) (il est un « personnage inventé » qui devrait choisir entre plusieurs hypothèses de lecture), indépendamment de l'indication explicite d'Eco au sujet de la dimension textuelle et stratégique de la notion en cause (Le Lecteur Modèle). Signifierait-ce donc que nous avons affaire à une lecture fautive et que Paul Cornea *utilise en trahissant* le texte du sémioticien italien?

De notre point de vue, la lecture de Paul Cornea ne trahit pas le *texte* d'Umberto Eco, mais elle développe « les intentions contenues par l'énoncé virtuellement » ; l'auteur roumain il se situe en accord avec *l'intention du texte*, pour utiliser un autre syntagme important du système interprétatif d'Eco. Et alors comment expliquer l'écart interprétatif de Paul Cornea qui parle d'un personnage qui « vote » pour un sens ou pour un autre, là où Eco parle de « stratégie » et « manière de traitement » ? Cet « écart »¹³ s'explique d'une façon relativement facile à la lecture attentive du texte d'Eco et en observant la manière dont il se sert du syntagme « Lecteur Modèle » ou la notion de simple lecteur. Les précautions qu'Umberto Eco prend par rapport à la compréhension psychologique et intentionnelle de l'Auteur/ Lecteur Modèle sont entièrement justifiées. Sans elles, on risquerait de tomber, assez facilement, dans une approche *psychologisante* du type « Qu'est-ce que l'auteur a voulu/veut dire dans ces vers ? », approche assez fréquemment rencontrée dans les espaces culturels où l'interprétation des textes comporte une dominante institutionnelle-pédagogique.

Afin d'éviter de postuler sans discernement un rapport non-médié entre l'auteur empirique et le texte (le texte vu comme véhicule du message de l'auteur) et un autre rapport, non-médié, entre le texte et l'auteur en chair et en os, Eco insiste que ces notions ne doivent pas être comprises comme désignant les êtres de l'univers phénoménal. Pourtant, le problème apparaît au moment où la définition négative (« Le Lecteur Modèle N'EST PAS le lecteur réel, pourvu de sentiments, désirs, pensées, attentes bien définies. ») est complétée par une définition positive (« Le Lecteur Modèle EST... ») :

« Précisons que par 'coopération textuelle' on ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé. (...) La coopération textuelle est un phénomène qui se réalise, nous le répétons, entre deux stratégies discursives et non pas entre deux sujets individuels. » (Eco, 1985 : 78).

Quelques pages plus loin, en faisant référence à l'Auteur-Modèle, Eco note, (apparemment) comme une suite, en développant l'idée citée antérieurement :

« Limitons-nous pour l'instant à conclure que l'on a un Auteur Modèle comme hypothèse interprétative quand on se représente le sujet d'une stratégie textuelle telle qu'elle apparaît à partir du texte examiné, et non pas quand on émet l'hypothèse, derrière la stratégie textuelle, d'un sujet empirique qui éventuellement voulait ou pensait ou voulait penser des choses différentes de ce que le texte, comparé au code auquel il se réfère, dit à son Lecteur Modèle. » (Eco, 1985 : 80).

¹³ Les guillemets sont entièrement motivés car, comme nous allons le constater, Cornea lit correctement Umberto Eco, d'une certaine manière, malgré Eco lui-même.

Si l'argumentation d'Eco fonctionnait, régulièrement, selon le modèle « Attention, l'Auteur-Modèle N'EST PAS un sujet individuel, il EST une stratégie discursive et textuelle, une manière de traitement du texte », à cet instant, il modifie la démonstration; l'Auteur-Modèle n'est pas une « stratégie textuelle¹⁴ », mais le « sujet d'une stratégie textuelle ». Bien que rien ne semble avoir changé, les conséquences méthodologiques de ce glissement sont assez importantes. Ce n'est pas la même chose de considérer le Lecteur Modèle comme une stratégie textuelle, « un ensemble de *conditions de succès* », « une manière de fonctionnement textuel », etc. ou de le percevoir comme l'agent du traitement, en tant que « **sujet** d'une stratégie textuelle ».

Les conséquences sont, en premier lieu, de l'ordre des possibilités associatives et des constellations sémantiques et syntaxiques que ce syntagme peut organiser s'il est compris comme « stratégie » ou comme « **sujet** de la stratégie » ; dans le premier cas, le Lecteur pourrait être décrit comme un **ensemble de compétences**, la capacité de percevoir, de déchiffrer les signes graphiques, d'actualiser le sens des lexèmes et des unités (trans)phrastiques, etc., alors que si l'on le comprend comme sujet, il devient l'agent de certaines **actions** : *il décide, il transpose, il admet, il confronte, il reconnaît, il comprend, il est persuadé, il coopère* etc. Tous ces verbes qu'Eco utilise pour décrire les activités du lecteur à tous les niveaux de coopération textuelle sont incompatibles, du point de vue sémantique, avec le lecteur-stratégie. De ce point de vue, bien qu'il insiste sur la compréhension du Lecteur Modèle comme stratégie, Eco lui-même, dans la pratique descriptive-analytique de la coopération interprétative, semble tenir compte du sujet potentiel et non d'un ensemble de choix ou d'un mode de fonctionnement textuel, comme le syntagme Lecteur/Auteur-Modèle laisserait entendre.

Si l'on garde le contexte d'une réception restreinte, on pourrait affirmer qu'Eco articule un discours équivoque, où le Lecteur Modèle désigne soit la stratégie textuelle, soit le sujet de cette stratégie. Pourtant, nous pensons qu'il ne s'agit pas de cela; nous croyons que le Lecteur Modèle représente, pour lui, **tant** la totalité des compétences et des choix nécessaires pour un parcours de lecture cohérent et satisfaisant, que le sujet potentiel, responsable¹⁵ de ces choix et compétences. La dimension « stratégique » est nécessaire pour l'élaboration d'un modèle théorique de coopération interprétative d'une

¹⁴ Comme il avait décidé, de manière péremptoire, quelques pages auparavant : « Qu'il soit donc clair que, désormais, chaque fois que l'on emploiera des termes comme Auteur et Lecteur Modèle on entendra toujours, dans les deux cas, des types de stratégies textuelles. » (Eco, 1985 : 76-77).

¹⁵ *La responsabilité* est comprise dans le sens des théories polyphoniques de l'énonciation, dans la perspective de l'instance « à laquelle on peut imputer le message ».

perspective statique, synchronique et pour éviter les superpositions de nature psychologisante entre le lecteur empirique et « virtuel », alors que la dimension « actancielle » est jointe à la nécessité de surprendre le dynamisme de l'interaction texte-lecteur, explicitée par la perspective diachronique de la description du traitement de la lecture comme mouvement de va-et-vient entre les niveaux textuels.

D'autre part, l'équivoque qui apparaît chez Eco concernant la valeur sémantique du syntagme Lecteur Modèle a une importance méthodologique particulière dans le cas d'une approche de la lecture de la perspective dialogique, car elle ouvre un horizon de discussion nécessaire concernant les formes que l'autre acquiert dans le processus de réception du texte littéraire.

Comme nous l'avons constaté, Bakhtine faisait référence à l'altérité réceptive comme à un élément immanent de la structure de l'œuvre artistique, élément qui modalise, de l'intérieur, le discours de l'auteur. Cependant, cette perspective qui peut être facilement délimitée selon un horizon théorique de type structuraliste ne néglige pas la dimension anthropologique du récepteur ; comme dans le cas de la compréhension de l'auteur immanent, Bakhtine attribue au destinataire, implicitement, une dimension idéologique de type personnaliste ; pour lui, le récepteur virtuel, celui qui est visé d'une manière ou d'une autre par les discours est, en premier lieu, une conscience ouverte vers la communication, une position interprétative particulière, une vision originale sur le monde. Cette dimension idéologique et communicative du destinataire d'un texte et sa position exotopique vis-à-vis de l'auteur transforme le lecteur en un champ de réverbération qui enrichit intrinsèquement l'objet esthétique, par les deux mouvements définitoires du dialogisme constitutif dont nous avons parlé ci-dessus. En qualité de « partenaire imaginaire », le Lecteur virtuel enrichit le texte par la somme d'attentes, de scénarios, d'habitus perceptifs et interprétatifs qui définissent le rôle social du « consommateur de littérature », de même que par la réponse individuelle, anticipée et construite, en même temps, par le texte.

Si le dialogisme constitutif comporte une double articulation, rétrospective (par l'orientation vers le déjà-dit) et prospective (par l'orientation vers la réponse possible), dans le contexte de la lecture du texte littéraire, cette articulation représente la délimitation du lecteur virtuel dans deux sphères sémantiques et fonctionnelles distinctes ; d'une part, le destinataire est associé à la tradition, au déjà-lu, en faisant postuler par le texte les compétences de réception définitoires pour le discours littéraire (de la compréhension linguistique du texte jusqu'à l'hypercodage idéologique et aux projections génériques,

avec toutes les inerties, les protocoles et les stéréotypies¹⁶ spécifiques à la lecture littéraire, et d'autre part, il devient le support discursif de l'imprévisible, de la position responsive particulière, qui s'articule sous le spectre de la liberté et de la créativité.

Selon cette perspective, on comprend bien la critique que Bakhtine adresse à la manière où les approches théoriques de type structurel délimitent « la zone discursive du destinataire » comme zone abstraite, en redoublant, de façon tautologique, « la zone de l'auteur » dépourvue de la dimension constitutive de l'altérité et de la distance, génératrice de différence et implicitement de sens :

« La recherche contemporaine en littérature (essentiellement le structuralisme), a l'habitude de définir l'auditeur immanent à l'œuvre comme auditeur idéal, *omni-comprenant* – le type même postulé dans l'œuvre. Ce n'est pas, bien entendu, un auditeur empirique, une entité psychologique, c'est l'image de l'auditeur dans l'âme de l'auteur. C'est là une construction de l'esprit, abstraite. On y opposera un auteur identiquement abstrait, idéal. Ainsi compris, l'auditeur idéal sera le reflet dans un miroir de l'auteur – un reflet qui en sera la duplication; il ne saurait introduire rien de personnel, rien de nouveau dans l'œuvre – idéalement comprise –, ni dans le dessein, idéalement complète – de l'auteur; il se situe dans le même espace-temps que l'auteur lui-même, plus exactement, il est, à l'instar de l'auteur, hors du temps et de l'espace (et c'est le cas pour toute construction de l'esprit, abstraite); de ce fait, il ne peut pas être *l'autre* (autrui) pour l'auteur, il ne peut pas posséder **le surplus inhérent à son altérité**. Entre un auteur et un tel auditeur, il ne s'instaure aucune interaction, aucun rapport actif, dramatique, car ce ne sont plus des voix, mais des notions abstraites intra- et inter-égales. » (Bakhtine, 1984 : 388).

A la fin de notre tentative de mettre en parallèle la perspective de Bakhtine sur le rapport lecteur-texte-auteur et la vision d'Eco sur la « coopération interprétative », il convient de s'interroger si cette objection pourrait s'appliquer à la perspective du sémioticien italien, dont la position théorique n'est pas entièrement dépourvue de réminiscences structuralistes. On devrait réfléchir sur la relation entre la structure formelle et discursive (le lecteur comme stratégie textuelle) et la structure existentielle (le lecteur comme **sujet** qui traite le texte à l'aide des différentes stratégies élaborées par **le sujet-partenaire**, l'auteur, des indications duquel il doit tenir compte.

S'il fallait tenir compte de la manière progressive dans laquelle Eco imagine le processus de lecture, de la manifestation linéaire du texte jusqu'aux configurations actanciennes et idéologiques, on serait tenté d'y répondre affirmativement, d'autant plus qu'Eco insiste sur l'idée que « Le Lecteur Modèle est un ensemble de conditions de succès

¹⁶ Les stéréotypies ne sont pas connotées négativement, comme il arrive, maintes fois, dans le langage courant, où le stéréotype est associé à la répétitivité mécanique. Quand on parle des stéréotypies de la lecture, on le fait dans le sens donné par Dufays à cette notion (cf. Dufays, 1994).

ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. » (Eco, 1985 : 77).

Pourtant, selon notre opinion, il serait inexact de confondre l'approche descriptive et systématique du sémioticien italien avec les positions du structuralisme linguistique. L'analyse de la coopération interprétative progressive, qui semble délimiter un trajet de réception précis n'est pas conçue par Eco de la perspective plus ou moins normative qui avait la prétention de surprendre des catégories fixes dans la dynamique du traitement du texte et de la génération des sens.

Le fait qu'Eco attire dès le début l'attention sur l'idée que la compréhension s'entremêle avec l'incompréhension et ébauche aussi une image des « présuppositions aberrantes » (*cf. Ibidem* : 65-66), place sa démarche sur une coordonnée de vision lucide où l'on accorde à l'autre le droit légitime de se tromper. Pour Eco, le Lecteur Modèle est une figure de l'aspiration et du possible et en aucun cas du définitif et de l'indubitable. D'ailleurs, si la systématisation des niveaux textuels peut donner l'impression d'une linéarité rigide, cette impression s'avère être injustifiée lorsqu'on explicite la relation entre ces niveaux. Eco parle, dans ce cas, d'« un fatigant va-et-vient » associé à la liberté de mouvement de la conscience du récepteur :

« Notre diagramme exprime le fait que, dans le processus concret d'interprétation, tous les niveaux et sous-niveaux – en fait, de simple 'cases' métatextuelles – peuvent être atteints par de grands 'sauts', sans nécessairement devoir parcourir des chemins obligatoires, case par case. » (Eco, 1985 : 86)

Par cette vision lucide sur la dynamique de la coopération textuelle, la position d'Umberto Eco évoque, indirectement, la nécessité de la créativité et de la liberté de l'autre, constante de la perspective bakhtinienne sur l'interaction dialogique, qui se situe à la base de la communication littéraire.

La raison d'avoir tant insisté sur la coopération interprétative et sur le rôle du Lecteur Modèle par rapport au texte a été le fait que la vision d'Eco offre des données précieuses sur la communicativité spécifique des textes littéraires.

Bien qu'au niveau de profondeur de sa vision, Eco demeure dans le domaine du modèle communicatif standard¹⁷, la manière dont il conçoit cette interaction entre l'auteur et le lecteur est importante de plusieurs points de vue.

¹⁷ L'Auteur transmet un message au lecteur et, pour l'aider à le comprendre correctement, il emploie différentes « stratégies » textuelles et pragmatiques ; le Lecteur, à son tour, se situant à la fin de la chaîne communicative, « répond » à l'Auteur élaborant, entre autres, sa propre hypothèse d'Auteur, en se rapportant aux intentions de celui qui comprend le texte et interprète les différents éléments de l'œuvre.

Le premier, et le plus important, pense-t-on, est celui que toute la démarche analytique d'Umberto Eco démontre combien la dimension de l'autre est importante dans la constitution et le fonctionnement du discours littéraire. Malgré l'aspect technique du discours d'Eco, on peut y saisir un plaidoyer sur le besoin fondamental d'altérité.

En concluant sur les observations d'Eco sur l'Auteur et le Lecteur Modèle comme stratégies textuelles, nous soulignerons que « le besoin d'autrui » se manifeste sur le plan de l'écriture, par les divers prolongements dialogiques de l'auteur vers le lecteur virtuel (apostrophe directe, exhibitionnisme idéologique et/ou sentimental, manifestations de virtuosité, etc.), de même que sur le plan de la lecture, où la construction du sens, comme nous le montrerons dans la troisième partie de notre travail, s'entremêle jusqu'à se confondre, avec « l'invention de l'auteur », dont on devine les intentions, dont on remarque la maîtrise technique, dont on agrée ou on refuse les idées et les sentiments, etc.

Avant de voir comment les concepts et les perspectives auxquels nous avons fait référence dans ce chapitre peuvent être utilisés en vue de l'élaboration d'un modèle communicatif de la lecture, nous offrirons un bref « droit de réponse » évoquant une approche théorique qui se situe à l'opposé de ce que nous venons de présenter, en remettant en cause la dimension communicative de la littérature et, implicitement, de la lecture.

V. 5. Le droit de réponse

Après avoir discuté trois perspectives qui se réfèrent, implicitement ou explicitement, à la littérature en tant que forme de communication, vers la fin de cette partie, nous aborderons le point de vue polémique, de ceux qui contestent la validité de la superposition du modèle de la communication littéraire sur celui de la communication linguistique, en faisant référence aux observations de Bertrand Gervais.

Le théoricien canadien se détache polémiquement de la poétique de la lecture, en dénonçant quelques-uns des points faibles de ce paradigme. Dans le chapitre *Les poétiques de la lecture*, on distingue certaines lignes directrices de ce type de compréhension de l'acte de lecture; on rappelle l'importance exagérée accordée au texte lu, en dépit de l'activité réelle du lecteur, la superposition fonctionnelle parfaite entre demande et réponse¹⁸, « l'anthropomorphisation des demandes textuelles » (les impératifs du texte

¹⁸ Comme nous l'avons constaté, le lecteur peut devenir un **instrument** du traitement textuel, le lecteur peut se constituer en un instrument de traitement textuel; ses actions sont, en fait, déclenchées par le texte, aux indications duquel il se soumet; plutôt qu'un actant, le lecteur est, dans le cadre de nombreuses théories de la lecture, un réactant, une interface qui rend visible la dynamique de la textualité.

sont métamorphosés en instances de lecture du type du Lecteur Implicite et du Lecteur Modèle) et, implicitement, une pléthore de catégories et d'instances (narrateur, lecteur idéal, lecteur virtuel, lecteur implicite, archi-lecteur, etc.) (cf. Gervais, 1993: 20-30). Tous ces postulats qui organisent, en profondeur, la démarche de type « poétique de la lecture » projettent le phénomène traité dans une sphère idéale en étroite dépendance des mécanismes textuels et de leurs « exigences » et déterminent une approche de type circulaire (le texte oriente la lecture qui, à son tour, confirme les caractéristiques du texte (*Ibidem* : 25).

Au cours de cette discussion polémique sur les « les modèles utopiques de la lecture fondés sur sa préinscription dans les textes » (*Ibidem*: 25), Bertrand Gervais touche aussi au problème du principe de la « relation de communication entre texte et lecteur » :

« Ce principe veut que ce qui se développe au cours de la lecture soit une communication, qu'il y ait un émetteur, un récepteur et, bien entendu, un message. Le fait que la lecture soit un acte de langage et qu'elle se fasse avec de la langue, motive cette position et incite à la décrire en fonction des théories de la communication. » (*Ibidem*: 27).

Le théoricien apporte plusieurs arguments contre la description de la lecture dans les termes de la théorie de la communication (cf. *Ibidem*: 27-28) : la dé-pragmatisation de la situation de lecture – absence de l'émetteur effectif et liberté du lecteur¹⁹, la dimension processuelle-active de la lecture (« la lecture comme travail »), les différences substantielles entre « les textes de communication » et les textes littéraires (l'ambiguïté et la neutralisation de la fonction référentielle dans les textes littéraires), la présence des « codes supplémentaires et des conventions littéraires, esthétiques, structurelles et ontologiques » qui modalisent la lecture du texte littéraire, etc.

Par le biais de ces objections, le chercheur plaide pour la nécessité de modifier le paradigme de compréhension de la lecture qui, dit-il, peut être mieux explicitée si l'on ne l'étudie pas en tant que forme de communication, mais telle *une activité, un travail* à accomplir. A l'intérieur de « l'activité de lecture », Bertrand Gervais distingue trois

¹⁹ Habituellement, dans la théorie de la lecture, lorsqu'on discute de la liberté du lecteur, on tient compte du droit à la réception personnelle du texte, en accord avec la structure de son être; on élabore ainsi un champ sémantique dualiste-dichotomique, où le lecteur est passif ou actif, reproductif ou créateur, contraint ou libre etc. Cependant dans le contexte d'une théorie de la lecture, la liberté du lecteur peut signifier plus que cela; comme l'observe bien Gervais, dans l'acte concret de la lecture, le lecteur est, d'une certaine manière, « à son gré » : « Le lecteur réel est laissé plus ou moins à lui-même, ce qui lui donne une liberté totale, qui se situe au-delà des limites prescrites pour l'établissement d'une communication réussie. [...] Le lecteur fait ce qu'il veut avec ce qu'il a à sa disposition. Il peut ne pas lire, mal interpréter, comprendre ce qu'il veut, aller à l'encontre des intentions auctoriales, relire, analyser, déconstruire, etc. » (Gervais, 1993: 27).

facteurs de variabilité (*Ibidem*: 29): **l'enjeu de l'activité** (« le mandat que cherche à atteindre le lecteur par sa lecture »)²⁰, **le degré d'activation des processus spécifiques de l'acte de lecture** (processus définis par Giles Thérien : perceptif, cognitif, affectif, argumentatif et symbolique) et finalement, **la structure spécifique du texte lu** (genres, courants littéraires, etc.).

V. 6. Littérature et communicativité : conclusions

Les positions critiques auxquelles nous avons fait référence au cours de ce chapitre représentent diverses réponses à une seule question : « de quel point de vue la littérature est-elle une forme de communication ? »

Nous sommes parti de la vision élémentaire de Lintvelt, qui, bien qu'il prétende se situer sur les positions d'une pragmatique du discours littéraire, postule une relation de communication entre l'auteur concret et le lecteur concret (l'auteur s'adresse au lecteur) sans tenir compte de la « dé-pragmatisation » immanente au code graphique et de l'asymétrie spatio-temporelle et fonctionnelle entre auteur et lecteur.

Nous sommes passé ensuite à la perspective de Bakhtine sur la littérature comme forme de communication et nous avons distingué deux directions où le penseur russe exploite cette idée. La première direction est celle de l'œuvre comme macro-énoncé qui peut être situé dans la tension dialogique avec d'autres œuvres dans un certain horizon culturel-idéologique (un texte répond à un autre texte et devient prétexte pour d'autres nouveaux textes qui entrent en dialogue avec lui²¹).

La deuxième direction dans laquelle la littérature peut être considérée comme une forme de communication, selon la perspective de Bakhtine est celle de l'orientation dialogique et fonctionnelle, dans le deuxième cas, on peut parler du niveau d'une sémiotique textuelle *avant la lettre* ; du point de vue bakhtinien, l'organisation textuelle est déterminée, entre autres, par l'orientation du discours sur le récepteur vu comme élément immanent de la structure artistique; d'autre part, l'œuvre « prédétermine les positions responsives de l'autre » (Bakhtine, 1984 : 282), et d'autre part, l'Autre, le

²⁰ Même si nous nous limitons à un niveau d'observation superficiel, il est impossible de ne pas remarquer la manière dont les contraintes génériques modifient le processus de lecture (*cf.* Combe, 1992: 8-22).

²¹ N'oublions pas que, pour Bakhtine, la rencontre des textes a toujours une dimension personnelle ; les textes sont assumés par les différents sujets qu'ils substituent métonymiquement ; si nous parlons de la rencontre entre les textes, selon Bakhtine, nous faisons référence à la rencontre des visions des auteurs de ces textes. De ce point de vue, nous revenons l'observation sur la *trahison* de la pensée de Bakhtine par Kristeva, qui reprend la notion de dialogisme, la transforme en intertextualité et évacue, par ce mouvement, le fond subjectif-personnel que le concept a chez Bakhtine. Si, pour Bakhtine, le dialogisme représente une célébration de l'intersubjectivité, pour Kristeva, il devient un signe de la « mort de l'auteur ».

récepteur, par sa présence pré(-)sentie par l'auteur, agit sur le message au cours de son élaboration. En étroite liaison avec la position de Bakhtine par rapport à la littérature comme dialogue, il convient d'avancer deux remarques :

1. comme dans le cas de la polyphonie, Bakhtine est conscient qu'une telle description de la littérature se réalise dans la perspective d'un langage connotatif ; autrement dit, pour lui, le dialogue entre les textes ou le dialogue entre auteur et lecteur sont des descriptions métaphoriques de certains mécanismes de la textualité/textualisation ;

2. cette lucidité de la position critique de Bakhtine nous empêche de prolonger la discussion des ressemblances entre sa perspective et la position théorique de la sémiotique textuelle d'Eco.

En continuant l'analyse des démarches théoriques qui voient dans la littérature une forme de communication, nous nous sommes arrêté sur deux visions circonscrites à la sphère de la théorie de la lecture, respectivement la « collaboration interprétative » d'Umberto Eco.

Dans la dernière partie de ce chapitre, nous avons évoqué aussi une perspective du « camp adverse », de ceux qui soutiennent la compréhension de la lecture comme forme de communication qui n'est pas justifiée et quitrahit la spécificité de cette activité.

En résumant, on peut situer les objections des « adversaires » de la théorie lecture-communication sur deux plans : celui de la spécificité du code graphique et celui de la dimension artistique du texte littéraire. En conséquence, la lecture n'est pas une forme de communication car:

1. **L'auteur et le lecteur ne se superposent pas aux positions d'émetteur et de récepteur** qui polarisent l'acte communicatif oral. Si, dans la communication orale, le moi s'institue comme sujet et projette un toi-récepteur, qui peut devenir, ultérieurement, sujet, dans le cas du texte écrit, la situation de l'auteur et du lecteur sur des coordonnées spatiales et temporelles différentes fait que le jeu moi-toi perde sa force constructrice qu'il comporte dans les conditions de la coprésence interlocutive. Dans cas des textes écrits, le lecteur „fonctionne”, le plus souvent, comme un co-auteur, une fois qu'il assume l'actualisation-performance du message.

2. **La littérature est une forme d'art** et le fonctionnement du langage est détourné de sa fonction de communication en suivant sa finalité esthétique. Comme Eugen Coşeriu le montre, le passage du langage habituel au langage poétique désigne l'étouffement de la dimension communicative; en comparaison avec le sujet de langage, le

sujet artistique (le créateur de l'œuvre littéraire) est un « sujet absolu », dépourvu de la « dimension de l'altérité » :

« Le sujet qui crée l'art [...] n'est pas le sujet parlant ou créateur de langage, mais c'est un sujet universel, un sujet qui s'est assumé la responsabilité de tous les sujets[...]. Il est donc un sujet absolu. Alors que le sujet de langage n'est pas créateur de langage, il n'est pas sujet absolu et non parce que quelque chose lui manquerait, mais parce que **quelque chose manque au sujet absolu: le sujet de langage** comporte une dimension de l'altérité, c'est-à-dire c'est un sujet entre sujets; avant tout, le langage n'est pas communication de..., communication *d'un contenu* avec quelqu'un, et **cette communication avec quelqu'un ne peut jamais manquer dans le langage, alors que dans l'art elle est nécessairement absente. L'art ne se fait pas pour communiquer, mais uniquement pour être, dans le sens où il s'agit d'art, alors que le langage se fait pour communiquer avec quelqu'un.** » (Coşeriu, 1994 : 161-162).

A côté de ces considérations qui tiennent à la philosophie du langage, la dimension artistique du texte littéraire entrave une superposition littérature-communication de la perspective fonctionnelle des mécanismes que la réception du texte littéraire suppose et qui se rattache au domaine de la « contemplation » et de l'effet esthétique.

Malgré ces objections, toutes fondées, il semble qu'éluder la dimension communicative de la littérature signifie renoncer à une de ses valeurs fondamentales. C'est la raison pour laquelle, au lieu de considérer la littérature et la lecture comme de simples « activités », on tentera de démontrer, dans les chapitres suivants, pourquoi la discussion de la lecture en dehors de la dimension communicative serait une option épistémologique risquée. Le fait qu'il y a des voix qui soutiennent que la littérature et la lecture sont exemptes de cette dimension de la communicativité nous détermine à chercher un modèle de compréhension de la dimension communicative-dialogique de la lecture qui tienne compte de sa spécificité graphique et esthétique.

En faisant référence strictement au problème de la lecture, il est vrai qu'elle a peu d'aspects communs avec la « réception linguistique » des messages; entre la lecture d'une histoire de Borges et l'écoute d'un voisin qui critique la classe politique, on peut difficilement établir des équivalences. Il est vrai que, maintes fois, la lecture est une « activité » spécifique et une « tâche ». Il ne faut pas pourtant oublier que cette activité représente une recherche du sens et, implicitement, comme Eco le montre dans le sous-texte, une recherche de l'autre par rapport auquel les signes graphiques acquièrent un sens. En outre, il ne faut pas oublier que cette « activité spécifique » se déroule dans un contexte social (les autres nous ont fait apprendre et nous font toujours apprendre comment lire, ils nous tentent, ils nous obligent ou nous empêchent de lire, etc.), ni, comme Bakhtine nous

l'a enseigné, que l'œuvre que nous lisons fait partie d'un circuit de la communication culturelle.

De notre point de vue, toute tentative de description et de compréhension de la lecture devrait tenir compte de ces aspects. Comme notre opinion est que, finalement, **la lecture est communication**, d'un type spécial, il est vrai, nous chercherons, dans le chapitre suivant, un modèle qui puisse intégrer les éléments que nous avons rappelés ci-dessus, qui respecte les particularités graphique et esthétique du texte et qui mette en évidence la dimension communicative de la lecture.

C'est la raison pour laquelle notre attention portera sur deux modèles de la communication pour voir dans quelle mesure ils pourraient être adaptés à la lecture comme relation dialogique; ces modèles sont le modèle communicatif standard, associé au nom de Roman Jakobson, et le modèle de la communication proposé par la logique naturelle et achevé par la linguistique textuelle.

VI. La dimension communicative de la lecture

VI. 1. Deux modèles de la communication interhumaine

Dans notre démarche d'articulation d'un modèle communicatif de la lecture, nous allons nous arrêter, pour le moment, aux deux modèles de la communication interhumaine pour voir dans quelle mesure ces deux modèles pourraient servir nos intentions de recherche.

Comme nous l'avons constaté, un des réflexes presque involontaires de l'analyse de la lecture est celui de la situer dans un contexte communicatif général, par un parallélisme fonctionnel avec la communication orale. En partant du paradigme linguistique du discours oral, on considère que le discours écrit obéit aux mêmes lois et fonctionne selon les mêmes règles que le discours oral.

Cela s'explique, semble-t-il, par la mise en évidence, dans le contexte de la linguistique actuelle, des problèmes qui se rapportent au paradigme discursif-énonciatif qui, à la différence du postulat de la linguistique saussurienne, qui privilégie l'étude de « la langue en elle-même » (Saussure, 1982: 34), prête une attention spéciale à l'actualisation de la langue en tant que discours.

Cette direction se construit sur un paradigme de l'oralité, en concordance avec la vision de Saussure sur le rapport langue-parole, d'une part, et en accord avec la relation oral-écrit. On le sait, pour Saussure, l'écriture est secondaire comme valeur et fonction par rapport à la parole ; elle a une valeur instrumentale et sert à rendre *visible* le flux sonore, « un procédé par lequel la langue est sans cesse figurée » :

« Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier » (Saussure, 1982: 44-45).

Malgré cette subordination fonctionnelle de l'écrit à la parole, Saussure observe que l'attitude des locuteurs (habituels ou avisés) envers la langue se fonde plus sur le code écrit que sur le code oral, ce qui permet au linguiste de dénoncer la « tyrannie de la lettre » (*Ibidem* : 53).

Cependant, malgré cette tyrannie de l'image graphique sur l'image sonore, au niveau de la compréhension du processus communicatif, le rapport de domination-subordination est inversé; la communication est comprise selon le modèle de l'oralité dialogale, par la coprésence interlocutive, par les mécanismes linguistiques de la

subjectivité (cf. Benveniste, 1966) et par la mobilité des positions d'énonciation (le destinataire peut toujours devenir émetteur).

D'habitude, pour une perspective systématique sur la structure et le fonctionnement du langage, on utilise le schéma élaboré par Jakobson dans les années '60 pour l'explication des fonctions du langage. Selon son modèle, construit en étroite liaison épistémologique et de vision avec la cybernétique et la théorie de l'information, Jakobson distingue six aspects de la communication humaine, aspects entre lesquels s'établissent différents rapports et auxquels les six fonctions du langage sont liées (cf. Jakobson, 1963 : 209-220). De cette manière, le langage suppose un **émetteur** (qui polarise la fonction **expressive**), qui élabore un **texte** (dans la sphère duquel se situe la fonction **poétique**) qu'il transmet à un interlocuteur (qui active la fonction **conative**) et qui communique quelque chose sur la **réalité** (en vertu de la fonction **référentielle**). Pour élaborer le message on emploie un **code** (dans le domaine duquel se manifeste la fonction **métalinguistique**), et pour le transmettre est utilisé un **canal** (en fonction duquel se développe la fonction **phatique**).

Ce modèle est représenté, habituellement, par l'image suivante :

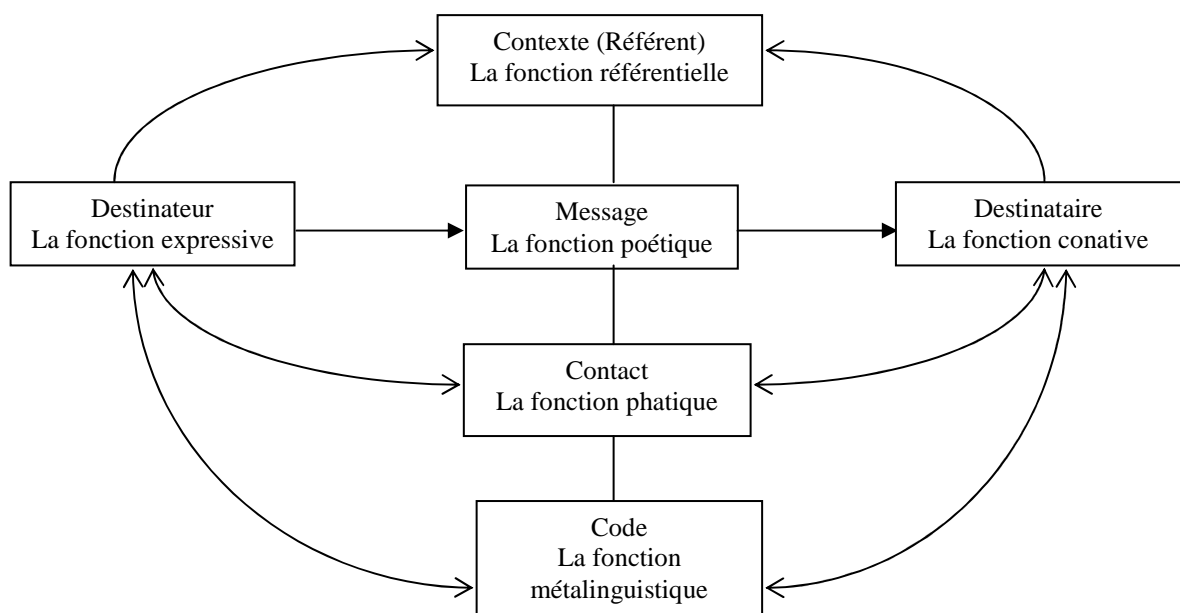


Figure II : La communication et les fonctions du langage

Ce schéma de la communication représente, on le voit bien, un modèle abstrait ayant un rôle instrumental-explicatif, applicable premièrement dans les situations où la

communication signifie transmission et réception d'informations. En sortant de l'espace linguistique, il peut être formalisé ainsi¹ :

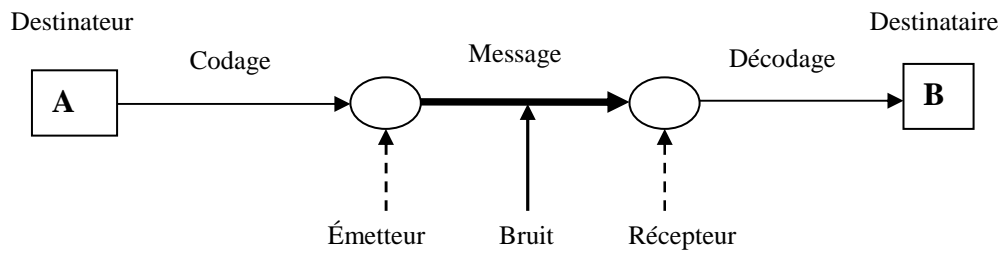


Figure III : Le modèle communicationnel standard

Certes, fort nombreux ont été ceux qui ont mis en discussion le modèle communicatif jakobsonien; en ce qui concerne notre position, nous agréons la perspective de Jean-Blaise Grize, logicien contemporain qui, au *Centre de Recherches sémiologique de Neuchâtel*, propose un modèle de la communication humaine qui assimile sa dimension contextuelle et intersubjective.

Comme nous le constaterons, ce modèle de la communication constituera un point d'ancrage argumentatif-démonstratif fondamental pour notre thèse et c'est la raison pour laquelle on lui accordera une attention particulière. Dans la description de ce modèle, on se servira de deux de ses ouvrages (*Logique et langage*, 1990 et *Logique naturelle et communication*, 1996) et de la synthèse de Jean-Michel Adam (*Linguistique textuelle*, 1999).

Critiquant le modèle communicatif de type « transmission d'informations », Grize montre que ce modèle est insuffisant pour la description et l'explication des mécanismes au fondement desquels la langue est actualisée discursivement. Selon ce point de vue, la limitation heuristique de ce modèle est déterminée par quelques présuppositions discutables parmi lesquelles on rappelle l'antériorité de la pensée par rapport à la parole (premièrement, on construit mentalement un objet de pensée, qu'on transforme ultérieurement en objet de langage), la valeur accidentelle et superficielle des éléments qui peuvent perturber la communication (comme si le message était altéré seulement par les éléments physiques tels le bruit), la conservation de l'identité du message pendant la « transmission » de l'émetteur au récepteur (ce qu'A dit = ce qu'entend/comprend B), la symétrie inversée du codage-décodage (le récepteur refait, en sens inverse, l'itinéraire

¹ L'image reproduit le « schéma global de la transmission de l'information », étant une synthèse par laquelle Jean-Blaise Grize figure le modèle standard de la communication. (cf. Grize, 1990 : 27).

parcouru par l'émetteur), la position passive du récepteur, etc. (Grize, 1990: 27-28, Grize, 1996: 57-60).

Par rapport à ces points vulnérables, le logiciel construit un modèle communicatif plus adéquat au fonctionnement réel de la langue², au fondement de cinq postulats complémentaires (Grize, 1996: 61-68) :

Le postulat du dialogisme concerne la conception de la communication comme interaction réciproque-constructive entre émetteur et récepteur et les traces du discours d'autrui dans l'énoncé du locuteur. Une séquence d'énoncés du type:

(L'étudiant) : « Donc, dans *Le Père Goriot*, on a une narration homodiégétique à la première personne... »

(Le professeur) : « Donc, sans donc... ! »

illustre « l'inter-orientation dialogique des discours » dont parle Bakhtine.

L'étudiant emploie, plus ou moins consciemment la conjonction « donc » pour donner l'impression d'une activité de pensée qui précéderait la réponse, activité par rapport à laquelle son affirmation serait une conclusion. Le « donc » de sa réplique résulte d'une ouverture vers l'interlocuteur (le professeur), pour lequel, pense l'étudiant, la conjonction « donc » indiquerait le processus de réflexion préalable.

Pourtant, pour le professeur, le rapport dialogique avec l'interlocuteur fonctionne autrement ; sa réplique, « Donc, sans donc ! » marque, par exemple, l'attitude envers l'emploi fatigant et injustifié de la conjonction « donc » par l'étudiant, la sanction d'une faute linguistique et l'avertissement que le discours de l'étudiant mène dans une mauvaise direction, non seulement concernant la justesse de l'expression, mais aussi en ce qui concerne la pertinence de la réponse.

Le deuxième postulat du modèle communicatif de Grize est le **postulat de la situation d'interlocution** qui vise, d'une part, le contexte spatio-temporel et la finalité de la communication et, d'autre part, le cadre socio-idéologique dans lequel la communication³ se produit, et insiste sur l'idée que la situation de communication modalise le discours à des niveaux différents. En demeurant à l'exemple antérieurement construit, pour les deux partenaires, la situation de communication est une « évaluation au

² Cette adéquation s'inscrit dans un contexte de connaissance plus large, celui d'une logique naturelle qui se propose de décrire « les opérations qui gouvernent tout type de discours » (Grize, 1996: 81). « A côté donc d'une logique de la forme, d'une logique formelle, il est possible d'envisager une «logique des contenus», c'est-à-dire une logique qui se préoccupe des procédés de pensée qui permettent d'élaborer des contenus et de les relier les uns aux autres. » (Grize, 1996 : 80).

³ Ces deux aspects, Grize les appelle « dimension concrète » et « dimension théorique » de la situation de communication (Grize, 1996 : 61).

séminaire de Théorie de la littérature » et les répliques de chacun sont construites en fonction de ce contexte socio-idéologique.

Pour l'étudiant, ce contexte est associé à certaines contraintes énonciatives et pragmatiques (par ses réponses, l'étudiant doit prouver ses compétences, persuader l'enseignant qu'il « a lu et qu'il connaît ») et à un type particulier de discours (cohérent, argumenté, avisé), discours que devrait représenter de manière métonymique son « donc » aussi ; pour l'enseignant, le contexte institutionnel du dialogue s'associe à d'autres contraintes énonciatives et pragmatiques (l'enseignant, par ses questions, doit évaluer le niveau de compétence de l'étudiant, niveau qu'il confirmera ensuite par une note⁴), et d'un autre type de discours (normatif et autoritaire), discours que sa réplique met en évidence.

Le troisième postulat décrit par Grize est le **postulat des représentations**, lié au fait que l'interaction communicative est aussi un processus de construction d'images du soi, de l'autre et de l'objet du discours, images qui se reflètent dans le discours⁵ ; par sa réplique, l'étudiant essaie de construire une « face positive », « honorable », mais le résultat est décevant (la prétention de culture cache l'ignorance) ; le professeur, en échange, par sa réplique confirme la « position de pouvoir » qu'il détient et qui lui permet de se (re)présenter comme « autorité ».

Le quatrième postulat dont parle Grize est celui des **préconstruits culturels** – PCC ; il stipule que toute interaction communicative se fonde sur un système de préconstruits, une sorte de modèle intériorisé du monde comme structure et fonctionnement ; ce modèle est une résultante de plusieurs séries d'éléments (stéréotypes de pensée collectives ou individuelles, stéréotypes linguistiques et idéologiques, « dictionnaire mental », etc.). Concernant la structure communicative à laquelle nous avons fait référence jusqu'ici, il convient de remarquer que les structures syntaxiques de profondeur qui gouvernent le discours de l'étudiant ne sont pas les mêmes avec les structures syntaxiques de la « langue » du professeur ; de même, on peut soupçonner même que, en ce qui concerne l'« encyclopédie mentale » des deux, il est difficile de parler de correspondance ; de la réponse de l'étudiant on peut se rendre compte que, pour lui, la narration homodiégétique n'a plus le sens assigné généralement par les narratologues, et, implicitement, par le professeur.

⁴ Le contexte socio-institutionnel de la communication du type « évaluation orale » fait que, d'un certain point de vue, la notation devient un acte performatif *sui-generis* car on pourrait dire que l'on crée, par son intermédiaire, une nouvelle réalité du type « reçu »-« recalé ».

⁵ La différence entre le discours d'un locuteur qui a une bonne opinion sur soi-même et sur l'objet de sa communication, mais une mauvaise opinion sur l'interlocuteur, et un locuteur qui n'a pas une bonne opinion sur lui ou sur l'objet de sa communication, mais, en échange, apprécie son interlocuteur, est bien évidente.

Enfin, le cinquième postulat est celui de la **construction des objets** ; il affirme que l'activité discursive désigne la construction des objets de pensée en partant de la signification des mots utilisés. Relatif à notre exemple, ce postulat nous permet d'affirmer que les répliques des protagonistes construisent divers objets de pensée ; pour l'étudiant, l'objet de pensée « narration homodiégétique » est un concept théorique ayant une valeur personnelle, étant donné qu'il ne se superpose pas sur « l'objet de pensée » avec le même nom de Gérard Genette⁶.

En partant de ces postulats, Jean-Blaise Grize élaborera donc son propre modèle communicatif qui surprend les « mécanismes » qui sous-tendent des interactions discursives-communicatives; le logicien ébauche ainsi sa perspective (Grize, 1996 : 68) :

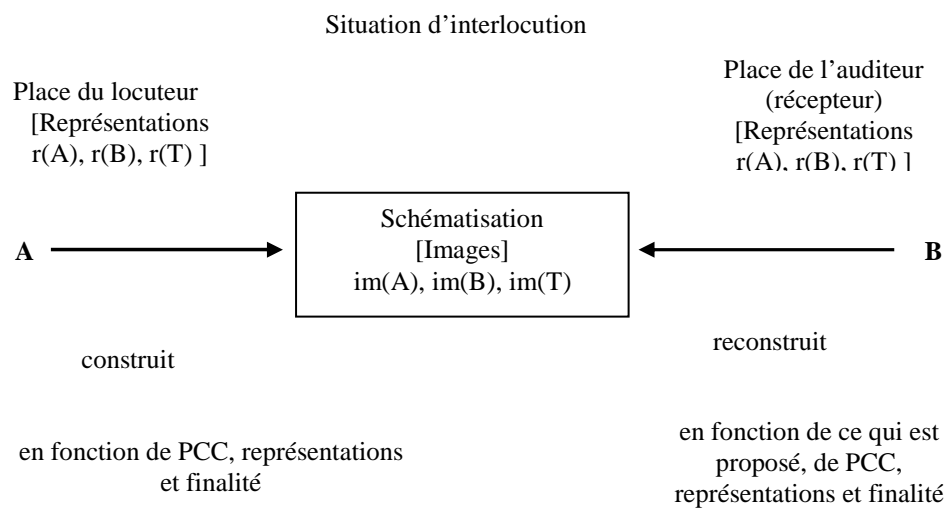


Figure IV : La vision de la logique naturelle sur la communication

Ici, quelques observations s'imposent.

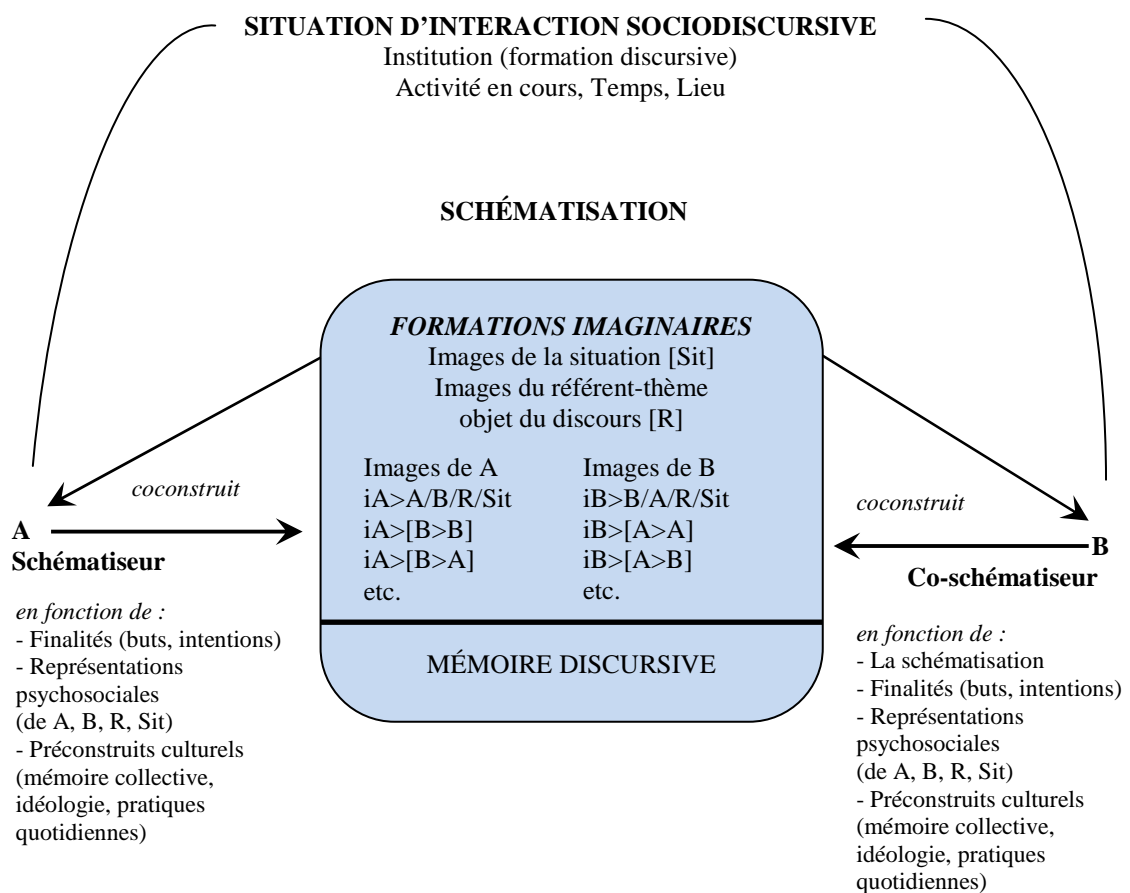
Les éléments entre parenthèses droites n'apparaissent pas dans les schémas du logicien français, mais ils sont développés dans ses analyses ; nous avons considéré nécessaire de les inclure dans le modèle schématique que nous avons élaboré car ils visent deux aspects fondamentaux de la communication auxquels nous ferons référence à plusieurs reprises au cours de notre analyse ; il s'agit des notions de « représentation » et

⁶ Les dimensions réduites de notre exemple ne permettent qu'une vague explicitation de ce postulat dans une direction fondamentale esquissée par Grize, respectivement celle de la **coconstruction** ; selon lui, les objets de pensée sont élaborés par la « conjugaison » des points de vue des protagonistes. Dans le dialogue fictif professeur-étudiant auquel nous avons fait référence, la coconstruction des objets de pensée « narration homodiégétique » et « le roman *Père Goriot* » résultera de l'interaction de la perspective du professeur, selon lequel dans *Le Père Goriot*, il n'y a pas de narration homodiégétique, avec celle de l'étudiant qui considère que dans le roman *Le Père Goriot* on trouve ce type de narration.

d'« image » qui se situent dans des domaines distincts : les *représentations* appartiennent à l'horizon des protagonistes de l'acte communicatif, alors que les *images* appartiennent au texte: « j'appelle représentation ce qui est relatif à A et à B et image ce qui est visible dans le texte. » (Grize, 1996: 69). Autrement dit, en simplifiant la situation, l'émetteur de même que le récepteur *représentent* d'une certaine manière l'objet de la communication, leur propre soi et le soi du partenaire et ces représentations s'actualisent, de manière discursive, dans des *images* textuelles.

Même si ce modèle nous semble assez généreux dans la perspective d'une possible description de la lecture comme dynamique de la reconstruction du sens dans un contexte de l'interaction communicative, dans notre tentative de délimiter et de décrire les formes du dialogisme lectoral, nous utiliserons la version « améliorée » du modèle de Jean-Blaise Grize, tel qu'il apparaît dans la linguistique textuelle de Jean-Michel Adam.

Voilà la manière dont celui-ci conçoit la communication textuelle (Adam, 1999 :105) :



Du point de vue épistémologique, le modèle d'Adam s'articule à trois niveaux fonctionnels convergents : **le cadre de la communication** (défini par les coordonnées

spatiale, temporelle, et socio-idéologique de la « situation d'interaction sociodiscursive »), les **participants à la communication** (des êtres réels qui modalisent la communication en fonction des enjeux, de l'histoire/l'idéologie personnelle ou de groupe, etc.) et la communication en soi, regardée dans sa double dimension – *processus* interactif de coconstruction et *résultat* de ce processus.

Avant de transférer ce modèle dans la sphère de description et d'analyse de la lecture, une explicitation des concepts qui le structurent est nécessaire.

La situation d'interaction sociodiscursive représente, d'une part, le contexte spatio-temporel où l'acte de communication a lieu et, d'autre part, la codification socio-idéologique de la communication par les divers protocoles génériques et stylistiques-poétiques par lesquels la langue en tant qu'institution (la norme dans la linguistique de Coşeriu) s'actualise dans le cadre d'une communauté historique. Un acte de communication, de l'élémentaire salutation entre les voisins et jusqu'aux discours motivationnels les plus sophistiqués, les disputes des avocats ou électorales, tout dépend du lieu et du temps de déroulement et est assujéti aux contraintes pragmatiques et discursives (deux amis se saluent d'une certaine manière et différemment un étudiant qui salue un professeur ou un apprenti, le prêtre ; de même, en racontant sa fin de semaine à la montagne, le discours d'un jeune ne sera pas le même devant ses parents et devant les amis avec lesquels il y est allé).

Les schématisateurs sont les sujets impliqués, d'une manière ou d'une autre (comme émetteur, destinataire, spectateur/témoin etc.) dans l'acte de communication ; dans son schéma, Jean-Michel Adam tient compte seulement des positions discursives de l'émetteur (*le schématisateur*) et du récepteur (*le co-schématisateur*), mais, si l'on suit un acte linguistique concret, ces positions sont souvent accompagnées d'autres rôles actanciel-communicatifs du type témoin, spectateur, médiateur, etc., qui modalisent dans des formes différentes, l'acte de communication. Du point de vue de la linguistique textuelle de Jean-Michel Adam, l'activité spécifique des schématisateurs est la **coconstruction**, concept qui surprend l'interdépendance fonctionnelle-dialogique entre ceux qui prennent part à la communication; à la différence du modèle standard où le message était codifié et transmis au destinataire, reçu et, ensuite, déchiffré par le destinataire, dans cette nouvelle approche, la relation destinataire-destinataire est vue comme une relation de collaboration-négociation (au niveau de la construction de l'objet de discours) ou d'influence

réciroque⁷ (au niveau de l'affirmation des idées, des sentiments, des valeurs, des croyances, des préjugés, etc.).

Si, dans un groupe d'amis, on parle de la fin de semaine qu'ils ont passé ensemble à la montagne il y a un mois, cet « objet de discours » sera donc coconstruit par la mise en commun des souvenirs, par la confrontation des impressions et des sentiments. Selon le schéma antérieur, on observera que les personnes qui participent à cette discussion structureront l'action constructive en fonction des **représentations** (la manière dans laquelle ils se voient eux-mêmes, ou il voient les autres partenaires de dialogue, la manière dans laquelle ils représentent la situation de communication – occasion de remémoration heureuse ou d'expression des mécontentements, etc. – et non dernièrement, de la manière dans laquelle chacun représente ce week-end-là dont on parle). De même, la contribution discursive de chacun dépendra aussi des **préconstruits culturels** (idéologie, valeurs, normes) de chaque membre; une personne timide pour laquelle cette fin de semaine représente une première escapade à l'insu des parents parlera d'une certaine manière et un rebelle blasé, pour lequel de telles sorties sont habituelles, peut-être même banales, présentera les choses autrement. Le week-end en question apparaîtra différemment en fonction des **enjeux communicatifs** des participants: pour l'organisateur, la remémoration du week-end peut signifier sa mise en valeur en tant que leader du groupe ; en revanche, pour son rival, la remémoration se fera afin d'affaiblir l'autorité de l'organisateur.

Comme on peut se rendre compte, toutes ces variables (les représentations des locuteurs, l'idéologie, les finalités) déterminent un « objet de discours » dynamique, élaboré par la participation directe ou indirecte des locuteurs. On arrive par cet exemple au dernier concept structurant du schéma communicatif de Jean-Michel Adam, à savoir la schématisation. Pour Jean-Blaise Grize, tout comme pour Jean-Michel Adam, la schématisation est le concept fondamental de la logique naturelle et représente le « micro-univers » que chaque locuteur élabore et propose à ses partenaires de dialogue. Relativement à l'exemple antérieur, chaque intervention des personnes présentes aura un caractère de schématisation⁸ ; quand quelqu'un parlera de la villa où ils ont été logés, il proposera aux autres une schématisation, une représentation discursive d'une réalité.

La schématisation, comme point de rencontre du logique, du linguistique et de l'imaginaire, doit se comprendre sur deux niveaux complémentaires ; c'est un **processus**

⁷ Cette influence réciroque est surprise par Charles Bally : « C'est la raison d'être d'un autre caractère du langage spontané, son caractère actif, c'est-à-dire cette tendance qui pousse la parole à servir l'action. Le langage devient alors une arme de combat: il s'agit d'imposer sa pensée aux autres. » (*apud* Adam, 1999 : 119).

⁸ « Le caractère de schématisation » se réfère à une série de procédés logiques et linguistiques de représentation discursive de la réalité et il ne doit pas être confondu avec le caractère schématique, qui, lui, est, premièrement, la propriété de certains discours.

d'élaboration de « fragments de mondes possibles » et un **résultat**, le texte-message qui communique une perspective offerte en vue de la ratification aux destinataires⁹. A l'intérieur de la schématisation, on peut distinguer plusieurs **images** ou représentations discursives¹⁰: l'image de la situation de communication, du référent, des participants à l'acte communicatif et les diverses « combinaisons » (au sens mathématique) possibles (l'image que le locuteur se construit sur l'image que l'interlocuteur se fait sur le référent, sur soi ou sur la situation de communication). A ce niveau, il faut noter l'importance de l'ethos discursif, résultat du processus d'articulation textuelle de l'identité, aspect dont nous avons parlé en passant lors de la discussion sur la position de l'égalité possible entre auteur et personnage et sur lequel nous reviendrons à l'occasion de l'analyse de la relation lecteur-auteur.

Dans le cas de la discussion que nous avons proposé comme exemple, par (et dans) les répliques de chaque participant, s'articule une série d'images de soi, de l'altérité et du référent. Une personne qui aurait vécu cette fin de semaine comme une « aventure » pourrait se peindre, par ses répliques comme timide, exaltée et naïve, et pourrait aussi se représenter les autres en tant que « jury » qui devrait ratifier son statut de « pote », et pourrait, enfin, proposer sa propre version sur la situation de communication en soi (prétexte d'étonner les autres, d'essayer de se faire accepter et apprécier, etc.).

Par les trois niveaux d'articulation du modèle communicatif élaboré par Jean-Michel Adam (le cadre, les participants et le message), la communication est écartée de la sphère des relations mécaniques du type transmission d'informations, afin d'être placée dans un contexte épistémologique plus large, où la communication devient une interaction réciproquement-constructive, un cadre relationnel dans lequel l'élaboration du message devient un processus complexe où la construction-négociation du sens converge avec la projection et la validation de soi.

⁹ « Penser tout *texte* comme une *schématisation*, c'est réunir, en un seul concept, l'énonciation comme processus et l'énoncé comme résultat. » (Adam, 1999: 102).

¹⁰ Même si nous apprécions le modèle communicatif Grize-Adam, il est impossible de ne pas attirer l'attention sur une relative négligence terminologique ; il s'agit du couple *représentation-image* ; dans la perspective de Grize, tout en simplifiant les choses, la **représentation** est celle du **locuteur** (la manière dont il se voit, dont il voit les autres, le référent, etc.) et tient à ce que Eco nomme *intentio auctoris*, alors que l'**image** apparaît dans le **texte** et tient de ce que Eco appelle *intentio operis* (Eco, 2007). Pourtant, Grize utilise le terme de *représentation* alors qu'il décrit la schématisation comme texte-message ; Jean-Michel Adam parle de *représentation* pour décrire la schématisation en soi (« Schématiser, c'est construire un schéma, c'est-à-dire une **représentation verbale** par définition partielle », Adam, 1999: 103), et pour désigner les structures identitaires projetées par et dans le texte (*cf.* le sous-chapitre *L'ethos comme représentation discursive de soi*). Notre opinion : si l'on veut garder la différence entre le niveau des locuteurs et celui du texte, il serait plus convenable de parler d'**images** dans le plan du locuteur (comment il s'imagine soi-même, la réalité, etc.), et des **représentations** sur le plan du texte (comment on représente discursivement la réalité, l'émetteur, le récepteur et la réalité).

VI. 2. Vers un modèle de la communication lectorale

En partant donc de ce modèle de la communication interhumaine, nous allons essayer de l'adapter à une description de la lecture comme interaction communicative spécifique. Au moment où l'on passe du code oral au code écrit, apparemment, la seule modification se situe dans le plan de la fonction phatique, responsable de la voie par laquelle s'accomplit la communication et des particularités du message au niveau de l'établissement et du maintien du contact entre l'émetteur et le récepteur. Cependant, lors d'un regard plus attentif, nous nous rendons compte que la dynamique et la structure de la communication même se modifient au moment où l'on passe de l'oralité interlocutive à la médiation du code graphique.

De ce que nous avons observé lorsque nous avons émis de réserves par rapport au modèle de Lintvelt, la littérature représente une interaction entre un auteur concret et un lecteur concret dans le rôle d'interlocuteur sans voix. Pour l'écrivain, le lecteur est une virtualité dans le plan de la production du texte tandis que pour le lecteur, l'auteur est une virtualité dans le plan de la réception. Dans ces conditions, la relation auteur – lecteur est dépourvue de deux des éléments structurants de base du rapport émetteur – récepteur : la coprésence interlocutive et le caractère bidirectionnel des messages (de l'émetteur vers le récepteur **et** du récepteur vers l'émetteur). En termes de philosophie du langage, nous pourrions dire que dans le cas de l'écriture il se produit un décalage ontologique entre l'auteur et le lecteur : l'auteur concret interagit avec un lecteur virtuel, et le lecteur concret interagit avec un auteur virtuel.

La conséquence directe de cette asymétrie des niveaux ontologiques des partenaires de l'acte communicatif est la modification de la dynamique du procès en soi, par la transformation des éléments structuraux (l'auteur, le message et le récepteur).

Commençons par **l'auteur**. Dans le cas de la communication écrite, l'absence physique de l'auteur-émetteur détermine un relâchement du lien de responsabilité/intentionnalité auteur-message. A la différence de la communication orale où l'émetteur est celui qui parle, celui qui élabore un message qu'il adresse à un récepteur qui le reçoit et qui, éventuellement, devient lui-même émetteur, dans la communication écrite ces moments deviennent autonomes. Il est vrai que l'écrivain écrit pour être lu, mais le processus de l'écriture est un qui, dans son déroulement concret, gagne son indépendance envers l'activité de réception, vue comme une **possibilité** et non comme une certitude, comme il se passe dans la communication orale où l'émission et la réception

sont interdépendantes du point de vue fonctionnel, où l'émetteur élabore son message en fonction des réponses et des réactions momentanées du récepteur.

Quant au message, c'est un objet du monde physique, (une série de traces graphiques sur un support matériel, d'habitude le papier), « emboîté » de règle dans un autre objet du monde réel, le livre, appartenant à un horizon social particulier qui implique l'impression, la diffusion, la commercialisation, etc. La matérialité « durable » du texte écrit se distingue donc du point de vue substantiel et structurel de la matérialité « évanescence » du son.

Ce qui nous intéresse premièrement dans le contexte de la modification de la dynamique du procès communicatif, dans le cas des textes écrits, est moins la situation de l'auteur réel (dont l'activité pourrait être bien abordée de l'angle d'une psycholinguistique de l'acte créateur) ou du texte comme artefact, que le problème du **récepteur**. Le lecteur est l'instance vers laquelle il faut orienter notre attention si nous voulons découvrir la dimension communicative de la lecture et les rapports dialogiques qui s'établissent dans l'horizon de la réception des textes littéraires.

Le réflexe méthodologique le plus naturel semble être celui de lier la problématique du récepteur/de la réception au problème de l'émetteur/de l'émission du texte, pour voir dans le lecteur/la lecture le bout d'un processus dans lequel on leur réserve presque toujours la deuxième place. Selon le modèle de la communication verbale, au lecteur on associe le plus souvent la position de la deuxième personne, d'un *tu* destinataire/récepteur. Dans cet horizon méthodologique, l'option des chercheurs de parler du lecteur construit par l'auteur ou par le texte est naturelle et entièrement justifiée.

Rappelons-le, pour Benveniste, la deuxième personne, le *tu* récepteur est une création du sujet de langage qui s'institue soi-même comme sujet et qui projette une instance réceptive, mais cette dynamique est une propriété intrinsèque du langage humain. Dans la vertu du postulat implicite d'un isomorphisme entre la communication orale et l'écrit, beaucoup des théoriciens de la lecture investissent le lecteur dans sa qualité de projection/construction du texte ou de l'auteur. Tout comme le *je* génère par son discours un *tu* récepteur, de la même manière l'auteur, par son texte, construit un *tu* lecteur. Si l'on passe à un niveau supérieur d'abstraction où la subjectivité et l'altérité deviennent des propriétés du langage humain, dans le contexte du langage écrit, l'auteur et le lecteur deviennent un **effet** du texte/de la textualisation. Quoiqu'elle soit tout à fait légitime du point de vue épistémologique, cette approche fonctionne mal au moment où l'on fait route inverse, des instances abstraites du type Lecteur Modèle ou du Lecteur implicite vers

l'instance concrète, sujet d'une action particulière, celle de lire un roman. A ce niveau de compréhension la superposition du lecteur comme instance (possible) réelle et du récepteur comme mécanisme de fonctionnement du texte devient inopérante.

De notre point de vue, le rapport entre ces deux instances est de complémentarité épistémologique. Comme nous allons le montrer plus loin, lorsque nous parlons du lecteur réel ou concret, nous nous référons premièrement à un niveau de réalité, et non à un certain lecteur ; dans ce sens, « le lecteur réel » est une hypothèse d'être humain qui appartient au même niveau ontologique que nous ; c'est un lecteur avec une certaine histoire, avec une structure psychique, sensorielle et idéologique particulière. Les adjectifs *réel* ou *concret* marquent la distance épistémologique du lecteur « textuel », objet d'investigation de la poétique de la lecture qui représente une instance déduite des données textuelles et qui leur est subordonnée. Si le lecteur « textuel » est une instance abstraite possible, un produit fantasmatique de la rencontre du chercheur avec le texte, le lecteur « réel » est une instance concrète possible, un fantasme du chercheur qui rencontre la lecture. Si le premier type de lecteur est la réponse à la question : « Que font les textes lorsqu'ils sont lus ? » (Ils construisent un lecteur « textuel » – Modèle, implicite, virtuel, informé, un architecteur, etc.), le deuxième type de lecteur est la réponse à la question : « Que font les lecteurs lorsqu'ils lisent ? ».

Ce n'est pas dans notre intention de multiplier les variantes de lecteurs analysés de multiples points de vue par les théoriciens de la lecture ; le concept de « lecteur textuel », emprunté à Matei Călinescu (2003 : 130) a une valeur purement opératoire, il nous sert à la délimitation épistémologique de l'instance du lecteur réel dont nous allons nous occuper. Nous avons préféré parler de lecteur textuel (et non pas de Lecteur Modèle, Implicite, Idéal, virtuel, ou d'architecteur, etc.) pour accentuer le niveau onto-épistémologique auquel il se situe : le lecteur textuel est une structure générée (générable) par (à travers) le texte. Autrement dit, en simplifiant les choses, lorsqu'ils analysent les textes et les mécanismes de la textualité, les théoriciens de la lecture déduisent une **structure de réactions et d'attitudes textuellement prédéterminées** qu'ils attribuent à une instance, instance qui n'a d'autre valeur que celle d'exemplifier les propriétés du texte par rapport auquel le lecteur devient « une caractérisation métonymique du texte » (Menakhem Perry *apud* Călinescu, 2003 : 367).

D'un certain point de vue, la distinction entre le lecteur réel et le lecteur textuel est liée à la tension entre « la lecture externe » et « la lecture interne », telles qu'elles apparaissent chez Jean-Louis Dufays (Dufays, 1994 :25-27) ; cependant son option pour

une relation dialectique-complémentaire entre une démarche qui privilégierait « la lecture externe » et une démarche qui privilégierait « la lecture interne » nous semble plutôt déclarative que fonctionnelle. Le principal enjeu de son livre est la description de la stéréotypie dans le contexte de la réception du texte et se situe donc sur le plan des approches du type « interne », même si, dans la description « des phases de la construction du sens », il analyse des déterminations extratextuelles comme la finalité et le précadrage.

Dans la perspective du rapport entre les deux éléments du titre du livre « stéréotype » et « lecture », le but de la recherche de Dufays est celui d'examiner « de plus près les différentes manières dont ces stéréotypes pouvaient être actualisés dans un texte, les fonctions virtuelles qui pouvaient leur être conférées par les écrivains ou les textes et les effets de lectures qu'ils étaient susceptibles de produire ». (*Ibidem* : 14).

En ce qui nous concerne, nous préférons séparer ces deux instances et accentuer les différences méthodologiques et épistémologiques entre la description de l'activité du « lecteur réel » de la perspective d'une pragmatique de la lecture et la description des activités du « lecteur textuel » de la perspective d'une poétique de la lecture subordonnée à la poétique du texte.

Il est vrai que certaines des caractéristiques du « lecteur réel » se superposent sur celles du « lecteur textuel », mais à chaque fois, la superposition aura des valences descriptives différentes. Par exemple, dans le cas où nous nous référons à l'activité psycho cognitive du lecteur tout au long de la lecture d'un texte, si nous nous référons au « lecteur textuel », son activité sera une d'élaboration d'inférences, d'articulation de scénarios, de remplissage des blancs, etc. Il est évident que toutes ces activités apparaissent dans le cas du « lecteur réel », mais elles sont relativisées de la perspective du contexte spatial-temporel et motivationnel de sa lecture. Pour le « lecteur textuel » l'activité cognitive est déterminée par le texte, tandis que pour le « lecteur réel » cette prédétermination passe sur une place seconde, remplacée par les déterminations extratextuelles.

Il est vrai que, d'habitude, la réception de tout texte dépend des instructions d'utilisation que les textes mettent à la disposition des lecteurs¹¹ ; mais ces instructions n'agissent pas directement sur le lecteur, elles interagissent avec une série de prédéterminations extratextuelles qui, habituellement, dominent et subordonnent les déterminations d'ordre textuel.

¹¹ Comme le dit Matei Calinescu, « On pourrait dire que chaque livre est accompagné d'un mode d'emploi, où les instructions de lecture peuvent être formulées de façon explicite et complète (...) ou seulement suggérées (...), avec un grand nombre de variations entre ces deux extrêmes » (Călinescu, 2003 : 130).

Imaginons qu'un couple, mari et femme, parcourt le même texte, *Madame Bovary*. Il va de soi que **la position de mari** du lecteur va déterminer celui-ci à configurer d'une certaine manière les trajets sémantiques-idéologiques du livre (peut-être avec plus d'attention accordée à la situation de Charles Bovary) ; ces trajets de sens seront, sans doute, différents des trajets de sens de **la femme**, qui s'approprie le texte de la perspective de son rôle social et conjugal (elle va approuver ou désapprouver Emma, elle va prêter attention aux éléments textuels qui pourraient justifier Emma, dans le cas où la femme se retrouve ne fût-ce que partiellement dans l'héroïne ; par contre elle va retenir les éléments qui disqualifient Emma du point de vue moral, si la femme adopte « la part de l'accusation »).

Pour le moment, nous n'allons pas trop insister sur cette distinction et sur ses conséquences épistémologiques ; nous allons reprendre la discussion au moment où nous allons illustrer nos considérations sur des textes différents. Jusque là, nous nous limitons à souligner l'idée que pour l'élaboration d'un modèle communicatif de la lecture, il nous semble nécessaire de faire la distinction entre le lecteur « textuel », instance de réception subsumée à la deuxième personne, vue comme une propriété ou comme un effet du texte et le lecteur « réel », instance extratextuelle qui déroule une activité spécifique et qui se situe **au début du champ communicatif**, et non pas à sa fin, comme il se passe dans le cas du lecteur textuel, qui est une projection¹² du texte ou de l'auteur.

Par conséquent, le modèle communicatif de la lecture que nous allons élaborer tiendra compte des différences structurelles entre les facteurs constitutifs de l'interaction (l'auteur, le texte, le lecteur) déterminés par le spécifique de cette activité (la dimension graphique et la dimension esthétique) et soulignera les diverses formes de la rencontre dialogique à laquelle est convoqué le lecteur tout au long de la réception des textes littéraires. Si nous prenons en considération le caractère schématique/synthétique de notre approche, nous allons nous limiter aux problèmes de réception du texte narratif, quoique, comme on va le voir, une discussion appliquée à la réception spécifique des genres littéraires, de la perspective du lecteur réel, soit tout à fait nécessaire.

Le cadre théorique général restera celui de la linguistique textuelle et de l'analyse du discours. Si d'habitude cette paire terminologique (texte-discours) implique plutôt une

¹² N'oublions pas que du point de vue étymologique « projeter » signifie « jeter **dehors** » ; de la perspective de la poétique de la lecture, le lecteur « textuel » se trouve exposé devant l'auteur ou devant le texte, tout comme, dans une conversation, l'interlocuteur se trouve **devant** le locuteur, « exposé » à son message. Du point de vue spatial, pour le lecteur réel, le texte et l'auteur deviennent des projections, ils se trouvent donc **devant** le lecteur et obéissent à ses actions.

distinction méthodologique à finalité démonstrative-argumentative, distinction qui s'estompe tout au long de la démonstration, nous préférons mentionner dès le début que, de notre point de vue et en accord avec les positions théoriques de Dominique Maingueneau et Jean-Michel Adam, le rapport texte-discours vise deux réalités distinctes et complémentaires : le texte est un objet du monde physique (les signes graphiques des pages du livre), et le discours englobe cet objet dans **un contexte** de production-réception/interprétation (Adam, 1999 : 39-42).

Situé dans ce cadre disciplinaire, le modèle de la communication lectorale pourrait être schématisé par l'image suivante :

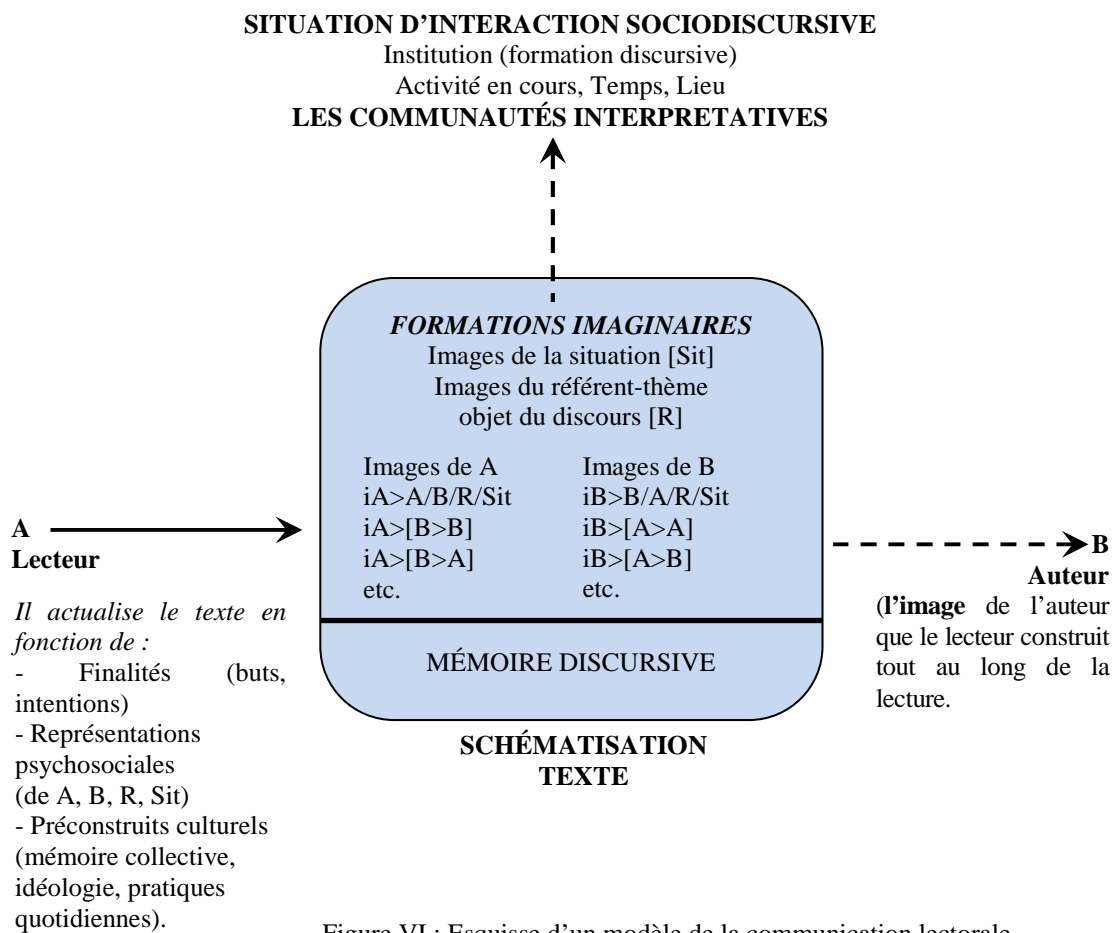


Figure VI : Esquisse d'un modèle de la communication lectorale

Troisième partie

Dialogisme et lecture

« L'objet de cet essai n'est pas une théorie de la lecture pour le texte, comme avec les poétiques de la lecture, mais une théorie de la lecture pour la lecture ». (Gervais, 1993: 30).

VII. Introduction au dialogisme lectoral

Afin de devenir fonctionnel dans le contexte de la compréhension de l'acte de lecture, le modèle que nous avons ébauché à la fin du chapitre précédent doit être modifié en accord avec les différences spécifiques établies entre la communication verbale et la communication littéraire auxquelles nous avons fait référence plus haut (le code graphique et la dimension esthétique), dans le but de décrire les formes du dialogisme lectoral.

C'est dans le cadre d'un paradigme scientifique linguistique que nous voulons aborder maintenant la dimension dialogique de la lecture. Du notre point de vue, **la lecture est une forme de communication**, mais, comme nous essaierons de le démontrer, il s'agit d'une communication *sui-generis*, liée structurellement à la communication linguistique, sans se confondre cependant avec celle-ci. Il est évident que si nous renonçons à l'illusion de l'isomorphisme lecture-dialogue et que nous résistons à la tentation de formaliser le processus de la lecture selon le modèle de la communication habituelle, la lecture des textes littéraires dépasse le cadre du modèle communicatif classique¹ grâce à deux éléments centrifuges : la dimension graphique et la dimension esthétique du texte. Si l'on parle de la lecture en éludant ces deux aspects, on perd la spécificité même de cette activité. Tenant compte de cet impératif méthodologique, à savoir l'insertion de la lecture dans un contexte socio-idéologique spécifique (la lecture comme activité d'ordre culturel) et dans un mécanisme processuel particulier (la réception de certains signes graphiques), on découvrira que le dialogisme lectoral prend d'autres formes que celles qui sont spécifiques à la communication linguistique.

Sur cette base méthodologique et comme une de ses conséquences nous mettrons le lecteur au centre de notre recherche, non pas comme agent second d'un processus d'interaction dont l'origine se trouve ailleurs (dans le texte ou dans l'auteur), mais comme point de départ, comme **sujet de l'action et non comme patient**. Celui-ci est l'un des postulats fondamentaux de notre recherche et nous voulons l'explicitier dès le début, afin de clarifier notre position par rapport à d'autres approches qui traitent la lecture comme interaction.

Par conséquent, nous situerons au centre de notre analyse le lecteur comme sujet et non pas comme patient. Une première objection qu'on pourrait émettre à cette affirmation est la suivante : « Mais, le lecteur, tel qu'il est présenté par Eco, par exemple, par Iser, ou

¹ Il s'agit du modèle créé par Jakobson, utilisé le plus souvent lorsqu'on discute les fonctions de la langue ou la fonctionnalité du langage humain (cf. Jakobson, 1963, Lintvelt, 1991, Irimia, 1999).

pas Fish, ayant un rôle actif dans la réception du texte, n'est-il pas un véritable sujet ? » ; « N'a-t-il pas un rôle constructif dans l'actualisation du sens de l'œuvre ? » A la première question, il faut répondre par la négative, tout en nous réservant le droit de préciser ensuite la raison pour laquelle nous ne croyons pas que le « Lecteur Modèle » ou le « Lecteur Implicite » ou le « Lecteur Informé » soient de vrais sujets dans le processus de la lecture. A la seconde question, nous répondrons affirmativement, en ajoutant que le rôle constructif du lecteur dans l'économie du texte peut s'accomplir sans que l'instance qui le réalise soit le sujet véritable² ; autrement dit, malgré son rôle constructif, le lecteur reste le patient, celui qui subit l'action du texte ou de l'auteur, qui sont de véritables sujets.

Essayons de démontrer brièvement pourquoi, dans les modèles de lecture proposés par Eco et par Iser, au Lecteur Modèle, respectivement au Lecteur Implicite on ne réserve pas le rôle de sujet mais celui de patient. Bien que les deux chercheurs analysent, de divers points de vue, le rôle constructif du lecteur dans l'économie de l'œuvre, à une analyse plus profonde, nous découvrirons qu'on réserve au lecteur une position secondaire, dans l'algorithme analytique et démonstratif des deux théoriciens.

Simplifiant les choses, on pourrait dire que, pour Eco, le Lecteur Modèle est un prétexte à l'aide duquel il décrit les mécanismes de la sémiotique textuelle ; dans ce cadre épistémologique, il est évident que l'accent fonctionnel tombe sur le texte et non pas sur le lecteur. C'est le texte qui « veut être lu d'une certaine manière » et qui « programme » donc sa réception, créant un lecteur qui parcourt les étapes que le texte lui impose. Selon la théorie d'Eco, toutes les actions, les choix, les attitudes du Lecteur Modèle sont préconçues ; ils existent dans le texte, et le lecteur ne fait que s'y conformer ou ignorer les indications du texte. La dernière hypothèse n'est pas un privilège du Lecteur Modèle, mais un défaut, une carence des lecteurs empiriques, puisque, tel que Eco le démontre dans l'analyse du *Drame*, le texte peut, s'il le veut, déterminer aussi des lectures fautives et contraindre ainsi les lecteurs à faire des erreurs.

Le rôle secondaire qu'Eco assigne au Lecteur Modèle est évident si l'on se réfère à la manière dont il le définit : « le Lecteur Modèle est 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. » (Eco, 1985 : 76-77). Par rapport à cette définition, le Lecteur Modèle, quoiqu'il détienne un rôle constructif

² On pourrait considérer, en forçant les choses, que même sa nature de patient permet au lecteur d'accomplir de manière efficace ce rôle. Autrement dit, plus le lecteur est soumis aux contraintes auctorielles ou textuelles, plus il fait mieux ce qu'on lui demande de faire, plus l'actualisation du discours littéraire est adéquate et efficiente.

important dans l'actualisation du texte, reste pourtant une simple stratégie par l'intermédiaire de laquelle le texte programme et balise sa propre réception.

Quant à Iser, il définit le Lecteur Implicite comme une fiction critique avec un rôle instrumental³ ; Le Lecteur Implicite est un ensemble de traits qui se trouvent à la base de l'évaluation du « potentiel d'effet du texte ». Il est donc une interface qui rend visible l'effet que le texte a sur le lecteur, et l'enjeu du livre d'Iser est justement la description des formes par l'intermédiaire desquelles le texte agit sur le lecteur et le détermine à réagir :

« Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il **s'inscrit dans le texte lui-même**. Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui. L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une **structure textuelle d'immanence du récepteur**. » (Iser, 1985 : 70).

Le fait que les deux chercheurs mettent le texte au centre de leur investigation et font usage du Lecteur pour décrire le mécanisme de fonctionnement de la « machine textuelle » ou les modalités que le texte utilise pour prédéterminer la propre réception représente une démarche épistémologique valide et nécessaire. Les observations que nous avons fait jusqu'ici, ne visent pas du tout le refus des deux approches au nom de la liberté du lecteur, mais essaient de mettre en lumière, schématiquement et peut-être d'une manière trop réductive, leur structure de profondeur, leur centre de poids analytique et démonstratif qui n'est pas le lecteur, mais le texte et, parfois chez Eco, l'auteur lui-même.

A la différence de telles théories où l'on prête au lecteur une importance particulière, sans faire de lui l'enjeu de base de la démonstration, nous tenterons mettre au centre de notre analyse **le lecteur comme sujet**. En adoptant la perspective du dialogisme lectoral, nous mettrons donc l'accent sur le lecteur qui lit et non pas sur le lecteur qui est lu/construit/dirigé/orienté par le texte. Si les deux types de Lecteur dont nous avons parlé plus haut se situent dans le plan de l'immanence textuelle, étant des structures abstraites avec un rôle particulier dans le fonctionnement du discours littéraire, le Lecteur dont nous nous occuperons est placé dans un horizon contextuel empirique. C'est lui qui lit un certain texte dans un espace-temps particulier, ayant des raisons particulières et un but

³ C'est la raison pour laquelle nous ne sommes pas d'accord avec la perspective de Maurice Couturier, concernant les théories d'Iser où « le seul sujet qui mérite l'attention, c'est le récepteur, le lecteur. » (Couturier, 1995 : 9). Le noyau de la démonstration iserienne nous semble moins l'activité le lecteur que l'interaction texte-lecteur et la manière dont le texte, par ses « structures d'appel », se laisse lire et interpréter.

précis⁴. Les implications dialogiques de la lecture seront analysées à partir d'un tel lecteur et des diverses relations qu'il entretient avec le texte, l'auteur et la (les) communauté(s) interprétative(s).

Le Lecteur auquel nous faisons référence est, tout d'abord, un **sujet psychologique**, doué de sentiments, pensées, attentes, désirs, etc., et les formes du dialogisme dans lesquelles il est impliqué par l'acte de la lecture s'inscrivent dans le plan de cette subjectivité psychologique. Pour revenir au dialogisme, tel que nous l'avons compris en suivant la théorie de Bakhtine et parfois en nous détachant d'elle, nous soutiendrons que le dialogisme se construit par l'action constructive de l'Autre dans le plan du discours du sujet. Notre vision dépasse le cadre du dialogisme vu comme simple interaction communicative du type réplique et contre-réplique et nous nous situons dans la zone de profondeur où le dialogisme, entendu comme rencontre réciproquement enrichissante entre le sujet et l'altérité, a un rôle structurant pour le sujet et son discours/son activité lectorale.

En indiquant les points discutables du modèle communicationnel standard appliqué à la lecture (l'asymétrie auteur-lecteur, différente de celle je-tu, la spécificité du code graphique et la dimension esthétique du message), nous développerons un modèle de compréhension de la lecture qui tienne compte de ces aspects. Dans la construction de ce modèle nous ferons usage de quelques acquisitions récentes de la linguistique textuelle et de la logique naturelle, notamment les notions de **schématisation** et de **représentation** qui, comme on le verra, supposent une série d'opérations logico-linguistiques particulières, extrêmement importantes pour la compréhension de la lecture comme interaction communicative *sui-generis*.

À la différence du paradigme canonique de compréhension de la lecture, qui situait le lecteur au bout de la chaîne communicative, dans notre schéma, le lecteur occupera la première position ; il n'est plus celui qui répond, par une action à l'action de l'auteur, mais il est responsable d'une action autonome, qu'il réalise indépendamment de l'action d'écrire de l'auteur. Nous insistons sur l'idée que la lecture n'est un processus secondaire par rapport à la construction du texte qu'à un niveau de surface. Entre lire et répondre à une question qui est adressée dans un contexte de coprésence interlocutive, les ressemblances sont assez vagues ; dans les deux cas nous avons affaire à des actions

⁴ Visant un tel lecteur, nous nous situons, consciemment, dans l'horizon épistémologique élaboré par Matei Călinescu dans *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii (Lire, relire. Vers une poétique de la (re)lecture)*.

précédées par d'autres actions, mais ces actions sont liées à l'existence d'un texte auquel elles font référence. Seulement ces ressemblances sont beaucoup moins importantes que les différences. La relation question-réponse fonctionne dans le cadre de la coprésence interlocutive, du caractère indépendant de la communication et dans le cadre de la dimension mutuellement bidirectionnelle, soutenue par l'interchangeabilité des rôles énonciatifs (d'émetteur et de récepteur) et par la symétrie fonctionnelle des processus psycholinguistiques – la transposition des **signes mentaux/représentations mentales** dans des **signaux sonores**, au niveau de l'émission, et la conversion des signaux sonores en images/représentations mentales, au niveau de la réception – (cf. Irimia, 1986). La relation écriture-lecture d'un texte littéraire dépend du caractère médiat de la communication (pour que le texte soit lu, on a besoin de la mise en fonction de tout un entier réseau d'intermédiaires – éditeur, typographe, libraire, bibliothécaire, etc.) dont les interventions modalisent de manière constitutive l'objet-texte, en le transformant dans l'œuvre, par l'aspect unidirectionnel de la communication (cf. Irimia, 1999 : 171) et l'asymétrie des activités psycholinguistiques mises en formes par les actants responsables de l'acte communicatif complexe qui est la littérature.

Dans les chapitres suivants, nous intégrerons dans notre vision sur la lecture la **société**, l'**auteur** et le **texte** comme des pôles **des trois séries d'interactions dialogiques** : lecteur-société, lecteur-auteur et lecteur-texte. En nous situant dans le contexte du dialogisme constitutif, nous tenterons de montrer la manière dans laquelle le lecteur se rapporte aux communautés interprétatives, à l'auteur et au texte et, surtout, nous montrerons comment, par l'intermédiaire de ces rapports, **l'altérité** (vue comme société, auteur et texte) **construit l'identité**. Autrement dit, nous tenterons de montrer la manière dont le processus de la lecture est structuré par la façon du lecteur de se situer par rapport à la société, à l'auteur et au texte. Ensuite, nous essayerons aussi d'expliquer comment ce processus dépend des représentations dynamiques du lecteur liées aux éléments mentionnés.

Si le dialogisme représente la façon dont le sujet parlant intériorise, dans son propre discours, ce que l'Autre a dit ou pourrait dire, en fait la représentation que le sujet parlant se fait de ce que l'interlocuteur a dit ou pourrait répondre, dans le contexte de la lecture, le dialogisme vise **la manière dont les représentations du lecteur concernant le contexte, l'auteur et le texte conditionnent, modalisent et construisent la lecture**. Toutes ces considérations illustrent l'idée, très importante dans notre projet de recherche que le lecteur n'est pas un acquis, mais un devenir, si l'on parle philosophie ; pour que

quelqu'un devienne lecteur, il ne suffit pas qu'il prenne un livre et en déchiffre les mots ; il faut qu'il participe à la dynamique des actions culturelles et identitaires **dans un contexte social**, il faut qu'il assume la dimension intersubjective de son activité, **par rapport à celui qui a créé le texte**, et, enfin, il faut qu'il s'accommode à **l'altérité textuelle** par certaines attitudes réceptives particulières.

Avant de conclure, il est nécessaire de clarifier aussi notre position dans champ épistémologique de l'analyse de la lecture. Comme on l'a déjà dit, notre choix théorique en est un de nature linguistique (nous nous appuyons beaucoup sur la linguistique textuelle de Jean-Michel Adam et, pour certains aspects, sur la logique naturelle de Jean Blaise Grize) ; nous restons ouvert à la poétique de la (re)lecture élaborée par Matei Călinescu, à la rhétorique de la lecture (à celle de Wayne C. Booth, plutôt qu'à celle de Michel Charles) et à la perspective de la communication textuelle intersubjective développée par Maurice Couturier. A côté de ces repères théoriques, s'impose impérativement la mention des œuvres de Bernard Gervais qui, par les postulats de son approche, a ouvert de nouveaux horizons à la théorie de la lecture.

Bien entendu, dans une perspective générale, Bakhtine reste un point de repère, notamment par la dimension constitutive du dialogisme communicatif qui représente le fondement « philosophique » de notre démarche de concevoir la lecture comme rencontre dialogique.

VIII. Le dialogisme lectoral contextuel

“In his famous study *Practical Criticism* (1929), the Cambridge critic I. A. Richards sought to demonstrate just how whimsical and subjective literary value-judgements could actually be by giving his undergraduates a set of poems, withholding from them the titles and authors' names, and asking them to evaluate them. (...) To my mind, however, much the most interesting aspect of this project, and one apparently quite invisible to Richards himself, is just **how tight a consensus of unconscious valuations underlies these particular differences of opinion**. Reading Richards' undergraduates' accounts of literary works, one is struck by the habits of perception and interpretation which they spontaneously share what they expect literature to be, what assumptions they bring to a poem and what fulfillments they anticipate they will derive from it. (...) Their critical responses were deeply entwined with their broader prejudices and beliefs. This is not a matter of blame: there is no critical response which is not so entwined and thus no such thing as a 'pure' literary critical judgement or interpretation.” (Eagleton, 1996: 13).

VIII. 1. Introduction

Comme le montre Terry Eagleton dans son commentaire sur l'expérience pédagogique de I. A. Richards, commentaire que nous avons placé en épigraphe pour ce premier chapitre sur les formes lectorales du dialogisme, aucun contact avec le texte n'est libre de préjugés, croyances et attentes.

L'enjeu de notre analyse est lié à ces préjugés, croyances et attentes, dans la mesure où elles se constituent dans une grille normative qui modalise l'accès au sens, en imprimant aux lecteurs certaines « habitudes de perception et interprétation » (“the habits of perception and interpretation”). Notre hypothèse est celle que la lecture outre sa dimension intime-subjective, sous la forme du contact direct avec le texte, suppose une dimension communautaire où le lecteur se rapporte, de façon consciente ou inconsciente, à l'espace social et culturel auquel il appartient.

Des multiples formes d'interaction qui peuvent s'établir entre le lecteur et la communauté culturelle à laquelle il appartient, nous avons décidé de nous arrêter à l'interaction circonscrite par les **typologies lectorales** vues comme modalités selon lesquelles la société prédétermine l'accès au sens par l'articulation des **manières plus ou moins codifiées de réception des textes**.

Tout comme le locuteur n'a accès au langage que par l'intermédiaire des structures discursives préalablement établies (ce que, nous appelons d'habitude « genre de discours » ou « genre littéraire »), le lecteur, lui aussi, entre en contact avec le texte en actualisant de différents « genres de lecture » – une série de conventions, normes, attitudes, protocoles socialement codifiés.

Ce que nous avons appelé **dialogisme contextuel** se réfère donc à cette dynamique de la relation entre le lecteur et les communautés interprétatives, dans le plan de l'obéissance aux (ou de la transgression des) normes de lecture proposées ou imposées par ces dernières. Comme on peut facilement l'observer, si l'on se souvient du schéma de Jean-Michel Adam, ce rapport lecteur-société correspond « à la situation d'interaction sociodiscursive », le premier élément spécifique du modèle communicatif que nous essayons d'adapter à la description de la lecture. De la perspective de ce niveau, nous avons décidé de nommer l'interaction spécifique entre le lecteur et la société dialogisme contextuel, parce qu'il vise, avant tout, la position du lecteur envers le contexte social et culturel comme agent de codification et balisage des trajets de lecture individuels.

L'analyse de cette interaction dialogique se déroule en quatre parties.

La première partie est réservée à une **discussion théorique** sur le rapport individuel-social dans la sphère de la lecture, par l'approche du problème des genres lectoraux comme série de normes et conventions de réception socialement codifiées, circonscrites donc à une **orientation sociale et idéologique de la lecture**.

Dans la deuxième partie nous nous référons à quelques-uns des types de lecture tels qu'ils sont décrits dans la littérature de spécialité, pour démontrer que la pluralité des trajets individuels de réception des textes peut être réduite à quelques types de lecture à valeur supra individuelle et communautaire.

Dans la troisième et la quatrième partie nous allons discuter les deux modalités d'articulation des types de lecture dans l'espace socio culturel, et nous allons essayer de répondre à la question : « Comment s'élaborent les genres lectoraux et comment acquièrent-ils l'autorité par rapport aux lecteurs individuels ? » Les voies de codification sociale de la lecture et implicitement du « paramétrage » préalable du contact du lecteur avec le texte sont, d'une part, la Critique/Théorie littéraire (comme institution qui s'est spécialisée dans l'administration des « stratégies » de réception des textes) et d'autre part l'École (comme institution qui régleme et dirige la façon générale de réception des textes)¹.

Au lieu de conclusions, à la fin de ce chapitre, nous allons décrire et analyser « une expérience » didactique intéressante réalisée par Stanley Fish. Pour Fish cette expérience devait démontrer que les lecteurs créent les textes qu'ils lisent, mais pour nous cette expérience montre, d'une part, la manière dans laquelle les lecteurs sont créés par les communautés interprétatives à l'intérieur desquelles elles déroulent leur activité et, d'autre part, elle illustre la façon dont la société conditionne et contrôle la réception des textes.

¹ Nous n'avons pas inclus cette partie dans la version française de la thèse parce qu'elle constitue une analyse du système éducatif roumain au niveau des consignes du Ministère de l'Éducation Nationale concernant l'enseignement de la lecture.

VIII. 2. Le dialogisme contextuel – considérations générales

L'un des traits spécifiques de la communication interhumaine est celui d'être située dans un certain contexte spatio-temporel, causal et téléologique. Autrement dit, la communication se déroule dans un moment précis et dans un certain espace (la rencontre matinale entre deux voisins dans l'arrêt de bus, sur le chemin vers le travail, la rencontre entre un professeur et un étudiant à l'occasion de l'examen oral, etc.). Elle est déterminée par quelque chose de précis (par les conventions sociales qui requièrent que les gens qui se connaissent doivent se saluer, et dans le deuxième cas, par les obligations académiques du professeur qui doit évaluer l'étudiant et par les obligations de l'étudiant qui doit être évalué). Elle a une certaine finalité (socialisation et confirmation du statut de « voisins qui s'entendent bien », respectivement l'évaluation de l'étudiant et la note qui déterminera s'il a passé ou s'il a raté l'examen). Ces coordonnées configurent un certain contexte primaire que Jean-Michel Adam appelle « situation d'interaction sociodiscursive » de la communication.

Si nous adoptons le modèle communicatif élaboré par le linguiste français et que nous l'adaptions à l'acte de la lecture, il faudrait méditer à la dimension contextuelle de la réception des textes.

Par conséquent, la situation d'interaction sociodiscursive représente, dans un modèle communicatif de la lecture, le cadre contextuel où cette activité se déroule. Comme la communication ordinaire, la lecture n'existe pas *in vitro*, mais fixée dans l'histoire ; elle se déroule toujours sur des coordonnées spatiales et temporelles spécifiques, des coordonnées qui lui impriment maintes fois un développement particulier. Rappelons-le, dans le schéma de Jean-Michel Adam, « la situation d'interaction sociodiscursive » est décomposée en quatre champs structuraux et fonctionnels autonomes et complémentaires – **l'espace, le temps, la nature de l'activité en cours et la dimension institutionnelle** de l'interaction. Si les trois premières coordonnées sont relativement claires et qu'elles aient été abordées dans les diverses théories de la lecture², la dernière nous semble exiger une attention spéciale si nous voulons comprendre les interactions spécifiques sur lesquelles se déroule l'acte de lecture.

En partant des exemples du début de ce sous chapitre, nous allons observer que pour la communication ordinaire, la dimension institutionnelle signifie qu'il y a certaines

² Voir par exemple les analyses de Matei Călinescu sur « les âges, les lieux et les situations » dans l'acte de la lecture (Călinescu, 2003: 103-123) et les observations de Bertrand Gervais sur « les régies de la lecture » (Gervais, 1993: 30-80).

règles et conventions de comportement communément (« communautairement ») établies, des normes et des conventions que les participants à l'acte de la communication reproduisent de façon consciente ou automatique. Ainsi les voisins se saluent, s'intéressent chacun à la vie de l'autre, etc., le professeur pose des questions à l'étudiant pour établir le degré de connaissance d'un certain sujet ou sur ses aptitudes analytiques et interprétatives, et l'étudiant répond essayant de démontrer qu'il détient certaines compétences ou des informations pour être évalué d'une façon positive.

Donc **la dimension institutionnelle** est représentée premièrement par la structure génériquement codifiée de l'interaction réalisée (la discussion amicale, l'évaluation didactique, la rencontre d'affaires, la rencontre diplomatique, l'interview, « la dispute », etc.). Cela suppose certaines règles préalablement établies, une certaine conduite standard, certains gestes et certaines attitudes que les participants à l'interaction communicative adoptent. En ce qui concerne strictement l'actualisation discursive du langage, ces conventions se concrétisent en plusieurs genres du discours, des structures formelles socialement codifiées, qui s'interposent entre le langage et la subjectivité et l'unicité du sujet parlant.

Si, pour la communication orale, l'existence des genres est un fait de l'ordre de l'évidence, du bon sens, sous quelle forme pourrait-on parler **des types de lecture socialement codifiée** ? Est-ce que les genres de lecture existent-ils de la même façon que les genres de discours ? Pour répondre à ces questions, il faudra éclaircir premièrement ce que nous comprenons par les genres de discours. De notre point de vue, les genres de discours représentent un groupe de normes, conventions et prescriptions (des libertés et des contraintes socio-idéologiques) qui prédéterminent la configuration sémiotique-communicative des messages³. Grâce à eux apparaît une différence évidente entre ce que (combien, comment) nous disons dans une interview d'embauche et ce que (combien, comment) nous disons dans une discussion avec les amis. Autrement dit, le genre

³ C'est bien sûr une définition « de travail », inspirée par les observations de Bakhtine : « Chaque sphère donnée de l'activité et de la communication humaine (...) connaît ses genres, appropriés à sa spécificité. (...) Pour parler, nous nous servons toujours des genres du discours, autrement dit, tous nos énoncés disposent d'une *forme* type et relativement stable, de *structuration d'un tout*. » (Bakhtine, 1984: 269, 284). Pour une discussion plus ample sur les genres, cf. Adam, 1999, 81-100. Dans ce travail, dans le 3^e chapitre (*Types de textes ou genres de discours ?*), le linguiste français analyse le genre dans la dynamique de l'interaction sociodiscursive en partant de trois hypothèses simples (la pluralité et la variété synchronique et diachronique des genres, le caractère socialement et culturellement codifié et le rôle constructif des genres dans le procès de la textualisation). De notre point de vue, une telle approche intéresse, en égale mesure, la (socio) linguistique et la théorie de la littérature ; les études littéraires auraient à gagner si l'analyse spéculative des genres littéraires (Genette, 1994, Schaeffer, 1989), qui fait du genre littéraire un objet de connaissance particulier, serait doublée d'une approche (socio)linguistique lucide, qui inscrive le problème de la généricité dans le contexte des codifications sociales et de la communication idéologique.

représente une macrostructure prescriptive, qui contraint la communication à se dérouler selon certaines règles dont la transgression est automatiquement saisie et éventuellement sanctionnée. Cet aspect prescriptif normatif et la façon « d'administrer » les transgressions sont liés à la dimension sociale de l'interaction verbale : les énoncés sont émis par des gens pour des gens, et le respect ou la transgression des règles d'énonciation (orale ou écrite) sont appréciés/sanctionnés, en un mot, évalués par les participants à l'acte communicatif⁴.

Qu'est-ce qui reste de tout cela si nous avons en vue la lecture et l'éventualité de l'existence de certains genres lectoraux, comme notion symétrique à celle de genres discursifs ? À la différence de la communication verbale, fondamentalement sociale et socialisée, la lecture est une activité privée jusqu'à l'intimité. Comment pourrait être codifiée sociale une telle activité, une fois qu'elle met entre parenthèses l'existence sociale de l'individu⁵ et s'associe à la liberté absolue ? Une réponse avisée et responsable à cette question suppose une analyse croisée de plusieurs catégories de rapports qui tiennent à la sociologie, à la socio/psycholinguistique, à l'anthropologie et à la philosophie de l'esprit, etc. et dépasse les buts de notre recherche. C'est pourquoi nous nous contentons d'offrir une réponse très peu spéculative, en partant des constatations de bon sens à l'égard **des libertés et des contraintes de la lecture**.

Quoique la lecture s'associe d'habitude à un imaginaire de la liberté, de la créativité, de l'évasion, de la subversion, de la pluralité, de la diversité, de l'ouverture, etc. dans le champ de la lecture effective, on constate une relative **constance/prévisibilité** des séries de réactions possibles des lecteurs devant le texte. En dépit de la mythologie de la lecture plurielle jusqu'à l'infini, au niveau empirique on observe que la lecture n'est pas une activité indépendante des contraintes, des normes, des prescriptions, etc., et l'efficacité de celles-ci est illustrée justement par leur aspect discret, insaisissable.

S'il faut élaborer une liste de ces contraintes qui circonscrivent « les limites de la lecture », elle contiendrait **des contraintes psychophysiques** : nous ne pouvons lire que dans les limites de nos capacités perceptives (la longueur du groupe graphématique que

⁴ Pour une vision plus large sur cette question, voir l'article *Logic and conversation* (« Logique et conversation ») de Paul Grice (Grice, 1979).

⁵ L'aspect asocial de la lecture peut être constaté dans le plan élémentaire des processus psychocognitifs de base (la perception, l'attention, etc.) qui obligent le lecteur à se rompre du monde extérieur, à ignorer les stimuli extérieurs qui affecteraient le procès de la lecture, mais aussi dans la dynamique des rapports interhumains : une personne qui, dans un compartiment de train ou dans une salle d'attente, lit un livre, s'isole volontairement des gens qui l'entourent, en communiquant de façon indirecte l'intention de ne pas communiquer, pour parler dans l'esprit de *L'École de Palo Alto*.

quelqu'un peut développer d'un regard) et cognitives (la capacité de traitement de l'information par le cerveau (cf. Ferrand, 2001 et Le Ny, 2005), **des contraintes psycholinguistiques** (de ce que nous lisons, nous ne comprenons que ce que notre compétence linguistique de comprendre nous le permet) et **des contraintes socio idéologiques** (nous ne lisons que de la façon/des façons qu'on nous a enseigné de lire).

De notre point de vue, les genres lectoraux se trouvent en étroite liaison avec ce dernier type de contrainte ; très souvent, s'il faut croire à la psychologie cognitive et à la programmation neurolinguistique, la lecture, comme la vie est conditionnée par les habitudes, par les modèles de lecture que nous avons intériorisés et que nous intériorisons tout au long de l'existence, et que nous reproduisons presque toujours. Avant que la lecture ne soit un procès prédéterminé et dirigé par le texte, elle est une activité programmée par avance et modalisée par nos stéréotypies cognitives, par les *patterns* par lesquels notre cerveau a été entraîné à traiter l'information. Ce que nous retenons d'un texte, quels aspects deviennent visibles et quels aspects restent invisibles, cela ne dépend seulement du texte en soi⁶, ni seulement des choix conscients du lecteur⁷, mais aussi de la façon dont nous avons été idéologiquement programmés pour lire les textes, pour organiser l'information, pour privilégier ou pour déconsidérer certains aspects, etc.

Ainsi, « la situation d'interaction sociodiscursive » de l'acte de lecture implique-t-elle **une dimension générique immanente**, étroitement liée à l'aspect codifié de cette

⁶ Comme l'affirme Michael Riffaterre, en substituant la lecture réelle à la lecture stylistique : « *Le texte est un code limitatif et prescriptif*. L'énonciation du texte, étant l'exécution d'une partition, n'est pas libre, ou plutôt liberté et non-liberté d'interprétation sont également encodées l'une et l'autre dans l'énoncé. » (Riffaterre, 1979: 11). Il est vrai que pour la lecture stylistique, les trajets de lecture et d'interprétation sont balisés par les stimuli textuels et que le texte littéraire est construit de manière à pouvoir contrôler la réception (« le texte littéraire est construit de manière à contrôler son propre décodage » (*Ibidem*)). Mais il faut remarquer qu'en modifiant la perspective, nous pourrions objecter que la prise de conscience de ce contrôle du texte est en fait codifiée préalablement dans le système perceptif/interprétatif du lecteur et dépend donc moins de l'effet de « dépaysement » et d'« aliénation » que le texte ne fait vivre, mais par le fait que le lecteur trouve ce qu'il cherche à savoir qu'il s'attend à ce qu'il fasse « l'expérience de l'unique » (*Ibidem* : 8), et le texte lui procure cette expérience.

⁷ Comme le laissent entendre parfois les modèles d'Iser ou d'Eco. Iser, par exemple, lorsqu'il parle de « l'endroit où la structure du texte engage le lecteur dans une activité de constitution individuelle » (Iser, 1985 : 212), souligne que la traduction/le transfert du texte lu dans la conscience est étroitement liée à l'interaction entre le stimulus textuel (circonscrit au jeu des perspectives) et l'activité créatrice du lecteur qui met en dialogue les perspectives : « Si le lecteur se souvient d'un élément qui avait sombré dans sa mémoire, celui-ci n'émerge pas isolément, mais bien replacé dans un certain contexte. On voit apparaître ainsi les limites du rayon d'action des signaux textuels. En fait, le signal n'indique pas la situation de ce qui resurgit. La conscience rétentionnelle du lecteur doit la créer. » (*Ibidem* : 212). Quant à Eco, lorsqu'il analyse « les prévisions et les promenades inférentielles », il observe que « le lecteur, en faisant ces prévisions, assume une attitude propositionnelle (il croit, il désire, il souhaite, il espère, il pense) quant à l'évolution des choses. Ce faisant, il configure un *cours d'événements possible ou un état de choses possible* – comme on l'a dit plus haut, il hasarde des hypothèses sur des structures de mondes. » (Eco, 1985 : 145-146).

activité, qui, plus que le langage⁸ se circonscrit à des relations sociales spécifiques. Si l'acquisition du langage est une activité « naturelle » de la perspective de la société, étant confiée à la famille, apprendre à écrire/à lire est une activité que la société assume, par l'intermédiaire du système éducationnel). Cet aspect implique, avant tout, l'élaboration des normes, des conventions, des prescriptions qui facilitent et normalisent la production et la réception des signes écrits, en générant de façon indirecte le niveau élémentaire des genres de la lecture.

Bien sûr, de la perspective de la pédagogie de la lecture, à ce niveau de base, ce serait impropre de parler des genres de la lecture, parce que la principale préoccupation du pédagogue (instituteur ou professeur) est d'aider l'enfant à assimiler **une lecture standard**, qui se limite à reconnaître les signes graphiques, à les grouper en syllabes (*cf.* Leroy – BouSSION, 1969, Ferrand, 2001), et puis en mots, à associer les mots avec des sens et des réalités, et finalement, à comprendre contextuellement les différents messages. Outre ces acquisitions comportementales « positives », apprendre à lire suppose inhiber des comportements, des habitudes qui empiètent sur la lecture normale/normée (la vocalisation ou la sous vocalisation, la lecture partielle des mots ou des phrases, etc.). Ainsi, la lecture standard, comprise du point de vue pédagogique et fonctionnel représente-t-elle une série de normes, prescriptions et restrictions comportementales du type : « On le fait de cette façon. »/ « On ne le fait pas de cette façon. » qui assure la stabilité et la cohérence du procès de lecture tout comme chaque genre du discours représente une série de contraintes et de libertés du type : « On dit/écrit comme ça. » « On ne dit/écrit pas comme ça. » C'est par rapport à cette ressemblance fonctionnelle que nous avons choisi de parler **des genres lectoraux** en tant qu'horizon socio-discursif qui, une fois intériorisé, organise et prédétermine l'activité de lecture, en dirigeant les actions et « les ré-actions » des lecteurs.

Quoique l'introduction d'un syntagme comme « genres lectoraux » qui augmenterait la taxonomie assez touffue de la théorie de la lecture puisse sembler inutile, nous croyons qu'elle est nécessaire pour comprendre le type de communicativité que la lecture illustre.

Dans un modèle de la lecture réelle, cette structure générique se circonscrit à une **compétence lectorale**. Cette notion est analysée par Paul Cornea dans *Introduction à la*

⁸ Dans les discussions sur les différences entre le langage oral et le langage écrit, on considère souvent que le premier serait **naturel**, comme fonction spécifique de l'homme, tandis que le second serait « artificiel », conventionnel, définitoire pour l'être humain comme être **culturel**.

théorie de la lecture, dans la discussion ample sur « le système des codes et de la compétence du lecteur ». Pour le théoricien roumain, la compétence lectorale représente « la totalité des connaissances nécessaires pour lire et pour comprendre les textes » et peut être abordée de deux perspectives différentes – normative et descriptive (Cornea, 1998 : 86).

À la différence de Cornea, pour qui la compétence lectorale représente « une synthèse d'au moins trois compétences : communicative, littéraire ou scientifique, culturelle » (*Ibidem*), dans le contexte de notre argumentation, nous considérons comme plus adéquate une compréhension de la compétence lectorale comme compétence spécifique, autonome, mais complémentaire aux autres compétences (communicative, littéraire et culturelle). Pour nous, la compétence lectorale est basée sur l'intériorisation d'un modèle comportemental des procès psycho-cognitifs, intellectuels et émotionnels, des attitudes, des gestes, des réactions, etc. nécessaire à l'accomplissement de l'activité spécifique qu'est la lecture⁹. Dans ce cadre de vision, la compétence lectorale s'appuie, entre autres, sur les genres lectoraux qui représentent des normes comportementales intériorisées qui confèrent à la lecture une trajectoire prédéterminée, tout comme la compétence littéraire impose l'intériorisation et l'activation des structures génériques¹⁰.

Si nous plaçons la compétence lectorale sous le parapluie de la question : « Comment lisons-nous ? », une partie de la réponse signifierait la description des mouvements établis à l'avance que le lecteur fait en fonction du type de lecture¹¹ qu'il réalise et la façon dont la réception du texte est modalisée par ces modèles prédéterminés. Le schéma suivant illustre cette dynamique :

⁹ Certes, les autres compétences discutées par Paul Cornea restent fondamentales pour la compréhension de la lecture. Cependant, la compétence lectorale signifie plus que la synthèse de la compétence communicative, littéraire et culturelle.

¹⁰ Comme nous le montrerons plus loin, les genres lectoraux n'ont rien à faire à la généricité lectorale dans les termes de Jean-Marie Schaeffer (1989), ni à l'importance de la généricité dans le procès de réception du texte littéraire, question sur laquelle nous allons revenir.

¹¹ Le « type de lecture » et le « genre lectoral » sont pour nous des syntagmes synonymes qui désignent des structures trans-individuelles qui modalisent les actualisations individuelles (les lectures effectives de nos lecteurs empiriques).

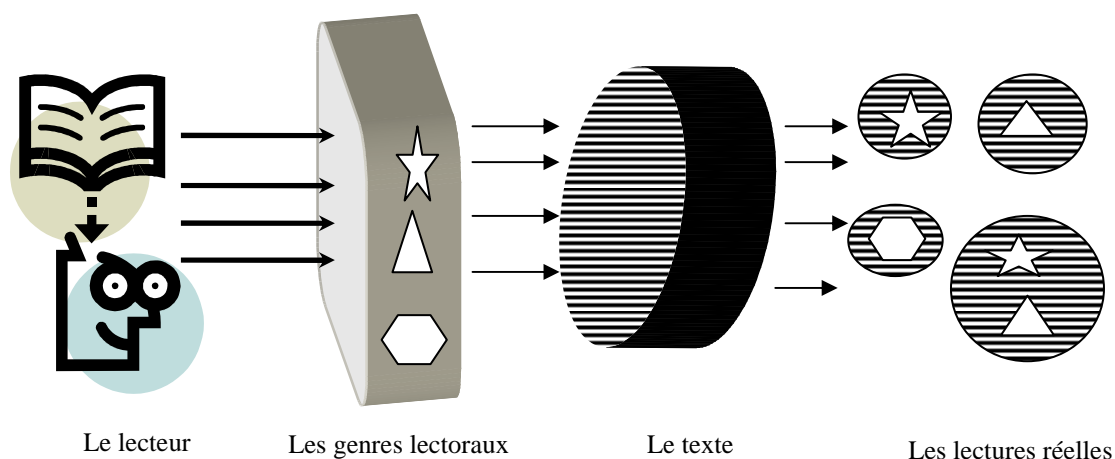


Figure VII. La prédétermination sociale de la lecture

De notre point de vue, ces genres lectoraux s'entremettent dans le rapport lecteur-texte et engendrent divers effets de lecture. Dans la théorie de la lecture il est déjà banal d'affirmer qu'il n'y a pas de lecture ingénue, innocente, construite sur un contact direct avec le texte, et que la lecture est une activité qui supporte de multiples conditionnements ou médiations. De ces conditionnements, quelques-uns s'articulent dans un faisceau d'éléments modalisateurs que les théoriciens appellent **prélecture** et qui se constituent « dans une sorte de « grille », (...) qui fonctionne comme un instrument de sélection des composantes textuelles. » (Cornea, 1998 : 127).

Dans la perspective de Paul Cornea (1998 : 127-136), la prélecture inclut les médiations informationnelles entre le texte et le lecteur qui se manifestent sous deux formes. Une première forme inclut les informations indirectes sur le texte, que le lecteur a acquises des autres, une forme que l'auteur appelle génériquement « rumeur » et qui représente une sorte de métatexte généralisé, de nature socio-idéologique : bruit, chronique, compte-rendu, anthologie, commentaires et analyses dans le contexte éducatif, etc. Une deuxième forme de la prélecture inclut « les informations directement inférées par le lecteur de l'examen de l'emballage, des voisinages, du titre, des discours d'escorte ». (*Ibidem* : 128)

Dans une perspective complémentaire, Jean-Louis Dufays place au début des « phases de la construction du sens » par la lecture, une étape d'« orientation préalable de la lecture » articulée sur deux dimensions :

- a) La finalité/la motivation (« la finalisation »), qui inclut les attentes du lecteur comme membre d'une communauté culturelle idéologique (le très connu « horizon d'attente » théorisé par Hans Robert Jauss) et les attentes spécifiques des lecteurs comme des entités autonomes.

- b) « Le précadrage du texte », qui, comme chez Paul Cornea, désigne un horizon informationnel antérieur à la lecture effective du texte, horizon qui amorce quelques trajets interprétatifs élémentaires et par cela il dirige la lecture. Les formes du précadrage sont le précadrage historico-culturel, le précadrage typogénérique, la précompréhension et la préévaluation (Dufays, 1994 : 114-125).

Si nous assimilons ces observations tout à fait justifiées dans le plan de la description de la lecture réelle, situable donc dans un contexte spécifique (« situation d'interaction sociodiscursive »), nous considérons qu'elles doivent être complétées par la discussion de la médiation préalable exercée par ce que nous appelons *les genres lectoraux*.

La prélecture, dans l'acception de Paul Cornea et de Jean-Louis Dufays, est d'abord un contenu informationnel alternatif qui interfère avec l'information textuelle, en déterminant des organisations différentes des éléments du texte. La lecture d'un roman comme *Madame Bovary* sera sans doute influencée par les informations que le lecteur détient déjà sur ce texte, sur le bovarysme, sur l'auteur, sur le courant où il s'encadre, etc. Elle sera également influencée par « l'emballage » : outre le titre qui prépare le lecteur pour la rencontre avec un personnage féminin, la lecture sera orientée par l'image sur la couverture du livre et de la collection.

Outre ces informations extratextuelles hétéroclites, la lecture de ce roman comme d'ailleurs la lecture de tout autre texte littéraire dépend des normes comportementales que le lecteur projette sur l'action de lire. La lecture ne dépend pas seulement de ce qui nous entoure, avant et pendant que nous lisons, elle dépend également de la manière de laquelle nous savons (choisissons/pouvons) lire. D'une façon lira *Madame Bovary* un lecteur/une lectrice qui pratique une lecture référentielle participative (qui est tout à fait absorbé(e) par l'histoire), et d'une autre façon lira le roman un étudiant qui prépare un examen d'histoire de la littérature française ou un psychanalyste qui veut comprendre l'obsession d'un de ces clients pour la protagoniste de ce roman. Dans le premier cas le lecteur « entrera dans la peau du personnage », vivra dans le monde du texte¹², participera au bonheur et au malheur d'Emma, etc. ; dans le deuxième cas, l'étudiant prêtera attention aux fragments dont on a discuté pendant le cours, il essaiera de retenir des détails par lesquels convaincre le professeur qu'il a bien lu le texte, etc. ; dans le troisième cas, le

¹² On reconnaît ici l'effet d'immersion fictionnelle décrit par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* (1999).

psychanalyste rapportera toujours la narration et l'intrigue du roman à l'histoire de son patient et essaiera de découvrir les liens entre ce texte et l'inconscient du patient.

Ces observations de bon sens pourraient laisser l'impression qu'au fond il y a autant de lectures que de lecteurs, car chaque lecture se déroule dans un espace-temps spécifique et a sa propre finalité. Cependant, de notre point de vue, tout comme nous avons essayé de le montrer dans la Figure VI, les lectures individuelles gardent certaines caractéristiques communes déterminées par les genres de lecture que le lecteur a à sa disposition et qu'il ne peut pas éviter au moment où il commence à lire, tout comme l'écrivain ou le locuteur lorsqu'il produit un texte, s'encadre automatiquement dans un certain genre littéraire ou discursif. Ces genres n'existent pas de façon autonome, ils sont le plus souvent des codifications des groupes socio culturels spécifiques et ils restreignent les possibilités d'actualisation des textes à un nombre fini de trajets de lecture, tout comme les genres de discours limitent la liberté expressive du locuteur et encadrent son discours dans une forme reconnaissable et acceptable du point de vue social.

D'ordinaire, la multiplicité (l'infinité) des lectures est comprise, nous l'avons vu, en liaisons avec la pluralité (l'infinité) des motivations qui existent derrière cette activité et au caractère toujours inédit des actes de lectures¹³. Néanmoins, si nous essayons de sortir de cette dimension horizontale qui postule qu'il y a autant de lectures que des lecteurs, nous observerons que cette pluralité qui tend vers l'infini s'organise en fait en **séries relativement cohérentes et prévisibles de manières de lire**, en étroite relation avec la situation socio-idéologique et culturelle du lecteur.

Pour démontrer que les lectures individuelles se circonscrivent à certains types/genres de lecture, nous utiliserons les considérations des théoriciens de la lecture et aussi les exemples de la sphère de la pratique de la lecture (dans l'horizon du discours éducatif de la critique et de la théorie littéraire).

¹³ En reprenant le principe philosophique conformément auquel on ne peut pas se baigner deux fois dans la même rivière, on pourrait considérer qu'il est impossible de lire deux fois le même livre ; chaque lecture est, philosophiquement parlant, unique et impossible à répéter.

VIII. 3. Les types de lectures

VIII. 3. 1. Un point de vue sociologique

L'une des plus convaincantes démonstrations du caractère codifié/prévisible des lectures individuelles est offerte par *L'Essai de sociologie de la lecture* de Jacques Leenhardt et Pierre Josza (1982/1999).

Comme on le sait bien, cet essai investigate de la perspective sociologique la façon où deux communautés ethniques (les français et les hongrois) lisent les mêmes textes (un roman français – *Les Choses* de Georges Perec et un roman hongrois – *Rozsdatemeto (Le Cimetière de rouille)* d'Endre Fejes).

En fonction des réponses que donnent les lecteurs de France et d'Hongrie aux questionnaires élaborés par les deux chercheurs, on peut observer les différences de relation avec le texte romanesque sur plusieurs plans (ethnique, des catégories sociales, du niveau d'éducation, etc.) et également les constantes des réactions de lecture.

L'une des conclusions de cette enquête a été, comme on s'y attendait d'ailleurs, que la réception de ces textes est variable :

« En tout état de cause, nous sommes parvenus à démontrer que les mêmes romans sont lus de plusieurs manières différentes. Cela atteste donc que les lecteurs eux-mêmes, d'une certaine manière, 'écrivent' ou 'ré-écrivent' à leur propre usage le 'roman' lu de sorte que ce qu'ils tirent du roman, ce qu'ils en font ne dépend pas tant du texte du roman, que de leurs propres structures psychiques et idéologiques ». (Leenhardt & Józsa, 1999 : 35).

Cependant, en dépit des différences déterminées par les structures psychiques et intellectuelles selon lesquelles les lecteurs « ré-écrivent » les textes de leur propre manière, les deux chercheurs ont remarqué une certaine convergence typologique des réponses. Autrement dit, la diversité des réponses à certaines questions du questionnaire, liée à l'unicité psycho-idéologique des répondants, a pu être circonscrite à des attitudes constantes devant les textes romanesques. Quelque individuelles qu'aient été leurs réponses, au niveau « de la lettre », elles se ressemblaient dans le plan de profondeur des postulats et des attitudes spécifiques envers le texte.

Ainsi Leenhardt et Józsa délimitent « deux types d'accommodation fondamentaux », une accommodation de type **personnel**, où les lecteurs organisent l'information romanesque en fonction du personnage, de la psychologie et de sa destinée, et une accommodation de type **référentiel**, où les lecteurs s'intéressent à ce qui se passe dans le texte, en organisant les éléments textuels dans le plan du monde du texte, avec ses lois et son fonctionnement spécifique :

« Certains lecteurs organisent leur approche autour de la figure de véritables 'héros' : dans leur lecture, ils ordonnent la matière textuelle selon les catégories du destin individuel, de la morale héroïque et de la psychologie du moi. En revanche, le second type d'accommodation se rapprocherait plutôt de ce que le même Lukács dit du roman historique. (...) Non plus centrée sur la figure du héros romanesque et de son destin, cette lecture accommode sur des phénomènes globaux, sociaux, qui constituent le cadre, c'est-à-dire pour ce lecteur la réalité profonde des événements narratifs. » (*Ibidem* : 36).

En partant de ces deux types « d'accommodation au texte », les chercheurs distinguent trois « modes de lecture » : « une lecture factuelle ou phénoménale » préoccupée par les événements en soi, en quelque sorte séparés des personnages ou du contexte social et historique où ils se produisent, une « lecture identifico-émotionnelle », où les lecteurs focalisent leur attention sur le personnage et, finalement, un troisième mode de lecture « analytico-synthétique », qui suppose la réception de l'œuvre de la perspective de la causalité, des lois, des buts et des conséquences du déroulement épique (*cf. Ibidem* : 38).

VIII. 3. 2. Les types de lecture : une approche poétique et sémiotique

D'un point de vue différent, mais complémentaire, Bertrand Gervais affirme que la pluralité des lectures pourrait être synthétisée en deux grandes catégories qu'il appelle « les régies de la lecture ». Sa distinction part d'une séparation déjà traditionnelle dans le champ de la théorie de la lecture, entre la lecture « sérieuse », « responsable », « attentive », qui approfondit et enrichit le texte et celui qui le reçoit et la lecture « de plaisir », irresponsable et imprévisible, qui « utilise » le texte, en le transformant dans un prétexte d'évasion et/ou rêverie, dans un réservoir d'images qui satisfont la curiosité et le voyeurisme, etc.¹⁴

Voilà comment le chercheur canadien présente cette « opposition traditionnelle » :

« Il semble bien que les définitions de l'acte de lecture soient le lieu d'un conflit, d'une opposition entre deux pratiques. L'une, habituellement jugée favorablement, où la lecture d'œuvre est l'occasion d'un travail, de l'approfondissement d'un savoir et d'une érudition ; et l'autre, jugée plutôt négativement, où elle est le lieu d'un repos, d'un divertissement. Ces deux pratiques de lecture sont souvent décrites comme le résultat de deux procès de nature différente. La lecture comme travail est une activité dite de compréhension, tandis que la lecture comme repos est une activité de progression ». (Gervais, 1993 : 31).

¹⁴ Voir dans un sens similaire, la distinction de Vincent Jouve entre « la lecture centripète » et « la lecture centrifuge » (Jouve, 1993: 68-75) et la discussion de Jean-Louis Dufays, sur laquelle nous allons revenir, entre « la participation » et « la distanciation » (Dufays, 1994: 179-201).

La perspective de Bertrand Gervais nous semble digne d'être prise en considération dans la mesure où les deux modes de lecture sont circonscrites à une tension du type complémentaire et non oppositif, comme il se passe d'habitude :

« Il ne faut pas opposer progression et compréhension, mais les décrire comme des économies complémentaires constitutives de l'acte de lecture. Lire, c'est progresser et comprendre, et l'importance accordée à l'une ou à l'autre de ces économies dépend des objectifs du lecteur, de ses *mandats*. Les différences de lecture (ou des mandats de lecture) sont donc fonction de la prépondérance de l'une ou de l'autre de ces économies : comprendre mieux ou progresser plus avant. » (*Ibidem* : 43).

En quelque sorte le point de vue de Bertrand Gervais peut être continué avec la perspective de Jean-Louis Dufays de la quatrième partie de son livre, (Dufays, 1994 : 175-201), où il s'occupe de la « diversité potentielle des modes de lecture ».

Outre la distinction entre une « lecture générative » qui situe le texte dans le contexte historique de la production et de la première réception et une « lecture actualisante » qui valorise le texte par rapport au contexte de la réception contemporaine (*Ibidem* : 179), Dufays distingue, comme le chercheur canadien, deux façons principales d'actualisation des textes littéraires¹⁵ : la participation » et « la distanciation ». Cependant, à la différence de Gervais qui analysait les deux régies de la lecture de la perspective des motivations personnelles qui déterminent les lecteurs à pratiquer une lecture superficielle ou une lecture profonde, Dufays se situe dans un champ analytique descriptif sans prêter trop d'importance aux causes pour lesquelles on pratique un type de lecture au détriment d'un autre.

Jean-Louis Dufays définit la lecture participative par l'importance que le lecteur accorde à la référentialité du texte :

« À l'instar de Lafarge, j'appellerai *participation* la lecture qui cherche avant tout à saisir ce qui dans le texte est représentable. Appliqué à un récit, ce mode de lecture se focalise sur le ‚suspense‘ de l'intrigue, sur le caractère humain des personnages et les actions concrètes qu'ils effectuent. La participation privilégie donc la dimension narrative, séquentielle, linéaire de la textualité. (...) Percevant le texte comme l'expression directe d'une vérité, il ne s'intéresse pas à la *manière* dont il est écrit (...), mais à la *matière* qu'il traite, à l'*univers* qu'il dépeint. » (*Ibidem*: 180-181).

Si la définition de ce mode de lecture est relativement claire, et fait l'objet d'un consensus entre les théoriciens de la lecture, la manière dont Dufays décrit l'autre type de lecture n'est pas aussi cohérente et convaincante. Premièrement, nous remarquons le fait

¹⁵ Comme le montre Dufays, ces modes suivent la distinction jakobsonienne entre la fonction référentielle et la fonction poétique du langage et acquiert chez divers théoriciens des appellations différentes (cf. Dufays, 1994 : 180).

que la lecture participative est traitée comme un entier, tandis que la lecture par distanciation est décomposée en plusieurs sous types (*la lecture pseudo-référentielle, la lecture autoréférentielle, la lecture transtextuelle, la lecture poétique, la lecture fictionnelle et la déconstruction*), en utilisant des critères de différenciation hétéroclites qui nuisent à la systématisme de la classification. En outre, d'autres objections visent la façon dont Dufays décrit la lecture transtextuelle qu'il divise en trois autres sous catégories : « lecture intertextuelle », « lecture architextuelle » et « lecture hypertextuelle » (*Ibidem* : 184-196).

Par ces sous catégories, comme par d'autres points de son analyse, Dufays passe discrètement de la théorie de la lecture à la théorie du texte, et l'analyse de la lecture devient alors un **prétexte d'analyse du texte**. De notre point de vue, c'est un abus terminologique que de discuter de la **lecture** architextuelle ou de la **lecture** hypertextuelle parce que les activités d'identification de la dimension générique ou parodique sont strictement dépendantes des structures textuelles et subsistent aussi longtemps que le stimulus textuel agit sur le lecteur. En échange, en ce qui concerne les types/genres de lecture, ils s'interposent entre le lecteur et le texte, et déterminent des sélections et des configurations sémantiques différentes du continuum verbal.

L'actualisation du genre et des relations hypertextuelles n'est pas, incompatible avec la lecture participative, mais elle le devient si nous voulons à tout prix concevoir la participation et la distanciation comme deux modes de lecture opposés et incompatibles, sans tenir compte du fait que, comme le montre Bertrand Gervais, il y a un continuum de formes intermédiaires entre eux. Rien ne nous interdit de croire qu'un lecteur participatif ne saisit pas certains envois intertextuels ou qu'il ne se rend pas compte qu'il lit un roman ou qu'il est insensible aux effets parodiques. Également, rien ne nous empêche d'affirmer que le lecteur distancié ne passe pas par des étapes d'immersion fictionnelle. La différence consiste dans le fait que le lecteur participatif n'investit pas trop dans ces découvertes (dans la perspective de l'attention et de l'activité cognitive en général), tandis que, d'une autre part, pour le lecteur critique, l'immersion est *un risque assumé*.

Pourtant, les objections faites à la perspective de Dufays n'annulent pas la légitimité de sa distinction. Même si nous ne sommes pas d'accord avec la description et l'interprétation des modes de lecture, il est incontestable que ces modes existent et qu'ils prédéterminent l'accès au sens du texte lorsqu'ils ne produisent pas eux-mêmes ce sens. Pour notre démonstration, a moins d'importance comment sont appelés ces modes et quelles caractéristiques on leur confère ; ce qui compte le plus est le fait que les

chercheurs de la lecture parlent d'une typologie de l'activité lectorale, et qu'ils comprennent les « types de lecture » comme des mouvements, attitudes, attentes, trajets d'exécution préalablement établis, que les lecteurs empiriques actualisent plus ou moins automatiquement.

Cette actualisation suppose donc une première interaction à caractère général entre le lecteur et la communauté culturelle dont il fait partie, interaction que nous avons appelée **dialogisme contextuel** pour illustrer que la substance de cette interaction est le genre de lecture comme filtre de médiation socioculturelle entre le lecteur et le texte. D'habitude on n'insiste pas trop sur l'origine des modes de lecture parce qu'ils sont liés la plupart des fois à la diversité des motivations particulières qui poussent les gens à lire. Cependant une analyse attentive de ces genres lectoraux doit mettre en valeur leur dimension sociale. C'est ce que Jean-Louis Dufays note lorsqu'il explique l'apparition des modes de lecture en relation avec les « motivations spécifiques » qui orientent préalablement la lecture :

« On le voit, par-delà les attentes très générales que partagent les collectivités historiques, **il existe dans toute société nombre de motivations spécifiques** qui peuvent être liées à des facteurs très divers. Ces motivations amènent à privilégier certaines dimensions du texte, certains types de contenus; **ce sont elles qui génèrent les différents modes de lecture.** » (Dufays, 1994: 120).

Par rapport à ces motivations, les modes de lecture s'inscrivent dans la sphère de l'interaction sociale. En prenant en considération l'évidence que la lecture est une activité acquise et toujours modifiée par des interactions sociales (avec les parents, les professeurs, les amis, les auteurs, les autres lecteurs, etc.), il est naturel de situer ces modes de lecture dans le plan de la société, et leur actualisation par les lecteurs comme une interaction subtile entre le lecteur et son univers socioculturel. Pour voir comment peuvent fonctionner « en acte » ces modes de lecture, il faudrait discuter le rôle des modèles théoriques dans la réception des textes littéraires.

VIII. 4. La théorie littéraire et la programmation idéologique de la lecture

La façon dont la pratique de la lecture est modalisée par l'horizon social peut être déduite des divers types de lecture que la critique ou la théorie littéraire articule.

Dans la perspective de la dynamique socio-idéologique, les écoles critiques/théoriques proposent des définitions différentes de la littérature et par cela de tous les éléments qui structurent le système littéraire. Selon Antoine Compagnon, ces éléments sont : « la littérature », « l'auteur », « la réalité », « le lecteur », « le langage », « l'histoire » et « la critique » elle-même (cf. Compagnon, 1998 : 25).

Si nous restreignons nos observations au problème du lecteur et de la lecture, nous pouvons dire que chaque courant critique élabore un modèle implicite de lecture qui impose certains gestes cognitifs et en interdit d'autres. De ce point de vue, il y a autant de genres de lectures qu'il y a des courants critiques/interprétatifs. Nous pouvons parler d'une lecture formaliste/structuraliste, d'une lecture thématique, d'une lecture stylistique¹⁶, d'une lecture du type de l'esthétique de la réception/de l'effet, d'une lecture féministe, d'une lecture déconstructiviste, etc. Dans tous les cas, le type de lecture élaboré directement par des textes programmatiques, ou bien déduit indirectement de la pratique analytique des membres de l'école critique en cause, suppose une série de règles et normes de réception des œuvres.

Nous illustrerons, par quelques exemples, la façon dont les directions critiques élaborent un code de lecture spécifique qu'elles essaient d'imposer comme une intermédiation légitime entre le texte et le lecteur. Autrement dit, nous élaborerons quelques scénarios possibles où la lecture du même texte sera orientée par des modes de lecture codifiés idéologiquement par différents courants critiques du 20^e siècle.

Nous partirons de la programmation « formaliste » de la lecture, illustrée par deux citations à valeur programmatique de Victor Chklovski et de Roman Jakobson, qui insistent, tous les deux, sur l'importance du *procédé* dans la constitution, le fonctionnement et la réception du texte littéraire.

Dans l'article « La littérature sans sujet » écrit en 1921, Chklovski affirme :

« Moi, je tenterai de démontrer que l'âme d'une œuvre littéraire n'est autre chose que son organisation, sa forme. Ou, pour reprendre ma propre formule, **« le contenu » (l'âme) d'une œuvre littéraire n'est rien d'autre que la somme de ses procédés stylistiques.** » (Pop, (ed.), 1983: 445).

¹⁶ Ce n'est pas par coïncidence que la préface de Jean Starobinski à *Études de style* s'appelle « Leo Spitzer et la lecture stylistique ».

À son tour, au cours de la même année, Roman Jakobson, dans un article sur « La nouvelle poésie russe », affirme :

« La poésie est le langage dans sa fonction esthétique.

Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. (...) Si **les études littéraires** veulent devenir science, **elles doivent reconnaître le procédé comme leur « personnage » unique**. Ensuite la question fondamentale est celle de l'application, de la justification du procédé. » (Jakobson, 1977: 16-17).

Le deuxième type de lecture programmée sera celle du type stylistique, telle qu'elle est décrite par Leo Spitzer dans l'article « Art du langage et linguistique ». Dans cette étude, Spitzer présente sa méthode d'analyse stylistique des textes (la célèbre « méthode circulaire ») dans la perspective de son évolution intellectuelle. Quoique la stylistique et, implicitement, l'analyse stylistique tiennent premièrement à la pratique de la compréhension et de l'interprétation des textes, il faut observer le lien fonctionnel entre la lecture et l'interprétation, du moins dans le cas de Spitzer.

Les bases « de la méthode circulaire » se constituent, selon la confession de Spitzer, dans certaines réactions de lecture¹⁷, par une attention particulière accordée aux structures textuelles « frappantes » pour être ensuite organisées par l'analyste dans un système qui surprendrait la spécificité de l'écriture et la vision de l'auteur lu et analysé. De ce point de vue, il est bien évident que l'analyse stylistique s'articule sur un certain mode de **lire** les textes.

Dans ce cas, quels seront les postulats fondamentaux de la lecture stylistique ? Que doit faire un lecteur pour analyser un certain texte du point de vue stylistique ? Il doit lire et relire le texte dans une attitude expectative particulière : il s'attend à être frappé par un certain détail signifiant qui produit « un effet magique », un déclic qui établisse une relation spéciale entre le texte et la conscience du récepteur. Le lecteur doit également « croire » que ce détail fait partie d'un ensemble de vision qu'il illustre et par le rapport auquel il acquiert du sens, dans la dynamique du cercle herméneutique. Selon Spitzer, ce déclic ne peut pas être auto induit, et il ne surgit pas de la même manière pour des textes différents. C'est pourquoi, insiste l'auteur, il faut une lecture pleine de confiance et de foi :

¹⁷ « Quand je lisais des romans français modernes, j'avais pris l'habitude de souligner les expressions dont l'écart me frappait par rapport à l'usage général; et souvent, les passages ainsi soulignés semblaient une fois réunis prendre une certaine consistance. » (Spitzer, 1970 : 54).

« Le premier pas, dont les autres dépendraient, ne peut pas être prévu; il doit toujours avoir déjà été fait. C'est **la conscience qu'on vient d'être frappé par un détail** et que **ce détail entretient un rapport fondamental avec l'œuvre**.

(...) Malheureusement, je ne connais pas de moyen pour garantir l'«impression» ou la «conviction» dont je viens de parler: elles résultent du talent, de l'expérience et de **la foi**. Et même dans ces conditions notre volonté n'y peut rien: combien de fois (...), ai-je commencé à vide, (...) sur une page qui ne produisait aucun **effet magique**. Le seul moyen pour sortir de cette stérilité, c'est de **lire et relire, avec obstination et confiance**, en essayant de s'imprégner complètement de l'atmosphère de l'œuvre. Et soudain un mot, un vers surgissent, et nous saisissons que désormais il y a une relation entre le poème et nous ». (Spitzer, 1970: 67).

Imaginons que deux lecteurs, un étudiant de Jakobson et un étudiant de Spitzer ou deux critiques qui apprécient les deux types d'approches du texte littéraire (formaliste à la Jakobson ou Chklovski et stylistique à la Spitzer) entament la lecture du même texte, un roman de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Même si leur lecture n'a pas de finalité institutionnelle (compte-rendu, essai critique, conférence, etc.), et que c'est une lecture « de plaisir », les habitudes de lecture que les lecteurs en question ont intériorisées vont influencer la réception du texte. Supposons que les lecteurs en question arrivent au fragment suivant :

« Il se sentait sombrer dans un abîme de déréliction, nu et seul, dans ce paysage d'Apocalypse, avec pour toute société deux cadavres pourrissant sur le pont d'une épave. Il ne devait comprendre que plus tard la portée de cette expérience de la nudité qu'il faisait pour la première fois. » (Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*).

La réception purement référentielle du fragment, naturellement quasi identique dans les deux cas (grâce au consensus lié au sens littéral des mots et au traitement cognitif du scénario « la détresse de Robinson sur une île déserte »), sera doublée, dans la dynamique des deux lectures, par les automatismes perceptifs et interprétatifs déclenchés par les deux attitudes possibles devant le texte : l'attention aux procédés qui déterminera le lecteur « formaliste » à remarquer la prolepse et le rapport entre la description, la narration et l'essai philosophique dans l'articulation du discours, etc., tandis que le lecteur stylisticien sera frappé par la récurrence des termes de la sphère thématique du rapport identité – altérité (qu'il vivra comme une révélation ou regardera comme une confirmation à une révélation antérieure), en saisissant comment ces termes entretiennent un rapport fondamental avec l'œuvre et avec le projet artistique de l'auteur.

Et s'il est vrai, comme la psychologie cognitive l'affirme, que l'activité perceptive et interprétative est une course où les diverses perceptions essaient de s'imposer au niveau

de la conscience¹⁸, il est naturel de nous imaginer qu'un même type de course se déroule dans le cerveau de nos lecteurs. Parfois les automatismes de la réception purement référentielle seront les premiers, d'autres fois ils seront dépassés par les automatismes « méthodologiques » liés aux types de lecture que les lecteurs en question ont l'habitude de pratiquer.

Dans le contexte d'une discussion purement théorique, nous nous sommes moins intéressé par le résultat de cette « course vers le sens », que par le fait qu'elle est partiellement déterminée par le rapport du lecteur avec l'horizon socioculturel, par les modèles de lecture que le lecteur reproduit consciemment ou à son insu et qui conditionnent, dans une certaine mesure, le contact avec le texte.

Dans ce sens, comme nous l'avons observé au début de notre discussion sur la dimension sociale des genres de lecture, nous pouvons considérer que les lecteurs sont « paramétrés » selon des programmes de lecture présents dans la société, et véhiculés par le discours de la théorie et de la critique littéraire.

¹⁸ Voir dans ce sens les considérations de Jean-François le Ny sur « la compétition cognitive » dans l'analyse de l'effet Stroop (Le Ny, 2005: 117-118).

VIII. 5. Le lecteur, méduse ou caisse de résonance ?

A la fin et au lieu de conclusions, nous allons discuter un cas-limite de prédétermination sociale de la lecture, dans quelle mesure et avec quelles conséquences les communautés interprétatives peuvent « paramétrer » les lecteurs et les contraindre de suivre des voies de compréhension et d'interprétation préétablies

Il s'agit d'une expérience « didactique » à laquelle Stanley Fish a exposé ses étudiants lors d'un cours sur la poésie religieuse du 17^e siècle. Pendant l'été de 1971, le critique américain donnait deux cours pour deux groupes différents : avec un groupe il étudiait la relation de la linguistique avec la critique littéraire et avec l'autre groupe il étudiait, comme nous l'avons déjà dit, la poésie religieuse anglaise du 17^e siècle. À la fin d'un cours avec le premier groupe, Fish a noté au tableau noir les noms de quelques linguistes et critiques littéraires que les étudiants devaient lire pour le cours suivant ; avant de commencer le cours avec le deuxième groupe, il a encadré dans un rectangle cette liste et a écrit au-dessus « p. 43 ». D'une perspective visuelle, voilà ce qui apparaissait sur le tableau noir¹⁹ :

p. 43

Jacobs-Rosenbaum Levin Thorne Hayes Ohman (?)

Lorsque le cours a commencé, il a dit aux étudiants que ce qu'ils voyaient au tableau noir était un poème religieux et il leur a demandé de l'interpréter. Un étudiant a remarqué que ce texte était un hiéroglyphe qui symbolisait soit une croix, soit un autel, et les autres ont essayé d'interpréter les mots qui formaient « le poème » : la première partie du premier « vers » a été mise en relation avec le personnage biblique et avec l'échelle qui liait, dans son rêve, le ciel à la terre, une échelle actualisée dans le texte par l'image d'un arbuste (Rosenbaum) qui envoyait par *rose* (la fleur) à la Vierge. Arrivés ici, les étudiants ont établi que le texte était construit sur « une énigme iconographique », et tous les noms du texte, transformés en « signes poétiques », ont été interprétés de la perspective de cette

¹⁹ Le point d'interrogation à la fin du dernier nom, Ohman (?), s'explique par le fait que Fish n'était pas sûr si ce nom avait un n ou deux à la fin.

dimension. Par exemple, pour le dernier nom, on a proposé au moins trois interprétations, en fonction de divers rapports homonymiques qu'il générerait (*omen, Oh Man, amen*).

Nous nous arrêtons ici avec la présentation de l'expérience de Stanley Fish pour méditer à la façon dont on peut expliquer la réaction des étudiants d'une part et au rapport entre l'individuel et le social dans le contexte de la réception des textes littéraires d'autre part.

On le sait, l'idée de Stanley Fish est celle que l'interprétation d'un texte suppose de la part du lecteur un effort préalable de construction du texte, comme l'indique le titre de l'édition française de son livre, « Quand lire c'est faire » ; autrement dit, la dynamique de **l'interprétation** se confond avec une dynamique de la constitution du texte. Par rapport au déroulement de son expérience, cette idée signifierait que **les lecteurs - interprètes ont créé le texte au fur et à mesure qu'ils l'ont interprété** et que ce qui était au début une liste de noms est devenu, par la force du « désir » interprétatif, un poème. Pour comprendre cette idée, nous pourrions recourir à un imaginaire du type mythique : dans les contes de fées et dans la mythologie il y a des personnages transformateurs : la méduse dont le regard pétrifie les humains, la princesse qui transforme, par un simple baiser, la grenouille en prince, etc. Par analogie, par le rôle actif-créateur que Fish lui assigne, nous pourrions considérer le lecteur comme un tel personnage aux pouvoirs magiques : en regardant/en lisant une liste de noms, il la transforme en un poème.

Comprise en dehors du texte et comme assertion « sérieuse », l'idée que le lecteur, par son acte de lecture, crée le texte, tout comme la méduse ou le cerf des contes de fées transforme du regard l'être humain en un bloc de pierre, peut paraître au moins choquante, surtout pour ceux qui considèrent le sens comme résultat du texte, éventuellement de la négociation/l'interaction du texte avec le lecteur. D'une telle lecture naissent beaucoup des attitudes « lucides » (« de bon sens ») contre le relativisme et le nihilisme subjectif de Stanley Fish pour lequel, on croirait, les lecteurs sont libres de faire ce qu'ils veulent avec les textes qu'ils lisent, de leur donner le sens qu'ils veulent, pour lequel il n'y a pas de signification relativement stable autour de laquelle graviteraient les interprétations, mais seulement des sens que les lecteurs créent. Certes, une position pareille devrait être sanctionnée en défendant « les limites de l'interprétation », et le rôle fondamental des structures textuelles dans la production du sens par le lecteur, le texte étant un élément d'équilibre par rapport à la subjectivité du lecteur.

Sans entrer dans cette polémique dans laquelle souvent Stanley Fish est une effigie, une image métonymique de la déconstruction, étant plus cité que lu et compris, nous

allons montrer qu'au moins dans cet article, le critique américain se situe dans une perspective qui n'est pas du tout nihiliste ou relativiste et qu'en dépit d'un « terribilisme » déclaratif de surface, sa position est lucide et valide du point de vue épistémologique grâce à la notion de « communauté interprétative », un concept qui est parfois ignoré par les critiques de la position de Fish.

Reprenons donc la métaphore du regard de méduse du lecteur qui transforme une série de signes graphiques en un texte, et une liste de noms en un poème, pour voir dans quelle mesure la perspective sur la lecture se modifie dans les conditions où nous prenons au sérieux l'expérience de Fish. Pour lui, la lecture est, avant tout, un processus de construction du texte, et le sens produit par le lecteur est projeté rétrospectivement sur l'ensemble des signes graphiques qui se transforme ainsi, en fonction du regard-désir du lecteur :

« La compétence de lecture est généralement conçue comme une capacité à discerner ce qui est là, mais si l'exemple de mes étudiants peut être généralisé, c'est **une capacité à savoir comment produire ce dont on peut dire, après coup, qu'il est là**. L'interprétation n'est pas l'art d'analyser (*construing*) mais l'art de construire (*constructing*). **Les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font** (*they make them*). » (Fish, 2007 : 62).

Dans quel sens peut-on considérer que le texte est une création du lecteur, une fois que l'expérience et le bon sens nous disent qu'il est créé par un auteur, comme « objet idéal », et par une institution (la maison d'édition) comme objet physique et donc qu'il préexiste à la rencontre avec le lecteur ? Revenons à l'expérience de Fish, le texte qui préexistait par rapport à la lecture-interprétation des étudiants représentait, toutefois, une liste de noms de linguistes et de critiques littéraires. D'après Fish, c'est justement cette préposition, « toutefois » qui constitue le problème, et c'est par rapport au bon sens qu'elle véhicule que le critique élaborera sa vision sur les lecteurs qui font les textes.

La première observation de Fish est que cette liste de noms est « une liste des noms de linguistes » par un consensus interprétatif ; les étudiants du premier cours ont lu au tableau noir « une liste » de noms, **parce que c'est de cette façon qu'on leur a dit de lire** les signes graphiques à peu près comme les étudiants du cours suivant ont vu un poème religieux parce qu'ils y ont été obligés. Dans les deux cas, les étudiants ont opéré un acte de « reconnaissance » en fonction des indications de « lecture » offertes par leur professeur, dans sa qualité de représentant d'une « communauté interprétative ».

En extrapolant cette observation, on peut considérer que tout acte de connaissance est contextuel et que l'activité cognitive se déroule selon des scénarios établis à l'avance,

selon des schémas et des connaissances préalables, selon des modèles cognitifs et interprétatifs élaborés par divers groupes sociaux que chaque individu réactualise d'une façon ou d'autre et dans une mesure plus petite ou plus grande. Ainsi, tout comme le premier groupe a « interprété » le texte au tableau noir comme une liste de noms parce qu'ils ont actualisé un scénario cognitif du type « devoir qui consiste dans la consultation d'une bibliographie », le deuxième groupe a « interprété » ce qui était écrit au tableau noir comme poème, en actualisant un scénario cognitif du type « texte offert pour l'analyse pendant le cours ».

Par cette observation et par les conséquences qui en résultent, l'idée de Fish ne semble plus si extravagante, et le nihilisme supposé se transforme en conformisme : lorsqu'il dit que « les interprètes font les textes », Fish joue en fait avec les mots. Il veut dire que les lecteurs-interprètes projettent sur les ensembles de signes graphiques différents scénarios interprétatifs du type communautaire et qu'en fonction de ces scénarios, les textes en question acquièrent différentes valeurs fonctionnelles. Les interprètes ne font les textes que dans la mesure où ils les intègrent dans différents modèles de connaissance de la réalité :

« La conclusion est donc que tous les objets sont faits et non trouvés, et qu'ils sont faits par les stratégies interprétatives que nous mettons en œuvre. » (*Ibidem* : 68).

Si l'on tient compte du fait que ces « stratégies interprétatives » ne sont pas, dans la plupart des cas, des créations d'interprètes, mais appartiennent à l'horizon socioculturel dont ceux-ci font partie (« Les opérations mentales que nous pouvons exécuter (*perform*) sont limitées par les institutions dans lesquelles nous sommes *déjà* inclus » *Ibidem*), on peut conclure que, dans le cas de l'expérience de Fish, les étudiants n'ont pas **créé** le texte, mais ils ont **reconnu**, selon un scénario interprétatif inculqué par l'éducation, « une création » de la communauté interprétative à laquelle ils appartenaient à ce moment-là. Par conséquent ce ne sont pas les lecteurs qui ont fait le texte, c'est Fish en tant que représentant d'une Institution qui les a transformés en « lecteurs-interprètes d'un poème ».

Dans le plan d'une discussion générale sur l'interprétation comme reproduction des modèles et comme conditionnement d'ordre social, il faudrait remarquer que l'aspect choquant de la thèse de Fish tient à une couche de surface, et que ses trouvailles polémiques s'appuient sur une confusion qui n'est pas du tout innocente entre deux valeurs de la notion « d'interprétation ». Comme l'a observé à maintes reprises Paul

Cornea, dans son livre *Interprétation et rationalité*, on peut parler de l'interprétation de deux points de vue différents :

« Dans le sens « faible » du mot, l'interprétation se trouve partout et du matin jusqu'au soir nous ne faisons autre chose qu'interpréter. Dans le sens « fort » et spécifique du mot, l'Interprétation (je l'écris ici avec majuscule) reste une compréhension consciente, qui caractérise moins la lecture que la relecture systématique, et qui aboutit le plus souvent à un discours d'escorte ». (Cornea, 2006 : 403).

Même si les étudiants des deux cours ont « interprété » les signes graphiques au tableau noir selon des modèles cognitifs spécifiques aux contextes communicationnels distincts (« devoir à la fin du cours sur la critique littéraire et la linguistique » ou « texte à analyser pendant le cours sur la poésie religieuse »), on ne peut établir que d'une façon abusive une équivalence entre **la compréhension** automatique naturelle du premier cas et **l'interprétation** « artificielle » (produite dans des conditions expérimentales) dans le deuxième cas²⁰.

Même si, d'un certain point de vue, les étudiants des deux groupes ont fait ce qu'ils ont été conditionnés, paramétrés de faire, il y a une différence majeure entre les « actions » de ceux du premier groupe qui, probablement, après avoir déchiffré les noms en question (du point de vue auditif et visuel), les ont simplement notés, et les « actions » réalisées par les étudiants du deuxième groupe qui après avoir déchiffré et noté les noms²¹ en question, ont manifesté un comportement spécifique (l'analyse/l'interprétation du texte) qu'ils avaient antérieurement assimilé et qui, affirme Fish, supposait certaines attentes (que le texte poétique ait un sens, qu'il soit cohérent, qu'il cache une intention, etc.) et certaines actions cognitives déterminées par ces préconceptions (des associations entre ces noms et divers signes spécifiques dans le contexte du discours propre à la poésie religieuse – Ohman-amen, Jacobs-le personnage biblique, etc. –, des inférences, des comparaisons, des connexions intertextuelles, etc.).

La confusion stratégique entre la compréhension et l'interprétation permet à Fish d'apporter de nombreux arguments d'ordre psycho cognitif pour affirmer que toute connaissance est contextuelle et pour postuler l'idée que toute contextualisation est une

²⁰ Pour une discussion approfondie sur le rapport compréhension-interprétation et sur la nécessité de leur séparation, voir le sous chapitre « Les relations entre la compréhension primaire et l'interprétation » en Cornea, 2006 : 67-72.

²¹ Remarquons, dans ce contexte, l'importance du sens littéral duquel doit partir, selon Umberto Eco (2007: 34-37), l'interprétation : dans les deux cas, les étudiants ont lu, en première instance, le même texte. Nous pouvons facilement nous imaginer comment, dans la pause entre les cours, les étudiants du deuxième groupe se sont installés dans la salle, ont regardé le tableau noir et ont vu « des noms ». Seulement dans la deuxième étape, le texte a été transformé par le regard critique des étudiants, en ce qu'on leur a dit qu'il était.

création des objets du monde. Cependant la contextualisation cognitive primaire (par exemple, reconnaître un objet comme étant « de l'eau » et le consommer pour rester en vie ou un autre objet comme « une poche » et chercher dedans les clés de la maison) est différente de la contextualisation secondaire (par exemple, reconnaître une succession de mots comme « poème » et chercher « dedans » les significations poétiques, le message, l'intention artistique, la structure, les thèmes, etc.²²

Dans le contexte de notre discussion sur la lecture et ses modalisations sociales, l'expérience de Stanley Fish devient exemplaire pour la façon dont l'horizon social « influe » sur le contact avec le texte et interpose diverses grilles de réception, d'interprétation et de valorisation de l'objet textuel. Quoique nous ne soyons pas d'accord avec celui qui a écrit la préface de l'édition française, Yves Citton, qui considère que les étudiants constituent une communauté interprétative²³, nous partageons la façon dont il décrit le comportement des étudiants :

« Si l'on peut se demander s'il y a bien un texte (littéraire) dans cette salle de classe, en revanche la réaction des étudiants montre que s'y trouvait un ensemble d'**individus qui ont intériorisé des normes, des attentes, des visées, des méthodes, des réflexes, des « recettes de cuisine »** et qui, en conséquence de ce **conditionnement dirigé** pendant une dizaine de semaines par le professeur Fish, ont été hypnotisés au point d'halluciner, tous ensemble, un poème là où il n'y avait au tableau noir – pour la communauté interprétative qui occupait la salle de classe quelques minutes auparavant et qui avait subi une magnétisation différente – que quelques noms de linguistes. » (*Ibidem* : 20).

La façon dont se manifestent les étudiants de Fish ne se départit trop de la façon dont se manifestent les lecteurs ordinaires, que par le contraste que nous, les analystes, saisissons entre « apparence » – ce qu'ils croient lire – et « essence » – ce qu'ils lisent en fait – (un contraste qui au fond est inopérant si nous acceptons les règles du jeu de Fish que les lecteurs créent ce qu'ils lisent). Pour le reste, tous les lecteurs intériorisent « une série de normes, d'attentes, de méthodes, de réflexes, etc. » et agissent en accord ou en désaccord avec eux.

²² Les exemples sont choisis au hasard et n'établissent pas de différence entre deux types de réalités (empiriques - palpables vs. textuelles) ; pour la contextualisation primaire nous pourrions utiliser aussi des exemples d'objets textuels. La reconnaissance et « l'interprétation » du prix sur une étiquette ou le terme de validité sur l'emballage d'un produit et les comportements qu'ils génèrent sont bien différentes de la reconnaissance et de l'interprétation d'une anecdote ou d'un poème philosophique.

²³ A notre avis, les étudiants et Fish font partie, d'une large communauté interprétative, celle des « participants à une activité éducative spécifique » ; à l'intérieur de cette « communauté », les rôles sont partagés : Fish, comme représentant de l'**autorité** institutionnelle, établit les règles, les objectifs, les méthodes, l'évaluation et l'appréciation, tandis que les étudiants se manifestent en fonction des modèles comportementaux et de compréhension que l'institution, par son représentant, met à leur disposition.

Comme nous avons essayé de montrer dans ce chapitre, la lecture n'est pas une activité autonome et purement subjective, elle dépend dans une mesure variable, du contexte social et culturel où elle se déroule et qui la conditionne.

Par le dialogisme contextuel nous avons désigné les relations que le lecteur entretient avec l'espace culturel où il vit et qui prédétermine son activité de lecture par les modes de lecture qu'il pose à sa disposition ou qu'il impose subrepticement. Certes, nos considérations n'annulent pas l'apport subjectif du lecteur qui, en fin de compte, utilise les genres de lecture codifiés du point de vue social « à son gré » et qui peut créer, lui aussi, des modes de lecture qui ultérieurement se généralisent au niveau d'un groupe social.

Ce que nous avons voulu démontrer dans ce chapitre a été l'existence d'un conditionnement social de la lecture, un conditionnement qui pourrait être placé dans un contexte de compréhension plus large, du type du « conditionnement socioculturel des activités cognitives », tel qu'il est discuté avec subtilité et clarté par Paul Cornea (2006 : 323-370). En ce qui nous concerne, nous avons restreint la discussion à trois points particuliers : 1. la manière dont les théoriciens de la lecture systématisent les différents genres de lecture ; 2. la façon dont les divers courants critiques/théoriques conditionnent la lecture, et finalement 3. la façon dont la société forme ses lecteurs au milieu du projet éducatif de développement de la compétence lectorale.

Notre analyse se situe, comme nous l'avons déjà dit, dans un horizon de vision communicatif. Dans le modèle communicatif lectoral que nous avons adopté (en adaptant le schéma de Jean-Michel Adam), le lecteur se trouve dans une situation d'interaction discursive, et les traces de ce contexte interactif deviennent visibles si nous prenons en considération la façon dont l'acte de lecture est préalablement déterminé du point de vue social.

C'est le moment de passer à une autre série de rapports dialogiques spécifiques à la communication lectorale, plus précisément au dialogisme intersubjectif qui lie le lecteur à l'auteur.

Outre la liaison entre le lecteur et les communautés interprétatives, développée soit sous la forme de la soumission consciente ou inconsciente aux normes de lecture socialement établies, soit sous la forme du refus de reproduire les gestes et les trajets interprétatifs préalablement établis par différentes communautés interprétatives (l'école, la famille, les amis, les leaders d'opinion, les critiques, etc.), le lecteur est sollicité dans une autre sphère d'interaction, par l'Auteur comme figure saisissable entre les lignes.

IX. Le dialogisme lectoral intersubjectif

« Si Auteur et Lecteur Modèle sont deux stratégies textuelles, nous nous trouvons alors face à une double situation. D'un côté, comme on l'a dit jusqu'à présent, l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle, et en la traduisant en termes d'une stratégie qui lui est propre, il se dessine lui-même, auteur en tant que sujet de l'énoncé, comme mode d'opération textuelle en des termes tout autant 'stratégiques'. Mais d'un autre côté, le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit, lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle. »

(Eco, 1985 : 77).

« Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossessionnée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je *désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à 'babiller'). »

(Barthes, 1973 : 45-46).

IX. 1. Introduction

Dans la tentative d'élaborer un modèle communicatif de la lecture, nous avons délimité dans le chapitre antérieur une première forme de rapports dialogiques spécifiques à l'acte de la lecture, le dialogisme contextuel qui vise les relations que le lecteur entretient avec l'horizon social culturel et la façon dont le dernier s'insinue comme facteur prédéterminant dans les lectures individuelles. De ce point de vue, la lecture apparaît comme un dynamisme tendu entre les contraintes que la société impose aux lecteurs (par l'éducation, par la présélection idéologique, etc.) et les libertés que les lecteurs individuels assument par rapport à ces contraintes.

La lecture n'est donc ni totalement libre, ni totalement orientée de dehors ; c'est vrai, nous lisons comme nous avons été enseignés de lire et généralement notre façon de rester devant le texte a été reprise par des interactions sociales complexes (l'éducation, l'imitation, l'émulation, l'admiration etc.) et d'une façon ou d'une autre notre lecture est la lecture des autres, de la société dont nous faisons partie. Cependant on s'impose de remarquer le fait que ces façons supra individuelles de la lecture se superposent sur quelques individualités et que chaque lecteur a sa propre façon de s'y rapporter. Nous pouvons choisir les genres de lecture qui nous satisfont et qui correspondent à nos normes et valeurs, tout comme nous pouvons toujours transformer la façon dont nous lisons un texte en fonction des transformations intellectuelles que nous vivons, etc.

Nous allons parler d'un autre type de rapport dialogique dans les conditions où l'attention ne sera plus orientée vers la relation entre le lecteur et la société, mais vers la relation entre le lecteur et l'auteur. Dès le début nous remarquons qu'il s'agit de l'analyse des mouvements du lecteur vers l'auteur, qui diffèrent du point de vue fonctionnel des mouvements de l'auteur vers le lecteur. Quelque insignifiante que cette distinction paraisse, il nous semble que le fait de parler de la relation auteur-lecteur sans avoir en vue dans quelle zone se situe « l'initiative » de l'interaction peut générer quelques confusions et peut compliquer la discussion d'une façon inutile. Aussi, dans cette introduction, allons-nous expliciter trois modalités distinctes d'aborder la problématique du rapport auteur-lecteur, afin de délimiter notre investigation des démarches analytiques complémentaires.

Ces trois directions dont nous allons parler signifient en fait la projection du rapport discuté dans les trois horizons fonctionnels du discours littéraire : dans l'espace de l'auteur, dans l'espace du texte et dans l'espace du lecteur.

Si nous avons en vue le rapport auteur-lecteur, ayant comme **point de départ l'auteur**, nous allons suivre la façon dont celui-ci se rapporte au lecteur, soit de la perspective du dialogisme communicatif (« Comment se rapporte l'auteur à l'altérité réceptive du lecteur et dans quelle mesure le dernier détermine l'articulation du discours de l'auteur ? »), soit de la perspective de la manifestation de la fonction phatique (« Comment l'auteur établit et maintient le contact avec les récepteurs ») et de la fonction conative (« Comment agit l'auteur sur les lecteurs ? »). Nous pourrions également être intéressés par les aspects historiques et biographiques du rapport auteur-lecteur (« Comment les lecteurs déterminent/motivent-ils les auteurs de continuer à écrire ? », « Comment répondent les auteurs aux attentes des lecteurs concrets – des éditeurs, des personnes qui lisent le texte au fur et à mesure que celui-ci est élaboré et émettent des observations, offrent des suggestions, imposent des modifications, etc. ? »), « Comment est gérée la relation auteur-lecteur dans le contexte des rapports de type économique ? », « Quelles sont les intentions de **l'auteur réel** ? », etc. On peut facilement observer que la réponse à ces questions sollicite différents types d'investigation (sociologique, psychologique, psychanalytique, linguistique et psycholinguistique, philosophique, anthropologique, etc.).

Si nous abordons le rapport auteur-lecteur **en partant du texte**, l'interface graphique où les deux « se rencontrent », il nous faut un tout autre type d'investigation, notamment interprétative (en incluant ici des pratiques analytiques diverses – thématiques, psychocritique, stylistiques, sémiotiques, etc.) qui puisse expliciter **les traces discursives de la rencontre entre l'auteur et le lecteur**. Dans ce cas, nous serions préoccupés par le rapport entre les instances textuelles (L'Auteur Modèle – Le Lecteur Modèle, L'Auteur Idéal – Le Lecteur Idéal, le narrateur – le narrataire¹), par les tensions textuelles entre *intentio auctoris*, *intentio lectoris* et *intentio operis* (cf. Eco, 2007 : 30-33), par « la relation identitaire » et « l'intentionnalité textuelle », par « la programmation de la compréhension » et « le contrat de lecture » (cf. Cornea, 2008 : 229-242)² où nous pourrions constater tout simplement le caractère superfétatoire de la notion d'auteur pour

¹ Cf. *supra*, notre discussion sur le dialogisme narratif.

² Dans l'étude « Intention et intentionnalisme », Paul Cornea sort cependant de la sphère de la poétique du texte, intéressée à la façon où l'auteur programme sa réception, en soulignant l'importance de l'image de l'auteur dans le processus d'intériorisation de l'œuvre : « même dans le cas où l'on ne prête aucune importance à l'intention de l'auteur, il est impossible cependant d'ignorer les signaux de sa présence – car l'œuvre laisse s'entrevoir un personnage en chair et os, avec une identité irréductible qui cherche notre complicité et notre approbation ». (Cornea, 2008 : 235). Toujours dans le contexte théorique des discussions sur « l'intention de l'auteur », faudrait-il mentionner la perspective incitante et perçante d'Antoine Compagnon (1998 : 51-111).

la compréhension du texte³. Toujours en partant du texte, pourrions nous analyser la façon dont le texte « construit » son auteur et son lecteur en tant qu'instances inscrites dans l'œuvre.

Une troisième direction possible d'approche de la relation auteur-lecteur est, comme nous l'avons mentionné antérieurement, celle qui part du lecteur et essaie de répondre à des questions comme : « Comment le lecteur construit-il l'image de l'auteur ? » (cf. Booth, 1976, Couturier, 1995), « Quels types d'interactions établit le lecteur avec l'auteur ? », « Dans quelle mesure l'auteur est-il nécessaire au lecteur dans l'acte de lecture ? », etc. Même si l'analyse du rapport lecteur-auteur du point de vue du lecteur et de la lecture va employer des éléments spécifiques aux autres types d'approches⁴, nous avons considéré nécessaire de procéder à leur délimitation.

³ On fait référence au célèbre article de 1968 de Roland Barthes intitulé « La mort de l'auteur ». Comme on le sait bien, dans cet article, il justifie sa position par une vision spécifique sur l'écriture comme espace-jeu des signes qui annihilent *la personne* et *la subjectivité*: « l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir et blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. » (Barthes, 1984 : 63).

⁴Ces confluences ne constituent une raison de soucis que pour les adeptes du « purisme » disciplinaire qui conçoivent le discours scientifique de façon monologique comme relation unidirectionnelle entre le chercheur et l'objet d'étude. Au fond dans la science de la littérature tout passe par la lecture et toutes les considérations sur le texte ou sur l'auteur sont conditionnées par un acte de lecture préalable.

IX. 2. L'auteur dans le discours de la théorie littéraire : préliminaires

L'hypothèse avec laquelle nous allons commencer est celle que l'accès au « sens » du texte est conditionné, aussi bien par le type de lecture pratiquée que par la façon dont le lecteur se situe par rapport à l'auteur du texte. Nous avons affaire à un rapport de type « personnel » (de sujet à sujet) et donc nous avons décidé d'appeler ce rapport **dialogisme intersubjectif** pour le distinguer dans le champ de l'analyse de la lecture du **dialogisme contextuel** (qui décrit les relations du lecteur avec l'horizon socioculturel) et du **dialogisme textuel** (qui décrit les relations du lecteur avec le texte comme discours et comme œuvre).

Mais dans quel sens peut-on parler, dans le contexte de la lecture réelle, d'un rapport intersubjectif lecteur-auteur ? Avant de répondre à cette question, nous allons essayer de préciser ce que nous comprenons par « auteur » et comment il peut devenir fonctionnel dans le discours de la théorie de la lecture.

Par conséquent, qu'est-ce que c'est qu'un auteur ?

La réponse à cette question dépend, bien sûr, du point de vue dont nous comprenons cette notion. Être « auteur » signifie, entre autres, occuper un certain **rôle social**, en qualité de producteur de biens symboliques que la société consomme (dans ce cas, des notions spécifiques comme poète, essayiste, romancier seront comprises comme « producteur de poésies/essais/romans », tout comme le tailleur est « celui qui produit des vêtements »). Une autre valeur de la notion d'auteur, étymologiquement liée à l'idée d'action, est celle de « **responsable** » et de « **bénéficiaire** » par rapport au résultat d'une action spécifique. De point de vue juridique, l'auteur d'un roman est responsable par rapport à la société (il peut être mis en jugement si l'on considère que l'objet créé contrevient aux normes juridiques de la société⁵), et c'est toujours lui qui bénéficie, après la commercialisation de son texte, en vertu « du droit d'auteur ».

Si l'on restreint la discussion sur l'auteur au champ d'étude de la littérature (la critique, l'histoire et la théorie littéraire), nous allons observer qu'ici la notion d'auteur est valorisée dans plusieurs perspectives.

Premièrement l'auteur est vu comme **un être réel**, avec des passions, des phobies, des obsessions, une idéologie, des intérêts, etc., et son œuvre est analysée en situant l'homme en chair et os vis-à-vis de ces coordonnées. Le recours à la biographie de l'auteur devient une voie d'accès vers le sens du texte (comme il se passe dans la critique

⁵ On connaît bien tous les procès dans lesquels ont été impliqués différents auteurs parmi lesquels Gustave Flaubert et Vladimir Nabokov.

biographique), ou le texte devient prétexte pour la compréhension de l'auteur (comme il se passe dans certaines démarches interprétatives de type psychanalytique).

Puisque ce type d'**approche biographique** de l'auteur s'est avéré être restrictive et relativement peu productive dans le plan de la description des mécanismes de la valeur des textes littéraires (par la subordination de la démarche analytique à des pratiques disciplinaires hétéronomes par rapport à « la science de la littérature » – la psychologie, la psychanalyse, l'histoire, la sociologie, etc.), le sens de la notion d'auteur s'est limité tout au long du temps à celui de **producteur d'un discours littéraire**. Deuxièmement, l'auteur apparaît donc comme la source/l'origine d'un discours et il est analysé **de la perspective de la communication textuelle**, dans laquelle l'auteur est l'émetteur et le lecteur est le récepteur.

Même si nous avons déjà évoqué cette perspective dans notre discussion sur la vision communicative sur la littérature, nous allons y revenir pour voir cette fois-ci comment est valorisée la notion d'auteur en nous aidant de la systématisation de Jaap Lintvelt.

La symétrie des rapports entre les instances du texte narratif, telles qu'elles sont décrites dans son *Essai de typologie narrative* a à la base une présupposition implicite concernant la complémentarité fonctionnelle des instances (émetteur – récepteur), fondée sur l'isomorphisme des niveaux ontologiques de récurrence (le même type de rapport s'établit à différents niveaux ontologiques).

Au niveau ontologique premier se situe un **auteur réel** (l'être en chair et en os, avec une existence physique objective, localisable en espace et en temps) qui fait partie du « monde de référence », s'il faut employer la terminologie d'Eco. Cet auteur réel se légitime parmi d'autres êtres du monde de référence par le fait qu'il a émis un message concrétisé dans un texte écrit, un objet culturel avec lequel il entretient une relation de type métonymique – paraphrastique (il peut être désigné par « sa qualité d'auteur d'un texte »⁶) où son nom suffit à désigner son texte/ses textes⁷. Sur le même plan existentiel se situe le lecteur concret, un être avec une existence historique, dans la sphère d'activité duquel entre celle d'être le récepteur d'un message émis par l'auteur concret :

« *L'auteur concret*, le créateur réel de l'œuvre littéraire adresse, en tant que destinataire, un message littéraire au *lecteur concret* qui fonctionne comme destinataire/récepteur ». (Lintvelt, 1991 : 25).

⁶ Nous parlons ainsi de « l'auteur de *Madame Bovary* », de « celui qui a écrit *Le Rivage des Syrtes* », etc. pour désigner des figures historiques (Gustave Flaubert, Julien Gracq).

⁷ Cf. des énoncés du type « Je me suis acheté un Balzac », « J'ai lu tout Hugo », etc.

Dans le plan ontologique du deuxième degré, à ces deux instances phénoménales correspondent deux instances abstraites : *l'auteur abstrait* et *le lecteur abstrait*. A la différence du couple auteur-lecteur concret qui est assez facile à définir, ce couple terminologique est difficile à assimiler du point de vue théorique. Du point de vue fonctionnel, la compréhension de l'auteur – lecteur abstrait s'inscrit dans deux limites épistémologiques extrêmes: la première limite est donnée par la définition linguistique de la personne grammaticale, et l'autre limite est donnée par la complexité sémiotique-idéologique du texte littéraire.

La compréhension de la dimension abstraite du rapport auteur – lecteur d'une perspective grammaticale-communicative peut partir, d'une part, de la distinction d'Émile Benveniste entre *personne* et *non personne* (Benveniste, 1966 : 228) circonscrite à la « corrélation de personnalité » (*Ibidem* : 235), et de la distinction entre *je* et *tu*, circonscrite à la « corrélation de subjectivité » (*Ibidem* : 232)⁸. Sans reprendre toute la discussion sur l'engendrement linguistique du sujet, nous allons synthétiser les considérations de Benveniste par rapport aux enjeux de notre analyse, plus précisément par rapport aux voies par lesquelles l'auteur est mis en valeur par la science de la littérature.

Comme on le sait, Émile Benveniste part de la dimension déictique de la première et de la deuxième personne pour montrer que *je* et *tu* désignent des instances générées par l'actualisation discursive du langage, en fonction duquel *je* est celui qui parle, qui dit *je*, et *tu* est celui auquel s'adresse le message, auquel on dit *tu*. Par conséquent, la mise en discours du langage engendre, outre un univers de discours, une coordonnée « personnelle » liée à la représentation linguistique de l'émetteur et du récepteur comme instances de l'énoncé et de l'énonciation.

Autrement dit, lorsque quelqu'un émet un message, cette émission même engendre une position discursive de « l'instance d'énonciation », et une autre position, asymétrique-complémentaire, de « l'instance de réception ». Par rapport à cette propriété du langage naturel sont devenues possibles de nombreuses considérations sur l'auteur et sur le lecteur comme éléments structurants du texte, comme des « êtres du discours », pour paraphraser un syntagme célèbre. Par conséquent, l'auteur abstrait représente premièrement « l'instance d'énonciation » qui assume le discours comme actualisation syntagmatique du langage ; au lieu d'être *le créateur* du discours, il est créé par le discours, il en est un *effet*.

⁸ Dans *Problèmes de linguistique générale, I*, Benveniste décrit cette distinction dans trois textes différents ; outre le plus connu – « De la subjectivité dans le langage » – Benveniste, 1966 : 258-266), elle apparaît dans « Structure des relations de personne dans le verbe » (*Ibidem* : 225-236) et dans « La nature des pronoms » (*Ibidem*: 251-257).

Si le niveau élémentaire de situer l'auteur abstrait est le niveau linguistique-énonciatif, le niveau supérieur se circonscrit au statut sémiotique particulier des textes littéraires par rapport aux textes non littéraires. À ce niveau, l'auteur abstrait représente soit « une conscience structurante » qui organise l'univers sémantique de l'œuvre, soit une « stratégie textuelle » par laquelle sont générées une structure textuelle et une vision cohérentes et substantielles.

À côté de ces deux modalités de compréhension de l'auteur, être en chair et en os (abordé de la perspective d'une critique biographique ou psychanalytique), et élément structurant du texte (approximé par des moyens linguistiques-sémiotiques, qui ont comme point de départ méthodologique le modèle communicatif élémentaire du type émetteur-récepteur), dans la sphère de la science de la littérature, l'auteur peut être compris comme sujet originaire de l'œuvre, dont l'intention doit être récupérée à l'aide des démarches analytiques du type herméneutique.

Au fond, chacune de ces modalités de faire valoir le concept d'auteur vaudrait une discussion à part, qui dépasserait les limites de notre projet de recherche. De ce point de vue il faudrait souligner que, jusqu'ici, nous nous sommes situés dans un cadre de référence général, de la « science de la littérature ». En fait, ce que nous avons remarqué dans le chapitre antérieur sur la vision des courants critiques et théoriques à l'égard de la lecture, peut être appliqué aussi dans le cas de la notion d'auteur. Comme le montre Antoine Compagnon (1998 : 24-28), chaque « école critique » qui redéfinit la littérature redéfinit de façon implicite ou explicite ses composantes structurelles (l'auteur, le lecteur, le texte, la réalité). D'une certaine façon parle de l'auteur la critique thématique/phénoménologique à la Georges Poulet, d'une autre façon apparaît la notion d'auteur dans une approche de type stylistique à la Spitzer et d'une toute autre façon apparaît la même notion dans une démarche de type psychocritique. Même si ces différentes perspectives seraient dignes d'être analysées pour elles-mêmes, en ce qui suit, nous allons y faire référence seulement dans la mesure où elles décrivent de façon implicite ou explicite, des attitudes et des réflexes spécifiques à l'acte de la lecture. Autrement dit, par exemple, nous n'allons pas investiguer la façon dont la psychanalyse conçoit l'auteur, mais les conséquences qu'une perspective psychanalytique sur l'œuvre a sur le lecteur, la façon dont une telle perspective détermine un type particulier de rapport du lecteur avec l'auteur.

IX. 3. Le dialogisme intersubjectif : la construction dialogique de l'auteur

IX. 3. 1. Préliminaires

Le spécifique matériel du texte (sa dimension graphique) génère, comme on le sait, un décalage spatio-temporel entre l'émission du message et sa réception, et d'une façon implicite détermine une relation particulière entre les pôles de l'acte communicatif – l'auteur et le lecteur ; dans les deux moments de l'acte sémiotique complexe qui est « la communication littéraire »⁹, il y a un pôle dynamique et un pôle statique, autrement dit, l'un actuel et l'autre potentiel. Au moment de la production, l'auteur représente l'élément dynamique, il existe dans l'espace et dans le temps, et il déroule une activité spécifique par laquelle il s'adresse à quelqu'un¹⁰. Par son acte productif même (le texte), l'auteur génère certaines « structures d'appel » par lesquelles il circonscrit un lecteur potentiel¹¹.

Quelle que soit la manière dans laquelle nous concevons lecteur dans le contexte de la **production** du texte (en tant que récepteur, témoin, partenaire, etc.), il a, par rapport à l'auteur, un statut phantasmatique, il est une simple projection de l'auteur qui « l'imagine » sous différents visages et qui conduit son texte en fonction de ce lecteur virtuel. D'autre part, dans le contexte de la **lecture**, l'auteur devient l'élément « potentiel », phantasmatique, et le lecteur, l'élément physiquement présent ; c'est à lui d'avoir l'initiative de la constitution du sens, déterminée par (et déterminante pour) l'élaboration phantasmatique de l'auteur :

« Le jeu de lecture – dans la mesure où la lecture peut être transformée en jeu – se déroule, dans un sens important, entre le lecteur et l'auteur. **L'un des plus intéressants et compliqués aspects de ce jeu est d'imaginer ou d'inventer l'auteur.** » (Călinescu, 2003 : 168).

Dans un cas et dans l'autre, dans l'écriture et dans la lecture, l'agent (l'écrivain ou le lecteur) « imagine » qu'il y a quelqu'un « à l'autre bout du fil ». D'une façon ou d'autre, dans l'acte de la lecture, le lecteur n'est jamais seul, qu'il le veuille ou non. Exceptée la présence silencieuse mais contraignante d'autrui en sa qualité de « communauté interprétative » qui *surveille et punit* de l'arrière-plan la façon dont est perçu un texte, la

⁹ Communication projetée d'habitude par raisons méthodologiques dans un horizon idéal de la coprésence, dans un circuit auteur – texte – lecteur atemporel et a-spatial.

¹⁰ Nous hésitons à dire qu'il *s'adresse* au lecteur, et d'autant moins au lecteur concret; à part le fait que la linguistique nous permet d'affirmer avec certitude, et précisément que l'élaboration d'un message suppose une structure d'adressabilité intrinsèque (tout énoncé acquiert par l'acte de l'énonciation même, un émetteur et un récepteur, quelle que soit la présence ou l'absence des êtres en chair et en os qui assument ces rôles), nous évitons toute autre généralisation sur le destinataire des textes littéraires (qui peut être le public indéfini, la société, un groupe restreint, une certaine personne, l'auteur même, etc.).

¹¹ Dans ce cas, il faut distinguer entre le lecteur visé par l'auteur et celui construit par le texte.

lecture se déroule dans la présence plus bruyante ou plus discrète de « l'auteur » comme sujet virtuel. Si Émile Benveniste a raison lorsqu'il affirme que « je » et « tu » sont des propriétés du discours, le sujet de l'énonciation laisse ses traces dans le texte et son ombre sur le texte, et le lecteur se rapportera d'une façon ou d'une autre à cette trace-ombre, même si au niveau de l'idéologie personnelle il est l'adepte d'une perspective de la productivité textuelle et de la « mort de l'auteur ».

De notre point de vue, la façon dont le lecteur se rapporte aux traces de « l'auteur » dans le texte et/ou autour du texte, ainsi que la façon dont le lecteur « imagine » son auteur se situent dans la sphère d'une relation de connaissance et de communication particulière, que nous avons appelée dialogisme intersubjectif.

Si le dialogisme contextuel était déterminé par une propriété intrinsèque du système socioculturel, et précisément par celle de générer des structures et des modèles de réception des textes, que les lecteurs actualisent d'une façon ou d'une autre, le dialogisme intersubjectif est déterminé par une propriété du système socio communicatif que nous pourrions appeler « le besoin d'auteur ». La façon dont fonctionne la relation lecteur-auteur dans l'acte de la lecture dépend donc d'un trait spécifique de la communication interhumaine, à savoir la nécessité de toujours mettre en corrélation, d'une façon ou d'une autre, le message et son émetteur.

Dès le début nous insistons sur l'idée que ce problème de la relation lecteur – auteur ne doit pas être rompu du contexte de la communication interhumaine et de ses propriétés « naturelles ». Si dans la communication de tous les jours, nous « calculons »¹², la plupart des fois sans nous en rendre compte, *ce que notre interlocuteur a voulu dire*, quelles sont *ses intentions* et *ses attentes*, quelle serait notre conduite adéquate par rapport à ces intentions et attentes, etc., on réalise les mêmes opérations cognitives dans la lecture : la perception visuelle du message est accompagnée par une évaluation de ce type, par des questions sous-entendues, d'une complexité variable : « Qu'est-ce que l'auteur veut-il dire ? », « Quelle impression me fait cet auteur ? », « Pourquoi a-t-il écrit de cette manière et non pas d'une autre ? », « Quelles sont les intentions de l'auteur ? », « Comment devrais-je réagir par rapport à ses intentions ? », « Quelle est la vision du monde de l'auteur et comment il la transmet par le biais du texte ?, etc.

Dans le contexte de la discussion sur la relation lecteur-auteur comme actualisation d'une propriété spécifique du langage naturel (le rapport du récepteur à l'émetteur), on

¹² « Calculer » est pris ici dans le sens de la psychologie cognitive, comme activité spécifique et quasi automatique du cerveau d'évaluer les différentes situations existentielles.

peut évoquer une observation de Michel Foucault dans une conférence célèbre de 1969, intitulée : « Qu'est-ce qu'un auteur ? » Dans cette conférence à laquelle nous allons revenir, Foucault observe, entre autres, que « la fonction auteur » permet une certaine typologie des discours, car la relation avec l'auteur serait une caractéristique discursive :

« Le rapport (ou le non rapport) à un auteur et les différentes formes de ce rapport constituent – et d'une manière assez visible – l'une de ces propriétés discursives. » (Foucault, 2001 : 838). (Foucault, 2001 : 838).

À la différence de la communication ordinaire où « l'auteur » est présent et peut offrir des informations auxiliaires nécessaires pour la compréhension adéquate de son message, soit d'une manière directe, par des explications, reprises, reformulations, etc., soit d'une manière indirecte, par des signes para et non verbaux¹³, dans le contexte de la réception des messages écrits, l'absence physique de l'auteur engendre des trajets cognitifs alternatifs pour trouver la réponse aux questions sur l'auteur.

Nous soulignons l'idée que ci que nous intéresse dans la présente discussion est **l'élaboration du profile de l'auteur dans l'acte proprement dit de la lecture**, et non pas dans la sphère large de la communication littéraire dans laquelle le lecteur peut à tout moment recourir aux diverses sources d'information (des dictionnaires, des histoires littéraires, l'Internet, etc.) pour se construire une image de l'auteur. Dans la lecture, le lecteur se débrouille d'habitude avec ce qu'il détient déjà; s'il a des informations sur la personne historique de l'auteur, il va les employer dans la réception du texte. S'il ne détient aucune information sur l'auteur, il va élaborer un profil élémentaire de l'auteur basé sur les éléments textuels. Par cette remarque nous arrivons à la question fondamentale à l'égard de ce type d'interaction spécifique du lecteur avec l'auteur à savoir « comment élabore le lecteur une image de l'auteur qui l'accompagne tout au long de la lecture ? »

Pour répondre à cette question, nous allons recourir aux observations de trois penseurs différents, qui ont cependant en commun l'idée de **l'importance constructive-constitutive de l'auteur dans la dynamique de la réception du texte littéraire**. Ces trois perspectives seront ultérieurement projetées dans l'horizon de la linguistique textuelle, pour être ainsi intégrées dans le modèle de la communication de la lecture que nous essayons d'articuler.

¹³ On le sait, dans la communication habituelle, face à face, le para verbal et le non verbal représentent des voies importantes de transmission de l'information.

IX. 3. 2. Michel Foucault et « la fonction auteur »

Le premier des penseurs auxquels nous allons nous référer dans la tentative de répondre à la question « Comment le lecteur invente-t-il son auteur? » est Michel Foucault. Dans sa conférence que nous avons évoquée antérieurement, il parle de l'auteur comme d'une **fonction** de certains types de discours et des modalités dans lesquelles cette fonction se manifeste, dans divers espaces culturels et idéologiques. Des nombreuses observations incitantes du philosophe français, nous allons retenir seulement trois qui viennent à la rencontre de notre hypothèse sur le dialogisme intersubjectif comme forme de construction de l'image de l'auteur dans l'acte de lecture.

La première des idées que nous retenons de la conférence de Foucault est liée justement à l'activité socialement codifiée de construire l'auteur à partir de ses textes :

« Mais en fait, ce qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur) n'est que **la projection**, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, **du traitement qu'on fait subir aux textes**, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique. Toutes ces opérations varient selon les époques, et les types du discours. On ne construit pas un « auteur philosophique » comme un « poète » ; et on ne construisait pas l'auteur d'une œuvre romanesque au XVIII^e siècle comme de nos jours. Pourtant on peut retrouver à travers le temps un **certain invariant dans les règles de construction de l'auteur** » (Foucault, 2001 : 829).

Loin d'être une pratique de lecture individuelle et optionnelle, cette construction de l'auteur suit donc, du point de vue de Foucault, certaines règles qui ne changent pas en temps, mais relèvent une certaine constance de l'attitude réceptive. Même si ultérieurement il parle de la constitution de l'auteur dans l'acte critique, il nous semble que ses remarques sur les critères selon lesquels on élabore l'image de l'auteur peuvent être appliquées aux lectures ordinaires. Ces critères sont repris par Foucault de la pensée de Saint Jérôme, chez qui ils fonctionnaient comme des principes philologiques d'attribution dans le cas des œuvres dont on ne connaissait pas l'auteur.

Pour les situations où l'on n'avait pas la certitude qu'un texte appartenait à un auteur, Saint Jérôme avait postulé quatre critères de vérifier la paternité textuelle (*Ibidem* : 829-830) : l'unité de valeur (le texte respectif devait avoir approximativement la même valeur que ce que cet auteur-là avait déjà écrit), l'unité stylistique et l'unité idéologique (le texte devait s'intégrer de façon formelle et thématique au style et à l'idéologie de cet

auteur-là), et finalement, l'adéquation spatiale et temporelle (le texte devait contenir des aspects spécifiques à l'espace et au temps où l'auteur a vécu).

Transmutés dans l'horizon de la critique littéraire et implicitement de la lecture, ces critères articulent un trajet régulier construction de l'auteur. Ainsi, l'auteur est construit par rapport à :

a. **une constante de valeur**, liée au prestige socio culturel :

« L'auteur c'est un certain foyer d'expression qui sous des formes plus ou moins achevées, se manifeste aussi bien, et avec la même valeur, dans les œuvres, dans des brouillons, dans des lettres, dans des fragments, etc. » (*Ibidem* : 830).

Dans le plan des réactions de lecture, cette constante de valeur peut être actualisée en évaluations du type « un bon écrivain », « un écrivain modeste », « un vrai écrivain », etc.

b. **une constante idéologique**, liée à la vision de l'auteur, aux normes et aux valeurs qu'on peut lui attribuer à partir de ses textes :

« L'auteur c'est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes : il doit bien y avoir – à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient – un point à partir duquel les contradictions se résolvent. » (*Ibidem*).

Par rapport à ce critère, le lecteur sera attentif aux idées que le texte véhicule, au message transmis par l'auteur entre les lignes, aux valeurs qu'il promeut, à ses croyances, à ses opinions et à ses préjugés. Dans ce cas, les lecteurs vont projeter l'image de l'auteur sur des coordonnées éthiques, axiologiques ou idéologiques, en parlant d'un auteur « cynique », « pervers », « sadique », « sympathique », « misogynne », « ludique », « mystique », « communiste », « nihiliste », « profasciste », « pessimiste », etc.).

c. **une constante stylistique**, liée à la façon dont le texte indique la maîtrise technique de celui qui l'a produit et à la manière spécifique de mettre en discours un monde sémantique :

« L'auteur c'est également le principe d'une certaine unité d'écriture – toutes les différences devant être réduites au moins par les principes de l'évolution, de la maturation ou de l'influence. » (*Ibidem*).

Dans l'horizon de la lecture, cette constante orientera l'attention du lecteur vers les éléments formels comme indice d'une compétence discursive-artistique. Le lecteur se prononcera à l'égard du « talent » ou « gaucherie » technique de l'auteur, à l'égard du

rapport technique – effet, (certains auteurs « écrivent bien », d'autres « écrivent mal », certains « savent créer du suspense », d'autres « sont prévisibles », etc.).

- d. **une constante contextuelle-référentielle**, liée à la façon dont l'écrivain se rapporte au monde autour de lui, à l'espace et au temps où il vit :

« L'auteur c'est ce qui permet d'expliquer aussi bien la présence de certains événements dans une œuvre que leurs transformations, leurs déformations, leurs modifications diverses (et cela par la biographie de l'auteur, le repérage de sa perspective individuelle, l'analyse de son appartenance sociale ou de sa position de classe, la mise au jour de son projet fondamental). » (*Ibidem*).

Pour le lecteur, cette constante contextuelle-référentielle fonctionne sous la forme d'une relation métonymique entre l'auteur et « le monde » auquel il appartient. Lorsqu'on lit un texte, les événements, les thèmes et leur articulation évoquent un projet référentiel et/ou un « imaginaire » spécifique. D'une certaine façon apparaît « le monde de Balzac » par comparaison au « monde de Céline » ou « le monde de Maupassant » par rapport au « monde de Perec », et les lecteurs associent presque automatiquement certains modèles référentiels avec de différents auteurs¹⁴.

Par toutes ces constantes, le critique, dit Foucault (et avant lui, le lecteur, nous le pensons), construit la « fonction auteur » comme support des différentes étapes réceptives-interprétatives ; tout au long de la lecture et de l'acte critique qui lui suit, l'attention sur la forme activera la constante de « la technique de l'auteur », tandis qu'une lecture éthique-axiologique va activer la dimension idéologique de la fonction auteur. Même si l'enjeu de la conférence de Michel Foucault n'est pas d'illustrer la façon dont la lecture est plus qu'une simple réception d'un texte, nous pouvons utiliser ses observations pour approfondir le problème de la « productivité » de l'acte de lecture, dans le sens de l'ouverture fonctionnelle de cette activité vers des secteurs apparemment étrangers, mais cependant spécifiques. Autrement dit, il faudrait retenir de l'analyse du penseur français que la lecture d'un texte implique l'élaboration d'une « image de l'auteur » (qu'il appelle fonction auteur, en s'inscrivant dans le jargon de l'époque), et que ce processus, loin d'être optionnel, est une constante socialement codifiée de la réception et de l'interprétation des textes.

¹⁴ Cette automatiser est en fait une coordonnée des stéréotypes culturelles – associatives du plan de la société et nous permet de parler d'un politicien/action machiavélique, d'un festin rabelaisien, d'un être dostoïevskien, d'une atmosphère balzacienne, etc.

Tout comme l'auteur a besoin d'un lecteur qui, en tant que récepteur virtuel, en tant que présence active justement par son silence et par son « absence », détermine, de l'intérieur, la structure du texte en cours d'élaboration¹⁵, de la même façon le lecteur a besoin, dans son activité réceptive-interprétative, d'un auteur qu'il puisse utiliser dans le processus de lecture et le transformer dans un support des diverses projections lectorales. Ainsi, cette image devient l'auteur « profond » ou « superficiel » sur lequel nous projetons l'idéologie du texte, ou l'auteur « doué » ou « sans talent » par lequel nous nous rapportons à la dimension stylistique et poétique de l'œuvre.

S'il fallait synthétiser le rôle de la fonction auteur dans le processus de réception de l'œuvre, nous pourrions parler d'un « manager du sens ». Par la fonction auteur, le langage pluriel du texte s'organise dans différentes constellations sémantiques-pragmatiques, l'image de l'auteur agissant comme un embrayeur dans le « transfert du texte au niveau du lecteur », pour reprendre un syntagme iserien (Iser, 1985 : 197). De la perspective de Michel Foucault, cet embrayeur agit premièrement comme un horizon restrictif et contraignant en relation avec l'infinité potentielle des trajets de lecture et des interprétations qui les couronnent :

« L'auteur est le principe d'économie dans la prolifération du sens. (...) Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne (...). L'auteur est donc la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens ». (*Ibidem* : 839).

Autrement dit, dans la lecture et dans l'interprétation, la fonction auteur est liée aussi à l'autorité ; elle s'interpose entre le lecteur et le texte, en protégeant le dernier des parcours de lecture et des interprétations aberrants. Le fait que le texte a un auteur auquel il est lié du point de vue métonymique nous interdit de dire n'importe quoi sur le texte, et la façon dont nous lisons/interprétons une œuvre dépend en grande mesure de la façon dont nous construisons l'image de l'auteur de cette œuvre. Au fond, maintes fois, dans le passage de la lecture à l'interprétation, la rationalisation du sens implique une superposition entre l'image de l'auteur et la valeur de l'œuvre, et, considéré en profondeur, le discours critique parle tant de l'œuvre que de son auteur. Pour le moment, il faut retenir seulement que dans la dynamique de l'exécution de la lecture, l'élaboration de l'image de l'auteur s'intègre, selon Michel Foucault, dans un horizon des réactions culturelles constantes.

¹⁵ Ce n'est pas le cas de rappeler de l'importance de l'adaptation du message au récepteur et les conséquences que cette adaptation a dans la structure linguistique du texte.

IX. 3. 3. Wayne C. Booth et « l'auteur impliqué »

A peu près dans la même période que Michel Foucault, aux États-Unis, un autre penseur analysait la façon dont l'auteur s'insinue dans les discussions sur la structure et le fonctionnement des textes narratifs. Il s'agit de Wayne C. Booth qui dans *La rhétorique du roman* (*Rhetoric of fiction*), explore les formes par lesquelles la narration se constitue dans « une action que les auteurs et les lecteurs exécutent ensemble » (Booth, 1976 : 483).

Des multiples façons dont une œuvre littéraire peut être comprise, Booth choisit donc de se référer, dans ce texte, à la façon dont l'œuvre se circonscrit à « l'art de communiquer avec les lecteurs », pour décrire « les ressources rhétoriques dont dispose l'auteur d'un récit épique, d'un roman ou d'une nouvelle pour tenter, consciemment ou non, d'imposer au lecteur son monde fictionnel » (*Ibidem* : 26). En omettant les éventuelles discussions de principe que pourrait susciter la position de Booth¹⁶, nous allons insister sur l'un des aspects les plus importants de son livre, à savoir la notion « d'auteur impliqué » (*implied author*).

Dès le début, nous mentionnons que cette notion sera déplacée du contexte où la place le critique américain (celui de la communication, par le texte, de l'auteur avec le lecteur) et également du plan général de la constitution et du fonctionnement du discours romanesque (dans l'esprit d'une pragmatique du discours fictionnel, où l'on parle de l'interaction en couple entre plusieurs instances). Ce qui nous intéresse est la façon dont ce concept peut être utile dans une approche dialogique de la lecture, et s'il est utile, quelles sont **les formes par lesquelles l'auteur impliqué modalise le processus de lecture**.

Pour comprendre ce que signifie auteur impliqué dans la vision de Booth, nous allons renvoyer à sa perspective sur l'importance de l'auteur dans le fonctionnement des textes narratifs. Contrairement aux perspectives qui considèrent que la figure de l'auteur est optionnelle dans le déroulement du discours romanesque et qu'elle tient à un certain âge du roman (quand l'auteur ne se gênait pas de se montrer dans le texte par des commentaires, des idées générales, par des apostrophes, etc.), Wayne C. Booth affirme que cette image est **une constante du discours narratif**, soit qu'elle se manifeste de façon explicite, soit qu'elle se sublime dans le texte, agissant comme une « rhétorique déguisée »

¹⁶ Comme Booth lui-même le montre, dans un article publié en 1968 et qui constitue l'épilogue de l'édition roumaine, beaucoup des polémiques déclenchées par ce texte naissent d'un malentendu de sa position critique, de l'élimination du contexte des problèmes généraux (l'art comme rhétorique, la communication auteur-lecteur, etc.) et de leur développement dans des directions qui sont étrangères à la méthodologie et à la vision de Wayne C. Booth.

(*Ibidem* : 26), dans les romans qui proclament la neutralité, l'impersonnalité, l'objectivité, dans un mot, la discrétion jusqu'à la quasi-absence de l'auteur.

En renonçant aux positions d'une poétique quasi normatives du type « dans un roman, l'auteur doit..., le lecteur doit..., le texte doit... », le critique américain embrasse un point de vue descriptif qui envisage la rhétorique immanente des textes littéraires. De ce point de vue, l'auteur n'est plus une présence accidentelle qui doit être chassée du texte par les diverses stratégies de l'objectivité, mais une figure toujours présente :

« Bref, le jugement de l'auteur est toujours présent, toujours évident pour celui qui sait le chercher. Si les formes particulières que ce jugement revête sont nuisibles ou utiles, c'est un problème complexe qu'on ne peut pas résoudre par une référence commode à des règles abstraites. Étant donné que nous commençons à s'occuper de cette question, il ne faut jamais oublier que, bien qu'un auteur puisse, jusqu'à un certain point, choisir ses masques, **il ne peut pas choisir de disparaître.** » (*Ibidem* : 49).

Si dans la perspective de la rhétorique du roman, l'auteur est toujours présent, quelles sont les formes sous lesquelles il apparaît ? La réponse à cette question nous conduit vers la notion d'« auteur impliqué », une notion fondamentale dans l'échafaudage argumentatif de Wayne C. Booth et dans la description de l'interaction communicative que tout texte littéraire institue. Avant tout, il faut remarquer que la définition de ce concept chez Booth n'est pas assez claire pour être exempte des mésinterprétations. De notre point de vue et embrassant entièrement la position de Tom Kindt, dans l'article sur la réception de cette notion dans le contexte narratologique et herméneutique (Kindt, 2007), beaucoup des équivoques auxquels a donné naissance le concept *d'auteur impliqué* s'expliquent par l'hésitation de Booth à le situer dans le plan de l'écrivain ou dans celui du lecteur.

Ainsi, dans une première définition, l'auteur impliqué représenterait **une projection de l'auteur réel**, un alter ego textuel, une version améliorée du soi que l'auteur réel mobilise tout au long de l'écriture du texte, en l'offrant aux lecteurs pour validation :

« Quand il écrit, l'auteur ne crée pas simplement un idéal impersonnel d'« homme en général », mais une version implicite de son « moi » qui diffère de tous les auteurs implicites présents dans les œuvres d'autres auteurs. » (*Ibidem* : 105).

Parallèlement à cette projection du propre soi, l'auteur va élaborer une image idéale du récepteur :

« Mais l'auteur impliqué dans chacun de ses romans est quelqu'un dont je dois agréer dans une certaine mesure les idées et les convictions, si je veux goûter son œuvre. Certes, il faut opérer la même distinction entre moi-même en tant que lecteur et l'homme, souvent bien différent qui paye ses dettes,

qui répare son robinet et qui ne brille ni dans la générosité ni dans la sagesse. C'est seulement pendant la lecture que je deviens l'homme dont les opinions doivent coïncider avec celles de l'auteur. Quelles que soient mes convictions et mon comportement réels, il faut que je subordonne la pensée et le cœur au livre dont je veux jouir. Bref, l'auteur crée une image de lui-même et une autre image, différente, de son lecteur ; il construit son lecteur, comme il construit son alter-ego, et la lecture qui réussit le mieux est celle où les identités créées se trouvent dans un accord total. » (*Ibidem* : 177-178).

Nous avons cité *in extenso* la position de Booth parce que de nombreuses théories sur le rapport auteur-lecteur ont leur origine dans cette distinction entre les individus réels d'une part et leurs projections textuelles d'autre part¹⁷.

Dans ce point de l'analyse, il faudrait souligner l'importance accordée à l'instance de l'auteur : celle-ci se projette dans le texte et, en même temps, elle projette une instance réceptive correspondante. Il n'est pas difficile de reconnaître le même type de relation dans la vision d'Umberto Eco sur le rapport Auteur Modèle-Lecteur Modèle :

« Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste 'connaissance de codes') qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est la même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. » (Eco, 1985 : 68).

Quelque juste que puisse paraître cette observation, lors d'un regard attentif, elle s'avère être inopérante pour la compréhension de la lecture parce que sa mise euristique est en fait le processus de l'élaboration textuelle, et non pas celui de la réception. Il est vrai que lorsqu'un auteur écrit, le moi sublimé dans son discours est différent de celui qu'il manifeste dans la vie quotidienne¹⁸. Il est également vrai que par l'acte de l'écriture, il

¹⁷ Cette distinction s'appuie simultanément sur une coordonnée linguistique (par la génération discursive énonciative des postes d'émetteur et de récepteur dans l'esprit de Benveniste) et sur une coordonnée anthropologique dans l'esprit de la distinction proustienne entre le moi empirique et le moi profond.

¹⁸ En fait on pourrait généraliser cette observation au niveau de toute forme de communication linguistique ; le discours que nous tenons nous impose une certaine posture idéologique, expressive, gestuelle, morale, etc., qui génère des identités discursives provisoires. Le professeur qui parle aux étudiants et à ses propres enfants est et n'est pas la même personne, tout comme Flaubert de *Madame Bovary* ou de *Bouvard et Pécuchet* est et n'est pas le même auteur, et les transformations tiennent entre autres à la nature du discours tenu, qui oblige à certaines attitudes. Dans ce sens on peut invoquer la distinction d'Erving Goffman de *La vie quotidienne comme spectacle (The presentation of Self in Everyday Life)*, entre les deux aspects de l'individu : l'exécuteur (*the performer*), celui qui agit proprement dit, en qualité de « producteur infatigable d'impressions » et le personnage, (*the character*), l'interface proposée aux autres pour être validée, une version du soi qui devrait être déduite des actions du *performer* ou, dans les termes de Goffman, l'effet dramatique irradié diffusément de l'exécution d'une scène (Goffman, 2007 : 281-282).

élabore un certain type de lecteur idéal qui devrait recevoir le texte comme le désire et l'espère l'auteur.

Ce processus d'élaboration des identités provisoires subsumées au discours produit peut intéresser premièrement la psychologie de la création et deuxièmement la poétique du texte, dans la mesure où nous acceptons l'idée que le texte accumule et rend visibles, sous une forme ou sous une autre, les mouvements projectifs de l'auteur. En ce qui concerne la théorie de la lecture, nous l'avons déjà dit et nous le répétons, l'importance de l'auteur passe sur la deuxième place par rapport au lecteur, celui qui effectivement déclenche l'action spécifique de lire un texte. De ce point de vue, nous n'allons pas insister beaucoup sur la première définition de l'auteur impliqué comme émanation de l'auteur réel, mais nous allons orienter notre attention sur la deuxième modalité par laquelle Wayne C. Booth met en valeur ce concept.

Cette deuxième modalité de définir l'auteur impliqué sort du déterminisme projectif de type être réel – alter ego textuel, pour se situer dans l'horizon des **mouvements constructifs du lecteur**, qui tout au long de la lecture, élabore une image de l'auteur à partir des éléments textuels. Par cette perspective, il nous semble que Wayne C. Booth s'approche de la position de Michel Foucault, dans le sens que les deux penseurs font référence à **la façon dont le lecteur construit l'image de l'être « à l'autre bout du fil »** de la communication textuelle.

Quelques lignes seulement après avoir affirmé que l'auteur impliqué est une projection de l'auteur réel, Wayne C. Booth évoque la position active du lecteur dans la découverte-construction de cet auteur impliqué :

« Aussi impersonnel que l'auteur tente de se faire, **le lecteur n'en construira pas moins sa propre image** du scripteur qui écrit de cette manière – et il est certain que le scribe officiel ne sera jamais neutre à l'égard de toutes les valeurs. Nos réactions au sujet de ses appréciations cachées ou montrées nous aideront à préciser notre position par rapport à l'œuvre. » (*Ibidem* : 106).

Dans cette deuxième définition, l'auteur impliqué n'est plus une projection de l'auteur, mais une construction du lecteur; quelle que soit l'impression qu'un auteur veut laisser, le lecteur est celui qui finalement élabore sa propre version sur l'auteur. Mais quels sont les éléments selon lesquels le lecteur construit cette image de l'auteur ? Même si Booth n'offre pas de réponse claire à cette question, la systématisation de ses observations nous peut conduire à une possible réponse.

En reprenant en sens inverse les fragments de réponse de Booth, les premiers trois éléments selon lesquels s'élabore l'image de l'auteur impliqué sont : « le style », « la

tonalité » et « la technique »; celles-ci mises à part, le lecteur utilise « les thèmes », « les significations », « les normes », « les valeurs » et « l'idéologie » véhiculés par le texte. Pour pouvoir articuler l'image cohérente de l'auteur impliqué, le lecteur devra aussi tenir compte des commentaires explicites de l'auteur¹⁹, du type de narration et des stratégies utilisés :

« Certainement, notre image de l'auteur impliqué s'élabore partiellement par le commentaire explicite de l'auteur ; elle se déduit même dans une plus grande mesure **du type de récit qu'il choisit de raconter.** (...) **Nous percevons la présence de l'auteur impliqué** non seulement dans les significations évidentes, mais aussi **dans le contenu moral et émotionnel de chaque morceau de l'action** et de souffrance de tous les personnages. Bref, cette perception est composée de **la qualité intégrale d'un tout artistique.** (...) Nous serons satisfaits par une notion aussi ample que l'œuvre elle-même, et qui garde la capacité de décrire l'œuvre en tant que produit d'un **être qui a fait des choix**, et moins en tant que texte en soi. « L'auteur impliqué » choisit consciemment ou non, ce que nous lisons ; **nous le déduisons** comme étant une version idéale, littéraire de l'homme réel ; il est la somme de ses propres choix. » (*Ibidem*: 107-109).

Par conséquent, en fin de compte, l'auteur impliqué s'avère être un effet du texte en tant que « tout artistique » ; l'image de l'auteur impliqué est élaborée par le lecteur par l'inférence d'une entité qui a opéré divers choix (de valeurs, de technique, de procédés, de faits de style, de personnages, de thèmes, etc.) qui articulent l'œuvre dans la pluralité de ses dimensions (formelle, stylistique, thématique, idéologique). Comme dans la vision de Foucault, construire l'image de l'auteur est pour Booth, un aspect essentiel de la réception et de l'interprétation du texte littéraire.

En dépit des constatations de bon sens dans où semble s'inscrire la vision de Booth sur l'auteur impliqué comme image du créateur que le lecteur construit (déduit) de la structure textuelle, sa réception s'est avérée être assez problématique. Outre l'article de Tom Kindt sur la postériorité de cette notion (« L'auteur implicite. Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation»), article auquel nous avons déjà renvoyé, nous allons présenter deux positions critiques à l'égard du le concept d'auteur impliqué.

¹⁹ Le rôle constructif du lecteur dans l'élaboration de l'image de l'auteur impliqué se déduit de la façon où le premier se rapporte aux commentaires explicites de l'auteur. Le lecteur peut à tout moment ne pas prendre l'auteur au sérieux, considérer que le message explicite en **cache** en fait un autre, de profondeur, que le sérieux de l'auteur est en fait **joué/feint** ou, qu'au contraire, l'esprit ludique **cache** une vision tragique, etc. Nous reconnaissons ici l'un des réflexes les plus caractéristiques de la critique comme dévoilement, dans laquelle le texte et l'auteur se scindent en une dimension apparente (littérale, dénotative, explicite, de surface, etc.) et une dimension essentielle, (symbolique, connotative, implicite, de profondeur), et la critique s'érige dans le personnage qui passe « au-delà des apparences », pour récupérer « l'essence ».

La première attitude critique à laquelle nous allons faire référence est celle de Maurice Couturier qui part des intuitions de Booth et de celles de Genette, et se propose de réhabiliter l'auteur comme image nécessaire pour la lecture et pour l'interprétation du texte. En dépit des fréquentes prises de positions polémiques envers le penseur américain, la perspective de Couturier est assez proche de celle de Booth. Sans entrer dans les détails de la polémique, nous mentionnons que le principal reproche est que la notion « narratologique » d'auteur impliqué, située par Couturier sur le même plan que le concept de narrateur hétérodiégétique de Gérard Genette, censure l'auteur réel qui serait, selon Couturier, le sujet plein de l'œuvre littéraire en interaction avec un autre sujet plein, le lecteur.

À cette objection on peut répondre tout simplement par l'observation que « l'auteur impliqué » n'est pas un « concept narratologique » (Couturier, 1995 : 126), mais une **notion rhétorique et communicative** qui permet une compréhension nuancée de la façon dont se déroule l'interaction texte-lecteur. À cela on peut ajouter le fait que Booth évite de parler de l'auteur réel pour d'autres raisons que celles que Couturier lui impute. En plus, dans la pratique de l'analyse, les intuitions de Booth sur l'auteur impliqué correspondent souvent à celles de Couturier sur l'auteur réel²⁰.

Pour mieux comprendre le rapport entre « la figure de l'auteur » théorisée par Maurice Couturier et l'auteur impliqué dans la vision de Wayne C. Booth, nous allons présenter quelques idées fondamentales du chercheur français pour démontrer la complémentarité et la continuité des visions des deux.

Comme nous l'avons déjà dit, l'enjeu du livre de Couturier est celle de réhabiliter l'auteur en tant qu'instance nécessaire dans la réception du texte narratif :

« Dans le développement qui va suivre, je me suis fixé un double objectif : identifier les traces de la gêne et de la mauvaise fois de l'auteur qui, exploitant le désir du lecteur d'entrer dans un univers de fiction, lui impose des contraintes parfois abusives, et **montrer par quel processus le lecteur reconstitue cette figure de l'auteur et communique avec elle.** » (Couturier : 23).

Par conséquent, Booth et Couturier se placent dans une vision rhétorique-communicative du texte littéraire comme point de rencontre de deux sujets autonomes²¹,

²⁰ Au fond, Couturier lui-même se montre hésitant au sujet l'appellation de cette instance ; au début il parle de l'auteur en tant qu'« interlocuteur idéal dans l'échange textuel » (Couturier, 1995 : 207), qu'il appelle « auteur idéal », pour parler ensuite de « l'auteur réel », ou de « l'auteur en personne », etc.

²¹ En délimitant sa perspective de celle de la narratologie, Couturier souligne que, dans son approche, le texte est conçu « dans une perspective systémique comme **une véritable interface entre deux sujets désirants** » (*Ibidem* : 22).

l'auteur qui essaie d'« imposer son monde fictionnel » et le lecteur qui, à partir du texte, construit l'image de celui qui l'a créé. À la différence de Wayne C. Booth, qui oscille entre une perspective focalisée sur l'auteur (en analysant la façon dont l'auteur « contrôle » son récepteur dans l'acte de la communication narrative ou la façon dont le même auteur se projette dans le texte, en s'offrant pour la décodification et la validation) et une perspective focalisée sur le lecteur (en suivant son travail constructif, la façon dont il élabore l'image de l'auteur impliqué selon les différents éléments et niveaux du texte), Maurice Couturier se situe lucidement dans le plan du lecteur et de la lecture. Pour lui, nous l'avons déjà dit, l'auteur est un interlocuteur idéal, un partenaire dont il a besoin pour la compréhension optimale du texte et également pour l'accomplissement de l'acte communicatif qu'est la lecture :

« L'auteur est là quelque part au-delà de cette figure auctoriale que je façonne savamment au fil de ma lecture, et je l'entrevois parfois nettement à travers ses dénis, ses insistances, et aussi ses maladrotes, pris qu'il est dans les mailles de ses désirs contradictoires. » (*Ibidem* : 17).

Toutes les analyses de Maurice Couturier illustrent donc ce désir-besoin du lecteur de trouver quelqu'un à l'autre bout du fil ; sans une image de l'auteur, le lecteur ne pourrait pas lire un texte comme il le faudrait, tout comme, dans le plan de l'écriture, sans l'image du lecteur, il serait impossible à un auteur d'élaborer son œuvre :

« Tel est à mon sens le fantasme qui fait écrire l'auteur et lire le lecteur, **tous deux ayant besoin de la 'figure' de l'autre pour poursuivre leur tâche** ». (*Ibidem* : 21).

Par cette vision, Maurice Couturier enrichit le dossier de notre discussion sur le besoin d'un auteur dans l'acte de la lecture ; au besoin intellectuel du lecteur de conférer du sens au texte par rapport à une « fonction auteur » ordonnatrice (*cf.* Foucault) s'ajoute le besoin émotionnel d'interagir subjectivement avec l'auteur du texte comme « interlocuteur idéal ». Quoiqu'il ne le reconnaisse pas, la façon dont Couturier découvre les traces textuelles de cet « interlocuteur idéal » continue les intuitions de Wayne C. Booth à l'égard de l'auteur impliqué.

Ainsi, dans l'analyse du roman *Madame Bovary*, Maurice Couturier rejette d'une façon explicite la notion d'auteur impliqué comme instrument adéquat à la compréhension de la structure discursive du début du roman :

« Comment concilier la nous-énonciation du début avec cette on-énonciation fluctuante qui joue sur les changements de focalisation (...) ? **Certainement pas en faisant intervenir un auteur impliqué** ou un narrateur extra- hétérodiégétique. Toute tentative visant à étiqueter une fois pour toutes le mode narratif de *Madame Bovary* est vouée à l'échec : la modernité de ce roman provient en grande partie de

ces glissements énonciatifs subtils à travers lesquels on voit se profiler la figure de l'auteur en personne en train d'organiser son texte et de chercher à produire sur son lecteur tel ou tel effet. Tantôt Flaubert s'approche plus ou moins de ses personnages et évolue dans leur orbite référentielle (...), tantôt il assume par rapport à eux (...) une distance à proprement parler olympienne » (*Ibidem* : 127).

Même si Maurice Couturier rejette la possibilité de lier la mobilité de la perspective narrative de *Madame Bovary* à l'image de l'auteur impliqué, la solution qu'il esquisse se circonscrit au fond à la même instance ; discuter à propos de « la figure de l'auteur en personne en train d'organiser son texte et de chercher à produire sur son lecteur tel ou tel effet » nous détermine à considérer l'œuvre comme « produit d'un être qui a fait des choix, et moins en tant que texte en soi », et, de ce point de vue, « l'auteur en personne » que Maurice Couturier découvre est, lui aussi, « la somme de ses propres choix » (Booth, 1976 : 107-109).

Ces observations n'ont pas le rôle de contester la démarche de Maurice Couturier de l'originalité et de la valeur de laquelle on ne peut pas douter, mais de montrer la continuité et la complémentarité des points de vue concernant la construction de l'auteur comme tâche spécifique de l'activité lectorale.

La deuxième attitude critique envers le concept d'auteur impliqué à laquelle nous allons faire référence est celle de Gérard Genette qui, dans *Nouveaux discours du récit*, explique pourquoi il n'a pas utilisé cette notion dans son projet narratologique. En simplifiant les choses et en résumant la position du poéticien français, nous dirons qu'il n'utilise pas la notion d'auteur impliqué parce que celle-ci n'est pas fonctionnelle dans la description et l'interprétation du texte narratif, en se superposant chaque fois soit sur l'image de l'auteur réel, soit sur celle du narrateur extradiégétique :

« AI [l'auteur impliqué] me semble donc, en général, une instance fantôme («résiduelle», dit Mieke Bal), constitué par deux distinctions qui s'ignorent réciproquement : 1) AI n'est pas le narrateur, 2) AI n'est pas l'auteur réel, sans voir que dans 1) il s'agit de l'auteur réel, et dans 2) du narrateur, et que **nette part il n'y a place pour une troisième instance qui ne serait ni le narrateur ni l'auteur réel.** » (Genette, 2007 : 413).

Genette démontre que l'auteur impliqué n'est pas « une instance nécessaire (donc) valide » par deux mouvements démonstratifs de type réductif : il montre, d'une part que l'auteur impliqué a servi à distinguer entre l'auteur empirique et les centres d'énonciation du texte et qu'il désigne donc ce que ultérieurement la narratologie a appelé **narrateur**, et d'une autre part, qu'une fois admis le narrateur comme instance autonome, l'auteur impliqué n'est plus nécessaire parce qu'il se confond avec l'auteur réel.

Si nous essayons de comprendre la position de Genette, il faut avoir en vue premièrement les différences de vision théorique et de finalité argumentative des deux auteurs ; tandis que Booth se situe sur les coordonnées d'une vision rhétorique-communicative sur la littérature comme interaction discursive, Genette se place sur les positions de la poétique du texte narratif, décrit dans la dynamique des relations entre les instances qui le construisent.

En ce qui concerne la première partie de la démonstration de Genette, l'auteur impliqué = le narrateur), il faudrait mentionner que Booth est conscient de l'insuffisance euristique de la notion de narrateur par rapport au contenu sémantique du concept d'auteur impliqué :

« *'Persona'* », 'masque' et 'narrateur' sont parfois utilisés, mais le plus souvent, ils font référence au sujet parlant de l'ouvrage, qui est en fin de compte seulement **l'un des éléments créés par l'auteur impliqué** et qui peut être séparé de lui par des ironies transparentes. Par narrateur on comprend en général le *je* de l'œuvre, mais le *je* est rarement, pour ne pas dire jamais, identique à l'image impliquée de l'artiste. (Booth, 1976 : 108).

Pour le critique américain, le narrateur est seulement une partie de ce que représente l'auteur impliqué en tant qu'« effet du texte comme tout artistique » et ne s'identifie pas du tout à la « voix » du texte.

En ce qui concerne la deuxième partie de la démonstration de Genette (auteur impliqué = auteur réel), il faut avouer notre déception à l'égard du côté simplificateur et réductif de l'approche de Genette : en acceptant stratégiquement que tout texte produit une image de l'auteur– « C'est l'auteur tel que je l'induis de son texte, c'est l'image que ce texte me suggère de son auteur » (Genette, 2007 : 409) – le poéticien français discute le problème de cette image en partant d'une prémisse problématique à savoir qu'une image devient autonome par rapport au modèle seulement lorsqu'elle est « infidèle, c'est-à-dire incorrecte²² ».

Loin d'être évidente et logique, cette prémisse nous semble abusive et réductive, quelle que soit la perspective à laquelle nous nous rapporterions : il est vrai que l'essence même de l'image est son caractère différentiel, élaborée par un processus secondaire (perception, si nous nous référons à l'image des objets, sémiotisation, si nous nous référons à la mise en discours de la réalité, imagination, si nous avons en vue l'activité

²² « En bonne logique (encore elle), une image n'a de traits distincts (de son modèle), et donc ne mérite une mention spéciale, que si elle est infidèle, c'est-à-dire incorrecte » (Genette, 2007 : 410).

productive de la conscience humaine, transfiguration artistique, si nous renvoyons au passage de la réalité phénoménale à la réalité artistique, etc.).

Ce caractère différentiel ne signifie pas que l'image est infidèle ou incorrecte par rapport au « modèle », sauf si nous nous plaçons dans un horizon mimétique extrêmement étroit. Seulement dans cet horizon nous pourrions dire que l'image verbale du monde est infidèle, c'est-à-dire incorrecte envers la réalité ou que l'image artistique est infidèle, c'est-à-dire incorrecte par rapport au monde réel. Les images sont différentes des modèles, c'est une évidence, mais la différence ne signifie pas nécessairement « infidélité ».

Si nous acceptons cette prémisse, il faut être d'accord avec Genette lorsqu'il démontre qu'en fait l'image de l'auteur impliqué est la même avec l'image de l'auteur réel. Cependant, sa perspective nous semble erronée, justement par son postulat du rapport d'infidélité entre l'image et le modèle.

IX. 3. 4. Arguments de sociologie et linguistique de la communication

Si nous prenons comme prétexte les observations injustes de Genette, nous allons essayer dans la dernière partie de ce chapitre de soutenir la nécessité et la validité du concept d'auteur impliqué tel qu'il apparaît chez Booth, comme image du créateur de l'œuvre, image que le lecteur élabore à partir des éléments du texte comme tout artistique (le style, la technique, l'idéologie, les valeurs, les normes, etc.), en soulignant l'idée que ce procès d'élaboration de l'image fait partie du déroulement même de la réception et de l'interprétation de l'œuvre. Autrement dit, la réception d'un texte ne signifie pas seulement l'actualisation des signes graphiques et la sémiologie qui s'associe à cette actualisation ; la lecture est aussi un processus complexe de construction de l'altérité de l'auteur comme une coordonnée fondamentale de la communication lectorale.

Si nous remplaçons le terme « infidèle » avec le terme « différent », à la question de Genette sur les circonstances dans lesquelles un auteur peut produire dans son propre texte une image différente de soi-même²³, nous allons répondre qu'un auteur produit **toujours** une image différente dans les textes qu'il écrit. Il ne s'agit pas d'hypocrisie ou de dédoublement ironique etc., mais **d'une constante de fonctionnement du langage**²⁴ qui peut être illustrée de plusieurs perspectives.

Du point de vue sociologique et si l'on fait référence aux considérations d'Erving Goffman, on sait que l'interaction communicative se construit sur une dynamique des rôles et sur la dissociation dans l'individu du performer et du personnage (*cf.* Goffman, 2007 : 281-282). Si l'on part de cette observation, on peut considérer que dans le processus de la communication littéraire, l'instance de l'auteur se dédouble en « un *moi* acteur » et « un *moi* personnage », et le dernier est construit et validé comme « auteur impliqué » par le lecteur :

« Même si cette image [du soi] est entretenue à l'égard de l'individu, jusqu'au point où on lui attribue « un soi », ce soi ne résulte pas de son possesseur, mais de toute la scène de son action (...). Une scène correctement jouée détermine le public d'attribuer un soi au personnage mis en scène, mais cette attribution – ce soi – est un *produit* de la scène qui se déroule et non pas une cause de cette scène. Par conséquent, le soi, en tant que personnage joué, n'est pas une entité organique qu'on pourrait situer

²³ « En quelles circonstances un auteur peut-il produire de lui-même, dans son texte, une image infidèle ? » (*Ibidem* : 410).

²⁴ Le point faible de la démonstration de Genette est qu'il ne tient pas compte du spécifique communicatif du processus décrit par Booth, qu'il n'essaie pas de comprendre le concept dans son contexte originnaire, mais le projette dans un horizon non personnel et pseudo communicatif.

quelque part (...), mais il est un effet dramatique diffusément irradié par l'exécution d'une scène, et la question essentielle, la préoccupation fondamentale est s'il sera crédité ou pas. » (*Ibidem* : 282).

Lorsque quelqu'un écrit un livre, il joue, devant le public lecteur, un rôle social ; il veut qu'on lui attribue une qualité générique, qu'on le reconnaisse comme « écrivain », qu'on accepte la scène scriptural-culturelle qu'il a exécutée, et qu'on apprécie son jeu. Pour y arriver, le moi acteur met en scène un moi personnage, auquel on pourrait attribuer des qualités particulières en fonction de sa « prestation » théâtrale, à savoir son texte. C'est à partir de son texte qu'on peut donc déduire les qualités de l'auteur (ses idées, ses croyances, ses valeurs, ses intentions, ses attentes, sa culture, etc.). De ce point de vue, chaque texte met en scène un « soi provisoire », qui fonctionne comme une configuration de traits divers par lesquelles on circonscrit « la figure de l'auteur ».

Étant « la somme de ses propres choix », cet auteur est donc l'effet de sa propre *performance*, telle qu'elle est perçue par le public, par les lecteurs auxquels il offre ses idées, sa vision du monde, ses normes et ses valeurs, ses désirs, ses hésitations, ses pistes fausses et sa mauvaise foi, ses désirs contradictoires, etc. Beaucoup des analyses de Maurice Couturier dévoilent justement ces hésitations de l'homme derrière le texte, la mauvaise foi ou les désirs contradictoires que le texte montre à celui qui sait l'écouter :

« Je ne cherche pas dans l'auteur ce supplément de savoir qui me permettrait de colmater les brèches de texte mais cet **interlocuteur sans cesse en fuite** dont je retrouve, à travers ma lecture patiente et angoissée, de multiples traces; ailleurs, j'ai appelé cette figure l'auteur idéal (...). L'auteur idéal est un maître exigeant à l'école de qui j'améliore ma compétence de lecteur et j'apprends à affiner mes désirs. Je me méfie en revanche de tout ce qu'il désigne à mon attention, notamment à travers ses paratextes, car je reconnais là les traces de sa mauvaise foi : dans ces paratextes, **il cherche d'abord à promouvoir son image plutôt qu'à dire la vérité sur ses désirs.** » (Couturier, 1995 :107).

Quels que soient les aspects auxquels chaque lecteur prête attention, quelles que soient la perspicacité et la lucidité avec lesquelles chaque lecteur poursuit « les mouvements » de l'auteur et quel que soit le sens qu'il leur attribue, tout acte de lecture suppose donc une interaction avec l'image de l'auteur comme effet de la scène que celui-ci joue dans et par son texte. Lorsque nous lisons et interprétons le texte, nous lisons et interprétons aussi l'homme derrière le texte, tel que nous pouvons l'« inventer » grâce aux informations préalables sur l'auteur réel et par les inférences qu'on élabore à partir des données textuelles. Au moment où il écrit le texte, l'auteur se construit une « face » qu'il propose au lecteur pour être validée. Au moment où il lit un texte, le lecteur recompose

cette « face »²⁵ fidèlement ou polémiquement, avec de la bonne foi ou de la mauvaise foi, consciemment ou inconsciemment, et il adopte une certaine attitude envers celle-ci.

Outre les arguments de sociologie de la communication qui plaident pour la nécessité de postuler une interface auctoriale que le lecteur prend en considération tout au long de la lecture, on peut apporter en discussion la perspective de la linguistique textuelle sur les instances de la communication et sur la façon dont elles interagissent dans un contexte discursif. Si l'on revient au modèle communicatif élaboré par Jean-Michel Adam (*cf. supra*), on va observer que le problème des instances de la communication réelle s'ouvre sur deux étages distincts, l'un des **représentations** et l'autre des **images**.

En simplifiant, nous pouvons dire que **les représentations** sont ce que les locuteurs ont dans la mémoire, leur point de vue sur soi, sur l'interlocuteur, sur la situation de communication et sur la réalité, tandis que **les images** sont les données textuelles dont on déduit des informations sur la façon dont les co-énonciateurs se rapportent chacun à soi-même et au partenaire de dialogue, au thème de l'acte communicatif et au contexte où celui-ci se déroule et, finalement, à la réalité. En ce qui concerne l'image que le texte offre de son émetteur, la linguistique textuelle a proposé la notion d'**ethos discursif**, notion dont nous avons déjà parlé dans le chapitre sur le rapport auteur – personnage dans le texte narratif (*cf. supra*).

Pour mieux fixer ces notions, nous allons utiliser un exemple du roman *Madame Bovary*, plus exactement la discussion entre Emma et l'abbé Bournisien :

« Alors un attendrissement la saisit (...); et ce fut sans en avoir conscience qu'elle s'achemina vers l'église, disposée à n'importe quelle dévotion, pourvu qu'elle y absorbât son âme et que l'existence entière y disparût (...).

– Où est le curé ? demanda Mme Bovary à un jeune garçon (...).

– Il va venir, répondit-il.

En effet, la porte du presbytère grinça, l'abbé Bournisien parut (...).

Mais, dès qu'il aperçut Mme Bovary :

– Excusez-moi, dit-il, je ne vous remettais pas. (...) Comment vous portez-vous ? ajouta-t-il.

– Mal, répondit Emma ; je souffre.

²⁵ La notion de « face » est l'un des concepts centraux de la vision de Goffman sur l'interaction sociale : « On peut définir le terme de *face* comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier. La face est une image du moi délinéée selon certains attributs sociaux approuvés, et néanmoins partageable, puisque, par exemple, on peut donner une bonne image de sa profession ou de sa confession en donnant une bonne image de soi ». (Goffman, 1974 : 9).

– Eh bien ! moi aussi, reprit l’ecclésiastique. Ces premières chaleurs, n’est-ce pas ? vous amollissent étonnamment. Enfin, que voulez-vous ! nous sommes nés pour souffrir, comme dit saint Paul. Mais, M. Bovary, qu’est-ce qu’il en pense ?

– Lui ! fit-elle avec un geste de dédain.

– Quoi ! répliqua le bonhomme tout étonné, il ne vous ordonne pas quelque chose ?

– Ah ! dit Emma, ce ne sont pas les remèdes de la terre qu’il me faudrait.

Mais le curé, de temps à autre, regardait dans l’église, où tous les gamins agenouillés se poussaient de l’épaule, et tombaient comme des capucins de cartes.

– Je voudrais savoir... reprit-elle.

– Attends, attends, Riboudet, cria l’ecclésiastique d’une voix de colère, je m’en vais aller te chauffer les oreilles, mauvais galopin !

Puis, se tournant vers Emma :

– C’est le fils de Boudet, le charpentier ; ses parents sont à leur aise et lui laissent faire ses fantaisies. (...) Et M. Bovary, comment-va-t-il ?

Elle semblait ne pas entendre. il continua :

– Toujours fort occupé, sans doute ? car nous sommes certainement, lui et moi, deux personnes de la paroisse qui nous avons le plus à faire. Mais lui, il est le médecin des corps, ajouta-t-il avec un rire épais, et moi, je le suis des âmes !

Elle fixa sur le prêtre des yeux suppliants.

– Oui..., dit elle, vous soulagez toutes les misères.

– Ah ! ne m’en parlez pas, madame Bovary ! Ce matin même, il a fallu que j’aie dans le Bas-Diauville pour une vache qui avait *l’enfle*, ils croyaient que c’était un sort. Toutes leurs vaches, je ne sais comment... Mais pardon ! Longueuarre et Boudet ! sac à papier ! voulez-vous bien finir !

Et, d’un bond, il s’élança dans l’église.

– Allez, dit-il, quand il fut revenu près d’Emma, et en déployant son large mouchoir d’indienne, dont il mit un angle entre ses dents, les cultivateurs sont bien à plaindre !

– Il y en a d’autres, répondit-elle.

– Assurément, les ouvriers des villes, par exemple.

– Ce ne sont pas eux...

– Pardonnez-moi ! j’ai connu là des pauvres mères de famille, des femmes vertueuses, je vous assure, de véritables saintes, qui manquaient même de pain. » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*).

Avant cette rencontre, Emma a une certaine **représentation** d’elle-même, du monde, de ce que signifie la discussion avec un prêtre, du prêtre même. Le prêtre Bournisien a, à son tour, une certaine représentation du soi-même, d’Emma, du monde dont tous les deux font partie, et non en dernière instance, il se représente d’une certaine façon la situation communicative à laquelle il doit participer, en vertu de son rôle social.

Au moment où tous les deux commencent à discuter, les **représentations** de chacun sur l’autre s’actualisent en **images** discursives ; ce qu’il faut observer est que les

images discursives sont différentes des représentations, de la perspective des informations qu'elles offrent. Ainsi, Emma se conçoit comme un être égarée, « disposée à n'importe quelle dévotion », une âme qui a besoin d'appui et d'orientation ; d'autre part, elle croit que le prêtre pourrait lui offrir cet appui, en l'écoutant et en la conseillant. Le prêtre se voit comme un serviteur de Dieu, indispensable aux gens dans toutes sortes de problèmes, et pas dernièrement se représente comme « un médecin des âmes ».

Dans la conversation, ces représentations sont mises en lumière, à côté d'autres informations que l'interaction communicative même nous offre. Ainsi, à la fin de la discussion, nous observons que l'image textuelle d'Emma correspond à sa représentation : elle est triste ; par le ton de sa voix, par ses gestes et par son regard, elle implore l'attention et le soutien, et, à la fois, elle voit le prêtre comme un possible sauveur²⁶). Par contre, le prêtre ne correspond, hélas, ni à la représentation d'Emma, ni à sa propre représentation (« médecin des âmes ») ; dans le miroir du texte, le prêtre apparaît insensible, indifférent à autrui, totalement dépourvu de finesse psychologique, etc.

La conclusion naturelle vers laquelle conduisent ces observations est que lorsque les gens communiquent, ils se représentent leurs interlocuteurs d'une certaine façon, et le discours qu'ils produisent contient, à son tour des images des participants à l'acte de la communication.

Comment pouvons-nous utiliser cette observation de bon sens dans la compréhension du rôle de l'auteur dans l'acte de la lecture ? Dans ce cas, pouvons-nous parler d'une tension dynamique entre **la représentation** et **l'image** ? Si nous gardons dans la mémoire les différences entre la communication orale et la communication écrite, nous croyons que dans le cas de la dernière nous avons affaire au même type de rapport entre le lecteur et l'auteur.

Dans le contexte de la lecture, **la représentation** de l'auteur est composée des informations qu'un lecteur détient sur l'auteur ; cette représentation est un complexe d'informations hétérogènes qui tiennent à la bio bibliographie (la vie et l'œuvre de cet auteur-là), à l'anecdotique, aux stéréotypies culturelles, etc. Certes, il y a des auteurs inconnus, dont personne n'a jamais entendu parler. Cependant, dans leur cas, le lecteur peut se construire une représentation élémentaire en fonction du nom (qui peut indiquer si l'auteur est un homme ou une femme, s'il est roumain, anglais, français ou asiatique), de l'appareil paratextuel (la biographie, la liste des œuvres, les opinions critiques,

²⁶ « Elle fixa sur le prêtre des yeux suppliants.
– Oui..., dit elle, vous soulagez toutes les misères. ».

éventuellement une photo sur la dernière couverture du livre) et du texte lui-même (si dans le livre il y a des poèmes, le lecteur saura que l'auteur est un poète, etc.).

Pendant la lecture proprement dite, le texte met à la disposition du lecteur de divers éléments qui renvoient, de façon directe ou indirecte, à celui qui l'a produit (des procédés stylistiques, des commentaires de l'auteur, des stratégies narratives, des ironies, des plaidoyers, des silences, etc.). À partir de tous ces éléments, le lecteur construit ce que Booth appelle l'« auteur impliqué », l'image du créateur du texte telle qu'elle apparaît dans le texte et par le texte.

De notre point de vue, la construction de l'auteur dans l'acte de lecture suppose une tension spécifique entre la représentation de l'auteur et son image. Une première possibilité est que les deux se superposent, soit à cause de la force des préjugés de représentation (le lecteur sait/a entendu que l'auteur X est doué/intelligent/ postmoderniste /pathétique/fatigant et privilégié, dans la lecture, les aspects qui confirment ces attentes), soit grâce à la cohérence du projet de l'auteur, à l'« authenticité » et à la sincérité, etc. Une deuxième possibilité serait que les deux plans ne correspondent pas : il est donc possible que la représentation du lecteur sur l'auteur et l'image de l'auteur offerte par le texte soient différentes ou même opposées. Par exemple, le lecteur s'attend à ce que l'auteur soit sensible et doué, et le texte le présente comme sans talent et extrêmement cynique. Dans ce cas, le lecteur va modifier sa représentation conformément aux informations fournies par le texte ou il va interpréter les données textuelles dans la lumière de sa représentation, en développant un scénario de lecture de type démystificateur (« L'auteur veut paraître cynique, mais ce cynisme cache une sensibilité profonde », « L'auteur feint l'absence du talent », « Les gaucheries et l'incohérence sont volontaires », etc.).

En tout cas, la lecture suppose un va-et-vient entre la façon dont le lecteur imagine l'auteur avant avoir lu le texte et l'image de l'auteur proposée par le texte. Même si tout au long de ce chapitre nous avons parlé de la construction de l'auteur par le lecteur, en laissant l'impression qu'il s'agit d'une activité autonome et bien définie, circonscrite au dialogisme intersubjectif en tant que relation particulière du lecteur avec le créateur de l'œuvre, il faudrait remarquer que cette activité n'est si cohérente et « organisée » que notre présentation pourrait laisser croire.

Néanmoins, même si nous ne lisons pas les textes **pour** nous faire une image sur l'auteur, nous ne pouvons pas les lire **sans** nous faire une telle image. Les perspectives théoriques que nous avons invoquées tout au long de ce chapitre (« la fonction auteur » de Michel Foucault, « l'auteur impliqué » de Wayne C. Booth, « la figure de l'auteur » de

Maurice Couturier, « le soi comme personnage » de la pensée de Goffman, « la représentation-image » de la linguistique textuelle) démontrent toutes que **le rapport à l'auteur, loin d'être accidentel ou optionnel, est une dimension fondamentale de la lecture.**

Lire un texte et surtout un texte littéraire signifie, de notre point de vue, la réception simultanée et inextricable d'au moins deux « projets de sens » : un « projet auctorial » (par la construction-invention de l'auteur) et un « projet textuel » (par la construction/reconstitution de l'univers sémantique de l'œuvre). Dans ce chapitre nous nous sommes occupé de ce premier projet de sens dans lequel le lecteur élabore son auteur.

Cet « auteur-fantôme » créé par le lecteur peut avoir de multiples formes; il peut être l'interlocuteur idéal qui, par le texte et dans le texte, s'adresse au lecteur et dont le dernier essaie de distinguer la voix parmi les autres voix du texte ; il peut être un partenaire de jeu, dont il faut deviner les intentions ; il peut être « l'homme derrière le texte » dont il faut découvrir la sensibilité, les valeurs, les croyances et les désirs ; il peut être le support des projets phantasmiques du lecteur (une sorte de miroir dans lequel le lecteur se voit sous l'image d'un autre).

Dans un autre plan et/ou pour un autre type de lecteurs, l'auteur peut être le possesseur d'un style et/ou d'une idéologie, dont il faut découvrir la vision sur le langage/sur le monde, la conscience structurante du tout artistique, dont il faut déceler le projet esthétique, etc. Troisièmement, pour d'autres lecteurs, l'auteur se confond avec le narrateur et/ou le personnage, et dans ce cas le lecteur est projeté sur l'un des multiples trajets de l'identification (émotionnelle, intellectuelle, éthique idéologique, etc.).

Ces possibilités représentent autant de façons dont le dialogisme intersubjectif se manifeste dans l'horizon de la lecture ; en fonction du type du texte, de la finalité de la lecture et de sa propre personnalité émotionnelle et intellectuelle, le lecteur va établir un rapport particulier avec « l'auteur », et ce rapport, loin d'être « un corps étranger » dans l'acte de la lecture, est l'une de ses dimensions constitutives.

Même si la mort de l'auteur a été annoncée par Roland Barthes dans un article célèbre de 1968 (Barthes 1984 : 63-69), dans la pratique de la lecture et de l'interprétation du texte, l'auteur reste « un mal nécessaire ». Comme le montre Maurice Couturier, quoique la critique et la théorie littéraire redoutent l'auteur et essaient de le chasser du texte et de la lecture (entre autres, en forgeant des instances abstraites intermédiaires de type « narrateur hétérodiégétique », « moi lyrique », etc. qui apaise ou élimine l'altérité de

l'auteur), celui-ci reste, dans la réalité de la relation avec le texte, une présence qui ne peut pas être éludée, depuis la lecture élémentaire jusqu'aux lectures critiques les plus sophistiquées.

IX. 4. Le besoin d'auteur : conclusions

Si nous renonçons aux stéréotypies et aux préjugés liés au rapport lecteur-auteur-œuvre, il faudra admettre que, dans plusieurs cas la lecture **de l'œuvre** se confond avec « la lecture » **de l'auteur** de l'œuvre. La relation du lecteur avec cet auteur construit génère, dans l'acte de la lecture, divers rapports dialogiques, que nous avons appelé d'une façon générique dialogisme lectoral intersubjectif ; cette relation se réfère donc à la tension entre deux sujets, l'un réel – le lecteur – et l'un virtuel – l'auteur –, et se nourrit d'une compétence herméneutique générale que Paul Cornea appelle « la compréhension des autres » et qui suppose « la capacité innée d'attribuer à nos proches des inclinations, des traits et des attitudes déterminées » (Cornea, 2006 : 30).

De ce point de vue, la lecture, envisagée dans la dynamique du déroulement réel, ne signifie pas seulement la perception, le décodage et la compréhension des signes linguistiques, mais signifie aussi une ouverture vers l'altérité de la subjectivité auctoriale à laquelle les lecteurs attribuent « des inclinations, des traits et des attitudes déterminées ». Le but de notre analyse jusqu'ici n'a pas été celui de proposer une autre instance textuelle, ni de militer pour la généralisation d'une certaine taxonomie (la fonction auteur, l'auteur impliqué, la figure de l'auteur, l'ethos discursif, etc.), mais le but a été de démontrer la nécessité d'inclure, dans la compréhension de la lecture comme phénomène total, du rapport entre le lecteur et l'auteur, tel que l'« imagine » le lecteur. Pour cette raison, nous n'avons pas fait référence aux classifications des instances textuelles actoriales (Auteur réel, Modèle, Idéal, Abstrait, etc.), mais nous avons discuté seulement des concepts qui venaient à l'appui de notre hypothèse sur l'importance, pour la lecture, de la relation entre le lecteur et l'auteur, dans l'esprit de l'idée déjà citée de Matei Calinescu :

« Le jeu de lecture – dans la mesure où la lecture peut être transformée en jeu – se déroule, dans un sens important, entre le lecteur et l'auteur. L'un des aspects les plus intéressants et les plus compliqués de ce jeu est d'imaginer ou d'inventer l'auteur ». (Călinescu, 2003 : 168).

Tout au long de ce chapitre nous avons essayé de distinguer la façon dont se déroule ce jeu entre le lecteur et l'auteur, par la prise en considération de quelques perspectives critiques qui d'une part décrivent, d'une façon explicite ou implicite, la manière dont le lecteur construit son auteur (Foucault, Booth, Couturier) et qui, d'autre

part, légitimement épistémologiquement le concept d'auteur comme projection, par référence à la vision de Goffman sur la dimension théâtrale de l'interaction sociale et par référence au rapport représentation mentale-image discursive du modèle communicatif de Jean-Michel Adam.

Notre approche s'intègre dans le contexte particulier de l'élaboration d'un modèle communicatif de la lecture. Dans une première étape, nous avons abordé la façon dont le lecteur interagit, dans l'acte de la lecture, avec le champ social où il vit, par l'analyse du **dialogisme lectoral contextuel**, comme relation spécifique du lecteur avec « les communautés interprétatives ». Dans une deuxième étape, nous avons apporté en discussion sous les formes du **dialogisme lectoral intersubjectif**, comme relation entre le lecteur et l'auteur en tant que sujets qui se trouvent aux deux bouts du texte. C'est le moment de passer à la troisième forme d'interaction, où le lecteur est impliqué dans l'acte de la lecture, à savoir l'interaction avec le texte sous la forme de ce que nous avons appelé **le dialogisme lectoral textuel**.

X. Le dialogisme lectoral textuel

« Considérons les caractéristiques de l'acte de communication littéraire: alors que l'acte de communication normal met en présence cinq éléments (...), **la communication littéraire n'en a que deux qui soient physiquement présents comme choses, le message et le lecteur.** Les trois autres n'existent que comme des représentations ». (Riffaterre, 1979 : 9).

X. 1. Introduction

Une première question qui peut se poser concernant l'interaction lecteur-texte, dans le vaste domaine de l'élaboration d'un modèle de la communication lectorale, est la suivante : pourquoi cette interaction, en fait essentielle pour la définition de la lecture comme telle, est traitée à peine maintenant, après avoir analysé les rapports du lecteur avec les « communautés interprétatives » et avec l'auteur ? La relation lecteur-texte ne devrait-elle pas être mise en évidence la première, étant donné que la lecture signifie, en premier lieu, une activité spécifique qui suppose la réception d'un texte ?

La réponse à cette question plus que justifiée se développe dans trois directions d'explicitation du problème de la lecture en tant que relation du lecteur avec le texte.

La raison principale pour laquelle nous avons choisi de discuter la relation dialogique lecteur-texte exclusivement après avoir abordé les rapports texte-société et texte-auteur est que, à notre avis, ces deux rapports orientent et organisent la relation lecteur-texte; autrement dit, **la réception des textes littéraires dépend de la programmation sociale de la lecture (de la manière dont le lecteur a été programmé/paramétré par la communauté interprétative de poursuivre son activité de lecture) et de la relation que le lecteur établit avec l'auteur, plus exactement avec l'hypothèse d'auteur que le lecteur élabore.** La lecture effective du texte reproduit donc, implicitement ou explicitement, la position du lecteur par rapport au contexte social (soumission ou subversion par rapport aux types de lecture proposés/imposés par l'horizon socio-culturel) et en rapport avec l'image de l'auteur (partenaire, autorité, ennemi, etc.).

Certes, il serait naïf de considérer le dialogisme de la lecture dans un contexte causal et temporel restreint et d'affirmer que la relation du lecteur avec la communauté interprétative est prioritaire, car celle-ci se situe « en amont » par rapport à la lecture proprement-dite, en tant que relation lecteur-texte et lecteur-auteur. Il serait convenable de considérer ces trois types de relations qui articulent la communication lectorale comme étant interdépendantes et réciproquement transformatrices.

Il est vrai que le mode de lecture appris/acquis détermine la réception effective du texte (avec des omissions et des points d'intérêt différents, qui, d'une certaine manière, re-crée le texte, en lui conférant une configuration particulière en fonction de ce que l'on veut y trouver). D'autre part, il existe aussi des textes qui imposent, par eux-mêmes, un certain mode de lecture et forcent les lecteurs à sortir des stéréotypes réceptifs en fonction

desquels ils se manifestent habituellement en tant que lecteurs¹. D'un autre point de vue, la relation lecteur-auteur peut se construire comme un filtre de sélection des éléments textuels (on choisit dans un texte ce qui correspond à l'hypothèse d'auteur que l'on avait élaborée, en ignorant les éléments qui n'ont pas de liaison avec cette hypothèse), mais, le plus souvent, l'image de l'auteur est déduite des données du texte, elle dépend, par conséquent, à son tour, de la relation lecteur-texte.

Ces remarques nous conduisent vers une deuxième raison pour laquelle nous discutons du rapport dialogique lecteur-texte comme forme ultime du dialogisme lectoral. Comme nous l'avons déjà suggéré, la compréhension communicative de la lecture, en tant que spectre de relations dialogiques avec la société, l'auteur et le texte, suppose une **perspective plus large sur la lecture**, qui ne se limite pas à la réception effective (perceptions visuelles et décodification sémantique), mais inclut des mouvements antérieurs et postérieurs qui influencent, variablement, la lecture en sens restreint (« la lecture **d'un texte** »). Autrement dit, la lecture ne commence pas dès qu'on ouvre un livre ni par la perception visuelle des premiers mots et elle ne finit pas au moment où l'on lit le dernier mot du livre. Comme les théoriciens de la lecture l'ont déjà montré (cf. Cornea, 1998, Dufays, 1994), la lecture est accompagnée d'une étape de pré-lecture, essentielle pour l'acte proprement dit de la lecture. Comme nous tenterons de le montrer, la relation lecteur-texte, envisagée dans un sens large, dépasse le cercle étroit du contact psycho-perceptif et interprétatif avec le texte en tant qu'enchaînement de signes, s'intégrant dans l'espace discursif et idéologique, ouvert à la communication socio-culturelle.

Une troisième raison pour laquelle nous discutons ici la relation lecteur-texte est le fait que l'analyse de cette relation a déjà fait l'objet de certaines synthèses importantes dans la sphère d'investigation de la théorie de la lecture. Les aspects les plus importants de la relation lecteur-texte ont déjà été présentés de différents points de vue par Wolfgang Iser (1985), Umberto Eco (1985), Paul Cornea (1998), Bertrand Gervais (1990) et Jean-Louis Dufays (1994). La majorité de ces chercheurs décrivent la lecture comme un processus en couches successives, et les étapes de ce processus dépendent de l'horizon théorique où le chercheur se situe.

¹ La modification de l'horizon d'attente dont parle Jauss implique aussi une transformation de l'horizon d'action du lecteur; c'est-à-dire un texte qui modifie l'horizon d'attente du lecteur peut modifier aussi la manière dont celui-ci lit les textes. Il est vrai que, d'habitude, la manière dont nous lisons un texte s'apprend par des interactions sociales, mais il existe aussi le cas où les textes deviennent plus puissants que les habitudes, en nous forçant d'adopter des modes de lecture inédits: dans ce sens, on pourrait dire que *Don Quichotte* nous a enseignés à lire des romans chevaleresques et, pourquoi pas, des romans en général.

Wolfgang Iser, par exemple, dans le chapitre sur la *Phénoménologie de la lecture* (cf. Iser, 1985 : 197-284), décrit « l'interaction entre le texte et le lecteur » comme un transfert des données textuelles dans la conscience du lecteur, sous la forme des « corrélats de la conscience », des « synthèses passives » qui conduisent à la constitution mutuelle du sens et du sujet lisant.

Quant à Eco, celui-ci décrit la lecture de la perspective des niveaux de coopération interprétative, de la perception et la décodification élémentaire de l'expression comme « manifestation linéaire du texte », jusqu'à l'actualisation du contenu, sous la forme des structures discursives, narratives, actantielles et idéologiques (cf. Eco, 1985 : 84-241).

Dans la synthèse de Paul Cornea, les étapes qui marquent « l'itinéraire de l'exécution » sont la « pré-lecture », « la perception », « la compréhension au niveau propositionnel, phrastique et textuel », « la recodification du sens et la mémorisation », « l'investissement imaginaire, la progression thématique, la réception et l'interprétation » (cf. Cornea, 1998: 122-217)².

Dans *Récit et actions*, Bertrand Gervais offre un modèle analytique inédit de description de la lecture, en mettant l'accent sur la tension entre les activités cognitives générales (de compréhension et de représentation de l'action, sous la forme de ce qu'il appelle « endo-narratif ») et la relation particulière du lecteur avec le texte, de la perspective d'un contrat de lecture qui se compose des modalités de lecture, son déroulement et son protocole³.

Quant à Jean-Louis Dufays; celui-ci décrit la lecture de la perspective des « étapes de la construction du sens » : « l'orientation préalable de la lecture », « la compréhension des phrases », « la compréhension du texte global », « l'interprétation ou les constructions de deuxième degré » (Dufays, 1994 : 113-171).

Toutes ces synthèses critiques montrent que, pour les théoriciens de la lecture, la description de la relation lecteur – texte est, en fait, l'enjeu démonstratif-argumentatif

² Vu la perspective holistique et interprétative de laquelle Paul Cornea décrit la lecture (perspective située à l'entrecroisement de plusieurs disciplines: (psycho)linguistique, linguistique textuelle, poétique et herméneutique), il est nécessaire d'observer le fait que les « étapes » que nous avons mentionnées ne sont pas des fragments de l'activité du lecteur qui se placent sur un axe de la succession chronologique, mais plutôt des événements de la conscience du lecteur, certains successifs, d'autres simultanés.

³ « La situation textuelle est la relation établie par la lecture entre un texte et son lecteur. Notre théorie de la lecture prend ainsi la forme d'une description du développement de la situation textuelle. (...) La description des règles de la situation textuelle prend la forme d'une analyse de son contrat de lecture. On nomme contrat de lecture d'une situation textuelle l'ensemble des conventions et des contraintes qui régissent et garantissent son développement. Le contrat de lecture se présente comme un ensemble de trois types d'éléments : des *modalités* de lecture, une *portée* et un *protocole* de lecture. Ces trois éléments correspondent aux différents mécanismes mis en jeu simultanément dans toute situation textuelle. » (Gervais, 1990 : 18-19).

principal de leur discours; même si chacun de ces modèles est digne d'appréciation par les éléments mis en discussion et critiquable par ceux qui sont omis ou insuffisamment exploités, en grandes lignes, on a déjà dit l'essentiel à propos des mécanismes par lesquels le texte passe dans la conscience et la lecture devient vécu-événement⁴.

Vu « l'état actuel de la recherche » et l'objectif de notre projet scientifique (l'élaboration d'un modèle communicatif de la lecture), nous ne proposerons pas encore un modèle descriptif du processus de la lecture effective, mais nous situerons le rapport lecteur- texte dans une perspective ouvertement interactive, qui ne se limite pas au texte comme artefact (objet linguistique qui est perçu, décodé, compris et (éventuellement) interprété), mais il tient compte du texte en tant qu'objet esthétique et culturel, ayant une existence symbolique.

En conséquence, selon notre point de vue, le dialogisme textuel ne désigne pas uniquement les rapports interactifs entre le lecteur et le texte linguistique, mais aussi les relations de nature communicative-symbolique entre le lecteur et le texte comme objet esthétique. Ce que nous désirons souligner dès le début est que cette forme de dialogisme vise la dimension constructive immanente de la relation du lecteur avec le texte, soit qu'il s'agisse de la transformation des signes graphiques en contenu sémantique mental⁵, soit qu'il s'agisse du rapport du lecteur au texte en tant qu'objet symbolique.

Les étapes de l'analyse des modalités de rencontre du lecteur avec le texte sont les suivantes: dans une première partie, nous discuterons la rencontre imaginaire-discursive du lecteur avec le texte comme objet symbolique, sous la forme de ce que nous avons appelé le dialogisme pré-textuel (faisceau de relations entre un lecteur potentiel et un texte potentiel), et, dans la deuxième partie, nous aborderons la manière dont le lecteur se rapporte au texte comme enchaînement de signes graphiques, que les yeux perçoivent⁶ et comprennent à force de raisonner. L'hypothèse de départ est celle que, sur le plan de la relation lecteur-texte, la lecture suppose un mouvement tendu qui comporte deux prolongements : linguistique-discursif et culturel-esthétique. Cette tension pourrait être représentée par la Figure VII, où le cadre jaune représente la dimension culturelle et

⁴ Excepté ces modèles théoriques de « la lecture totale », il convient de mentionner aussi diverses démarches complémentaires du domaine de la psycholinguistique (Slama-Cazacu, 1999: 197-217, Manoliu-Dabija, 2001) et surtout des sciences cognitives (Ferrand, 2001, Le Ny, 2005).

⁵ On pourrait considérer ceci comme une définition élémentaire de la lecture en tant que processus de réception d'un message écrit par la décodification des signes graphiques et la découverte du sens qu'elle évoque. Voir, dans le même sens, la définition de Paul Cornea: « ...on comprend par la lecture l'ensemble des activités perceptives et cognitives qui visent l'identification et la compréhension des messages transmis par écrit » (Cornea, 1998 : 13).

⁶ On n'abordera pas ici les formes spécifiques de lecture, comme la lecture Braille.

esthétique de la lecture, alors que le cadre vert représente sa dimension linguistique et discursive.

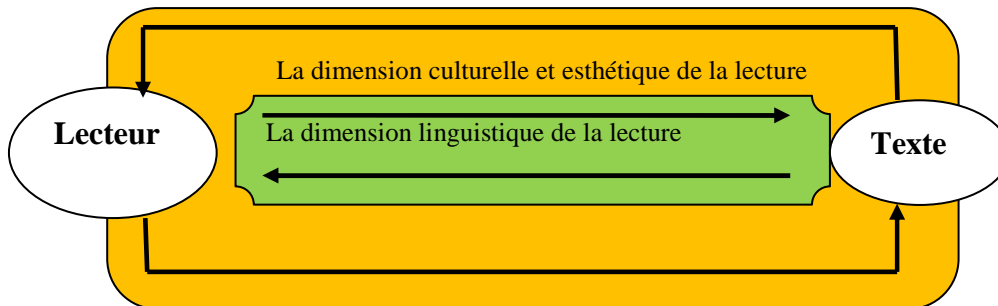


Figure VIII
La lecture, entre linguistique et culturel-esthétique

Ce que nous avons l'intention de mettre en relief par l'intermédiaire de cette image est que, dans le contexte de la réception de la littérature, la relation lecteur-texte ne désigne pas uniquement la description des processus généraux spécifiques à tout contact avec un texte écrit, indifféremment de son horizon d'appartenance (littéraire, non-littéraire, etc.), mais aussi l'explicitation des phénomènes qui différencient la lecture littéraire des textes de la lecture, appelons-la, utilitaire.

X. 2. L'interaction lecteur-texte

X. 2. 1. Qu'est-ce que le texte ?

Si nous nous intéressons, dans ce chapitre, à l'interaction lecteur-texte, il convient de partir de la question „qu'est-ce que le texte?”. Répondre à cette question ne signifie pas, toutefois, dans notre cas, offrir une nouvelle définition de l'entité respective, définition universellement valable, mais uniquement ébaucher les éléments définitoires du texte, tel que nous le comprenons dans une approche dialogique de la lecture. A savoir, nous délimiterons le concept de texte, avec lequel nous travaillerons dans ce chapitre, sans avoir la prétention que cet objet représente « le Texte en soi ».

Afin d'éviter tout équivoque, on va signaler dès le début que notre discussion sera focalisée autour du **texte littéraire**, en accordant une attention particulière aux romans. Cette option nous mettra à l'abri de toute une série d'éclaircissements nécessaires, intéressants en eux-mêmes, mais sans grand intérêt pour une approche dialogique de la lecture⁷. En plus, puisque la notion de texte **littéraire** peut, parfois, être aussi controversée que celle de texte⁸, nous allons opérer une délimitation arbitraire, à valeur méthodologique, en désignant comme texte littéraire ce que le bon sens, l'école et la société marquent comme tel⁹. Par conséquent, le texte littéraire représente une classe d'objets dans laquelle entrent des poésies, des romans, des contes, des pièces de théâtre, etc., sans tenir compte de leur valeur (littérature de consommation ou de la « vraie » littérature). Ainsi, pour nous, sont des textes littéraires *Gargantua et Pantagruel*, *La Princesse de Clèves*, *Faust*, *Brise marine*, *Le Cimetière marin*, *La Modification*, *Les Mémoires d'Hadrien*, *Crime et châtiment*, *La Montagne enchantée*, etc.

⁷ Nous faisons référence aux critères de la textualité (comment un enchaînement de signes linguistiques devient-il texte?), au rapport phrase-texte, aux dimensions du texte, etc. Pour une discussion avisée, voir Vasiliu, 1990, Vlad, 1994, et pour la problématique du texte, dans le domaine de la théorie de la lecture, cf. Cornea, 1998: 17-57.

⁸ Le débat concernant la littérarité des textes n'est pas clos par un consensus; tout ce que l'on peut dire est que la „littérarité” est une qualité contextuelle et consensuelle, qui se trouve dans une continuelle transformation. Voir la classification (ancienne, mais encore actuelle) de Heinrich Plett, qui parle de quatre types de littérarité (Plett, 1983 : 14-27), l'introduction de Terry Eagleton à son livre sur le théorie littéraire (Eagleton, 2008 : 15-31), la vision de Gérard Genette sur la littérarité constitutive et conditionnelle (Genette, 2004: 87-118) et non en dernier lieu, l'essai de Paul Cornea sur les « critères d'identification de l'œuvre littéraire et les initiatives de l'interprétation » (Cornea, 2008 : 121-131).

⁹ Même si le choix de tels critères puisse paraître irresponsable et risqué, nous croyons que le « bon sens », « l'école » et « la société » offrent des garanties suffisamment certaines concernant la classification des textes en « littéraires » et « non-littéraires ». En dépit de ces accidents (le roman *Animale bolnave* (*Animaux malades*) rangé dans les librairies/bibliothèques au rayon « Médecine vétérinaire »), les bibliothèques, les maisons d'édition, le Ministère de l'Éducation, la presse etc. permettent le développement d'une compétence littéraire élémentaire au fondement de laquelle on peut affirmer que les *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco est un texte littéraire et qu'il n'appartient pas à la zoologie, de même que nous considérons *Voyage au centre de la Terre* et *Vingt mille lieues sous les mers* comme des romans et non pas de traités de géographie.

Une fois que le concept de texte avec lequel nous travaillerons a été délimité, voyons quelles perspectives théoriques peut ouvrir une telle organisation analytique, où le texte est « ce que les gens lisent et considèrent comme littérature ».

Pour commencer, nous rappellerons la systématisation de Paul Cornea, qui dans le premier chapitre de l'*Introduction à la théorie de la lecture* réfère au problème du texte. L'auteur roumain délimite trois acceptions de cette notion :

« La première acception, la plus répandue, utilisée par le langage quotidien et expliquée par les dictionnaires courants, considère le texte comme un « document écrit », en l'assimilant à la notion d'« œuvre littéraire (philosophique, etc.) ».

Une deuxième acception, introduite par les linguistes des années '60 (...) considère le texte comme « unité communicative » verbale ou écrite, de dimensions variables¹⁰.

Enfin, une troisième acception du mot, très spécifique, imposée par les chercheurs français groupés, dans les années '60, autour de la revue « Tel Quel », considère le texte une « pratique signifiante », donc non un objet physique qui concentre un sens, mais un espace d'émergence infinie de la signification. » (Cornea, 1998 : 17).

En partant de cette systématisation et en nous assumant les observations de Paul Cornea sur les « inconvénients de la théorie textuelle standard » (*Ibidem* : 27-32), nous tenterons de modifier la vision sur le texte, en concordance avec le type d'approche dans lequel s'inscrit notre démarche. Cette modification de la perspective correspond, donc, aux questions suivantes : « comment une perspective théorique sur la lecture se rapporte-t-elle au texte en tant qu'activité communicative spécifique? » et « comment/à quel niveau se réalise, dans cette activité communicative, la rencontre du lecteur avec le texte? ».

En rappelant le fait que notre texte essaie d'explicitier les relations dialogiques qui définissent les lectures réelles, situables dans le temps et dans l'espace et soumises autant aux lois de la causalité et de la finalité, qu'aux particularités du texte et du lecteur, nous tenterons de répondre aux questions ci-dessus en partant des acceptions où le texte est utilisé dans l'horizon de la lecture comme activité réelle. A la différence de Paul Cornea, qui privilégie, en général, la deuxième acception de la notion de texte, considéré comme « unité communicative », nous nous référons surtout à la première acception, mais que nous préciserons, en lui ajoutant une dimension générique et symbolique dont on ne parle pas trop dans la théorie de la lecture.

¹⁰ C'est l'acception que Paul Cornea préfère : « Quelques restrictions exceptées, qui vont être précisées ultérieurement, c'est cette dernière acception que j'utiliserai dans ce livre. » (Cornea, 1998: 17).

En abordant « l'acception la plus répandue, utilisée dans le langage quotidien et expliquée par les dictionnaires courants », Paul Cornea observe que « le texte en tant qu'écriture » comporte une double identité, « matérielle (ensemble de signes graphiques) et mentale (structure de sens, contenu d'idées) », (*Ibidem* : 17). Cette distinction, extrêmement importante pour notre propre analyse, ouvre la voie vers une compréhension plus large de l'acte de lecture, en y incluant, en plus, le rapport des lecteurs avec **l'aspect mental du texte**. Par cette perspective, nous nous écartons de Paul Cornea, pour lequel le côté matériel et mental du texte, « solidaires, mais non-coïncidents » (*Ibidem* : 19), renvoient au rapport signifiant-signifié de la linguistique saussurienne.

Quant à nous, nous considérons que, dans le cas du texte littéraire¹¹, la double identité peut être comprise autrement que chez Paul Cornea. A notre avis, le texte, dans l'acception quotidienne du terme, comporte deux registres de récurrence qui engendrent deux valeurs sémantiques différentes.

Le premier registre de récurrence est celui de la matérialité dans le sens objectal, où le texte est une partie du monde physique, qui peut être « manipulé » de différentes manières (lu, transcrit, reproduit, cité et récité, imprimé, reconstitué, etc.) et qui a, comme tout autre signe, une structure binaire, expression et contenu. Quelle que soit la forme sous laquelle il apparaît (texte manuscrit, texte imprimé, texte lu, texte en format électronique), le texte a une certaine concrétisation substantielle (quantifiable en pages, minutes ou bits) et il peut être perçu par les sens. Dans cette perspective, le poème *L'Albatros* représente un enchaînement de signes graphiques sous forme de strophes, attribuées à un certain auteur. Ce texte peut être lu dans la revue où il est apparu pour la première fois, dans un volume de poésies de Baudelaire, sur Internet, il peut être transposé dans un format spécial pour les aveugles, il peut circuler sous forme de sons, récité à l'occasion d'une fête scolaire ou d'un examen en vue de l'admission au conservatoire d'art dramatique, etc.

Le deuxième registre de récurrence du texte est celui de l'idéalité dans le sens abstrait-symbolique, un concept imaginaire à valeur culturelle. Imaginons un professeur français parlant, pour la première fois, à des étudiants coréens du roman *Madame Bovary*, « le chef-d'œuvre du plus grand romancier français, Gustave Flaubert ». Il leur raconte l'histoire, leur décrit les personnages et le conflit, fait référence à la valeur littéraire-esthétique du texte, il leur en lit quelques fragments, etc. Pour ces étudiants, qui ne liront peut-être jamais le texte en entier, qu'il soit traduit ou en original, *Madame Bovary* sera

¹¹ Inutile de rappeler que notre analyse porte **uniquement** sur les textes littéraires.

une simple image mentale, associée aux différentes valeurs sémantiques (« roman célèbre de la littérature française, écrit par Gustave Flaubert, où une femme cherche son bonheur en amour et finit par se suicider », « texte-fétiche de la culture française », « allégorie de la condition humaine », etc.).

Même si elle semble exagérée, cette dimension abstraite de la notion de texte est fortement enracinée dans notre langage et dans notre pensée ; elle transforme le « texte » en une entité abstraite *sui-generis*, une sorte de monnaie d'échange discursive, que nous employons pour désigner certains « objets culturels idéals », indépendamment de leur côté phénoménal.

La différence entre les deux acceptions est évidente et elle mérite d'être prise en considération par une approche dialogique de la lecture. Si nous acceptons cette double dimension du texte, d'« artefact » et d'« objet symbolique », l'interaction lecteur-texte représentera plus que le contact effectif avec le texte « en lettres et en blancs ». D'une certaine manière, le lecteur est sollicité par le texte-artefact (qu'il perçoit à l'aide des sens, il le vit avec son corps, son esprit et son âme) et, d'une autre manière, il est sollicité par le « texte-objet symbolique » (qui devient support d'une activité fantasmatique et/ou du bovarysme culturel, de l'imposture/des pratiques intellectuelles diverses, etc.).

X. 2. 2. Le texte, objet ou sujet ?

En conséquence, si nous entendons la lecture comme ouverture du sujet lecteur vers l'altérité, il est normal de considérer qu'« autrui » peut être le **texte** en tant qu'objet du monde physique, comme enchaînement de signes graphiques porteurs de sens. Cette première forme de l'altérité suppose une série d'opérations et de compétences qui tiennent au traitement cognitif de l'information, en commençant par la perception visuelle des mots et en finissant avec l'articulation des structures macro-textuelles et imaginatives¹², processus connoté soit de manière passive (*perception, décodage, etc.*), soit de manière active (*collaboration, interaction, jeu, etc.*). D'autre part, si, par texte, on entend un « objet imaginaire/abstrait », on découvrira d'autres types d'interaction entre celui-ci et le lecteur.

Comme nous l'avons déjà remarqué plus haut, on a suffisamment parlé du premier type d'interaction dans la théorie de la lecture, ce qui nous invite à nous concentrer sur les interactions auxquelles le lecteur est sollicité par le texte-objet symbolique.

¹² Voir, à ce niveau, « l'itinéraire de l'exécution » tracé par Paul Cornea et « les niveaux de la coopération textuelle » décrits par Umberto Eco.

Du point de vue discursif et rhétorique, le passage du texte artefact au texte objet symbolique rend possible l'infusion de concept avec des traits sémantiques qui sont inconnus à la signification habituelle¹³. Ce passage peut être identifié tant dans le langage de spécialité que dans le langage standard.

De nombreux théoriciens de la lecture se réfèrent au texte d'une perspective anthropomorphisante, en le transformant dans un enchaînement de signes ayant une « valeur communicative »¹⁴, dans une entité qui a une *volonté*, des *intentions* et des *besoins* propres. Cette transformation visible apparaît dans le discours d'Umberto Eco dans *Lector in fabula*, de même que dans celui de Wolfgang Iser dans *l'Acte de la lecture*. En fait, les notions de « coopération interprétative » (Eco, 1991) et « interaction entre texte et lecteur » (Iser, 1985) renvoient par eux-mêmes, à une vision anthropomorphisante ou, au moins, « animée » du texte en tant qu'élément pourvu de besoins, intentions et initiatives.

Quant à Umberto Eco, il oscille entre une vision mécaniste du texte et une autre, anthropomorphisante; vu que la vision mécaniste est très connue¹⁵, nous offrirons quelques exemples de la deuxième vision sur le texte :

« Un texte **veut** laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte **veut** que quelqu'un l'aide à fonctionner. » (Eco, 1985 : 63-64).

« Donc *Finnegans Wake* **attend** un lecteur idéal, totalement disponible, doué d'une grande sagacité associative. » (*Ibidem* : 72).

« Le malheur de cette fabula [du *Drame bien parisien*] a du bon : il rappelle au lecteur qu'il existe divers types de textes. Certains **requièrent** le maximum d'intrusion, pas uniquement au niveau de la fabula : ce sont des textes 'ouverts'. D'autres, au contraire, **feignent** de réclamer notre coopération mais, **sournoisement, ils continuent à penser ce qu'ils veulent** : ce sont des textes 'fermés' et répressifs.

¹³ Le Dictionnaire explicatif de la langue roumaine définit ainsi le texte: « 1. Ce qui est exprimé par écrit; le contenu d'une œuvre littéraire ou scientifique, d'un discours, d'une loi etc. ♦ Fragment, partie d'un ouvrage écrit ». Comme l'observe Paul Cornea, cette définition met l'accent sur la dimension mentale du texte (« ce qui est exprimé » = « le contenu »), sans négliger, cependant, la dimension matérielle, par référence à l'aspect graphique (« par écrit »). Par contre, Le Petit Robert définit le texte comme « la suite des mots, des phrases qui constitue un écrit ou une œuvre (écrite ou orale) » et met en vedette l'aspect matériel du concept.

¹⁴ A notre avis, la deuxième des trois acceptions de la notion de texte présentées par Paul Cornea, respectivement le texte comme « occurrence communicative » implique la première, c'est-à-dire « le texte comme écriture ».

¹⁵ « Un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus value de sens qui y est introduite par le destinataire. » (Eco, 1985 : 63).

Un drame se situe, semble-t-il, à mi-chemin : **il séduit son Lecteur Modèle** en lui laissant entrevoir les paradis libéraux de la coopération, puis **il le punit** parce qu'il en a trop fait. » (*Ibidem* : 284).

Si, chez Eco, la transformation du texte de manière plus métaphorique est faite dans la direction d'une relation de type désir ludique et conflictuel, chez Wolfgang Iser, la métaphorisation est plus discrète, le texte oscillant entre instrument de la communication littéraire et sujet de celle-ci; analysant la décontextualisation du texte écrit par le décalage spatio-temporel entre émission et réception, il note :

« Mais dans **le rapport dialogique** entre le texte et le lecteur, le vide remplit un rôle essentiel d'impulsion : il produit les conditions de la compréhension, car une situation contextuelle peut ainsi se construire, permettant au lecteur et au texte de **trouver une convergence** ». (Iser, 1985 :122).

A la différence du langage théorique où le texte devient un personnage que les théoriciens placent entre différentes relations avec le lecteur, en vue de la découverte, de la description et de l'interprétation des propriétés et des mécanismes textuels ou en vue de l'explicitation du mode de fonctionnement de la dynamique de l'acte de lecture, dans le langage courant, « la rencontre » du lecteur avec le texte s'ouvre vers un univers de rapports sémantiques et référentiels multiples; la tendance à la personnification s'étend de la communication et du jeu vers les domaines de l'émotion, du plaisir, du vécu ; ainsi, le texte *nous attire, nous séduit, nous captive, nous déçoit, se moque de nous, nous trompe, nous hante*, etc.

Certes, l'altérité textuelle ne se limite pas à une perspective humanisée, mais elle s'intègre dans le vaste domaine de la métaphorisation, le texte pouvant être *consommé, dévoré, savouré ; il peut sentir la thèse, il devient une caisse de résonance*, etc.

Ce qui ont en commun toutes ces perspectives est le fait que le texte, en sa qualité de concept imaginaire, fonctionne comme un concept « fantasmatique », interface qui rend visibles d'une part, les projections des critiques, qui s'imaginent que le texte les séduit, leur donne des leçons de théorie littéraire ou qui les incite à la communication, etc., et, d'autre part, les projections des lecteurs habituels, qui retrouvent en texte leurs propres sentiments et leur vision sur la littérature.

Cette manière d'interaction dialogique et métaphorisante avec le texte est exemplifiée par quelques remarques d'Ana Blandiana, poète roumain contemporain, sur sa propre relation avec les œuvres :

« Car, si, devant mes livres, l'âme se rétrécit le plus souvent de sentiments trop compliqués pour qu'ils ressemblent à la joie, les autres livres, des millions, des milliards d'autres livres du monde, me

remplissent, à leur simple contact, du bonheur le plus complet. Avant de les lire, avant même de soupçonner leur signification, j'ai envie de les caresser et de les sentir, j'ai envie de leur parler et je ne peux pas m'empêcher de ne pas penser à eux comme à des personnes dont la connaissance peut être une chance ou une catastrophe, mais qui ne peut pas me rester indifférente. Il y a des livres qui m'intimident et des livres que je méprise, des livres que je sens proches dès le premier instant et des livres à propos desquels je ressens le besoin de tenir à l'écart, des livres doux et des livres violents, des livres près desquels je me sens protégée et en sécurité. En outre, comme je ne suis pas capable de ne pas les considérer comme des êtres, je les juge comme je juge les êtres. Je n'aime pas les livres trop élégants, je ne suis pas charmée par les éditions de luxe trop distinguées, je n'aime pas les volumes qui tiennent plus à leur image qu'à leur âme. Je dois aussi avouer que, par bizarrerie, les très beaux livres éveillent en moi un soupçon inexplicable et, je le sais bien, injuste, alors que les livres moches m'attendrissent et me déterminent à leur accorder des atouts, parfois sans justification (Ana Blandiana, „Fratele mai mic al lecturii (fragmente despre scris și citit)” (« Le benjamin de la lecture (fragments sur l'écriture et la lecture ») in Mihăilescu, éd., 2010 : 19-20).

Nous avons cité *in extenso* ces confessions d'Ana Blandiana car elles illustrent, d'une part, la tendance métaphorisante et de personnification des lecteurs par rapport aux textes¹⁶, mais aussi parce que, d'autre part, ils nous offrent une image claire de ce que signifie, pour les lecteurs réels, la relation avec les textes. La leçon que cet aveu nous propose est celle que **la lecture signifie plus que l'actualisation des signes graphiques**, en dépit de toute la complexité (psycho)linguistique, cognitive et herméneutique qu'elle implique. Ce que l'on oublie ou l'on néglige habituellement dans la théorie de la lecture (littéraire) est le fait que les lecteurs réels lisent rarement **des textes**. Ils lisent *des journaux, des dépliants, des étiquettes*, etc., mais, surtout, ils lisent des **livres**. D'autre part, même s'ils ne lisent pas entièrement les journaux ou les livres, ils ne lisent toujours pas de *textes*, mais *des annonces, des reportages, des pamphlets, des contes, des histoires, des nouvelles, des poésies, des extraits de romans*, etc.

Toute banale que cette observation puisse paraître, elle ouvre une nouvelle perspective sur la relation lecteur-texte dans le contexte d'une perspective dialogique de la lecture.

Une fois que nous acceptons l'idée que les lecteurs lisent des livres/œuvres ou des types de textes et non de textes en général, il faudrait nuancer les considérations idéalisant le rôle constructif et créateur du lecteur ; il est vrai que, sans le lecteur penché sur les signes graphiques, ces signes ne sont pas vivants, tout comme le regard rêveur-interrogatif « éveille » le texte, le fait revivre et sa voix se laisse remplacer par la voix de l'œuvre. Ce

¹⁶ Ana Blandiana elle-même nomme cette vision « animisme ».

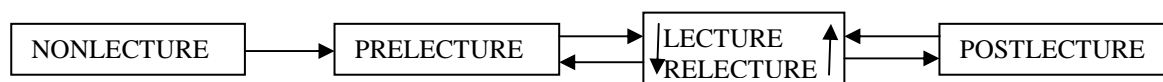
qu'il faut remarquer est que la force orphique du lecteur relève uniquement du texte et non de l'œuvre ; l'œuvre a sa propre voix et sa propre existence, autonomes de son actualisation par la lecture. Si elle est instituée par le lecteur, elle est instituée uniquement comme objet textuel ; mais en tant qu'objet culturel, l'œuvre préexiste à la lecture, implicitement à l'institution de celle-ci comme texte.

Ces observations s'appliquent à tous les textes littéraires, mais elles acquièrent leur légitimité dans le contexte des œuvres importantes. Pour le lecteur contemporain, *Don Quichotte*, *Madame Bovary*, *Crime et châtiment*, *À la recherche du temps perdu*, *Le roi des Aulnes*, et beaucoup d'autres ne dépendent pas, en tant qu'œuvres, de leur lecture ; ces textes font partie d'un patrimoine culturel et, ce qui est plus important encore, d'un discours culturel ; on en parle, on les recommande, on les critique, on en fait l'éloge, ou on les évoque par de allusions, etc.

Dans la perspective d'une théorie de la lecture réelle, la rencontre entre le lecteur et le texte-œuvre se produit avant la rencontre effective avec le texte proprement dit. Une partie importante de ce que les théoriciens de la lecture nomment pré-lecture¹⁷ constituera ce qu'un lecteur pourrait connaître sur un certain texte sans l'avoir jamais parcouru, des connaissances, des informations, des commentaires critiques, des résumés etc., en fonction desquels le lecteur « se fait une image » sur ce texte-là, même si la rencontre réelle ne s'est pas (encore) produite.

Notre hypothèse est que ce premier contact avec le texte doit être inclus dans une analyse de la lecture, d'une part comme moment autonome d'établissement d'une liaison de connaissance/désir avec le texte/œuvre et, d'autre part, comme seuil nécessaire à la lecture authentique.

Dans cette perspective, la lecture devient un processus en « étapes », qui pourrait être représenté par l'itinéraire suivant :



¹⁷ Voir ci-dessus, la discussion sur la pré-lecture et les contraintes socio-culturelles de la lecture.

X. 2. 3. Degrés de la lecture

Nous expliquerons ce trajet en nous imaginant comment la relation d'un lecteur se développerait avec le roman *Le Rouge et le Noir*. La non-lecture est l'espace-temps où notre lecteur « ne rêve même pas » de l'existence du texte qu'il réussira à lire à un certain moment. Il ignore qu'il existe un auteur Stendhal qui a écrit un livre intitulé *Le rouge et le Noir*. Imaginons que ce lecteur est lycéen et, pendant une heure de cours sur le roman *Le Père Goriot*, le professeur fait référence au roman *Le Rouge et le Noir*, en comparant Rastignac à Julien Sorel, quant à son orgueil. A cette occasion, dans l'encyclopédie mentale du lecteur, au chapitre « auteurs et textes » seront créées deux nouvelles entrées : « Stendhal = romancier qui a écrit *Le Rouge et le Noir* » et « *Le Rouge et le Noir* = roman écrit par Stendhal, qui peut être comparé au *Père Goriot*, où il s'agit d'un jeune homme, appelé Julien et qui est ambitieux... ».

Par toutes ces informations, le lecteur qui n'a pas effectivement lu le texte peut se trouver dans un mécanisme du type « désir mimétique ». Son rapport avec le texte pas encore lu est influencé par l'altérité (professeurs, critiques, collègues, amis, médias, internet, etc.); grâce à cette médiation, le texte se transforme dans un objet désiré, auquel on associe des valeurs d'« emprunt ». Même si nous n'avançons pas dans la manière de René Girard, qui parle du caractère illusoire des qualités de l'objet désiré par Autrui¹⁸, nous acceptons l'idée que « le désir triangulaire est le désir qui transfigure son objet » (Girard, 1972 : 37).

Dans le cas de la lecture, cette transfiguration suppose une activité imaginative-fantasmatique de la part du futur lecteur ; il peut déjà se faire une image de Julien Sorel, imaginer son caractère ou sa figure ; il peut également attribuer au texte non encore lu certaines caractéristiques (stylistiques et événementiels, etc.), il peut transférer, comme le montre Girard, le prestige du médiateur (professeur, critique, frère aîné, parents, etc.) sur l'objet désiré, en créant des attentes motivées seulement par cette activité fantasmatique par laquelle *Le Rouge et le Noir* devient un texte-objet-du-désir.

Dans la perspective d'une vision dialogique sur la lecture, la première relation du lecteur avec le texte est une relation fantasmatique-imaginaire que nous pourrions appeler dialogisme pré-textuel.

Excepté les implications psychanalytiques de la relation du « lecteur » avec les livres qu'il n'a pas lus, mélange de désir, culpabilité, crainte, frustration, etc., et

¹⁸ « Le prestige du médiateur se communique à l'objet désiré et attribue à celui-ci une valeur illusoire. » (Girard, 1972: 37).

indépendamment des implications éthiques de la non-lecture, on observera que ce dialogisme pré-textuel implique une ouverture vers le texte non-lu ou pas encore lu ; c'est une ouverture rendue concrète par une somme de projections et attentes modalisées par le contexte culturel où le lecteur se trouve. Il est possible que quelqu'un n'ait pas lu *Roméo et Juliette*, mais qu'il connaisse vaguement le contenu de la pièce. Dans ce cas, le non-lecteur aura avec le texte non-lu une relation de désir, en s'appropriant, comme *background* d'attentes, les préjugés, les idées reçues, les fantasmes collectifs du monde dont il fait partie, par rapport auquel il élabore ses propres projections fantasmatiques.

La question légitime qui peut être mise en relation avec ce dialogisme pré-textuel est si son approche est justifiée dans une discussion sur la lecture. S'il s'agit d'un livre pas encore lu, quelle est la pertinence que cette relation inédite du lecteur avec le livre-fantôme puisse avoir en vue de la compréhension du processus de lecture effective ?

Pour soutenir la validité épistémologique de l'inclusion du dialogisme pré-textuel dans une discussion sur la lecture, il faudra, premièrement, élargir le champ sémantique et fonctionnel de la notion même de lecture et considérer la prélecture de ce type comme un aspect constitutif de la réception des textes littéraires. Deuxièmement, le dialogisme pré-textuel qui articule la prélecture des textes fonctionne à l'aide de certains principes de la communication idéologique fondamentale de la réception esthétique des textes. Comme nous l'avons déjà suggéré, l'attribution de la valeur esthétique est un problème qui tient à un certain consensus socio-culturel; par le dialogisme pré-textuel, le lecteur à venir prend part activement à ce processus de valorisation de l'œuvre, il associe sa lecture (prochaine) à l'intégration dans (et il devient solidaire avec) un monde de la culture, il adopte, de manière imaginaire, un rôle par rapport à cette scène culturelle et esthétique. Comme nous le verrons plus loin, toutes ces attitudes se retrouveront aussi dans le processus de la réception esthétique du texte.

Revenons au problème de la pré-lecture du roman *Le Rouge et le Noir*. Vu que « le lecteur » est parvenu à connaître vaguement le contenu de cette œuvre (par des résumés, des commentaires critiques, etc.) et qu'il a toujours une idée aussi vague sur la valeur littéraire et culturelle du texte, il est important de s'interroger sur le type de la relation que ce pseudo-lecteur entretient avec le roman-fantôme.

Premièrement il y pensera ou il en parlera comme d'un objet esthétique, c'est-à-dire il l'inclura, en fonction des informations antérieurement acquises, dans la catégorie des biens symboliques à valeur esthétique. Cette inclusion se répercute sur le soi du lecteur en devenir; au moment où il pense à ce texte et/ou il en parle, il adoptera la position d'un

participant au jeu idéologique et culturel, en exprimant son avis sur l'arrivisme, sur le rapport passion-raison, etc. Brièvement, le pseudo-lecteur se créera une « face » (au sens de Goffman), en jouant le rôle social de l'intellectuel, de « quelqu'un qui s'y connaît »¹⁹.

Selon notre opinion, cette première organisation par rapport au texte et à l'horizon socio-idéologique est essentielle pour la compréhension de la construction identitaire que la lecture implique. Celui qui se trouve « devant » un texte littéraire n'est pas un simple récepteur/destinataire ; c'est un **lecteur**, c'est-à-dire un participant au jeu de la littérature. En parlant du roman *Le Rouge et le Noir* sans l'avoir lu, notre élève met un masque qui peut biaiser la reconnaissance de son statut de « lecteur » et, peut-être, d'« intellectuel ». Même si ce mouvement peut être considéré comme imposture intellectuelle, elle fait partie de notre réalité idéologique et socio-discursive, par ces rôles que la société met à notre disposition et que nous interprétons dans nos interactions avec les autres.

Cette dynamique du rôle, de l'être et du paraître dans le discours socio-culturel est surprise par les observations de Pierre Bayard au sujet des livres qu'on n'a pas lus, lorsqu'il affirme, par exemple, que « le livre est moins le livre que l'ensemble d'une situation de parole où il circule et se modifie » (Bayard, 2007 : 133).

A part ce problème de la capacité d'un pseudo-lecteur de mettre en relation l'œuvre non-lue avec d'autres œuvres (*Le rouge et le Noir* avec *le Père Goriot*), le dialogisme pré-textuel est important aussi parce qu'il amorce les principales postures qui définiront la lecture proprement-dite.

Premièrement, par pré-lecture, **le texte est situé dans une catégorie générique spécifique**. Sachant que *Le Rouge et le Noir* est un roman, le pré-lecteur adoptera vis-à-vis de cet « objet imaginaire » les positions cognitives spécifiques à un lecteur de romans (il pensera à des personnages, à l'action, à ce qui se passe dans *Le Rouge et le Noir*, à la narration, etc.) ; de même, il participera au dialogue social sur *Le Rouge et le Noir* et participera ainsi au processus de légitimation identitaire du texte en question, en joignant ceux qui affirment, implicitement ou explicitement, que *Le Rouge et le Noir* est un texte littéraire²⁰.

Par tous ces aspects, l'étape de pré-lecture est importante dans une analyse du rapport dialogique lecteur-texte; elle est d'autant plus importante qu'elle pourrait être aussi la dernière étape du contact avec le texte. A partir d'un certain degré de culture, chacun a

¹⁹ Nous ne sommes pas intéressés, pour l'instant, par les implications déontologiques de cette attitude, mais uniquement par la manière dont elle fonctionne.

²⁰ N'oublions pas, la valeur littéraire est, le plus souvent, une valeur attribuée, comme le démontre Searle aussi dans son article sur la fiction (Searle, 1982: 102).

sa liste de livres lus et une liste des livres non lus²¹. Il peut même arriver que quelqu'un connaisse mieux un livre qu'il n'a pas lu, mais dont il a appris beaucoup de choses, que quelqu'un qui a effectivement lu le livre mais n'en a pas compris grand-chose.

Nous avons tant insisté sur l'étape de la pré-lecture car nous la considérons comme une étape essentielle pour le déroulement de la lecture proprement dite ; il est vrai que parfois cette étape peut être minimale ou peut tendre vers zéro (au moment où l'on prend purement et simplement un livre, au hasard, sur le rayon d'une bibliothèque ou d'une librairie et que nous commençons à le lire). Cependant, dans des conditions « normales », la lecture proprement-dite, la rencontre effective avec le « texte-texte » est précédée par une étape de la rencontre imaginaire avec le texte comme objet du désir²².

Ce qu'il faut souligner concernant le rapport entre l'étape de pré-lecture de la lecture et celle de la lecture est le caractère bidirectionnel du mouvement : la pré-lecture influence la réception du texte, par les attentes, les préjugés et les stéréotypiques que le lecteur a acquis durant le processus de l'évolution du désir triangulaire, de même que la lecture modifie, par les données du texte, l'objet fantasmatique élaboré par l'étudiant que nous avons pris comme exemple.

En faisant référence strictement au problème de la **lecture** effective, nous rappellerons l'observation de la fin de notre introduction, respectivement le fait que ce processus suppose une relation lecteur-texte qui se déroule à deux niveaux qui s'entrecroisent, sans se confondre : le niveau de la **réception linguistique** du texte et le niveau de la **réception esthétique**. Cette observation nous semble digne d'être prise en considération d'autant plus que plusieurs théories de la lecture n'en tiennent pas compte et limitent la description de la lecture à l'analyse des phénomènes strictement linguistiques.

C'est ainsi que dans de nombreuses approches linguistiques de la lecture (soit en faisant référence à la variante sémiotique d'Eco, soit en parlant des principes de la

²¹ Cette distinction est de nature méthodologique et simplificatrice; comme l'indique Pierre Bayard, entre un livre lu attentivement et un autre que nous n'avons jamais tenu dans nos mains et dont nous n'avons jamais entendu parler, il y a beaucoup de situations intermédiaires qui valent la peine d'être examinées attentivement ; entre les livres sur lesquels on ne connaît rien et ceux que nous avons lus attentivement, Bayard introduit aussi les « livres que nous avons feuilletés » et « les livres dont nous avons entendu parler ». Excepté ceux-ci, on pourrait rappeler aussi les livres consommés sous forme cinématographique. En liaison avec les derniers, il convient de souligner que, maintes fois, voir le film équivaut à la lecture du livre, ce qui est suggéré linguistiquement par l'emploi de la conjonction adversative «mais » dans un échange de répliques du type « As-tu lu *Le Rouge et le Noir*? Non, mais j'ai vu le film ».

²² Si, comme l'affirme Barthes, « seule la lecture aime l'œuvre, entretient avec elle un rapport de désir » (Barthes, 1966 : 78-79), il est nécessaire d'insister sur le fait que ce désir naît avant le contact direct avec l'œuvre, et c'est un « désir triangulaire/mimétique » : on désire l'œuvre **parce qu'elle** est désirée par les autres; on apprécie *l'Idiot* de Dostoïevski, même avant de l'avoir lu, parce que d'autres l'ont déjà lu et l'ont apprécié.

linguistique textuelle), les propriétés du texte littéraire ne sont pas différentes de celles de tout autre texte linguistique. La coopération interprétative, l'interaction entre texte et lecteur, quoique considérées comme des prémisses fondamentales d'une théorie de la lecture, sont, en fait, des éléments spécifiques de toute manifestation linguistique vivante, en parlant dans les termes de Bakhtine.

Un seul exemple est suffisamment illustratif, croit-on : dans la théorie de la lecture on accorde beaucoup d'importance à l'incomplétude foncière du texte littéraire et à la nécessité qu'un lecteur collabore pour remplir les espaces vides :

« Le texte est donc tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus value de sens qui y est introduite par le destinataire (...). Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. » (Eco, 1985 : 63-64).

L'idée, lancée par Eco, devient ultérieurement un *topos* légitimant de la théorie de la lecture²³, sans qu'on tienne compte du fait qu'il s'agit d'un aspect généralement valable, qui pourrait viser n'importe quel texte et n'importe quel type de réception. Ce n'est pas seulement le lecteur qui remplit les « espaces vides » d'un texte, mais n'importe quelle autre personne située dans un contexte communicatif/interprétatif. Pour comprendre une main tendue, un sourire, une interjection, on doit y introduire de « la plus value de sens », les situer dans un contexte causal-intentionnel, tout en essayant de deviner la stratégie de l'Auteur-Modèle cachée sous les signes²⁴.

L'idée que nous défendons et que nous tenterons de démontrer dans la dernière partie de ce chapitre sur l'interaction lecteur-texte est que la compréhension de la spécificité de la réception du texte littéraire passe par la compréhension du processus linguistique du texte, mais elle la déborde largement.

Pour devenir littéraire, un texte doit activer aussi d'autres processus que ceux qui suscitent tout texte linguistique (la compréhension phrastique, la négociation du sens, la recodification du sens et l'investissement imaginaire, etc. (cf. Cornea, 1998 : 103-197), processus qui tiennent à sa spécificité esthétique. Dans ce cas, le dialogisme suppose

²³ Jean-Louis Dufays (1994 : 20-23) considère, par exemple, qu'à la base des théories de la lecture demeurerait « deux postulats de base » : « le texte comme processus inachevé » et « le texte comme réseau d'indéterminations ».

²⁴ Pour les problèmes de l'implicite dans la langue, cf. Ducrot, 1972, et pour les formes de la compréhension, cf. Cornea, 2006 : 15-53.

l'ouverture du lecteur vers le contexte socio-idéologique où le **texte** devient **œuvre**, et la **lecture, relation esthétique**.

Quant à nous, nous tenterons de suivre la tension entre linguistique et esthétique dans le processus de la lecture effective du roman, en nous rapportant tant à la réception de l'horizon générique du texte, qu'à la réception des microstructures discursives, en partant de la prémisse que **le transfert du texte dans la conscience du lecteur se réalise simultanément comme décodage linguistique et réception esthétique**.

Comme nous avons déjà indiqué, le problème de l'horizon générique est amorcé au niveau de la prélecture, mais il devient pleinement fonctionnel seulement au moment de la réception proprement-dite du texte.

Dans la plupart des cas, les attentes génériques dépendent, dans une mesure importante, de la mémoire culturelle du lecteur et des éléments paratextuels et largement contextuels. En sachant qu'un nom désigne un **écrivain** (un producteur de biens symboliques de nature littéraire) ou sachant déjà qu'un certain objet textuel s'encadre dans la catégorie du **roman** (une catégorie particulière de textes, dont les traits sémiologiques fondamentaux seraient la narrativité, le caractère fictionnel et esthétique et une certaine étendue), le lecteur adoptera une position réceptive particulière, déterminée par ces informations préalables. Ce serait une illusion de considérer qu'un lecteur, qui ignore le fait que ce qu'il lit est un roman, et un autre, qui lit un roman en connaissance de cause, réaliseraient les mêmes opérations mentales réceptives.

Même au niveau strictement linguistique, lire un texte en sachant qu'il s'intègre dans le domaine des objets esthétiques détermine des attitudes réceptives différentes par rapport à celles mises en jeu par la lecture du même texte, en ignorant son appartenance générique. Si le lecteur du *Rouge et du Noir* sait qu'il a affaire à un roman, il élaborera certaines « attentes romanesques » (il s'attendra à y trouver des personnages qui prennent part aux événements, il s'attendra à ce qu'il y découvre un univers fictionnel avec ses propres lois, etc.), alors que s'il savait que *Le Rouge et le Noir* n'était qu'une histoire factuelle, avec des êtres réels, il élaborera une série d'attentes « réalistes-mimétiques » (par exemple, il s'attendra à ce que son texte soit vrai, qu'il se déroule dans un secteur du monde réel, du point de vue spatio-temporel, etc.).

Si, du point de vue herméneutique et strictement cognitif, cette situation est relativement facile à expliquer par la dialectique de la précompréhension et de la compréhension et par la manière dont la « ponctuation des fragments de réalité » dépend des choix préalables du sujet connaissant (Watzlawick *et ali*, 1972 : 52-57), il est plus

difficile de distinguer ces différences, dans le développement processuel de la lecture. Il s'agit, avec d'autres mots, de la difficulté de répondre à la question : comment la lecture d'un texte se modifie-t-elle en fonction de la connaissance ou de l'ignorance de sa structure générique ?

Quant au discours de fiction, on peut présupposer, par exemple, que la référénciation pronominale sera actualisée différemment dans le cas d'une lecture « factuelle » d'un roman et d'une lecture « littéraire » du même texte ; dans le premier cas, le pronom de première personne et de troisième personne seront associés, mentalement, à certains individus réels, fussent-ils inconnus à celui qui lit le texte, ensuite, dans l'autre situation, le lecteur acceptera, en vertu du contrat de lecture stipulant « la suspension volontaire de l'incrédulité », que ces pronoms ne renvoient pas aux référents appartenant au monde réel et que l'on a affaire à une « référence suspendue », en passant d'une réception linguistique à une autre, de type esthétique-romanesque :

« Les illocutions feintes qui constituent une œuvre de fiction sont rendues possibles par l'existence d'un ensemble de conventions qui suspendent l'opération normale des règles reliant les actes illocutoires et le monde. » (Searle, 1982: 110).

En conséquence, les règles de la référence qui permettent l'articulation du sens dans l'utilisation linguistique de la langue sont détournées de leur dynamique verticale (signe-référent) par une série de règles horizontales, « un ensemble de conventions extralinguistiques, non sémantiques, qui rompent la connexion entre les mots et le monde. » (*Ibidem*). Dans notre cas, ces conventions horizontales visent certaines prescriptions de lecture en fonction du genre de texte ; autrement dit, les habitudes de la lecture linguistique (considérée, entre autres, comme une association des signes à la référence) sont subordonnées à certains processus perceptifs de nature différente²⁵.

En conclusion, ce qui dans une réception strictement linguistique constituerait le point final et plus précisément la compréhension du sens du texte, dans une réception littéraire serait uniquement son point de départ. On a, par conséquent, dans ce cas, un exemple de transformation de la lecture en fonction du trait /± littéraire/ d'un texte.

L'importance de la dimension générique dans le processus de réception des textes est soulignée par Umberto Eco lorsqu'il affirme, par exemple, que « l'hypothèse formulée sur le genre narratif détermine le choix constructif des mondes de référence. » (Eco, 1985 :

²⁵ Selon Searle, ces processus tiennent à la récupération indirecte du sens, qui ne se trouve plus dans le texte, comme dans les textes non-fictionnels, mais il est engendré *par* le texte : « Presque toutes les œuvres de fiction marquantes transmettent un « message » ou des « messages » qui sont transmis *par* le texte, mais ne sont pas *dans* le texte. » (Searle, 1982 : 118).

207). Maintes fois, « l'hypothèse générique » est formulée au début de la lecture et, au fur et à mesure, elle s'adapte aux confirmations/infirmations que le texte lui offre. En conséquence, la construction du monde de référence dans le cas d'une lecture linguistique est différente du même processus situé, cette fois-ci, entre les coordonnées d'une lecture esthétique.

La même tension linguistique-esthétique sur le plan de l'horizon générique particularise la relation du lecteur avec le texte même au niveau le plus caractéristique de la lecture, à savoir le décodage des signes graphiques.

Sur le plan d'une lecture linguistique, le lecteur est impliqué dans une série de rapports dynamiques avec le texte, de la perception visuelle des signes jusqu'à l'articulation des macro-propositions narratives et la construction de la signification du texte par le mouvement dialectique spécifique au cercle herméneutique (des significations « locales » au sens du tout et du sens global à la signification des détails).

On passe ainsi par une série d'opérations cognitives-interprétatives particulières, du **texte** au **discours**. La virtualité sémantique et syntaxique du texte est actualisée dans un contexte de traitement particulier. Nous n'insisterons pas sur les mécanismes de ce traitement et nous renvoyons à la manière de décrire la coopération interprétative par Eco, 1991 et Cornea, 1998. Mais nous attirons l'attention sur l'idée que parler d'un dialogisme textuel dans le processus de traitement linguistique du texte signifie faire référence à une **position active du lecteur**, soit qu'il s'agisse de la mise en relation de la manifestation linéaire du texte avec les circonstances de l'énonciation, de la mise en fonction des « indices référentiels », de la confrontation des signes graphiques avec le système de codes et sous codes de la langue, de l'activité de « désambiguïser des expressions déictiques et anaphoriques », ou de la construction des scénarios situationnels-référentiels ou intertextuels, etc. (cf. Eco, 1985 : 90-106).

Toutes ces actions que le lecteur réalise sont communes aux formes de réception de tout texte narratif, ce qui nous oblige à réfléchir à la possibilité de déceler certaines caractéristiques qui, dans le traitement cognitif-linguistique du texte, individualiseraient la lecture « esthétique ». Par conséquent, quel serait le rapport entre la lecture linguistique et la lecture esthétique au niveau du traitement perceptif et réceptif des microstructures textuelles ? Si la lecture linguistique se réalise en fonction des habitudes de décodage des messages (activité sémiotique-interprétative extrêmement complexe) en étroite liaison avec la fonction communicative du langage, la lecture esthétique suppose des habitudes et des stéréotypies d'ordre idéologique et culturel. Si le mécanisme de décodage vise la

compréhension la plus efficace (quantitative et qualitative) du message, la réception esthétique est liée au prolongement du contact avec la matérialité du texte. Les mêmes mots qui, dans une lecture linguistique, sont compris à force d'avoir consulté « le dictionnaire mental²⁶ », deviennent le support d'une attention particulière, source de plaisir(s) esthétique(s) mais pas seulement.

Par exemple, le mot, **décodé** dans la lecture linguistique, est **contemplé** ou **vécu** comme événement dans la lecture esthétique :

« Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, **à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà 'devenu' n'importe pas pour l'art.** » (V. Chklovski, « L'art comme procédé » in Todorov, éd., 2001 : 82).

Le fait que nous avons apporté, pour défendre notre idée, l'affirmation d'un des Formalistes russes pourrait sembler surprenant, si l'on se réfère à la dominante structuraliste *avant la lettre* du courant et au mépris manifesté quant aux catégories du lecteur et de l'auteur et par l'attention accordée au texte. A notre avis, la « singularisation » est plutôt un effet de sens que le lecteur projette vers le texte qu'un procédé textuel autonome. Si l'on réfléchit davantage au problème, nous nous rendons compte que la majorité des courants critiques qui comprennent le texte dans différentes configurations fonctionnelles (le texte – symptôme de l'inconscient, le texte – miroir de la biographie de l'auteur ou du milieu, le texte – système de signes, etc.), instituent, implicitement, des protocoles de lecture *sui-generis* qui légitiment la perspective sur le texte. Autrement dit, nous aurions affaire à différents types de lecture : la lecture structuraliste, la lecture psychanalytique, la lecture sociologique, etc., chacune établissant ses propres règles (quels éléments textuels doit-on prendre en considération?, à quels éléments doit-on renoncer?, etc.)²⁷.

²⁶ Voilà comment le traitement du mot se présente dans une approche psycholinguistique : « En plus de la mise en relation du stimulus visuel et d'une représentation mentale stockée en mémoire, le lecteur doit également récupérer cette représentation mentale pour identifier le mot en question. A travers l'expérience, le lecteur apprend que certaines configurations visuelles sont associées avec certains sons et certains sens. Cette connaissance des relations existant entre les informations orthographiques, phonologiques et sémantiques est stockée en mémoire et doit être récupérée chaque fois que nous lisons un mot. » (Ferrand, 2001: 13).

²⁷ Pour une discussion plus ample du problème, voir le chapitre sur le *Dialogisme contextuel*.

Pour revenir à la lecture du roman *Le Rouge et le Noir*, l'attention accordée à la forme devient un signe et un protocole de réception d'ordre esthétique, où les mots et le texte deviennent importants en eux-mêmes et, seulement en deuxième lieu, pour les « informations » sur le monde qu'ils véhiculent. Le spécifique interactif de ce type de lecture présuppose donc une attention accrue accordée à la forme, le prolongement du contact avec la matérialité du texte en lui-même.

Il serait pourtant erroné de voir dans cette attitude vis-à-vis du texte comme un repli narcissiste-égoïste ; le plaisir esthétique, dans la mesure où il prend la forme de la satisfaction d'un désir triangulaire, est **aussi** un plaisir partagé. Cette projection identitaire, par laquelle le lecteur se transpose dans un rôle socio-intellectuel dans l'horizon de la communication culturelle, se manifeste ici par l'activation d'une conscience générique, avec toutes les conséquences fonctionnelles intrinsèques, de certaines attentes jusqu'à l'adoption d'une position cognitive particulière (la disponibilité d'accepter l'incroyable, en concordance avec les règles du « jeu esthétique »²⁸), en adoptant une attitude spécifique envers le texte.

Cette attitude pourrait se décliner sur trois niveaux complémentaires :

1. L'intensité du contact avec le texte, en tant que matérialité riche et enrichissante, soit sur le plan formel, par la focalisation sur « la lettre » de l'œuvre, soit sur le plan du contenu, par l'immersion fictionnelle comme manière spécifique de « vivre le texte » ;

2. La dimension réflexive visant, d'une part, le mouvement dialectique entre constitution du sens et du sujet lisant dont parle Iser²⁹, et, d'autre part, visant l'attention au « comment » du texte, plutôt qu' à son « quoi ».

3. la « conscience de classe ».

Il est vrai que dans le cas des lectures concrètes, ces éléments apparaissent dans des « quantités » différentes et ils ont des finalités différentes ; nous croyons, cependant, qu'ils peuvent être inclus dans la sphère de la lecture esthétique. Si, pour la lecture linguistique, le texte était un enchaînement de signes graphiques qui sont codifiés et compris, pour la lecture esthétique, le même texte devient un espace de l'absorption, un prétexte de plaisir réflexif-fantasmatique, une passerelle dans l'espace du jeu culturel et non en dernier lieu, la construction du rôle de joueur dans cet espace.

²⁸ La métaphore du jeu est extrêmement productive dans l'espace des théories sur la lecture (cf. Picard, 1986 et Călinescu, 2003).

²⁹ « La constitution du sens n'implique donc pas l'apparition de l'horizon sémantique qui s'exprime implicitement à travers les aspects du texte. Elle implique plutôt le fait que, grâce à la formulation du non-formulé, il nous est possible de **nous formuler nous-mêmes et de découvrir ce qui, jusque-là, semblait soustrait à notre conscience.** » (Iser, 1985 : 283).

Même si le problème des rapports lecteur-texte sur le plan de la lecture effective du texte est beaucoup plus complexe, nous arrêtons ici nos observations, pour passer à un bref développement du même rapport lors de l'étape que nous avons appelée postlecture.

Avant d'y arriver, il convient de dire quelques mots sur la **relecture**.

Selon notre point de vue, et dans le contexte de notre argumentation, il nous a semblé naturel d'inclure la relecture dans le domaine de la signification, des valeurs et des mécanismes de la **lecture**. Cette superposition se justifie par le fait que, du point de vue formel, de la perspective des critères que nous avons utilisés dans la distinction entre pré-lecture, lecture/relecture et post-lecture, la lecture et la relecture sont identiques, car elles supposent, en comparaison avec les deux autres, le contact effectif avec le texte-artefact. Nous sommes conscient qu'une modification des critères conduirait à saisir les différences entre ces deux types de relation avec le texte. Pour l'instant, quand-même, nous choisissons de concevoir la lecture et la relecture dans la perspective de caractéristiques communes, respectivement **le contact avec le texte *in praesentia***.

En outre, même acceptant les différences entre lecture et relecture, on préfère les considérer plutôt dans une continuité fonctionnelle que dans un rapport d'opposition, conclusion à laquelle nous conduit la manière dont nous avons traité l'étape de pré-lecture: si, par pré-lecture, dans le dictionnaire mental du futur lecteur, est créée une nouvelle entrée qui attribue au « texte » certains traits (« est écrit par X », « parle d'Y », « est bon/n'a pas de valeur/est médiocre », etc.), la lecture effective du texte complétera les données correspondantes de cette entrée; la relecture, à son tour, contribuera à la reconfiguration de la même représentation mentale, en ajoutant certaines informations, en réduisant d'autres, etc.

Pour défendre cette vision, on peut faire référence aux acquisitions cognitivistes récentes en matière de mémoire. Si, au début, la mémoire était divisée en une mémoire de courte durée et une mémoire de longue durée, vue comme espace de stockage de l'information, ultérieurement la mémoire de courte durée a été interprétée comme mémoire de travail (*working memory*) par l'intermédiaire de laquelle la mémoire de longue durée s'active³⁰ (cf. Le Ny, 2005: 88-99). Ce qui veut dire, que, dans le contexte de notre discussion, chaque contact avec le texte (tant la lecture que les éventuelles

³⁰ « La seconde grande conception de la mémoire de travail est assez différente. Elle consiste à dire que la mémoire de travail (plus précisément son contenu) n'est rien d'autre que la partie active de la mémoire à long terme. L'idée de base est que celle-ci conserve des représentations ou des souvenirs et que ceux-ci peuvent, à tout moment du temps, se trouver dans un état de repos (inactif ou très faiblement actif), ou dans un état actif (d'activation). Dans ce second cas, l'activation peut comporter différents niveaux, ou degrés. » (Le Ny, 2005 : 92).

relectures) activent la représentation mentale située sur la plan de la mémoire de longue durée et que le texte, tel qu'il existe dans notre esprit, est soumis à des transformations et que ces transformations se produisent à tous les niveaux du contact avec le texte, de la pré-lecture à la post-lecture.

Comme orientation bibliographique, nous faisons référence aux observations de Wolfgang Iser sur le rapport lecture-relecture de la dimension temporelle du contact avec le texte (Iser, 1985 : 268-273), à l'œuvre déjà classique de Matei Călinescu (2003) et aux ajouts et aux précisions de Paul Cornea (2006 : 76-80).

En ce qui concerne la **postlecture**, elle représente l'étape qui se déroule, idéalement parlant, de la fin de la lecture effective du texte jusqu'à sa disparition de l'horizon de la conscience. Comme la pré-lecture, elle a un caractère discontinu et subordonné, d'habitude, aux interactions de type culturel. Dans cette étape, le texte redevient objet symbolique, que le lecteur réintroduit, enrichi, dans le circuit des idées et des valeurs. Les formes de la post-lecture sont extrêmement variables, de la remémoration subjective et purement personnelle du texte (d'habitude, en se rapportant à une réalité phénoménale ou textuelle qui active, dans un sens cognitiviste, un fragment de la représentation mentale du texte), jusqu'aux études les plus complexes, les analyses et les interprétations, en passant par des discussions et des commentaires sur le texte, soit sous formes instrumentales institutionnalisées (conférences universitaires, débats, évaluations écrites ou orales, etc.), soit sous des formes qui ne sont pas socialement codifiées (débats entre amis sur les derniers livres lus, recommandations de lecture soutenues à force d'arguments).

Dans tous ces cas, le texte comme objet physique est absent et réapparaît le texte comme « objet culturel », le « livre intérieur » dont parle Pierre Bayard reprenant une image proustienne. On a de nouveau affaire à l'œuvre en tant qu'objet de discours et de désir, dont nous avons discuté au cours de notre analyse sur les « étapes de la lecture ».

En guise de conclusion de cette analyse, nous soulignerons que l'enjeu de ce chapitre a été moins la description exhaustive des types d'interaction entre le lecteur et le texte, que la problématisation de la notion de texte, telle qu'elle apparaît dans la perspective d'un modèle communicatif de la lecture. Les principaux aspects que nous avons pris en compte dans ce chapitre ont été la pluralité des formes dans lesquelles le texte apparaît pendant les différentes étapes de la lecture, comprise dans un sens large, au-delà des limites du contact effectif, avec le texte comme objet physique avec une valeur de macro-signe (combinaison d'une expression avec un contenu). En fonction de cette

compréhension de la lecture, nous avons montré que la relation du lecteur avec le texte comme artefact est modalisée par la relation du lecteur avec le texte comme objet culturel ; avant la lecture proprement-dite, le lecteur rencontre le texte dans les discours des autres ; cette rencontre détermine une première élaboration imaginaire-cognitive du texte respectif, sous des formes variées. A ce premier niveau, le texte comme objet culturel attire le lecteur dans une dynamique du désir triangulaire : l'accès au texte dépend de la médiation des autres; on apprend des autres le sujet du texte, qui l'a écrit, s'il est bon ou mauvais, etc., et le rapport de désir avec ce texte-fantasme passe par la perspective étrangère sur le texte. Au cas où le « lecteur » ne s'arrête pas sur cette étape de la connaissance superficielle du texte par ouï-dire, la rencontre avec le texte lui-même, avec sa matérialité incontestable, peut se produire.

Cette rencontre n'est presque jamais innocente et absolument inédite. Le lecteur se met devant le texte avec toutes ses attentes, ses désirs, ses fantasmes et les projections amorcées pendant la pré-lecture et le texte en validera et en confirmera quelques-unes et en infirmera d'autres, tout comme il est possible que le texte soit modifié, « falsifié » par la force des stéréotypies pré-lectorales. Dans cette étape, l'interaction avec le texte suppose un double traitement des « informations » : un traitement de type linguistique, où les signes verbaux sont reçus dans l'espace de la communication habituelle comme message sur une réalité, et un traitement de type esthétique et culturel, où les signes verbaux sont perçus dans la perspective de la dimension artistique et culturelle à laquelle l'œuvre littéraire participe.

Puisque la description de ces rapports et des mécanismes du traitement linguistique du texte est abordée de manière exhaustive dans certains modèles analytiques de la lecture, on a insisté sur la dimension artistique et culturelle à laquelle le lecteur participe, tant par l'intériorisation des conventions génériques, que par l'adoption d'une attitude particulière envers l'objet lui-même. Nous avons évité de nommer cette position une « attitude esthétique », car toutes ses formes ne visent pas les qualités esthétiques des textes³¹, préférant la nommer « culturelle ». Ce qui définit cette « attitude culturelle » sont une **qualité de l'attention** différente de celle impliquée dans les actes cognitifs habituels, un

³¹ Les membres d'un club de lecture « *Harry Potter* » ne seront pas unis par les mêmes attentes, contrats de lecture, etc. que les membres du club « *A la recherche du temps perdu* » ; toutefois, dans les deux cas, ils se rapporteront aux textes respectifs avec une attention particulière, respectueuse et désireuse à la fois.

culte de la forme et/ou du contenu et une certaine **conscience de classe**³². Au moment où le contact avec le texte artefact cesse, on se situe dans une étape de la post-lecture où l'œuvre est mise dans le contexte du dialogue social, des projections et des fantasmes réciproquement partagés. La relation avec le texte redevient, elle aussi, imaginaire, se déroulant dans différents cadres sociaux prédéfinis (apprenants et enseignants qui commentent/analysent l'œuvre, professeurs qui font des exposés et des conférences sur ce sujet, collègues qui partagent leurs appréciations et impressions sur les livres qu'ils ont lus, etc.).

Avec ces types d'interaction entre le lecteur et le texte, que nous avons nommés dialogisme lectoral textuel, nous achevons la description et l'interprétation des principales relations dans lesquelles le lecteur est impliqué au cours de la lecture.

³² Cette attitude culturelle suppose l'intégration des lecteurs dans l'horizon d'une communauté interprétative (communautés qui varient comme forme et dimension, de la classe des « consommateurs de littérature » au groupe des « passionnés de romans policiers du 19^e siècle »).

XI. Les formes du dialogisme lectoral : conclusions

Tout au long de cette dernière partie nous avons essayé de démontrer qu'une perspective dialogique sur la lecture impose la modification du regard qu'on jette d'habitude sur cette activité ; au lieu de parler seulement de la relation lecteur-texte, l'aspect le plus important dans l'acte de lecture, nous avons choisi de situer la lecture dans **les coordonnées spécifiques des activités socio-intellectuelles** où elle s'intègre le plus souvent. Nous avons poursuivi, en première instance, les fils dialogiques qui unissent le lecteur et la communauté culturelle qui interpose entre le lecteur et le texte la grille des modes de lecture. Deuxièmement, nous avons pris en considération le rapport entre le lecteur et l'auteur impliqué envisagé comme image nécessaire à la compréhension et à l'interprétation du texte. En fin, dans une troisième étape, nous avons poursuivi les fils dialogiques unissant le lecteur et le texte considéré dans deux perspectives : comme objet de désir et comme objet de perception et de connaissance.

Dans notre analyse, ces trois éléments, la société, l'auteur et le texte, ont été considérés dans leur qualité de « partenaires communicatifs » avec lesquels le lecteur établit toutes sortes de rapports (obéissance ou désobéissance aux « indications de lecture » des communautés interprétatives, configuration de l'image de l'auteur-autorité, découverte des intentions de l'auteur-partenaire de jeu, etc.).

Si l'on comprend le dialogisme comme interaction communicative entre un sujet et un interlocuteur qui agit sur le sujet par sa propre présence et en dehors de n'importe quelle extériorisation discursive, nous observerons que le dialogisme lectoral varie en fonction de l'interlocuteur que le lecteur projette « à l'autre bout du fil ».

Si à l'autre bout du fil se trouve la société, sous la forme des communautés interprétatives, le dialogisme lectoral se concrétisera dans les rapports établis entre le lecteur et ces communautés interprétatives. Vu que la fonction principale de ces communautés interprétatives est celle de codifier et de prédéterminer l'accès au sens par l'élaboration de certains types de lecture à caractère sur-individuel, normatif et parfois coercitif, l'analyse du dialogisme lectoral contextuel visera les façons dont les communautés interprétatives s'interposent entre lecteur et texte, en modalisant de manières différentes le contact avec le texte. Parmi les nombreuses formes de « contrôle » et de « préconfiguration » de la réception des textes littéraires utilisées par la société, nous avons fait référence à la codification de la lecture, d'une part, dans la sphère de la critique et de la théorie littéraire et, d'autre part, dans la sphère du discours pédagogique. Par

conséquent, par ces modalités de préconfiguration sociale de la lecture, le lecteur établit un rapport dialogique particulier avec la communauté interprétative. Soit que l'on reproduise les gestes et les trajets de l'acte de lecture qu'on a déjà appropriés, soit qu'on les rejette et qu'on élabore nos propres manières de réception du texte (qu'on peut proposer, à notre tour, comme pratiques de lecture valides et réutilisables), la lecture suppose l'interaction particulière entre le lecteur et l'horizon culturel où la lecture se déroule.

Si au lieu de la communauté interprétative, à l'autre bout du fil de la communication de la lecture se trouve l'auteur, le lecteur sera impliqué dans une relation interactive du type intersubjectif caractérisée par deux mouvements autonomes et complémentaires : l'élaboration d'une image de l'auteur, en utilisant les données textuelles, les informations extratextuelles et les interactions subjectives que cette image génère. Toutes les formes à l'aide desquelles le lecteur projette la figure de l'auteur (à partir de la simple superposition auteur-narrateur jusqu'aux plus complexes analyses de la conscience ou de l'inconscient, derrière le texte) montrent que l'acte de la lecture est conditionné par la manière dont le lecteur satisfait son « besoin d'auteur ». En outre, la qualité même de la lecture est évaluée en fonction de la cohérence et de l'originalité de l'auteur que l'on « invente » ou que l'on « découvre » derrière le texte.

Si à l'autre bout du fil de la communication de la lecture se situe le texte, le dialogisme de la lecture visera la manière dont le lecteur entre en contact avec l'œuvre, en tant qu'objet symbolique à valeur culturelle et aussi en tant qu'objet physique, percevable, suite de signes graphiques dont le sens et la signification seront institués par le lecteur. Dans ce cas, le dialogisme textuel représente, reprenant un syntagme de Wolfgang Iser, « le jeu du texte et du lecteur ». Les aspects sur lesquels nous avons insisté à ce niveau de l'analyse ont été reliés d'une part par la manière dont, le « texte » prend des formes différentes (projection fantasmatisée et objet d'un désir triangulaire, espace de connaissance et de plaisir, instrument de la construction identitaire, etc.) et, d'autre part, par la manière dont ce jeu implique le lecteur, comme agent (actif ou passif) du dialogue culturel.

A la fin de ce parcours analytique, au long duquel nous avons repéré les fils dialogiques qui lient le lecteur à l'auteur et à la communauté interprétative à laquelle il appartient, il s'impose l'observation que ce repérage est de nature pure méthodologique, à finalité argumentative. Ce qui caractérise la lecture est, en fin de compte, l'entrelacement de ces réseaux interactifs par l'intermédiaire desquels le lecteur sort de soi-même et s'ouvre vers l'altérité. Lire un texte signifie se rapporter à l'altérité du monde qui nous a

formé comme lecteurs, à l'altérité de l'auteur qu'on soupçonne être à l'origine de l'œuvre et, enfin, lire signifie se rapporter à l'altérité du texte. Ces rencontres avec l'Autre, que l'acte de lecture met à notre disposition, n'ont par un caractère unidirectionnel. Dans l'acte concret de la lecture, il n'y a pas de relation autonome du lecteur avec les communautés interprétatives, ni une autre relation indépendante et aussi autonome avec l'auteur, ni enfin d'autre relation de la même nature avec le texte. Sous une forme ou autre, ces facettes de l'altérité, l'Auteur, l'Œuvre et la Société, sont toujours présentes dans l'acte de la lecture et influencent, de différentes manières, le parcours réel de lecture.

Dans ce chapitre, nous avons décrit davantage les cadres généraux des interactions où le lecteur s'implique et moins les formes concrètes qui actualisent ces interactions. Pour que cela s'accomplisse, la démarche spéculative devrait être complétée par des recherches empiriques à l'aide desquelles on puisse déterminer la façon dont le lecteur choisit le « partenaire » ou dont il est choisi par le partenaire, et ensuite, montrer comment l'acte de la lecture se métamorphose en fonction du partenaire sur lequel le regard du lecteur se focalise. Si la relation avec la Société est d'habitude fondamentalement discrète, de base, et suppose la reproduction des cadres de lecture, par l'adoption des postures et des attitudes spécifiques à la catégorie sociale du « lecteur de littérature » ou, dans des cas extrêmes, par la problématisation de cette influence, par une polémique cachée ou ouverte avec les modes de lecture officiellement homologués, les relations avec l'Auteur et le Texte peuvent prendre les formes les plus diverses (la révélation des intentions de l'auteur, de la personnalité, du *Cogito* ou de son inconscient, etc., l'identification à l'intrigue et aux personnages, la distanciation critique par rapport au texte, la consommation du texte, l'usage du texte comme *mot de passe* dans certaines sphères idéologiques et culturelles, la transformation du texte en prétexte de la lecture du soi, etc.).

Même si, comme Michel Riffaterre le souligne, la communication littéraire, dans sa dimension graphique suppose l'existence effective du lecteur et du texte seulement, les autres facteurs ayant statut de représentations¹, ces représentations sortent la lecture d'une dynamique de l'intimité et de la singularité afin de l'ouvrir à l'expérience de l'altérité. Même si, en plan physique, la lecture suppose l'isolement de l'extérieur et l'enfermement en soi-même, dans la dynamique des activités cognitives et émotionnelles qui sont impliquées, la lecture se constitue dans une forme de rencontre avec l'autre. Comme on l'a

¹ « Considérons les caractéristiques de l'acte de communication littéraire : alors que l'acte de communication normal met en présence cinq éléments (...), **la communication littéraire n'en a que deux qui soient physiquement présents comme choses, le message et le lecteur.** Les trois autres n'existent que comme des représentations ». (Riffaterre, 1979 : 9).

déjà souligné, l'Autre n'est pas seulement le texte², mais il peut être l'Auteur - figure que le lecteur construit comme célébration de l'intersubjectivité³, ou la Société, sous la forme des communautés interprétatives qui suggèrent de façon inexprimée que n'importe quelle lecture devient une « lecture avec ». Par toutes ces formes, la lecture, conservant son caractère intime et personnel devient aussi une forme « d'être avec » et les formes du dialogisme lectoral que nous avons décrites représentent les directions de ce mouvement de sortie de soi-même et de reconnaissance dans le miroir de l'altérité.

² Bien que, du point de vue de l'importance, le texte compte le plus; il nous offre la possibilité d'expérimenter l'altérité de « l'être de l'œuvre » (vue comme « sens », « signification », « voix », « volonté », « conscience », etc.), mais, en même temps, facilite la rencontre avec l'Auteur et avec les communautés interprétatives.

³ Selon Georges Poulet, la critique et également la lecture la nourrit « signifie aller d'un sujet à un autre sujet à travers les objets ». (Poulet, 1979).

Conclusions

Dans le plan de la connaissance, n'importe quelle hypothèse peut se transformer, d'un instrument d'organiser et mettre en valeur de la réalité, en une entité autonome, autosuffisante, qui au lieu de contribuer à la connaissance du monde devient, au contraire, un facteur d'altération du réel, perçu à travers l'optique déformante de cette hypothèse.

Si au début de notre recherche nous avons parlé du risque de la mécompréhension qui plane sur le discours théorique concernant la lecture et le dialogisme, deux concepts à de nombreux sens et valeurs, à la fin de notre thèse nous ferons référence à un autre risque qui menace, généralement, le discours critique et notre discours concernant le dialogisme et la lecture. Ce risque situé, en quelque sorte, aux antipodes du premier (mécompréhension générée par la diversité), est lié à la mécompréhension déterminée par les prétentions totalisatrices de l'hypothèse devenue un « but » à atteindre.

En lisant notre propre thèse d'un « œil étranger », détaché des enjeux de notre recherche, on remarque l'abondance des catégories et des formes de dialogisme. Cette richesse peut conduire à une question légitime : « Si la langue et son actualisation est dialogique, si la littérature est à son tour dialogique et si la lecture est aussi dialogique, est-ce qu'il y a encore de l'espace pour le monologue, entre toutes ces formes de dialogisme ? » ou reformulée dans un registre négatif : « Qu'est-ce qui n'est pas dialogique dans la communication, la littérature ou la lecture ? »

La difficulté de répondre à de telles questions peut suggérer le fait que dans notre projet de recherche, le dialogisme est devenu, imperceptiblement, une sorte de *passé partout* à l'aide duquel nous décrivons chaque élément de la sphère de la culture humaine. Si cette perspective est juste, nous risquons d'agir comme le roi antique condamné à transformer en or tout ce qu'il touchait. Une perspective objective et critique sur notre propre démarche renforce, en quelque sorte, cette impression. Autrement dit, « l'objet » sur lequel nous nous sommes penché, s'est transformé, par la force du désir qui a nourri notre hypothèse critique, dans un phénomène dialogique.

Par conséquent, ce que nous avons inclus dans les catégories du dialogisme lectoral sont des aspects qui, sous d'autres dénominations, apparaissent dans la plupart des textes de théorie littéraire. Nous ne sommes pas les premiers à parler du conditionnement socio-culturel de la lecture (voir les considérations de Paul Cornea concernant la « socialité et la singularité de la lecture », Cornea, 1998 : 100-102), ni de la dépendance lecteur-auteur, ni de l'activité fantasmatique par l'intermédiaire de laquelle le lecteur invente son auteur, ni

des multiples types d'interaction entre le lecteur et le texte. Notre contribution consiste, tout d'abord, dans **la systématisation de ces idées** sous l'influence d'un principe coagulant (le dialogisme).

Mais, une question s'impose : « le dialogisme, est-il un concept assez large pour comprendre aussi le rapport du lecteur avec les communautés interprétatives ou la relation avec l'auteur-fantôme que le lecteur imagine tout au long de la lecture et de l'interaction avec le texte ? »

La réponse à cette question consistera dans la reprise des acceptions de ce terme tout au long de notre thèse et dans la présentation de la manière dont nous sommes arrivé à discuter de la lecture comme interaction dialogique.

La compréhension du dialogisme commence avec les théories de son créateur Mikhaïl Bakhtine. Dans ses ouvrages, nous avons délimité deux champs fondamentaux de récurrence de ce concept : la communication linguistique et la « communication » littéraire. En reprenant la discussion en sens inverse, nous avons délimité, dans l'espace du discours littéraire narratif, quelques formes spécifiques d'interaction dialogique. Ces formes sont le dialogisme thématique (envisagé comme forme de représentation textuelle du dialogisme communicatif, dans le plan de l'action et dans celui du personnage), le dialogisme narratif envisagé comme ensemble des rapports établis entre les instances du texte (auteur, narrateur, personnage, lecteur) et un dialogisme culturel-esthétique, envisagé comme ensemble des relations tendues où l'œuvre et l'auteur sont impliqués au niveau de la « communication culturelle ».

Dans le plan de la communication linguistique, nous avons distingué un dialogisme réactif d'un dialogisme constitutif. La première forme résulte du dialogue proprement dit, dont les traits sont projetés de manière connotative sur certains aspects qui normalement n'ont pas affaire au dialogue ; ainsi, le dialogisme réactif ne signifie pas seulement féliciter un collègue qui te renseigne sur la réussite à un examen, mais réagir à une nouvelle transmise par la radio, ou à un poème de Baudelaire. Ce qui est très spécifique à cette forme de dialogisme sont l'unilatéralité et l'ordre consécutif de type stimulus-réponse : quelqu'un émet un message, et ce message détermine une réaction à valeur de réponse. Quant à nous, nous avons été réticents à l'égard de la validité scientifique de ce rapport dans la description des phénomènes étrangers à la communication proprement dite.

A côté de cette valeur réductive (de notre point de vue) du dialogisme, dans l'opinion de Bakhtine, il y a encore une forme de dialogisme que nous avons appelée le dialogisme constitutif. Même si nous avons encadré cette forme de dialogisme dans le plan

de la communication humaine, nous osons croire qu'elle représente un trait spécifique anthropologique, circonscrit au rôle constitutif de l'altérité dans le plan du sujet dans une dynamique de type « vers soi à travers les autres ».

Chez Bakhtine, cette forme du dialogisme se caractérise par la réciprocité des rapports entre les actants de la communication. Plus précisément, dans le dialogisme constitutif, l'altérité agit sur le sujet par sa présence même, avant tout message explicite. Si pour décrire le dialogisme réactif, il faut donner un exemple sous forme d'un échange de répliques (« Est-ce que le train est arrivé ?, Non, il n'est pas encore arrivé ! »), pour le dialogisme constitutif, il n'y a plus deux langages autonomes qui se configurent autour du couple question-réponse, mais un langage continu qui se manifeste dans les deux sens, c'est-à-dire de l'interlocuteur vers le récepteur et du récepteur vers l'interlocuteur. En simplifiant la position du chercheur russe, le dialogisme constitutif signifierait que le discours de l'interlocuteur est déterminé, dans son origine même, par le discours de l'altérité, sous deux formes distinctes, de déjà-dit et de pas-encore-dit.

Nous avons élaboré une définition du dialogisme comme interaction mutuelle-enrichissante entre le sujet et l'altérité, en généralisant ce type de communication communicative où le mot propre devient sonore **dans** et surtout **par** la rencontre avec le mot de l'autre. L'actualisation du langage suppose dans ce cas-là un « mot avec un 'coup d'œil de côté' sur le mot d'autrui » (Bakhtine, 1970a : 274), et l'action transformatrice de ce mot étranger.

C'est seulement à partir de cette forme subtile d'interaction dialogique que nous avons pu élaborer, dans une étape ultérieure de notre recherche, un modèle de la communicativité lectorale, après avoir préalablement indiqué les limites des tentatives de décrire la communication littéraire selon le modèle de la communication linguistique, sans tenir compte de la dimension graphique et esthétique des messages.

Le modèle de la communication lectorale que nous avons élaboré s'appuie sur le modèle de la communication proposé par Jean-Michel Adam, que nous avons adapté à la spécificité de l'acte de la lecture. Il contient quatre éléments et trois types d'interactions dialogiques. Le premier élément, c'est-à-dire le lecteur, occupe la position de sujet impliqué dans une activité singulière, c'est-à-dire la lecture d'un texte littéraire roumain. Dans cette activité singulière, le sujet entre en contact avec trois « interlocuteurs » différents : la société, l'auteur et le texte. Tous les trois interlocuteurs agissent, par leur présence même, comme des « partenaires » du jeu culturel, intellectuel, idéologique, pulsionnel, etc.

La communication lectorale ne signifie pas que le lecteur s'adresse ou répond à la société, à l'auteur ou à l'œuvre, ni que l'auteur, la société ou l'œuvre s'adressent au lecteur (si c'était le cas, on fera de nouveau les erreurs de ceux qui ont parlé du dialogisme dans sa dimension réactive). Elle suppose que l'acte de lecture est, d'une certaine manière une célébration de l'être-avec, supposant un rapport tendu entre « le mot propre » (la lecture dans son unicité subjective-personnelle), et « le mot étranger » (les signes envoyés par les « partenaires » qui sont présents au moment de réception-exécution du texte).

Autrement dit, dans n'importe quelle lecture, le texte, l'auteur et la société, vus comme des « interlocuteurs » présents dans l'acte de communication lectorale, modaliseront dans des formes différentes la réception effective du texte, par le fait même d'« être présents », dans l'esprit du lecteur.

Donc, notre tripartition (dialogisme contextuel, textuel et intersubjectif) s'appuie sur le concept vaste de dialogisme, qui, d'après nous, est suffisamment large pour englober les relations du lecteur avec les communautés interprétatives, le texte et l'auteur.

Revenant à un point de vue extérieur relatif à notre propre démarche, nous ferons référence à quelques points faibles ou discutables de notre recherche et aussi à quelques-uns de ses points forts.

Commençons par les points discutables ou problématiques de notre thèse. L'un d'entre eux vise la bibliographie consultée. On peut observer que l'appareil bibliographique est assez hétérogène et comprend, excepté les textes de Bakhtine, des ouvrages de théorie de la lecture, de linguistique, psychologie, sociologie et de théorie littéraire. De notre point de vue, cet appareil bibliographique montre, par soi-même, les limites de notre investigation. Le fait que les ouvrages de linguistique « pure » ou « hybride » (stylistique, poétique, sémiotique, etc.) y prédominent, démontre que la base sur laquelle nous avons construit notre modèle théorique de description de la lecture du texte littéraire est une de nature linguistique, en sens large, en y incluant la linguistique textuelle, la psycholinguistique, la sociolinguistique et la linguistique cognitive.

Ces directions théoriques, tout comme les autres auxquelles nous avons fait référence tout au long de notre thèse ont été utilisées chaque fois dans la mesure où elles nous ont offert des arguments en faveur des points de vue qu'on a soutenus. C'est la raison pour laquelle notre démarche peut être difficilement circonscrite à une direction critique spécifique (l'esthétique de la réception, l'esthétique des faits, la linguistique et la pragmatique du texte etc.). Notre position théorique a, cependant, deux aspects constants grâce auxquels elle pourrait être articulée autour de deux types distincts de recherche

littéraire : le premier type est celui de la théorie de la littérature considérée comme scepticisme métathéorique du type illustré par Antoine Compagnon¹, le deuxième est celui du « réalisme » épistémologique du Bertrand Gervais, préoccupé de réaliser « une théorie de la lecture pour la lecture » (Gervais, 1993 : 30).

Préoccupé davantage par la réalité de l'acte de la lecture que par les théories et les méthodes critiques, nous avons trouvé des arguments appartenant à de multiples champs de la connaissance, ce qui pourrait conférer à notre thèse un aspect éclectique. Même si nous assumons cet éclectisme, en le justifiant par l'intérêt accordé aux faits, ils nous conduit à une autre objection liée toujours à la méthodologie de la recherche.

Si nous admettons que nous n'avons pas suivi une certaine méthode critique ou une certaine école théorique justement parce que nous n'avons pas voulu sacrifier « la réalité de l'objet de recherche », aux préjugés et aux stéréotypes « des méthodes » préexistantes, nous n'aurons aucune excuse pour avoir ignoré quelques trajets disciplinaires adéquats justement à cette fidélité à laquelle nous prétendons.

En adoptant une distance critique envers notre recherche, nous pouvons remarquer qu'elle est lacunaire dans au moins trois domaines fondamentaux pour la compréhension correcte et profonde de la lecture, à savoir les domaines philosophique, herméneutique et psychologique. Nous sommes conscients qu'une « théorie de la lecture pour la lecture » du point de vue des relations dialogiques qui l'organisent, a besoin d'un fondement philosophique de l'intersubjectivité (Buber, Heidegger, Gadamer, Habermas, Apel, Francis Jacques, etc.). Elle a aussi besoin d'assumer sa dimension herméneutique spécifique et de s'intégrer dans l'ensemble de l'existence humaine, par l'intermédiaire d'une analyse de type psychologique et psychanalytique.

Le fait que ces trois directions de recherche sont très peu présentes dans notre recherche lui confère un caractère hétérogène et unilatéral. Pourtant, il faut souligner que ces directions de recherches sont compatibles avec notre démarche et peuvent facilement s'y ajouter ultérieurement ; si notre cadre théorique et de vision est cohérent et épistémologiquement légitime, il pourrait être complété et amélioré dans les deux directions qui ne sont que esquissées dans notre thèse. Il s'agit, d'une part, d'un renforcement spéculatif du dialogisme lectoral, par la prise en considération des

¹ Concernant la méthode et la doctrine de la théorie de la littérature, le critique français souligne « On me demandera : Quelle est votre théorie ? Je répondrai : Aucune. (...) Soyez rassurés, ou encore plus inquiets. Je n'ai pas de foi (...), pas de doctrine, sinon celle du doute hyperbolique face à tout discours sur la littérature. » (Compagnon, 1998 : 22).

démarches philosophique et herméneutique, et, d'autre part, d'une confrontation des formes du dialogisme lectoral avec la réalité de la lecture, par des démarches de psychologie et sociologie de la lecture dans la direction ouverte de Jacques Leenhardt, et Pierre Józsa.

Une troisième objection vise le statut du corpus que nous avons utilisé pour exemplifications ; les quelques romans auxquels nous avons fait référence tout au long de nos analyses pourraient paraître insuffisants pour l'élaboration d'une thèse dont le sous-titre est « Polyphonie et sens dans le discours romanesque ». D'autre part, les nombreuses références aux discours théoriques peuvent paraître fastidieuses. Cependant, la disproportion entre les exemples littéraires et les autres, « théoriques », se justifie d'un côté par la nature de notre démarche analytique (perspective métathéorique), d'autre côté par les objectifs de notre recherche, à savoir, la délimitation, la description et l'interprétation des rapports divers entre lecteur-auteur-texte-contexte, l'accent étant mis sur « le processus de constitution du sens et non pas sur le sens envisagé comme élément repéré par l'intermédiaire de l'interprétation ». (Iser, 2006 : 79-80).

Quant aux points positifs de notre analyse, ceux-ci sont liés, d'une part, à l'organisation systématique des formes de dialogisme telles qu'elles apparaissent chez Mikhaïl Bakhtine, d'autre part à l'approche « réaliste » de la lecture, dans la dynamique des rapports concrets qu'elle implique.

En ce qui nous concerne, nous trouvons que ce dernier élément représente l'enjeu scientifique le plus important de notre recherche. Il définit notre perspective sur la lecture en tant que phénomène dialogique et représente la somme de nos réponses aux questions suivantes : « Quelle est l'utilité du concept de dialogisme dans la compréhension et la description des textes littéraires ? », « Comment peut-on explorer le dialogisme dans la compréhension et la description de la lecture ? », « Dans quel sens peut-on parler de la lecture comme forme de communication ? », « Quelles sont les formes d'interaction dialogiques animées pendant la lecture ? » etc.

Les réponses à ces questions donnent naissance à de nouvelles questions. Celles-ci ont affaire à une problématique existentielle de la lecture parce que, au fond, malgré l'aspect extrêmement sophistiqué de certaines de nos analyses et de l'écriture, souvent extrêmement abstraite et aride, notre but a été celui de comprendre, avant tout, notre propre manière d'approcher les textes, manière qui, nous l'espérons, n'est pas seulement la notre, mais qui est commune à tous ceux qui tentent de comprendre le fonctionnement de la lecture.

Tenant compte de l'altérité du récepteur potentiel, nous termineront la thèse en formulant quelques questions qui ne restent pas uniquement nôtres et qui nous épargne la tâche d'avoir le dernier mot :

« Dans quelle mesure la manière dont les autres nous ont appris à lire un texte conditionne-t-elle nos lectures ? »

« Dans quelle mesure ce qu'on lit dépend-t-il de ce qu'on s'attend à lire ? »

« Pourquoi, en lisant un texte trouve-t-on ce qu'on savait y trouver ? »

« Pourquoi a-t-on besoin de se faire une « image de l'auteur » du texte qu'on lit, et pourquoi, en parlant des textes qu'on a lus, fait-on référence davantage à l'auteur qu'au texte ? »

« Pourquoi peut-on parler de certains livres qu'on n'a pas lus comme si on les avait lus ? »

« Pourquoi connaît-on parfois mieux certains textes non-lus que des textes qu'on a lus plusieurs fois ? »

« Comment est-il possible qu'on aime ou non un texte avant l'avoir lu ? »

« Pourquoi juge-t-on les autres en fonction de leurs lectures ? »

« Pourquoi est-il important de montrer aux autres qu'on est « lecteur » ? »

« Pourquoi est-il important pour nous-mêmes d'être « lecteurs » ? », etc.

Toutes ces questions montrent que notre thèse n'est qu'un moment du dialogue scientifique et culturel sur la lecture et que nos observations et nos analyses n'offrent qu'un cadre de discussion sans avoir la prétention d'avoir tout dit. Par rapport à cet aspect, nous soulignons que les conclusions qui terminent notre thèse sont des conclusions provisoires, par lesquelles nous ne tâchons pas à clore la discussion, mais, par contre, à la maintenir ouverte.

Bibliographie

A. Bibliographie sur le dialogisme

- Authier-Revuz, Jacqueline, 1972, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours » in DRLAV (*Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine*), Paris, pp. 91-151.
- Bakhtine, Mikhaïl, 1970a, (1929, 1963), *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil.
- Idem, 1970b, (1929, 1963), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Traduit du russe par Guy Verret, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Idem, 1970c, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard.
- Idem, (Volochnikov, V. N.), 1977, (1929), *Le marxisme et la philosophie du langage*, traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, préface de Roman Jakobson, Paris, Minuit.
- Idem, 1978, (1975), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard.
- Idem, 1984, (1979), *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard.
- Barbérès, Jeanne-Marie, (éd.), 2007, *Cahiers de praxématique, 49, A la recherche des voix du dialogisme*, Montpellier.
- Bres, Jacques, Haillet, Patrick Pierre, Mellet, Sylvie, Nølke, Henning, Rosier, Laurent, 2005, *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck.Duculot.
- Bres, Jacques, Nowakowska, Aleksandra, 2006, « Dialogisme : du principe à la matérialité discursive » in Perrin, Laurent (éd.), 2006, *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Université Paul Verlaine.
- Idem, Mellet, Sylvie (éds.), 2009, *Langue française, 163: Dialogisme et marqueurs grammaticaux*, septembre 2009.
- Buber, Martin, 1958, *La Vie en dialogue*, Traduit par Jean Lœwenson-Lavi, Paris, Aubier, Éditions Montaigne.
- Ducrot, Oswald, 1984, *Le dire et le Dit*, Paris, Minuit.
- Holquist, Michael, 1994, (1990), *Dialogism. Bakhtin and his world*, New York & London, Routledge.

- Jacques, Francis, 1979, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Marková, Ivana, 2003, *Dialogicality and Social Representations : The Dynamics of Mind*, Cambridge University Press (Edition roumaine, 2004, *Dialogistica și reprezentările sociale*, Argument de Adrian Neculau, Traducere de Margrit Talpalaru, Iași, Editura Polirom).
- Medvedev, Pavel, 2008, (1928), *La méthode formelle en littérature. Introduction à une poétique sociologique*, édition critique et traduction de Bénédicte Vauthier et Roger Comtet, postface de Youri Medvedev, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Nowakowska, Aleksandra, (éd.), 2004, *Cahiers de praxématique*, 43, *Aspect du dialogisme*, Montpellier.
- Perrin, Laurent, (éd.), 2006, *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Université Paul Verlaine.
- Peytard, Jean, 1995, *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- Todorov, Tzvetan, 1981, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du Cercle du Bakhtine*, Paris, Seuil.

B. Bibliographie sur la lecture

Baroni, Raphaël, 2008, « Ce que l'auteur fait à son lecteur (que son texte ne fait pas tout seul) »

http://www.fabula.org/atelier.php?Ce_que_l%27auteur_fait_%26agrave%3B_son_lecteur

Idem, 2008, « La coopération littéraire: le pacte de lecture des récits configurés par une intrigue »

http://www.fabula.org/atelier.php?Coop%26eacute%3Bration_litt%26eacute%3Braire

Idem, 2009, « Regarder le monde en face »

http://www.vox-poetica.org/t/articles/baroni.html#_ftn**

Burgos, Martine, Evans, Christophe, Buch, Esteban, 1996, *Sociabilités du livres et communautés de lecteurs. Trois études sur la sociabilité du livre*, Paris, BPI-Centre Georges Pompidou.

Cavallo, Guglielmo, Chartier, Roger (dir.), 1997, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil.

Călinescu, Matei, 2003, (1993), *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii (Lire, relire. Vers une poétique de la (re)lecture)*, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Cu un capitol inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002), Iași, Editura Polirom.

Citton, Yves, 2007, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Editions Amsterdam.

Cornea, Paul, 1998, (1988), *Introducere în teoria lecturii, (Introduction à la théorie de la lecture)*, Ediția a II-a, Iași, Editura Polirom.

Cusson, Marie, 1999, « La lecture est-elle un dialogue ? », în *Protée*, vol. 27, n° 2, pp. 7-14 (<http://id.erudit.org/iderudit/030554ar>, consultat la 10-02-2011).

Dällenbach, Lucien, (éd.), 1979, *Poétique 39. Théorie de la réception en Allemagne*, Paris, Seuil.

Eco, Umberto, 1985, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Traduit de l'italien pr Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.

Ferrand, Ludovic, 2001, *Cognition et lecture. Processus de base de la reconnaissance des mots écrits chez l'adulte*, Bruxelles, De Boeck Université.

Fish, Stanley, 2007, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Traduit de l'anglais (américain) par Etienne Dobenesque, Préface de Yves Citton, Postface inédite de Stanley Fish, Paris, Les Prairies Ordinaires.

Dufays, Jean-Louis, 1994, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga.

- Gervais, Bertrand, 1990, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule.
- Idem, 1993, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB Éditeur.
- Hillis Miller, J., 2007, (1987), *Etica lecturii. Kant, De Man, Eliot, Trollope, James și Benjamin* (L'Éthique de la lecture. *Kant, De Man, Eliot, Trollope, James et Benjamin*), traducere de Dinu Luca, prefață de Mircea Martin, București, Editura Grup Editorial Art.
- Iser, Wolfgang, 1985, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Liège, Mardaga.
- Jauss, Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard.
- Jouve, Vincent, 1993, *La lecture*, Paris, Hachette.
- Idem, (ed.), 2005, *L'expérience de la lecture. Actes du Colloque de Reims, 2002*, Paris, L'Improviste.
- Leenhardt, Jacques, Józsa, Pierre, 1999, (1982), *Lire la lecture. Essai de la sociologie de la lecture*, Paris, L'Harmattan.
- Leroy-Boussion, 1969, « Comportements oraux et intériorisés dans le déchiffrement des syllabes au début de l'apprentissage de la lecture », în *Enfance*, Tome 22 n°5, pp. 339-359.
(http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/enfan_0013-7545_1969_num_22_5_2484).
- Man, Paul de, 1989, (1979), *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, Traduction et présentation de Thomas Trezise, Paris, Editions Galilée.
- Manguel, Alberto, 1998, (1996), *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud.
- Manoliu-Dabija, Anca, 2001, *Context și inferențe în lectura activă. Modele teoretice și cercetări experimentale. Studiu de psihologie cognitivă și psiholingvistică (Contexte et inférence dans la lecture active. Modèles théoriques et recherches expérimentales. Étude de psychologie cognitive et psycholinguistique)*, Ediție bilingvă, București, Editura Știință & Tehnică.
- Mihăilescu, Dan C., (ed.), 2010, *Cărțile care ne-au făcut oameni (Les livres qui nous ont construits)*, București, Editura Humanitas.
- Picard, Michel, 1986, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Minuit.
- Richaudeau, François, (ed.), 1984, *Recherches actuelles sur la lisibilité*, Paris, Retz.

- Trouvé, Alain, 2004, *Le roman de la lecture. Critique de la raison littéraire*, Liège, Mardaga.
- Idem, (éd.), 2006, *La Lecture Littéraire* n. 8: «La Case blanche», revue du Centre de Recherche sur la Lecture Littéraire, Université de Reims Champagne-Ardenne.
- Idem (éd.), 2007, *La Lecture Littéraire* n. 9: «Lecture et psychanalyse», revue du Centre de Recherche sur la Lecture Littéraire, Université de Reims Champagne-Ardenne.
- Vandendorpe, Christian, 1999, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte.

C. Bibliographie générale

- Adam, Jean-Michel, 1997, *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé.
- Idem, 1999, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan.
- Authier-Revuz, Jacqueline, 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, deux tomes, Paris, Larousse.
- Barthes, Roland, 1966, *Critique et vérité*, Paris, Seuil.
- Idem, 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- Idem, Kayser, W., Booth, Wayne C., Hamon, Philippe, 1977, *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- Idem, 1984, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil.
- Idem, 2004 (1953/1972), *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil.
- Bayard, Pierre, 2007, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit.
- Benveniste, Emile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Booth, Wayne C., 1976, *Retorica romanului (Rhétorique de la fiction)*, În românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Prefață de Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers.
- Combe, Dominique, 1992, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette.
- Compagnon, Antoine, 1998, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil.
- Cornea, Paul, 2006, *Interpretare și raționalitate (Interprétation et rationalité)*, Iași, Editura Polirom.
- Idem, 2008, *Delimitări și ipoteze. Comunicări și eseuri de teorie literară și studii culturale, (Délimitations et hypothèses. Communications et essais de théorie littéraire et d'études culturelles)*, Iași, Editura Polirom.
- Corti, Maria, 1981, *Principiile comunicării literare (Les principes de la communication littéraire)*, Traducere de Ștefania Mincu, Prefață de Marin Mincu, București, Editura Univers.
- Coșeriu, Eugen, 1994, *Prelegeri și conferințe (Textes et conférences)*, Iași.
- Idem, 1997, *Sincronie, diacronie, și istorie (Synchronie, diachronie et histoire)*, traducere de Nicolae Saramandru, București, Editura Enciclopedică.
- Couturier, Maurice, 1995, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil.

- Ducrot, Oswald, 1972, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann.
- Idem, Schaeffer, Jean-Marie, 1995, (1972), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- Eagleton, Terry, 1996, *Literary Theory : An Introduction*, Second Edition, Blackwell Publishing.
- Eco, Umberto, 2007, *Limitele interpretării*, Ediția a II-a, traducere de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, Iași, Editura Polirom.
- Idem, 1997, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica.
- Idem, 2002, *Kant și ornitorincul*, traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica.
- Escarpit, Robert, 1980, (1973), *De la sociologia literaturii la teoria comunicării. Studii și eseuri*, traducere de Sandală Crișan Chiose, antologie de Constantin Crișan, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Fauconnier, Gilles, 1984, *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Minuit.
- Foucault, Michel, 2001, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969) in *Dits et écrits, I*, Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris, Gallimard, pp. 817-849.
- Gadamer, Hans-Georg, 2001, (1960), *Adevăr și metodă, (Verité et méthode)*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn și Călin Petcană, Editura Teora, București
- Genette, Gérard, 1966, *Figures I*, Paris, Seuil.
- Idem, 1969, *Figures II*, Paris, Seuil.
- Idem, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Idem, (éd.), 1992, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil.
- Idem, 2004, (1979, 1991), *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- Idem, 2007, (1972, 1983), *Discours du récit*, Paris, Seuil.
- Girard, René, 1972, (1961), *Minciună romantică și adevăr romanesc (Mensonge romantique et vérité romanesque)*, Paris, Bernard Grasset, 1961), în românește de Alexandru Baciuc, Prefață de Paul Cornea, București, Editura Univers.
- Goffman, Erving, 1974, *Les rites d'interaction*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Minuit.
- Idem, 1987, *Façons de parler*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Minuit.

- Idem, 2007, (1959), *Viața cotidiană ca spectacol, (La présentation du soi dans la vie quotidienne)*, Ediția a doua, revizuită, Traducere de Simona Drăgan și Laura Albulescu, Prefață de Lazăr Vlăsceanu, București, Editura Comunicare.ro.
- Grice, Paul, 1979, « Logique et conversation », în *Communications*, 30, pp. 57-72 (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1979_num_30_1_1446, consultat la 21-03-2011).
- Grize, Jean-Blaise, 1990, *Logique et langage*, Ophrys.
- Grize, Jean-Blaise, 1996, *Logique naturelle et communication*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Irimia, Dumitru, 1986, *Curs de lingvistică generală (Cours de linguistique générale)*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Idem, 1999, *Introducere în stilistică (Introduction à la stylistique)*, Iași, Editura Polirom.
- Jakobson, Roman, 1963, *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit.
- Idem, 1977, *Huit questions de poésie*, Paris, Seuil.
- Jouve, Vincent, 1992, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Kindt, Tom, 2007, « L'auteur implicite. Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », <http://www.vox-poetica.org/t/articles/kindt.html1>, consultat la 10-02-2011.
- Kristeva, Julia, 1969, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- Kundera, Milan, 1986, *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- Le Ny, Jean-François, 2005, *Comment l'esprit produit du sens. Notions et résultats des sciences cognitives*, Paris, Odile Jacob.
- Lintvelt, Jaap, 1981, *Essai de typologie narrative. « Le point de vue ». Théorie et analyse*, Paris, Corti.
- Maingueneau, Dominique, 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire. L'énonciation littéraire II*, Paris, Dunod.
- Idem, 2009, (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Nouvelle Edition revue et augmentée, Paris, Seuil.
- Martin, Robert, 1983, *Pour une logique du sens*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Mauro, Tullio de, 1978, (1970), *Introducere în semantică (Introduction à la sémantique)*, În românește de Anca Giurescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică.

- Munteanu, Romul, 1988, *Metamorfozele criticii europene (Les Métamorphoses de la critique européenne)*, București, Editura Univers.
- Nasta Mihail, Alexandrescu Sorin, (ed.), 1972, *Poetică și stilistică. Orientări moderne (Poétique et stylistique. Orientations modernes)*, Prolegomene și Antologie de Mikhaïl Nasta și Sorin Alexandrescu, București, Editura Univers.
- Peirce, Charles S., 1990, *Semnificație și acțiune (Signification et action)*, prefață de Andrei Marga, selecția textelor și traducere din limba engleză de Delia Marga, București, Editura Humanitas.
- Petrescu, Lăcrămioara, 2000, *Poetica personajului în romanul lui Camil Petrescu (La poétique du personnage dans le roman de Camil Petresco)*, Iași, Editura Junimea.
- Idem, 2005, *Scena romanului (La Scène du roman)*, Iași, Editura Junimea.
- Plett, Heinrich, 1983, (1977), *Știința textului și analiza de text. Semiotică lingvistică, retorică (La science du texte et l'analyse du texte. Sémiotique, linguistique, rhétorique)*, În românește de Speranța Stănescu, București, Editura Univers.
- Pop, Mihai, (ed.), 1983, *Ce este literatura? Școala formală rusă, (Qu'est-ce la littérature? Les Formalistes Russes)*, Antologie și prefață de Mihai Pop, Note biobibliografice și indici de Nicolae Iliescu și Nicolae Roșianu, București, Editura Univers.
- Popa, Marian, 1968, *Homo fictus*, București, Editura pentru Literatură.
- Popovici, Vasile, 1988, *Eu, personajul (Moi, le personnage)*, București, Editura Cartea Românească.
- Poulet, Georges, 1979, *Conștiința critică (La Conscience critique, Paris, José Corti, 1971)*, Traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers.
- Rastier, François, 1989, *Sens et textualité*, Paris, Hachette.
- Ricœur, Paul, 1965, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil.
- Idem, 1986, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Seuil.
- Riffaterre, Michael, 1971, *Essais de stylistique structurale*, Présentation et traduction par Daniel Delas, Paris, Flammarion.
- Idem, 1979, *La production du texte*, Paris, Seuil.
- Sapir, Edward, 2001, (1921), *Le langage. Introduction à l'étude de la parole*, traduit de l'anglais par S. M. Guillemin, Paris, Payot.
- Saussure, Ferdinand de, 1982, *Cours de linguistique générale*, Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, Edition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot.

- Schaeffer, Jean-Marie, 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.
- Idem, 1999, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- Searle, John R., 1982, *Sens et expression. Etudes de théorie des actes de langage*, Traduction et préface par Joëlle Proust, Paris, Minuit.
- Slama-Cazacu, Tatiana, 1999, *Psiholingvistica – o știință a comunicării*, (La Psycholinguistique – une science de la communication), București, Editura All.
- Spitzer, Leo, 1970, *Études de style*, précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* par Jean Starobinski, traduit de l'anglais et de l'allemand par Eliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault, Paris, Gallimard.
- Todorov, Tzvetan, 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- Idem, 1980, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.
- Idem, 1984, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil.
- Idem, (éd.), 2001, (1965), *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes Russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Préface de Roman Jakobson, Edition revue et corrigée, Paris, Seuil.
- Idem, 2009, *La signature humaine. Essais 1983-2008*, Paris, Seuil.
- Tomașevski, Boris, 1973, *Teoria literaturii. Poetica*, (*Théorie de la littérature. Poétique*), Traducere, prefață și comentarii de Leonida Teodorescu, București, Editura Univers.
- Vasiliu, Emanuel, 1990, *Introducere în teoria textului (Introduction à la théorie du texte)*, București, Editura Științifică.
- Vianu, Tudor, 1988, *Arta prozatorilor români (L'art des prosateurs roumains)*, Postfață și bibliografie de Al. Hanță, București, Editura Minerva.
- Vion, Robert, 2000, (1992), *La communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette.
- Vlad, Carmen, 1994, *Sensul, dimensiune esențială a textului (Le sens, dimension essentielle du texte)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Watzlawick, Paul, 1978, *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*, traduit de l'américain par Edgar Roskis, coll. „Points”, Paris, Seuil.
- Idem, Beavin, Janet Helmick, Jackson Don D., 1972, *Une logique de la communication*, Traduit de l'américain par Janine Morche, Paris, Seuil.
- Whorf, Benjamin Lee, 1969, *Linguistique et anthropologie*, traduit de l'anglais par Claude Carme, Paris, Denoël.

D. Romans

- Balzac, Honoré de, 1972, *La peau de chagrin*, Texte de l'Édition originale (1831), Préface de Pierre Barbéris, Paris, Le Livre de Poche, Librairie générale Française.
- Camus, Albert, 1947, *La Peste*, Paris, Gallimard.
- Céline, Louis-Ferdinand, 1952, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard.
- Diderot, 1961, *Jacques le fataliste et son maître*, Présenté par Jean Dutourd, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française.
- Flaubert, Gustave, 1980, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard.
- Kundera, Milan, 1987, *La Vie est ailleurs*, Traduit de tchèque par François Kérel, Postface de François Ricard, Nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard.
- Idem, 1995, *La Lenteur*, Postface de François Ricard, Paris, Gallimard.
- Stendhal, 1964, *Le Rouge et le Noir*, Chronologie et Préface par Michel Crouzet, Paris, Garnier-Flammarion.
- Tournier, Michel, 1972, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Édition revue et augmentée, Postface de Gilles Deleuze, Paris, Gallimard.

