

OSWALD DUCROT — TZVETAN TODOROV
DAN SPERBER — MOUSTAFA SAFOUAN
FRANÇOIS WAHL

QU'EST-CE QUE LE STRUCTURALISME ?

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE



21300009790

SBD-FFLCH-USP



160905

25338 e.11

J. 1/11 1971

ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VI^e

I. LA POÉTIQUE STRUCTURALE

Pour comprendre ce qu'est la poétique structurale, on doit partir d'une image générale et, bien sûr, quelque peu simplifiée des études littéraires aujourd'hui. Il n'est pas nécessaire pour autant de décrire les courants et les écoles réels; il suffira de rappeler les positions prises devant plusieurs choix fondamentaux.

Deux attitudes sont à distinguer dès l'abord. La première voit dans l'œuvre littéraire un but ultime; selon la seconde, chaque œuvre particulière est considérée comme la manifestation d'« autre chose ». (J'écarte donc d'emblée les études sur la biographie de l'auteur, comme n'étant pas littéraires, ainsi que les écrits de style journalistique, qui ne sont pas des « études ».) Ces deux options ne sont pas, on va le voir, incompatibles; on peut même dire qu'elles se placent, l'une par rapport à l'autre, en une complémentarité nécessaire; toutefois, suivant que l'accent est mis sur l'une ou sur l'autre, on peut clairement distinguer entre les deux tendances.

Disons d'abord quelques mots de la première attitude, celle selon laquelle l'œuvre littéraire est l'objet ultime et unique, et qu'on appellera dorénavant ici la *description*. La littérature n'y est pas considérée comme la manifestation de telle structure inconsciente ou l'expression de telle conception philosophique, mais comme un discours qu'il faut connaître pour lui-même. Naturellement, l'œuvre littéraire est considérée dans ce cas plutôt comme une construction verbale que comme la représentation d'une réalité; et on cherche à expliquer ses particularités à partir

des relations qu'entretiennent ses éléments constitués, ou des relations qu'elle-même a avec d'autres œuvres; on ne cherche pas les causes mais les raisons qui justifient l'existence d'un phénomène littéraire.

On parle parfois, à propos de ces études, d'une approche immanente de l'objet. Mais, précisément, si l'on introduit la notion d'immanence, une limite apparaît très rapidement, qui remet en cause les principes mêmes de la description.

Décrire une œuvre, littéraire ou non, pour elle-même et en elle-même, sans la quitter un instant, sans la projeter ailleurs que sur elle-même, cela est en quelque sens impossible. Ou plutôt : cette tâche est possible, mais alors la description n'est qu'une répétition, mot pour mot, de l'œuvre elle-même. Elle épouse les formes de l'œuvre de si près que les deux ne font plus qu'un. Et, en un certain sens, toute œuvre constitue elle-même sa meilleure description.

Ce qui se rapproche le plus de cette description idéale mais invisible est la simple lecture, dans la mesure où celle-ci n'est qu'une manifestation de l'œuvre. Pourtant le processus de lecture n'est déjà pas sans conséquences : deux lectures d'un livre ne sont jamais identiques. En lisant, on trace une écriture passive; on ajoute et supprime dans le texte la ce qu'on veut ou ne veut pas y trouver; la lecture n'est plus immanente, dès qu'il y a un lecteur.

Que dire alors de cette écriture active et non plus passive qu'est la critique, qu'elle soit d'inspiration scientifique ou artistique? Comment peut-on écrire un texte en restant fidèle à un autre texte, en le gardant intact; comment peut-on articuler un discours qui soit immanent à un autre discours? Du fait qu'il y a écriture et non plus seulement lecture, le critique dit quelque chose que l'œuvre étudiée ne dit pas, même s'il prétend dire la même chose. Du fait qu'il élabore un nouveau livre, le critique supprime celui dont il parle.

Il y a des degrés dans cette transgression de l'immanence.

Dans le cas de la *description*, l'objet de l'étude est telle ou telle œuvre littéraire particulière; le but est de rester aussi proche que possible de l'œuvre elle-même. Il s'agit de recréer un simulacre de l'œuvre-objet; la description est à la fois un résumé et une explicitation. Ces deux démarches complémentaires doivent mettre

à nu l'organisation de l'œuvre, la faire voir mieux (mais aussi toujours moins bien) aux futurs lecteurs. Le critique transpose l'œuvre dans son propre discours, il en crée une image à la fois déformante et explicative; mais il ne considère pas pour autant cette œuvre même comme la transposition d'autre chose. La transposition n'est pas ici un résultat à atteindre mais un mal inévitable, qui vient des contraintes de l'écriture. La description constitue donc un écart minimum par rapport à l'œuvre décrite.

Dans la mesure où la description cherche à acquérir une certaine autonomie, à se passer de tout complément, plusieurs dangers sérieux la guettent. On a déjà signalé le premier : c'est de ne pouvoir satisfaire à son principe même de base, qui est la fidélité au texte d'autrui : pour laisser la vie à l'œuvre, le texte descriptif doit mourir; s'il vit lui-même, c'est qu'il tue l'œuvre qu'il dit. Mais il y a encore un autre reproche à adresser à une description indépendante : il touche à sa prétention de rigueur, d'objectivité, sinon de « scientificité ». Décrire des faits particuliers, de quelque nature qu'ils soient, ne saurait être la tâche d'une science (ce qui explique peut-être l'échec auquel ont abouti toutes les tentatives de transformer les études littéraires en science). Or, si la description ne peut satisfaire à des critères scientifiques, elle perd sa raison d'être.

La deuxième attitude annoncée au début, celle qui considère l'œuvre littéraire comme la manifestation d'« autre chose », a beaucoup plus de chances de se rapprocher de la science. Ici, en effet, on part de ces manifestations particulières que sont les œuvres pour arriver à des structures (ou propriétés, ou essences, etc.) abstraites, qui forment le véritable objet de ce type de réflexion.

À l'intérieur de cette seconde attitude, on peut distinguer plusieurs variétés, à première vue très éloignées. En effet, on trouve ici, côte à côte, des études psychologiques ou psychanalytiques, sociologiques ou ethnologiques, relevant de la philosophie ou de l'histoire des idées. Elles nient toutes le caractère autonome du discours littéraire et le considèrent comme la transposition d'une série de faits non littéraires ou d'un autre type de discours. L'objectif de l'étude est alors de transposer le sens de l'œuvre sur le

type de discours considéré comme fondamentalement : c'est un travail de déchiffrement et de traduction; l'œuvre littéraire est l'expression de « quelque chose » et le but de l'étude est d'atteindre ce « quelque chose » à travers le code poétique. Suivant que la nature de cet objet à atteindre est philosophique, ou psychologique, ou sociologique, ou autre, l'étude en question s'inscrit dans un de ces types de discours dont chacun a, bien sûr, de multiples subdivisions.

C'est à l'intérieur de cette dernière attitude, et aussi surprenant que cela puisse paraître, qu'on situera un autre parti — peu réalisé, il est vrai, pour l'instant, mais qui seul mérite, nous semble-t-il, le nom de poétique structurale.

Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de l'activité structurale : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire. Toute œuvre n'est alors considérée que comme la manifestation d'une structure abstraite beaucoup plus générale, dont elle n'est qu'une des réalisations possibles. C'est en cela que cette science se préoccupe non plus de la littérature réelle, mais de la littérature possible, en d'autres mots : de cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire, la *littérarité*. Le but de cette étude n'est plus d'articuler une paraphrase, un résumé raisonné de l'œuvre concrète, mais de proposer une théorie de la structure et du fonctionnement du discours littéraire, une théorie qui présente un tableau des possibles littéraires, tel que les œuvres littéraires existantes apparaissent comme des cas particuliers réalisés. L'œuvre se trouvera alors projetée sur autre chose qu'elle-même, comme dans le cas de la critique psychologique ou sociologique; cette autre chose ne sera plus cependant une structure hétérogène mais la structure du discours littéraire lui-même. Le texte particulier ne sera qu'un exemple qui permet de décrire les propriétés de la littérarité.

Une telle démarche sera désignée ici sous le nom de *poétique*. Ce terme a pris, il est vrai, d'autres sens au cours de l'histoire; mais en se fondant aussi bien sur une tradition ancienne que sur quelques exemples récents, quoique isolés, on peut l'employer sans crainte. Valéry, qui signalait déjà la nécessité d'une telle activité, lui avait donné le même nom : « Le nom de *Poétique* nous paraît lui convenir, en entendant ce mot selon son étymologie, c'est-à-dire

comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen, — et point au sens restreint de recueil de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie¹. » Le mot *Poétique* se rapportera dans ce texte à toute la littérature, qu'elle soit versifiée ou non; il y sera même presque exclusivement question d'œuvres en prose.

On peut aussi rappeler, pour la défense de ce terme, que la plus célèbre des *Poétiques*, celle d'Aristote, n'était pas autre chose qu'une théorie concernant les propriétés de certains types de discours littéraires. Au reste, le terme est souvent employé dans ce sens à Pétranger, et les Formalistes russes en avaient déjà tenté la résurrection. Enfin, il apparaît, pour désigner la science de la littérature, dans les écrits de Roman Jakobson².

Quelle est la relation entre la poétique et ces autres approches qui — s'inscrivant dans notre « seconde attitude » — voient également en l'œuvre littéraire la transposition d'un discours autre ? On entend souvent de la part des « littéraires » des objections contre la réduction que l'approche poétique impose à son objet. Ils seraient plutôt prêts à admettre, avec une égale bienveillance, une analyse de la littérature d'inspiration linguistique, plus une autre, d'inspiration psychanalytique, plus une troisième, fondée sur la sociologie, plus une quatrième, sur l'histoire des idées. L'unité de toutes ces démarches se fait, nous dirions, par leur objet unique : la littérature. Mais une telle démarche est contraire aux principes élémentaires de la recherche scientifique. L'unité de la science ne se constitue pas à partir de l'unicité de son objet : il

1. P. Valéry, « De l'enseignement de la Poétique au Collège de France », *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, p. 291.

2. Pour permettre de situer plus facilement notre emploi du terme, signalons qu'il est proche de celui que décrit Valéry plus haut mais non de celui qu'il lui donne dans son cours sur la poétique (cf. *Yggdrasil*, II, 1937-1938, III, 1938-1939); qu'il a des traits communs avec l'emploi qu'en fait Jakobson, notamment en ce qui concerne sa relation avec la science en général et la linguistique en particulier, mais s'en distingue en ce qu'il n'englobe pas la description des œuvres concrètes (cf. R. Jakobson, « Linguistique et Poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963); et qu'il coïncide d'assez près avec ce que Roland Barthes a appelé la « science de la littérature » (*Critique et Vérité*, Paris, Editions du Seuil, 1966).

n'y a pas de « science des corps », bien que les corps soient un objet unique, mais une physique, une chimie, une géométrie. Et personne ne demande de donner des droits égaux dans une « science des corps » à une « analyse chimique », à une « analyse physique », et à une « analyse géométrique ». Faut-il rappeler que, depuis Kant, on n'ignore plus que c'est la méthode qui crée l'objet, que l'objet d'une science n'est pas donné dans la nature, mais représente le résultat d'une élaboration ? Faut-il fait des analyses d'œuvres littéraires : elles appartiennent non pas à la « science de la littérature » mais à la psychanalyse. Les autres sciences humaines peuvent se servir de la littérature comme matière pour leurs analyses; mais si celles-ci sont bonnes, elles font partie de la science en question, et non d'un commentaire littéraire diffus. Et si l'analyse psychologique ou sociologique d'un texte n'est pas jugée digne de faire partie de la psychologie ou de la sociologie, elle n'a pas non plus le droit de se prétendre « littéraire ».

L'idée d'une réflexion scientifique sur la littérature se heurte immédiatement à tant de méfiance qu'il est nécessaire, avant de traiter des problèmes de la poétique, de rappeler quelques-uns des arguments qu'on a soulevés contre cette réflexion même. En essayant de combattre ces arguments, la poétique pourra peut-être éviter plus facilement certains dangers qu'on lui signale.

Chacun de ces arguments a été émis de multiples fois; un choix s'impose donc parmi les différentes formulations. Voici une page tirée de l'article célèbre de Henry James, *The Art of Fiction* :

« Il y a toutes les chances qu'il (le romancier) ait une disposition de l'esprit telle que cette distinction bizarre et littérale entre description et dialogue, description et action lui apparaisse dénuée de sens et peu éclairante. Les gens parlent souvent de ces choses comme s'il existait une distinction nette entre elles, comme si elles ne se confondaient pas à tout instant, comme si elles ne se trouvaient pas intimement liées dans un effort général d'expression. Je ne puis imaginer la composition d'un livre incarnée dans une série de blocs isolés; ni concevoir, dans un roman digne d'être mentionné, un passage de des-

cription qui soit sans intention narrative, un passage de dialogue qui soit sans intention descriptive, une réflexion quelconque qui ne participe pas à l'action, ou une action dont l'intérêt ait une raison autre que celle, générale et unique, qui explique le succès de toute œuvre d'art : celle de pouvoir servir d'illustration. Le roman est un être vivant, un et continu, comme tout autre organisme, et on remarquera, je pense, qu'il vit précisément dans la mesure où dans chacune de ses parties apparaît quelque chose de toutes les autres. Le critique qui, à partir de la texture close d'une œuvre terminée, prétendra tracer la géographie de ses unités, sera amené à poser des frontières aussi artificielles, je le crains, que toutes celles que l'histoire a connues. »

Ainsi James accuse le critique qui se permet l'emploi de notions telles que « description », « narration », « dialogue », etc. de commettre simultanément deux fautes : 1. Croire que ces unités abstraites peuvent exister à l'état pur dans une œuvre. 2. Oser utiliser des notions abstraites, qui découpent cet objet intangible (cet « être vivant ») qu'est l'œuvre d'art.

La perspective dans laquelle se place la poétique fait perdre au premier reproche toute sa force : précisément, la poétique situe ces notions abstraites non dans l'œuvre particulière, mais dans le discours littéraire; elle affirme qu'elles ne peuvent exister que là, alors que dans l'œuvre on a toujours affaire à une manifestation plus ou moins « impure »; la poétique ne s'occupe pas de tel ou tel fragment d'une œuvre, mais de ces structures abstraites qu'elle nomme « description » ou « action » ou « narration ».

Le deuxième argument est le plus important et d'ailleurs de loin le plus fréquent. Un *noti me tangere* pèse encore aujourd'hui sur l'œuvre d'art. Ce refus de la pensée abstraite a de quoi fasciner. Pourtant, James n'aurait eu qu'à pousser plus loin sa comparaison, déjà si ambiguë, du roman avec un organisme vivant pour mesurer les limites de sa portée : dans tout « morceau » de notre corps, il y a à la fois du sang, des muscles, de la lymphe et des nerfs : cela ne nous empêche pas de disposer de tous ces termes et de les utiliser sans que personne proteste.

Un autre argument contre la possibilité d'une approche scien-

tifique de la littérature est celui-ci : on ne peut parler de la structure de l'œuvre, encore moins de celle du discours littéraire, car il n'y a aucun moyen pour l'attester; on ne dispose que d'impressions contradictoires de différents lecteurs. Vous qui prétendez décrire cette structure, vous ne faites que décrire votre propre impression, et elle n'est en rien plus valable qu'une autre.

Certes, on ne peut pas discuter à l'intérieur d'une science la possibilité pour elle d'exister : et on ne le tentera pas ici. Mais ce dernier argument a le mérite d'évoquer un moment décisif de l'histoire contemporaine des sciences : celui de la naissance de la linguistique structurale. On sait que la première variété de celle-ci, la phonologie, est apparue le jour où on a cessé de décrire minutieusement les variantes d'un même son au cours de ses différentes articulations (tâche de la phonétique) et où on a postulé l'existence d'un son abstrait, le phonème, dont la réalité est d'appartenir à un système et non d'être perçu comme tel. Ce jour symbolise, pourrait-on dire, la naissance du structuralisme; ainsi sommes-nous amenés au deuxième terme de notre titre : *structuralisme*.

Le fait même que la poétique s'oppose à la description lui confère un statut qui la rapproche des autres disciplines « structurales ». En choisissant pour objet des organisations abstraites, logiquement antérieures à leur manifestation, elle se situe déjà dans la direction générale imposée par le structuralisme. Il y a toutefois des degrés différents de « structuration ». Pour qu'une poétique puisse être dite structurale, elle doit se conformer aussi à d'autres exigences que Benveniste a résumées ainsi à propos de la linguistique : « La conscience de système, le souci de pousser l'analyse jusqu'aux unités élémentaires, le choix explicite des procédés... »

Cette invocation de la linguistique n'est pas due au hasard. Les propositions en vue d'une poétique qui sont esquissées ici reposent sur une hypothèse que de nombreuses observations viennent confirmer et que Mallarmé a condensée dans une formule : « Le livre, expansion totale de la lettre... » La lettre et le signe verbal seront considérés par nous comme la base de toute littérature. Une des conséquences de cette décision sera que connaissance de

la littérature et connaissance du langage sont simultanées et que nous ne saurons parler du discours littéraire que dans la mesure où nous le pouvons du verbe en général, et inversement.

Cette attitude n'implique pas, bien entendu, une soumission docile à la linguistique. D'abord toute connaissance du langage peut être utile au même degré, qu'elle vienne de la psychanalyse ou de l'anthropologie, de la linguistique ou de la philosophie. Il ne faut pas oublier, d'autre part, que la linguistique a été jusqu'à présent une science de la *langue*, alors que la poétique se propose de devenir la science d'un *discours* : or, il n'existe pas encore de sciences du discours (une science du discours mythologique est peut-être en train de se constituer avec les recherches de Lévi-Strauss). C'est plutôt avec la rhétorique, science générale mais inexistante des discours, que la poétique peut être mise en parallèle : l'asymétrie entre langue et discours correspond à des différences profondes. Il reste que pour des raisons qui sont bien connues, la poétique, dans ses premiers pas, aura à se servir des notions et des méthodes linguistiques : jusqu'au jour où c'est la poétique qui enseignera une nouvelle définition du langage aux autres sciences.

Pour l'instant, la poétique n'en est qu'à ses débuts; et elle présente tous les défauts caractéristiques de ce stade. Le découpage du fait littéraire qu'on y trouve est encore grossier et inadéquat : il s'agit de premières approximations, de simplifications excessives et pourtant nécessaires. L'exposé qui suit ne présente, au surplus, qu'une partie des recherches qu'on peut, à bon droit, inscrire dans le cadre de la poétique. Souhaitons qu'on ne prenne pas la maladresse de ces premiers pas dans une direction neuve pour la preuve que cette direction est erronée.

II. L'ANALYSE DU DISCOURS LITTÉRAIRE

I. LES REGISTRES DE LA PAROLE

« L'œuvre littéraire est faite de mots », dirait volontiers aujourd'hui un critique cherchant à reconnaître l'importance du langage en littérature. Mais l'œuvre littéraire, pas plus qu'un autre énoncé linguistique, n'est faite de mots : elle est faite de phrases, et ces phrases appartiennent à des registres différents de la parole. Leur description sera notre première tâche car il faut commencer par voir quels sont les moyens linguistiques dont l'écrivain dispose, il faut connaître ce que sont les propriétés de la parole, avant leur intégration dans une œuvre. Cette étude préliminaire touchant les unités inférieures du discours littéraire est nécessaire à la connaissance de ses unités supérieures, que nous aborderons par la suite : d'autant qu'il n'existe pas de frontière infranchissable entre celles-ci et celles-là.

Dans ce but, on s'appuyera sur deux grandes dichotomies.

La première oppose l'énoncé à l'énonciation : l'énoncé est exclusivement verbal, alors que l'énonciation place l'énoncé dans une situation qui présente des éléments non verbaux : l'émetteur, celui qui parle ou écrit; le récepteur, celui qui perçoit; le contexte enfin dans lequel cette articulation a lieu.

La seconde division passe à l'intérieur de l'énoncé : elle oppose sa référence à sa littéralité. Cette opposition est moins familière aux linguistes qu'aux logiciens, qui divisent la théorie de la signification en une théorie de la référence et une théorie du sens. La référence (ne pas confondre cette évocation par le signe avec l'objet même, extra-linguistique, ou référent), c'est la capacité pour le signe d'évoquer autre chose que lui-même. Le sens, ou comme nous dirons dorénavant, la littéralité, c'est la capacité pour le signe d'être saisi en lui-même, et non comme renvoi à autre chose. Pour ne citer que l'exemple le plus banal, l'étoile du soir et l'étoile du matin ont même référence, mais ils se distinguent par leur aspect littéral. On voit ici que la constitution phonique ou graphique du mot n'est qu'un des aspects de sa littéralité.

A partir de cette analyse du signe, trois grandes classes apparaissent dans les registres de la parole : celle qui met l'accent sur l'aspect référentiel de l'énoncé; celle qui fait voir son aspect littéral; et celle qui est la manifestation de son procès d'énonciation. Il s'agit, à tous les niveaux, d'une prédominance qualitative et quantitative d'un aspect du signe, non de sa présence exclusive. Chacune de ces classes est constituée, à son tour, de plusieurs types de discours, dont certains sont encore très mal connus.

I. Commentons par ce registre de la parole où la référence trouve son expression la plus parfaite. C'est un discours qu'on pourrait appeler *transitif*; nous ne devons pas le percevoir en lui-même, il n'est qu'un médiateur invisible. Les logiciens parlent dans son cas d'un discours *descriptif*; les anciennes poétiques emploieraient plutôt le terme de *narration*, réservant celui de *description* à un discours où, à la succession des mots dans l'énoncé, ne correspond aucune succession dans l'objet décrit : distorsion qui fait voir la littéralité.

L'aptitude référentielle du discours a toujours été considérée comme sa propriété première; aussi les chercheurs récents se sont-ils surtout efforcés de montrer qu'elle n'existe jamais à l'état pur. On a beau considérer la littéralité comme le simple vêtement d'un corps idéal : Peirce nous dit que « ce vêtement, on ne peut jamais s'en dépouiller complètement, mais seulement l'échanger contre un autre plus diaphane ». Le langage ne peut pas disparaître complètement, devenant pur médiateur de signification; de même, il ne peut pas dissimuler entièrement son procès d'énonciation : l'intervention du locuteur peut être minimale, elle ne peut jamais être nulle. Évidemment, cette inexistence d'un état pur de la référence ne doit pas nous amener à nier sa réalité; ni nous empêcher de nous en servir pour caractériser un registre de la parole où elle joue le premier rôle.

Prenons un exemple :

« Nous nous embrassâmes : mais un premier coup était porté, une première barrière était franchie... Il y a des choses qu'on est longtemps sans se dire, mais quand une fois elles sont dites, on ne cesse jamais de les répéter. » (*Adolphe*, IV)

Très peu d'éléments dans cet extrait ont une valeur purement référentielle. La première proposition (« Nous nous embrassâmes ») l'a au plus haut degré; elle rapporte un fait qui n'est pas d'ordre linguistique, et ceci dans une formule qui peut sembler transparente; une distance est introduite entre l'énonciation et l'énoncé par l'emploi du passé simple. Toutefois le pronom personnel indique l'identité de celui qui agit et de celui qui parle : le procès d'énonciation est explicitement désigné. « Ils s'embrassèrent » serait une forme plus pure du discours référentiel.

II. Les propositions qui suivent se distinguent nettement de la première et nous introduisent dans le deuxième type de registres : ceux qui mettent l'accent sur la littéralité de l'énoncé. Deux genres de discours sont représentés ici : la réflexion abstraite de la dernière phrase et les figures théoriques des propositions précédentes. Ce sont là deux des grands types du discours littéral : le *discours abstrait* et le *discours figuré*.

On pourrait être surpris de trouver ici, côte à côte, des réflexions abstraites et des figures : à première vue, ces deux formes linguistiques paraissent plutôt opposées. Mais bien que (sinon parce que) cette opposition existe, ces deux formes ont aussi un trait commun : leur intransitivité, opposée à la transitivité du discours référentiel. La réflexion qui clôt l'énoncé cité ne désigne aucun fait extra-linguistique : c'est une pure configuration verbale; il en est de même pour les figures. D'ailleurs la proximité de ces deux registres dans la page de Constatant n'est pas gratuite; leur présence simultanée caractérise un certain style, l'opposant à l'écriture « sobre » et « neutre », à l'écriture transparente. Il est même possible que la proximité dont nous parlons, évidente en littérature, ne le soit qu'en littérature justement, mais pour analyser ce problème, il faudrait d'abord disposer d'une analyse linguistique de l'énoncé abstrait et de ses variétés : tâche qui n'a même pas été abordée jusqu'à présent.

Il n'est pas surprenant non plus de trouver dans ces deux types de discours une manifestation du langage pris en lui-même, par opposition au langage-médiateur : l'abstraction est reconnue depuis toujours comme principe constitutif de la langue. La place assignée aux figures rhétoriques exige une plus longue explication.

De nombreuses théories ont cherché un dénominateur commun à toutes les figures; mais elles se sont vues presque toujours obligées d'exclure certaines figures de leur champ pour pouvoir expliquer les autres par la définition proposée. En fait, cette définition ne devrait pas être cherchée dans la relation de la figure avec autre chose qu'elle-même, mais dans son existence même : est figure ce qui se laisse décrire comme tel. La figure n'est rien d'autre qu'une disposition particulière de mots, que nous pourrions nommer et décrire. Si les rapports de deux mots sont d'identité, il y a figure : c'est la *répétition*. S'ils sont d'opposition, il y a encore figure : *l'antithèse*. Si l'un dénote une quantité plus ou moins grande que l'autre, on parlera encore de figure : ce sera la *gradation*. Mais si la relation des deux mots ne se laisse dénommer par aucun de ces termes, si elle est encore différente, nous déclarerons alors que ce discours n'est pas figuré; jusqu'au jour où un nouveau rhétoricien nous apprendra comment décrire cette relation imperceptible¹.

La définition de la figure se confond donc avec celle de la littéralité. Loin d'opposer la signification « figurée » à la signification « littérale », nous devons reconnaître que les figures rhétoriques sont précisément l'incarnation la plus pure de la littéralité. Cette constatation n'exclut pas, évidemment, d'autres définitions des figures, qui tentent d'en donner des caractéristiques peut-être partiales mais aussi plus précises. Ainsi, en comparant certaines figures rhétoriques aux règles du bon usage, on s'aperçoit que celles-ci forment une opposition parfaite avec celles-là : c'est la voie qu'à explorée, par exemple, Jean Cohen dans son livre sur la *Structure du langage poétique*.

Le discours figuré et le discours abstrait mettent en évidence, du fait de leur intransitivité, la littéralité du signe; mais il existe une autre possibilité de mettre l'accent sur celle-ci, tout en conservant au signe son aspect référentiel : il existe en effet un registre de la parole dont la signification tient à la fois à l'aspect référentiel et à une relation qui lie l'aspect littéral à un autre texte; on peut l'appeler le discours *connotatif*. C'est un discours polyvalent, car il est susceptible de présenter plusieurs relations de référence à la fois; la

1. Cf. notre étude « Tropes et Figures », in T. Todorov, *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, 1967.

bivalence est le cas le plus fréquent. L'extension de ce registre est évidemment très grande : un discours qui ne se réferait à aucun discours antérieur mais uniquement à un référent est à peine concevable.

L'histoire littéraire classique a traité avec suspicion ce type d'écriture. La seule forme autorisée était celle qui ridiculise et rabaisse les propriétés du discours précédent : la parodie. Si la nuance critique est absente de ce deuxième discours, l'historien de la littérature parle de « plagiat ». Une erreur grossière consiste à considérer le texte pastichant comme remplaçable par le texte pastiché. On oublie que la relation entre les deux textes n'est pas de simple indication mais connaît une grande variété (dont une première théorie a été proposée par Bakhtine) ; et surtout qu'une grande partie de la signification du second texte réside dans la référence au premier. Les mots d'un discours connotatif renvoient dans deux sens ; le priver de l'un ou de l'autre, c'est ne pas le comprendre.

Prenons un exemple connu : l'histoire du genou blessé dans *Tristram Shandy* (VIII, 20), reprise dans *Jacques le Fataliste*. Il ne s'agit pas ici, bien sûr, d'un plagiat mais d'un dialogue. Nombre de détails sont changés, de sorte que le texte de Diderot, bien que très proche de celui de Sterne, n'est pas compréhensible si on ne tient pas compte du décalage entre les deux. Ainsi, on offre à Jacques « une bouteille de vin » et il en boit « un ou deux coups à la hâte » ; ce geste prend tout son sens si l'on pense qu'à Trim on offre « quelques gouttes [de cordial] sur un morceau de sucre ». Cette correspondance écarte tout à fait évidente pour le lecteur contemporain (et Diderot lui-même l'indique) ; on ne peut comprendre le texte sans tenir compte de sa signification double : il signifie aussi bien le geste même de la femme que le texte de Sterne. Cette deuxième signification se réalise à travers l'aspect littéral de l'énoncé, par les propriétés du texte lui-même.

Ce dialogue du texte avec un autre texte joue, suivant les époques, un rôle plus ou moins important. Une certaine tendance littéraire en fait même son principe de base. Lié à une philosophie de l'ironie, le discours connotatif est chez les romantiques allemands un pastiche non seulement d'autres textes mais aussi de lui-même.

Un type particulier de discours connotatif est ce que Bally appelait l'effet d'évocation par le milieu. Le texte évoqué n'est plus celui d'un livre de fiction, mais un certain style, par exemple le style administratif, ou bien un certain milieu où de tels discours sont particulièrement fréquents. Ainsi le *finagle* par opposition à *revolver* évoque pour nous un milieu, le milieu, ou les textes qui le décrivent. La référence connotative n'a plus alors pour objet un texte particulier, comme dans *Jacques le Fataliste*, mais une masse diffuse de discours antérieurs, qui ont en commun certains traits.

Outre ces moyens lexicaux la langue dispose encore, pour mettre en évidence sa littérarité, de moyens d'ordre syntaxique. Ce domaine est très peu étudié ; notons ici que certains emplois de la négation, certaines formes du sujet et du prédicat peuvent jouer le même rôle que le discours connotatif. Quant à la possibilité d'accrocher la littérarité par un jeu de la phonie ou de la graphie, elle est connue depuis longtemps déjà.

Enfin, la littérarité se trouve également mise en évidence par ce qu'on appelle le *discours rapporté* (style direct et indirect) : terme qui désigne, dans un roman par exemple, les paroles des personnages, par opposition à celles du narrateur. Il ne faut pas chercher à ce type de discours une caractéristique interne : il tire ses propriétés du contexte linguistique¹. N'importe quelle phrase peut se trouver dans un énoncé de style direct ; il suffit pour cela que la phrase précédente annonce qu'il va y avoir acte de parole.

On peut considérer le *dialogue* et le *monologue* comme deux subdivisions du style direct, si on prend ces termes dans un sens étroit (très souvent leur acception est beaucoup plus large : le monologique et le dialogique se partagent alors tout le champ du discours). Dans une autre direction, le style indirect et le style indirect libre peuvent être considérés comme deux transformations successives du style direct.

1. Cf. notre étude sur « Les Registres de la parole », *Journal de psychologie*, 3, 1967.

III. En même temps que la littéralité de la parole, le discours direct nous fait voir son procès d'énonciation. Celui-ci se trouve désigné explicitement dans une phrase qui l'annonce : il est l'objet du discours, sans être codé par des traits grammaticaux ou sémantiques spécifiques. Ce registre de la parole constitue ainsi la première forme de manifestation du procès d'énonciation.

Le deuxième type de discours qui se réfère à son procès d'énonciation peut être appelé le *discours personnel* : c'est celui qui contient des « shifters », pour employer le terme de Jespersen et de Jakobson. Cette classe de mots se caractérise par la double relation qu'ils entretiennent : de désignation, vis-à-vis du référent, et d'indication, par rapport au procès d'énonciation. On trouve ici les pronoms personnels (*je, tu, nous, vous*), possessifs (*mon, ton, etc.*), démonstratifs (*ce, celui-ci, etc.*), les temps du verbe, certains adjectifs dits « relatifs » (*ici, maintenant, aujourd'hui, hier, etc.*), le vocatif et l'impératif, etc.¹ Chacun de ces mots donne une indication directe sur le procès d'énonciation. Leur accumulation crée le discours personnel qui caractérise parfois un style littéraire : c'est, par exemple, celui d'*Adolphe*.

Si le style direct indiquait le procès d'énonciation par une phrase entière, et le discours personnel, par un mot, un troisième type de discours le laisse entrevoir à travers les éléments minima de sens, ou sèmes : c'est le *discours évaluatif*; et c'est par ce biais précisément que le procès d'énonciation pénètre tous les énoncés verbaux : chaque phrase comporte une indication sur les dispositions de son locuteur. Celui qui dit « Ce livre est beau » porte un jugement de valeur et s'introduit par là-même entre l'énoncé et son référent; mais celui qui dit « Cet arbre est grand » énonce un jugement du même genre, quoique moins évident, et nous informe, par exemple, sur la flore de son propre pays. Toute phrase comporte une évaluation mais à des degrés différents, ce qui nous permet d'opposer le discours évaluatif aux autres registres de la parole.

1. E. Benveniste en a donné une première description dans son article « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

A l'intérieur de ce discours, on a distingué quelques classes aux propriétés plus rigoureusement définies. Le mieux connu est le *discours émotif* (ou expressif). L'étude classique de ce registre est celle de Charles Bally (*Traité de stylistique française*). Depuis, de nombreuses recherches ont isolé ses manifestations à travers des traits phoniques, graphiques, grammaticaux et lexicaux¹.

Un autre type de discours évaluatif se réalise à travers un seigneur bien isolé du vocabulaire : c'est le *discours modalisant*. On y rapporte les verbes et les adjectifs modaux (*pouvoir, devoir; peut-être, certainement, etc.*). Encore une fois, le sujet de l'énonciation et, à travers lui, le procès entier, sont mis en évidence.

On ne saurait trop insister sur l'interpénétration de tous ces registres dans les textes concrets. La littérature actuelle nous en offre des cas nouveaux et particulièrement complexes. Voici par exemple un extrait d'*Ulysse* :

« Cessant de sourire il avançait, et un nuage lourd envahissait le soleil avec lenteur, assombrissant encore la façade morose de Trinity College. Les trams se croisaient, montaient, descendaient, sonnaient. Inutiles, les mots. Les choses vont de même, jour après jour; escouades d'agents qui sortent et rentrent; trams aller et retour. Ces deux braques qui se baignaient. Dignam expédié. » etc.

La première phrase de cet énoncé semble appartenir à un discours référentiel; mais est-ce Bloom qui pense « morose » ou le narrateur qui le dit ? Sans rupture visible, les phrases suivantes, à partir de « Inutiles, les mots », font ressortir le procès d'énonciation : c'est Bloom qui pense; et sa pensée est présentée dans un « monologue intérieur », forme qui combine plusieurs caractéristiques du discours émotif ou évaluatif : ainsi les phrases nominales, les ellipses, le présent, les inversions, etc. Entre les deux apparaît la phrase sur les trams, qu'il est difficile de rattacher à un seul registre : grammaticalement, elle est écrite au nom du narrateur, mais ce qui suit fait plutôt penser qu'elle appartient à Bloom.

1. Pour une vue d'ensemble, cf. E. Stanekiewicz, « Problems of Emotive Language », in Th. A. Sebeok et al. (eds), *Approaches to Semiotics*, La Haye, Mouton, 1964.

Cette énumération des registres de la parole ne peut se prétendre exhaustive : son but est de donner une image de leur variété, mise en œuvre dans le livre de fiction. Elle ne présente pas non plus un système cohérent et logique : pour atteindre un tel résultat, il faudra de nombreuses recherches se fondant sur les connaissances que nous fournit la linguistique. Mais une lecture de l'œuvre qui ignore ces registres est d'ores et déjà impensable. La littérature actuelle, en particulier, nous oblige à en tenir compte sans cesse : elle ne se contente pas de faire coïncider leur distribution dans l'œuvre avec celle d'une autre structure formée par l'intrigue, pour renforcer cette dernière; c'est cette distribution qui donne l'organisation globale et première de l'œuvre, les autres niveaux du texte obéissant à ce niveau-ci.

2. LES VISIONS DANS LE RÉCIT

Le terme de « vision » ou de « point de vue » désigne un aspect important de l'œuvre littéraire, et en particulier du récit. Il se réfère à la façon dont les événements rapportés sont perçus par le narrateur, et en conséquence, par le lecteur virtuel. Les visions sont liées de très près aux registres de la parole; ce sont ces deux ensembles qui correspondent à ce qu'on appelle la manière dont un écrivain présente les faits. La critique anglo-saxonne (Lubbock, Booth) a même eu tendance à ne voir dans ces deux aspects de l'œuvre qu'un seul; nous chercherons ici les raisons qu'il y a de maintenir la distinction. Disons d'abord que l'étude des visions nous rapprochera à nouveau des structures littéraires fondamentales : ici, ce n'est plus la phrase en tant qu'énoncé qui nous préoccupera, mais la phrase en tant qu'énonciation. Les interprétations données de ce problème par la critique traditionnelle doivent être reprises dans le cadre de la poétique structurale.

On n'a pas accordé beaucoup d'attention au problème des visions avant le début du XIX^e siècle; c'est sans doute pourquoi, à partir de ce moment, on a cru y voir la qualité essentielle de l'œuvre littéraire. Le livre de Lubbock, qui est la première étude systématique consacrée à cette question, s'appelle significativement *The*

Craft of Fiction. Le fait est que l'importance des visions est de tout premier ordre. Nous n'avons jamais affaire, en littérature, à des événements ou à des faits bruts, mais à des événements présentés d'une certaine façon. Deux visions différentes du même fait en font deux faits distincts. Tous les aspects d'un objet se déterminent par la vision qui nous en est offerte. Cette importance à toujours été relevée dans les arts visuels, et la théorie littéraire peut beaucoup apprendre de la théorie de la peinture. Pour ne citer qu'un exemple parmi d'autres, on a souvent remarqué la présence des visions, et leur rôle décisif pour la structure du tableau, dans les icônes byzantines : il est manifeste que plusieurs points de vue sont, à l'intérieur d'une même icône, utilisés suivant le rôle que doit jouer le personnage représenté : le héros principal est tourné vers le spectateur, alors même que, selon la scène représentée, il devrait être tourné vers son interlocuteur.

Il est important de noter que les visions littéraires ne concernent pas la perception réelle du lecteur, qui reste toujours variable et dépend de facteurs externes à l'œuvre, mais une perception inhérente à l'œuvre, attribuée à un destinataire virtuel, présentée à l'intérieur de cette œuvre, bien que d'une manière différente de ses autres éléments. Ici encore, l'histoire de la peinture offre des exemples éloquents. Il suffit de rappeler les tableaux *amorphiques*, dessins chiffrés, incompréhensibles lorsqu'ils sont vus de face, point de vue le plus fréquent; mais qui, d'un point de vue particulier (en général, parallèle au tableau), offrent l'image d'objets bien connus. Cette distorsion entre le point de vue inhérent à l'œuvre et le point de vue le plus fréquent met en évidence la réalité du premier ainsi que l'importance des visions pour la compréhension de l'œuvre.

Il existe déjà plusieurs théories des visions en littérature : on peut même dire que c'est l'aspect de l'œuvre qui a été, en ce siècle, le mieux étudié par la poétique. À côté des ouvrages anglais déjà cités, il faut surtout rappeler le livre de Jean Pouillon, *Temps et roman*, qui constitue une contribution importante à la théorie littéraire. Pouillon répartit les visions en trois grands types qu'il appelle les visions « par derrière », « avec » et « du dehors »; son livre contient en outre de nombreuses rectifications et précisions qui nuancent ce schéma de base. Convaincu de l'impossi-

bilité de ranger ces trois visions en une progression, du fait de leur caractère hétérogène, nous ne suivrons pas ici ce schéma, tout en empruntant à l'analyse de Pouillon certaines remarques et conclusions.

L'opposition de base, celle qui semble la plus importante, joue entre représentation du narrateur et non-représentation du narrateur. On a souvent eu tendance à minimiser le rôle de cette opposition, et cela à partir d'une conception réductionniste du langage. Il y a une limite infranchissable entre le récit où le narrateur voit tout ce que voit son personnage mais n'apparaît pas sur scène, et le récit où un personnage-narrateur dit « je ». Les confondre serait réduire le langage à zéro. Voir une maison, et dire « Je vois une maison » sont deux actes non seulement distincts mais opposés. Les événements ne peuvent jamais « se raconter eux-mêmes » ; les noms des choses ne sont pas inscrits dans les choses ; l'acte de verbalisation est irréductible. Aussi ferons-nous passer la première grande division entre le récit qui représente son propre procès d'énonciation et celui qui ne le fait pas.

On posera plusieurs dimensions significatives, dont les différentes combinaisons permettront de définir chaque type particulier de vision. Une première dimension opposera un récit où l'intervention du narrateur (invisible) est minimale à celui où elle est relativement forte. On ne trouvera pas ici deux classes diamétralement opposées, mais une série de phénomènes dont la différence est d'ordre quantitatif : car d'une part, l'effacement total du narrateur est impossible ; et d'autre part, le narrateur ne peut pas prendre, dans le type de récit dont nous parlons, une place trop importante ; toute une série de cas intermédiaires relie donc les deux pôles. Voici d'abord un exemple d'intervention forte du narrateur dans un récit où il n'est pas représenté :

« Au bord de son toit, elle apercevait le haut de mille cheminées qui faisaient monter sous ses yeux les fumées de tous les feux de Paris. Triste spectacle pour la pauvre Égyptienne, enfant trouvée, condamnée à mort, malheureuse créature, sans patrie, sans famille, sans foyer. » (*Notre-Dame de Paris*, IX, 2.)

Une telle intervention du narrateur, qui n'est plus de mode aujourd'hui, se réalise, on le voit, à l'aide du discours évaluatif : les deux autres registres possibles, le discours direct et le discours

personnel, sont par définition exclus du livre puisque le narrateur n'y est pas représenté.

Inversement, le type d'écriture, qu'on a appelé parfois la « narration objective », se réalise avant tout à l'aide du discours référentiel.

On peut voir une autre dimension significative du réseau des visions dans la relation qui s'établit entre le narrateur et les personnages : on pourrait qualifier les deux systèmes opposés de vision « du dedans » et de vision « du dehors ». Dans le premier cas, le personnage n'a pas de secrets pour le narrateur ; dans le second, celui-ci peut nous décrire les actes du personnage, mais il ignore ses pensées et n'essaye pas de les deviner. Une division supplémentaire doit être introduite au sein de la vision « du dedans » : l'effet sera différent selon que le narrateur voit ainsi tous ses personnages ou un seul ; selon que le changement de vision a un caractère systématique ou non. Le premier cas est celui de Boccace : dans *le Décaméron*, le narrateur connaît parallèlement les intentions de tous les personnages. Le second est celui du roman plus récent ; le principe a été appliqué avec une rigueur particulière par Henry James. Le narrateur ne suit jamais plus d'un personnage à la fois ; si au cours d'un même roman il voit « du dedans » plusieurs personnages, le passage de l'un à l'autre suit un dessin rigoureux, qui forme parfois le dessin fondamental du livre. Mais même si l'auteur ne suit qu'un seul des personnages, on ne peut pas confondre ce type de récit avec celui où le personnage lui-même raconte. Le narrateur des *Ailes de la colombe* voit une grande partie de l'action avec les yeux de Milly ; mais celle-ci ne nous en fait pas le récit et ce fait est capital. Milly est accompagnée par une autre personne qui verbalise à sa place, et qui assume la responsabilité du verbe.

La vision du dedans d'un seul personnage n'est pas non plus un mode indivisible : on peut à nouveau distinguer des récits différents selon le niveau de conscience du personnage auquel s'arrête le narrateur. La vision du dehors présente moins de variété, ce qui a fait penser que ses possibilités esthétiques étaient limitées. Sa réalisation la plus pure est à trouver dans les œuvres de Dashiell Hammett et d'autres écrivains américains de l'entre-deux-guerres ; mais, utilisée d'une manière non systématique, elle

apparaît déjà dans la littérature de l'antiquité. Cette vision, elle non plus, n'existe jamais à l'état pur; un récit qui s'en tiendrait à elle jusqu'au bout serait incompréhensible. Et ce n'est pas un hasard si cette technique a trouvé une utilisation aussi poussée dans les romans policiers de Hammett où elle sert à renforcer le mystère.

A l'absence apparente de narrateur, propre à toutes ces visions, s'oppose sa représentation dans l'œuvre, qui caractérise le deuxième grand type de visions. Un phénomène tout à fait particulier se produit ici : notre vision du personnage qui assume le récit est fondamentalement différente de celle des autres personnages. En lisant le texte, nous recevons simultanément deux informations d'ordre différent : l'une, qui est du même type que celle examinée précédemment et qui porte sur les autres personnages; l'autre, d'un type nouveau, vise celui qui parle, en tant que sujet de l'énonciation. Une perception nous informe non seulement sur ce qui est perçu mais aussi sur celui qui perçoit. Et ce personnage-narrateur se trouve dessiné différemment des autres : si nous pouvons lire et les répliques des personnages et leur description par le narrateur, le personnage-narrateur, lui, n'existe que dans sa parole; si les autres personnages sont avant tout des images réfléchies dans une conscience, celui-ci est cette conscience même. On pourrait dire que, de ce personnage, nous n'aurons précisément aucune « vision »; nous ne pouvons en avoir qu'une « audition », et encore est-elle toute particulière.

On pourrait penser, à première vue, que le drame nous a déjà rendu cette situation familière, lui qui se caractérise par l'absence de tout discours descriptif du narrateur : toute parole dans le drame est proférée au nom des personnages et nous ne les connaissons qu'à travers elle. Mais la différence entre les deux formes littéraires est plus profonde : dans un récit où le narrateur dit « je », un personnage joue parmi tous les autres un rôle à part; dans le drame, tous sont au même niveau. On pourrait même considérer les deux genres comme opposés, dans la mesure où le récit à la première personne nous met en face d'un type nouveau d'énonciation, qu'on pourrait appeler, par opposition à la *parole* des personnages, *l'écriture*, en liant cet emploi du mot à celui qu'en faisait André Jolles en parlant de l'écriture comme d'une « conscience éternelle du

langage ». En effet, le récit du narrateur se distingue de la simple parole rapportée par le fait que le narrateur en prend conscience, en assume la responsabilité. Le narrateur ne *parle* pas, comme le font les protagonistes du récit, il *raconte*. Réduire la narration à une vision, c'est ne pas s'apercevoir de l'existence de l'écriture.

Le personnage-narrateur n'est donc pas un personnage comme les autres; mais il ne ressemble pas non plus au narrateur du dehors, tel que nous l'observions plus haut. Ce serait là confondre le « je » avec le véritable sujet de l'énonciation, qui raconte le livre. Dès que le sujet de l'énonciation devient sujet de l'énoncé, ce n'est plus le même sujet qui énonce. Parler de soi-même signifie ne plus être le même « soi-même ». Le narrateur est innommable : si on veut lui donner un nom, il nous laisse le nom mais ne se retrouve pas derrière lui; il se réfugie éternellement dans l'anonymat. Le narrateur du livre est tout aussi fuyant que n'importe quel sujet de l'énonciation, lequel, par définition, ne peut être représenté. Dans « Il court », il y a « il », sujet de l'énoncé, et « moi », sujet de l'énonciation. Dans « Je cours », un *sujet de l'énonciation énoncé* s'intercale entre les deux, en prenant à chacun une partie de son contenu précédent mais sans les faire disparaître entièrement : il ne fait que les immerger. Car le « il » et le « moi » existent toujours : ce « je » qui court n'est pas le même que celui qui énonce. « Je » ne réduit pas deux à un mais de deux fait trois.

Le narrateur véritable, le sujet de l'énonciation d'un texte où un personnage dit « je » n'en est que plus travesti. Le récit à la première personne n'explique pas l'image de son narrateur, mais au contraire la rend plus implicite encore. Et tout essai d'explicitation ne peut mener qu'à une dissimulation de plus en plus faite du sujet de l'énonciation; ce discours qui s'avoue discours ne fait que cacher pudiquement sa propriété de discours.

Ainsi, loin de fonder en lui le héros et le narrateur, le personnage qui écrit le livre a une position tout à fait unique : différent aussi bien du personnage qu'il aurait été si on l'appelait « il » que du narrateur qui est un « je » potentiel. Quant à la vision des autres personnages, dans une telle œuvre, elle se répartit selon les mêmes catégories que dans des livres sans « je » écrivant. On peut à nouveau voir l'accident mis soit sur le narrateur qui devient alors personnage principal, soit sur un autre personnage. Un exemple du

premier cas, parmi beaucoup d'autres : *les Mémoires écrites dans un souterrain* ; du second, *Trisham Shandy* ou *Docteur Faustus* ou même *les Frères Karamazov*. Ici encore, le personnage peut se voir attribuer différents degrés d'importance, sans qu'une délimitation nette des cas soit possible.

D'autre part, le personnage qui raconte peut avoir des autres une vision « du dehors » ou « du dedans » ; dans le premier cas, il n'essaierait — ou ne pourrait — pas interpréter les actes des autres ; dans le second, il se rapprocherait d'un narrateur omniscient. Ainsi dans *les Liaisons dangereuses*, Valmont et Merteuil voient les autres personnages « de l'intérieur », alors que la petite Volanges ne peut faire que décrire le comportement de ceux qui l'entourent, ou en donner des interprétations erronées. Le contraste est aussi fort entre les visions de Quentin et de Benjy dans *le Bruit et la Fureur*.

Après l'exploitation fiévreuse des procédés suscités par la prise de conscience des visions, chez une série d'écrivains qui va de Henry James à Faulkner, la littérature semble ne plus attacher la même importance à cette question. La raison en est peut-être qu'une certaine tendance de l'écriture moderne ne se propose pas de nous faire voir quoi que ce soit : elle n'est que discours et on ne peut que *l'entendre* (on disait déjà à propos de Dostoïevski qu'il était un écrivain de l'ouïe, Tolstoï étant celui de la vision). Voici comment s'articule un texte sans vision :

« J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, ce n'est pas de moi. Ces quelques généralisations pour commencer. Comment faire, comment vais-je faire, comment procéder ? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard. Cela d'une façon générale. Il doit y avoir d'autres biais. Sinon ce serait à désespérer de tout. Mais c'est à désespérer de tout. » (S. Beckett, *l'Innommable*.)

Dans ce discours qui revient sans cesse sur lui-même, qui ne traite de rien d'autre que de lui-même, il n'y a plus place pour les visions. Leur rôle est assuré par les registres de la parole : si chez James l'armature d'une œuvre était formée par le jeu des visions, chez Maurice Roche¹ elle l'est par la disposition particulière des

registres. Ainsi arrive-t-on une fois encore à constater la parenté des registres et des visions : mais à un niveau plus profond, et dans une irréductibilité essentielle.

3. LES STRUCTURES DU TEXTE

Pour saisir maintenant les structures générales qui organisent un texte littéraire, il faut s'arrêter sur un point précis. On peut supposer que tout texte se laisse décomposer en unités minimales. C'est le type de relation qui s'établit entre ces unités qui servira ici de critère premier pour distinguer entre elles plusieurs structures textuelles.

Nous en examinerons trois ; mais il faut dire tout de suite qu'il est quasi impossible de les trouver séparées : une œuvre particulière utilise à la fois plusieurs types de relation entre ses unités, et obéit donc à la fois à plusieurs ordres. Si l'on dit qu'un livre illustre plutôt telle structure que telle autre, c'est que le type de relation en question y est prédominant. Cette notion de *dominance* ou *d'importance* est apparue plusieurs fois déjà dans notre étude, mais il ne nous est pas encore possible de l'explicitier entièrement. On se contentera de dire que cette dominance a des aspects quantitatifs (elle désigne le type de relation le plus fréquent entre unités) aussi bien que qualitatifs (ces relations entre unités apparaissent à des moments privilégiés).

1. *L'ordre logique (ou causal)*. Ici la relation dominante entre les unités est d'ordre logique ; et comme la seule relation logique décrite jusqu'à présent en matière de littérature est l'implication, on peut dire que cet ordre repose sur la causalité. Chaque unité trouve sa place dans le récit *parce qu'il y a eu ou pour qu'il y ait* telle autre unité. Le récit obéissant à cet ordre est le plus familier, le plus « naturel » ; mais pour trouver une forme pure de causalité, il faudrait la chercher en dehors de la littérature : dans le discours axiomatique (celui des logiciens) ou dans le discours téléologique (celui de l'avocat, de l'orateur politique).

1. *Compagnie*, Paris, Éditions du Seuil, Collection *Tel Quel*, 1966.

structurale des récits¹ », que la causalité qui se manifeste dans les récits n'est pas d'un seul type : à côté des unités qui causent ou sont causées par des unités semblables (appelées par lui « fonctions »), il existe un autre type d'unités, appelées « indices », qui renvoient « non à un acte complémentaire et conséquent au sens de un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractéristiques concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d'« atmosphère », etc. ». Une nouvelle subdivision s'impose donc ici, et si on suit les suggestions du langage critique du passé, on arrive à une série ouverte, non structurée, de différentes causalités mises en œuvre par la littérature au cours de son histoire. Bien que chacune d'entre elles ait ses *causes* particulières, on voit mal pour l'instant les *raisons* qui nous obligeraient à choisir ces causalités-là, et non d'autres; on peut donc s'attendre à ce que de nouveaux types de causalité se fassent jour dans l'avenir. Encore une fois, on trouvera rarement une œuvre ne réalisant qu'une seule causalité; il ne peut s'agir que d'une causalité dominante.

a) *La causalité événementielle*. C'est le type auquel nous sommes le mieux habitués; on identifie même parfois la notion de récit ou d'intrigue avec cette causalité-là. La première étude structurale des récits, la *Morphologie du conte* de Propp, en a fait son objet principal; et les nombreuses recherches qui s'en sont inspirées (Maranda et Königäs, Bremond, Greimas, Jolkovski et Chircheglov, etc.²) se sont attachées surtout à elle. Nous reviendrons sur le type de récit qu'elle caractérise dans les chapitres suivants.

Un récit fondé sur l'ordre de causalité événementielle met l'accent sur la liaison des événements rapportés; toutes les actions qui y apparaissent sont provoquées par des actions précédentes. Le roman classique d'« action » ou d'« aventures » en fournit un exemple assez pur, ainsi que la littérature de masse actuelle. Les

1. *Communications*, 8, 1966.

2. E. K. Königäs, P. Maranda, « Structural Models in Folklore », *Mittelfolklöre*, XII, 3, 1962; C. Bremond, « Le Message narratif », *Communications*, 4, 1964; id., « La Logique des possibles narratifs », *Communications*, 8, 1966; A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966; A. Jolkovski, Ju. Chircheglov, « Strukturnaja poetika-pozozhdajushchaja », *Voprosy literatury*, XI, 1, 1967.

romans policiers, par exemple, jouent sur deux variantes de cette causalité : ou bien ils présentent d'abord les effets (un cadavre, des indices), nous obligeant à remonter aux causes (c'est le cas du roman à énigme); ou bien ils commencent par les causes (description des « mauvais garçons ») pour en arriver aux effets qui sont, à nouveau, des cadavres (c'est le cas du roman noir).

b) *La causalité psychologique*. Les récits qui manifestent cette causalité sont, comme l'a remarqué Barthes, « fortement indicieux » : les actions rapportées ne sont pas la cause d'une autre action, mais la cause ou les conséquences d'un trait de caractère. On trouve cette causalité surtout dans les romans dits « psychologiques » auxquels nous a habitués le XIX^e siècle. Toutefois, dans ces romans, les causalités psychologique et événementielle cohabitent, et ce n'est que dans de rares récits que les actions ne s'enchaînent nullement entre elles; on peut citer, par exemple, *Adolphe*, mais ce sont certaines nouvelles de Tchekhov qui fournissent sans doute ici la meilleure illustration. Ainsi les différents épisodes de *Tonitch* n'ont d'autre liaison que l'évolution caractéristique du personnage principal.

c) *La causalité philosophique*. Ce terme ne désigne qu'assez imparfaitement un autre type où la liaison des unités ne se fait pas au niveau des actions ou par l'intermédiaire des caractères, mais où les actions sont des illustrations, des symboles de certaines idées ou concepts lesquels forment, sur le plan idéal, une causalité quelconque peu semblable aux précédentes.

L'histoire littéraire a vu surgir ce type de causalité il y a très longtemps; on a parlé parfois de « conte philosophique », d'autres fois de « roman d'idées ». La littérature contemporaine, pas moins qu'une autre, possède une tendance qu'on peut rattacher à la causalité philosophique (par exemple *Roberte ce soir* de Klossowsky). Ce terme vise évidemment à caractériser le type de structure prédominant dans l'œuvre et non la valeur des « idées ».

Cette énumération n'a rien que de très banal; les termes dont nous nous sommes servis ont été longtemps utilisés par la critique, puis rejetés, au nom de l'irréductibilité de plusieurs œuvres à un genre. Les actions, les caractères, les idées ont même été érigés en une sorte de trinité sacrée, avec prescription d'en satisfaire éga-

1. Cf. T. Todorov, « Typologie du roman policier », *Paragon*, 202, 1966.

lement les trois termes, chacun servant les autres sans perdre son autonomie. Il est curieux de noter que nous aurions tendance à considérer aujourd'hui comme un des meilleurs exemples d'harmonie les romans de Dosztoievski, qui à l'époque furent condamnés au nom de cette même esthétique.

Il faudra se satisfaire de la terminologie traditionnelle, tant qu'on n'aura pas trouvé le moyen de la dépasser, retenant les observations qu'elle reflète, mais leur cherchant une base plus solide. Ajoutons que chacun de ces termes recouvre une variété de relations qui restent encore à décrire. En particulier, la littérature du *xx^e* siècle a apporté des correctifs sérieux aux anciennes images de la causalité. Très souvent, elle a cherché à sortir entièrement de sa dominance; mais même lorsqu'elle s'y soumet, elle l'a considérablement transformée. D'une part, dès la fin du siècle précédent, les écrivains ont fortement diminué l'importance absolue des événements décrits : alors qu'auparavant les exploits, l'amour et la mort constituaient le terrain de prédilection de la littérature, celle-ci se tourne avec Flaubert, Tchekhov et Joyce vers l'insignifiant, le quotidien; et sa causalité ressemble à un pastiche de causalité. D'autre part, une littérature d'inspiration initialement fantastique a remplacé la causalité du bon sens par une causalité pour ainsi dire irrationnelle; nous sommes là dans le domaine de l'anticausalité, mais c'est encore celui de la causalité. Cela vaut pour les récits de Kafka ou de Gombrowicz et, d'une manière différente, pour la récente « littérature de l'absurde ». Une causalité évidemment assez différente de celle de Boccace.

En traitant de la causalité, il faut éviter de la réduire à ce qu'on pourrait appeler la causalité *explicite*. Il y a une différence entre « Jean jette une pierre. La fenêtre se brise » et « Jean jette une pierre *pour* briser la fenêtre ». La causalité est tout aussi présente dans un cas que dans l'autre, mais c'est dans le deuxième seulement qu'elle est explicite. On a souvent utilisé cette distinction pour distinguer les bons et les mauvais écrivains, ces derniers cultivant la causalité explicite; mais cette affirmation semble sans fondement. Ainsi, on dit que la littérature de masse (policiers, science-fiction, espionnage) se caractérise par sa causalité évidente et grossière; mais on a vu que Hammett est le type même de l'écrivain qui supprime toute indication d'ordre causal.

Si un récit s'organise suivant un ordre causal, mais garde une causalité implicite, il oblige par là même le lecteur virtuel à accomplir le travail auquel le narrateur s'est refusé. Dans la mesure où cette causalité est nécessaire pour la perception de l'œuvre, le lecteur doit y suppléer; il se voit alors beaucoup plus déterminé par l'œuvre que dans le cas contraire : c'est à lui qu'incombe, en fait, de reconstituer le récit. On pourrait dire qu'un tel livre exige une certaine quantité de causalité; le narrateur et le lecteur la fournissent à eux deux, leurs efforts se trouvant inversement proportionnels.

2. *L'ordre temporel*. La causalité est étroitement liée à la temporalité; il est même facile de les confondre. Voici comment leur différence est illustrée par Forster, qui suppose que tout roman possède l'une et l'autre mais que la première en forme l'intrigue, la seconde, le récit : « Le roi mourut et ensuite la reine mourut » est un récit. « Le roi mourut et ensuite la reine mourut de chagrin » est une intrigue. » (*Aspects of the Novel*.)

Mais si presque tout récit causal possède aussi un ordre temporel, nous n'arrivons que rarement à percevoir ce dernier. La raison en est un certain état d'esprit déterministe, que nous attaquons inconsciemment au genre même du récit. « Le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *causé par* ; le récit serait, dans ce cas, une application systématique de l'erreur logique dénoncée par la scolastique sous la formule *post hoc, ergo propter hoc* », écrit Roland Barthes¹. La suite logique est aux yeux du lecteur une relation beaucoup plus forte que la suite temporelle; si les deux vont ensemble il ne voit que la première.

L'ordre dit temporel sera donc celui où la relation entre les unités minimales est d'ordre purement chronologique. A nouveau, on ne découvrira cet ordre à l'état pur qu'en dehors de la littérature : dans la chronique, les annales, le journal intime ou « de bord ». Mais dans la littérature classique, dominée en général

1. *Communications*, 8, op. cit.

par l'ordre causal, on n'aperçoit la temporalité que lorsqu'elle devient l'objet d'un « accident ». Ces « accidents » sont bien connus et il semble que ce soient les romanciers anglais du XVIII^e siècle qui en ont fait les premiers un usage systématique. Ainsi de ce qu'on appelle la *digression*, rupture du parallélisme entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation, rupture aussi dans la suite logique des actions, dont l'exemple le plus célèbre est *Tristram Shandy* de Sterne. Ainsi des *inversions*, cas proche du précédent, où l'on raconte la fin de l'histoire avant son début. Ainsi, enfin, de ce qu'on peut appeler la vision *stéréoscopique*, qui consiste en récits successifs du même événement vu par plusieurs personnes : procédé mis en valeur par Richardson (*Clarissa Harlowe*) et par Smollett (*Humphrey Clinker*). Dans tous ces cas, on perçoit la temporalité à partir de sa rupture, à partir du moment où elle est transgressée au nom de la causalité.

La dominance de la causalité sur la temporalité a provoqué une réaction vers le début de ce siècle. On a voulu créer une littérature où les événements décrits se suivent sans être la cause les uns des autres. Parfois, ces œuvres ont pris carrément la forme d'une chronique ou d'une « saga », ainsi les *Buddenbrooks*. Mais l'exemple le plus parfait de soumission à l'ordre temporel est *Ulysse* de Joyce. La causalité n'est pas remplacée ici par une anti-causalité, mais par l'a-causalité. La seule, ou à tout le moins la principale relation entre les actions, est leur pure succession : on nous rapporte, minute après minute, ce qui se passe dans un certain endroit ou dans l'esprit du personnage. Les digressions, telles que les connaissent le roman classique, ne sont plus possibles ici, car elles signaleraient l'existence d'une structure autre que temporelle; la seule forme sous laquelle on peut les admettre, sont les rêves et les souvenirs des personnages.

Cette forme de temporalité référentielle n'est pas la seule que le récit connaisse. À côté de la temporalité de l'énoncé, il existe aussi une temporalité de l'énonciation, qui est formée par l'enchaînement des « instances du discours », c'est-à-dire des coordonnées temporelles que le discours donne sur sa propre énonciation; c'est cette instance même qui définit le temps présent comme temps de l'énonciation; l'œuvre obéissant à cette temporalité est dans un présent incessant. On peut appeler cette deuxième

temporalité le « temps de l'écriture », par opposition au temps représenté¹.

Parfois l'œuvre est constituée par le jeu explicite de ces deux temporalités. Ainsi *l'Emploi du temps* de Michel Butor où le temps de l'écriture joue un rôle de plus en plus grand pour écraser, à la fin du livre, dans une coïncidence ultime des deux temporalités, le temps représenté : le narrateur n'a plus le temps de nous raconter l'histoire.

Aucun texte ne peut éviter le temps de l'écriture; et ce caractère obligatoire fait de lui l'ordre le moins rigide qui puisse organiser un texte, en même temps que le moins perceptible. Un récit qui n'obéit qu'à cet ordre, tel *l'Innommable* de Beckett, apparaît aux yeux du lecteur comme précisément dépourvu de tout ordre. Si on peut parler encore d'une structure, c'est parce que le procès d'énonciation se trouve, dans ce cas, constamment rappelé.

Peut-on imaginer un récit atemporel ? Il est clair que l'atemporalité ne concernera que le temps référentiel; mais on peut aussi éviter de mettre l'accent sur le temps de l'énonciation. Deux cas sont alors à envisager. Le premier serait celui du récit causal qui exclut la temporalité; il exclut par là même la causalité événementielle. Ce genre est celui du *portrait*, assez répandu dans le passé; plus récemment, Kafka en a donné un exemple parfait dans la nouvelle *Une petite femme* : la causalité psychologique n'est accompagnée ici d'aucune temporalité référentielle; le temps de l'énonciation est à peine perceptible.

L'autre cas d'atemporalité nous amène au troisième type de structure textuelle.

3. *L'ordre spatial*. Les œuvres organisées selon cet ordre ne sont pas appelées habituellement « récit »; le type de structure en question a été dans le passé plus répandu en poésie qu'en prose. C'est aussi à l'intérieur de la poésie qu'il a été surtout étudié. On peut caractériser cet ordre, d'une manière générale, comme l'existence d'une certaine disposition plus ou moins régularisée.

1. Une tendance des études littéraires en Allemagne, dite « morphologique », a mis cette opposition des deux temporalités (*Erzählzeit* et *erzählte Zeit*) à la base de sa doctrine. Cf. E. Lämmert, *Bayformen der Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955.

lière des unités du texte. Les relations logiques ou temporelles passent au deuxième plan ou disparaissent, ce sont les relations spatiales des éléments qui constituent l'organisation. (Cet « espace » doit évidemment être pris dans un sens particulier, et désigner une notion immanente au texte.)

Le poème suivant¹ illustre une première variété de la structure spatiale :

lyslslyslslyslsly
 lyslslslyslslysls
 lyslslslyslslysls
 lyslslslyslslysls
 lyslslslyslslysls
 lyslslslyslslysls
 lyslslslyslslysls

Ce texte dont la disposition est formée par l'ordre des lettres n'est évidemment qu'une illustration quelque peu naïve d'un principe fondamental de la poésie. On peut rappeler ici tous les dessins tracés avec des lettres; qu'on pense à *Un coup de dés* ou encore aux *Calligrammes* d'Apollinaire. Beaucoup plus importants sont les anagrammes, textes dont certaines lettres forment un mot non seulement telles qu'elles sont données côte à côte, mais aussi lorsqu'elles ont été extraites de leur place et remises dans un ordre différent. Ces lettres renvoyant à des lettres, ou ces sons renvoyant à des sons, dessinent un espace au niveau du signifiant.

L'étude la plus systématique de l'ordre spatial dans l'aspect littéral du langage a été menée par Roman Jakobson². Dans ses analyses de la poésie, il a montré que toutes les strates de l'énoncé, depuis le phonème et ses traits distinctifs, jusqu'aux catégories grammaticales et aux tropes, peuvent entrer dans une organisation complexe, en symétries, gradations, antithèses, parallélismes, etc., formant ensemble une véritable structure spatiale. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la discussion que Jakobson consacre au

parallélisme est suivie d'une référence à la géométrie¹. Les distributions graphiques ou phoniques prennent une valeur de symbole dans l'ordre spatial : si la littéralité présente déjà une première opacité (par rapport à la référence), le signifiant met cette opacité au deuxième degré et instaure ainsi une primauté absolue du langage. On verra aussi un récit — mais ce mot perd alors son sens premier — se constituer à partir d'une répétition et transformation de sons ou de mots.

La littérature connaît encore une autre spatialité, située cette fois-ci au niveau de la référence. Dans des études pénétrantes, Gérard Genette a révélé par exemple l'espace formé par la disposition relative des « éléments », tel que le fer, l'or, la pierre, etc., dans la poésie baroque; ou encore les espaces particuliers à Flaubert, évoqués en dépit et même contre l'ordre causal du récit². Cette manifestation de la spatialité était cataloguée par la rhétorique sous le nom de *description*, et plus particulièrement de *topographie* (description de lieu), *propographie* (description de l'aspect extérieur), etc. A la limite, il n'est pas de texte qui ne contienne au moins un passage qui obéit à ce type d'ordre spatial.

Tout texte recèle l'autre type de spatialité, celui de l'aspect littéral du signe; mais celui-ci passe habituellement inaperçu derrière l'ordre causal ou même temporel. La littérature de tous les temps est riche en répétitions, parallélismes, antithèses, etc. Un des premiers peut-être qui ait réalisé une œuvre de prose, un récit, dont l'ordre dominant soit spatial, est Proust. Cela ne veut pas dire que la causalité ou la temporalité sont absentes de la *Recherche du temps perdu*; mais le dessin général du livre, avec ses oppositions et ses parallélismes, dessin que Proust comparait à une cathédrale, obéit à une structure spatiale.

Aujourd'hui, la littérature s'oriente vers des récits de type spatial et temporel, au détriment de la causalité. Un livre comme *Drame* de Philippe Sollers met en jeu, dans une interrelation complexe, ces deux ordres, en accentuant le temps de l'écriture et en alternant deux types de discours, menés par un « je » et

1. I. et P. Garnier, « Poèmes architectures », *Approches*, 1, 1965; ceci n'est qu'un extrait.

2. Cf. par exemple R. Jakobson, « Une microscopie du dernier « Spleen » dans *Les Fleurs du mal* », *Tel Quel*, 29, 1967.

1. R. Jakobson, « Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie », in *Mathematische und Dichtung*, München, Nymphenburger, 1965.

2. G. Genette, *Figures*, Paris, Editions du Seuil, collection *Tel Quel*, 1966.

par un « il ». D'autres œuvres s'organisent autour d'une alternance de registres verbaux, ou de catégories grammaticales, de réseaux sémantiques, etc.

On a pu remarquer une certaine asymétrie dans les possibilités de chacun de ces ordres. Si l'ordre causal se manifeste uniquement dans la référence du texte, la temporalité peut être aussi bien référentielle que liée au procès d'énonciation; enfin la spatialité apparaît dans la référence ou dans la littéralité du texte, où elle connaît une variété toute particulière. Mais si les possibilités en fait inexplorées paraissent à première vue inexplorables, ce n'est peut-être là qu'une impression superficielle. Une œuvre comme celle de Raymond Roussel, par exemple, semble introduire la causalité dans la littéralité même du langage : ce ne sont plus des événements qui sont provoqués par des événements, mais des mots par des mots. D'autres révélations nous attendent sans doute dans l'avenir.

Seul le mélange des trois ordres se rencontre en fait en littérature. La pure causalité nous renvoie au discours utilitaire, la pure temporalité, aux formes élémentaires de l'histoire, la pure spatialité, au logatome lettriste. Ne serait-ce pas là une des raisons des difficultés que l'on rencontre quand on tente de parler du roman¹ ?

4. LA SYNTAXE NARRATIVE

Pour illustrer les principes exposés jusqu'ici et poser certains problèmes plus concrets, nous analyserons, dans les deux chapitres qui suivent, quelques récits. L'ordre dominant de ces récits est celui qui a été le mieux étudié jusqu'à présent : la causalité événementielle; les précisions apportées concerneront essentiellement cet ordre-là. Toutefois quelques indications seront également données sur les ordres temporel et spatial.

1. Quel philosophe ne serait pas indigné devant la légèreté avec laquelle se trouvent employés ici des mots comme « causalité », « temps », « espace », mots dont le passé métaphysique est si lourd ? Comment ose-t-on parler du temps et de l'espace sans avoir au préalable défini ce que l'on entend par ces mots ? Poser cette question, c'est signaler tout le danger qu'il y a à isoler la science de la philosophie. La résoudre, c'est passer outre à l'isolation même des deux activités. Voie difficile qui obligerait la parole vide à devenir silence, tant qu'elle ne peut se transformer en parole pleine.

Par ailleurs, on ne posera que la question de l'enchaînement global d'un récit. Seuls seront examinés les éléments les plus importants du récit, qui forment, pourrait-on dire, son intrigue; ces éléments que Tomachevski appelle les « motifs liés », et Barthes, les « fonctions cardinales », ne couvrent pas pour autant l'ensemble du récit; des « motifs libres » ou des « catalyses » existent à côté d'eux, et peuvent parfois occuper la plus grande partie d'une œuvre. On devra se contenter de quelques remarques en ce qui concerne ces derniers.

Les textes choisis sont quelques nouvelles du *Décameron* de Boccace. Ce choix n'est pas fortuit; ces nouvelles forment, à plusieurs titres, un exemple privilégié. D'abord, c'est précisément la causalité événementielle qui y est l'ordre dominant, c'est elle qui détermine la signification globale de l'œuvre. Ensuite, l'intrigue est, en règle générale, assez simple et assez courte. Enfin, l'existence d'un nombre élevé de nouvelles qui sont censées avoir plusieurs propriétés en commun permet, dans une certaine mesure, de vérifier, de comparer, de généraliser, ce qui est particulièrement utile à ce stade des recherches¹. Il est difficile pour l'instant d'appliquer la méthode sur n'importe quelle matière et on doit se contenter d'exemples privilégiés.

On introduira d'abord deux notions, dont le sens ne se précisera que peu à peu, et qui correspondent à deux types de segments, de longueur qualitativement différente, découpés dans la chaîne de succession du récit. Le premier sera appelé *proposition* et sera construit sur le modèle des propositions nucléaires de la grammaire contemporaine. Il correspond à une certaine action et constitue notre unité minimale (à ce niveau de l'analyse). Le second sera appelé *séquence*; il est formé de plusieurs propositions (dans nos exemples, de trois à cinq) et donne au lecteur l'impression d'un tout achevé, d'une histoire, d'une anecdote.

Lisons maintenant quelques nouvelles.

Le roi de France a entendu parler de la beauté de la marquise de Montferrat. Il arrive un soir pour le dîner dans la maison de la marquise, sachant que son mari est absent. Mais

1. On trouvera une analyse plus détaillée de ces récits dans notre *Grammaire du Décameron* (à paraître chez Mouton, Paris-La Haye).

par un jeu de mots réussi, la marquise lui fait comprendre qu'il devrait abandonner ses prétentions; et c'est ce qu'il fait. (I, 5.)

La nouvelle se trouve ici réduite aux éléments principaux de son intrigue; mais ce résumé comporte encore trop de détails, qu'une analyse interne et une comparaison avec d'autres nouvelles nous permettront d'écartier.

Prenons d'abord les personnages. Le roi et la marquise sont assez faiblement caractérisés; on pourra relever deux traits mais aucun d'entre eux n'est, à première vue, nécessaire à l'intrigue: le premier est leur position sociale (le roi est supérieur à la marquise); il reste sous-entendu. Le second est le fait que le roi est coureur et la marquise, vertueuse; mais ces traits découlent de l'intrigue plutôt qu'ils ne la constituent.

Les actions de ces personnages se réduisent à deux. Ce sont d'abord les prétentions du roi; ensuite la contre-attaque de la marquise. Le renoncement final aux prétentions peut être considéré comme la négation de ces dernières.

Les relations entre ces actions sont de deux types, bien qu'ils se laissent à peine distinguer: la consécution et la conséquence. Cette dernière est d'ailleurs toujours accompagnée par la consécution; mais on notera une seule relation: celle qui apparaît chaque fois comme plus importante.

On peut maintenant donner une présentation plus condensée de l'intrigue. Nous utiliserons peu de symboles, pour ne pas rendre la lecture difficile; seules quelques notations conventionnelles seront adoptées. D'abord, on désignera par un + la consécution, par une flèche, →, la causalité. Les majuscules X, Y, Z seront utilisées à la place des personnages (ou des *agents*). Les verbes seront laissés dans leurs formes personnelles; mais on se servira de verbes plus abstraits, en vue de la comparaison avec d'autres récits.

Y nuit à X + X attaque Y → Y ne nuit plus à X

Prenons maintenant deux autres histoires, dont l'intrigue offre quelque ressemblance avec la première:

Oretta doit rentrer chez elle à pied, de même qu'un groupe de plusieurs gentilshommes. L'un d'eux se propose de lui raconter une histoire pour lui faire oublier sa fatigue. Elle consent;

mais le gentilhomme raconte si mal, qu'il ennue Oretta au lieu de lui faire plaisir. Par une plaisanterie, elle le fait renoncer à son intention. (VI, 1.)

Ermino est connu dans sa ville pour être riche et très avaré. Il invite un jour chez lui le courtois Guillaume, célèbre par ses vertus. Guillaume trouve un moyen de ridiculiser l'avarice d'Ermino et depuis, celui-ci est « le plus libéral et le plus aimable des gentilshommes ». (I, 8.)

Si on se place au même niveau de généralité, on s'aperçoit que la première de ces deux histoires correspond exactement à la formule obtenue à partir de l'exemple du roi et de la marquise. A nouveau un Y nuit à un X, à nouveau par une contre-attaque celui-ci l'y fait renoncer.

Quant à la seconde, elle possède quelques traits particuliers. Dans les deux premiers exemples, l'histoire débutait par l'action d'un personnage, action nuisible pour un autre. Mais l'avarice d'Ermino ne fait aucun mal à Guillaume. On devrait donc la présenter ainsi:

Y a un défaut interne + X attaque Y → Y n'a plus ce défaut

Cette présentation nous permet de tirer une première généralisation touchant la structure de nos propositions. Deux possibilités existent pour réaliser un prédicat: soit par un verbe, transitif ou intransitif; soit par un attribut, c'est-à-dire, le plus souvent, un adjectif; ainsi dans le dernier cas « Ermino est avaré » (l'expression « défaut interne » est utilisée en vue d'une plus grande généralité); par la suite, l'attribut se transforme en épithète: « Guillaume attaque Ermino l'avare. » Ainsi les prédicats sont, en accord avec ce que nous en dir la linguistique, verbaux ou attributifs, fonctions ou qualifications. La limite entre les deux types n'est pas toujours nette; si nous voulons réunir les formules des trois histoires, nous pouvons les écrire ainsi:

Y { nuit à X + X attaque Y → Y } ne nuit plus à X
 { a un défaut interne n'a plus ce défaut

L'accolade signifie la possibilité de choisir l'un ou l'autre des deux termes qu'elle réunit; toutefois, si on choisit le premier, on doit le reprendre dans la suite.

On arrive ainsi à une formule généralisée (et l'analyse d'autres récits la compliquerait encore) qui a les propriétés d'un modèle : à partir de là et suivant certaines règles, nous pouvons trouver par dérivation un nombre indéfini d'intrigues concrètes.

Du même coup se précise la notion de séquence : celle-ci est un choix parmi les possibles d'un modèle, choix qui, pour des raisons de symétrie, offre un caractère clos. On pourrait comparer utilement la séquence à une figure rhétorique : l'une comme l'autre consiste dans la disposition particulière des unités inférieures (là, des propositions, ici, des mots), disposition telle que nous pouvons la nommer. On s'apercevra d'ailleurs que certaines séquences possèdent exactement la même structure que certaines figures. Quant à la séquence décrite plus haut, rien ne nous empêche de lui donner un nom et de l'ajouter à l'inventaire des figures.

Passons maintenant à un autre récit, à structure plus complexe.

Un bourgeois pêche par gourmandise. L'inquisiteur de la ville l'apprend et lui extorque une grosse somme d'argent sous la menace du bâchet. Le bourgeois, enfermé dans la maison de l'inquisiteur, remarque la gourmandise de ce dernier et lui en parle, sous la forme d'une parabole. L'inquisiteur se voit obligé de relâcher le bourgeois. (I, 6.)

A côté des deux verbes déjà introduits auparavant, on aura besoin ici d'un troisième, pour désigner le péché.

X pêche → Y nuit à X + X attaque Y + Y pêche → Y ne nuit plus à X

Notons ici que le verbe intransitif « pêcher » se laisse remplacer par un attribut (« a un défaut interne »); et que d'autre part, pour rétablir l'ordre logique, on a séparé la troisième et la quatrième proposition qui dans la nouvelle sont données simultanément.

La symétrie particulière à cette séquence serait plus évidente si on la réécrivait ainsi :

X pêche → Y nuit à X →
X attaque Y + Y pêche → X nuit à Y

Si l'histoire se réalisait sous cette forme (si à la fin de la nouvelle le bourgeois obligeait l'inquisiteur à lui donner de l'argent), la symétrie serait parfaite : la même suite de prédicats serait répétée,

avec une permutation des agents (en rhétorique, on nomme cette figure : *chiasme*, par exemple : « Il faut manger pour vivre, et non vivre pour manger »). Mais ici, on s'aperçoit d'une propriété particulière du verbe « nuire » : seuls certains agents en peuvent devenir le sujet. Le bourgeois ne peut pas rendre à l'inquisiteur la monnaie de sa pièce, par la force de leur position dans la hiérarchie sociale. On pourrait dire que ce verbe est *non réciproque*, dans la mesure où si « Y nuit à X » est possible, « X nuit à Y » n'obéit pas aux règles de la grammaire particulière qui régit les intrigues dans *le Décaméron*; en revanche, si on peut formuler « Y attaque X », on peut aussi bien trouver « X attaque Y » : « attaquer » est un verbe *réciproque*. Le chiasme du récit boccacien se termine donc ici par la simple neutralisation (négation) de l'action initiale.

On voit que le chiasme peut être considéré comme une dérivation de la première figure examinée : ici et là, une action nuisible de départ se trouve neutralisée à la fin. Mais, dans ce deuxième cas, un parallélisme inverse vient enrichir le dessin initial. On retrouve ainsi l'ordre spatial dont ce parallélisme est le signe.

Les positions sociales des protagonistes ont aussi un rôle dans la dernière nouvelle. Pour en rendre compte, nous pouvons les considérer comme un autre attribut; et on s'aperçoit que dans presque toutes les nouvelles de Boccace, sont décrites dès le début certaines qualités des personnages, qui auront de l'importance pour l'action à venir. Généralement ce sont deux qualités, l'une d'ordre externe et social, l'autre individuelle. Ces deux qualités ont une répartition complémentaire chez les deux personnages : l'un est puissant et méchant, l'autre faible et bon (ainsi l'inquisiteur et le bourgeois, le roi et la marquise, etc.); l'histoire consiste à affirmer la supériorité des qualités internes, grâce auxquelles le personnage socialement inférieur gagne la victoire. Ainsi l'intrigue de la nouvelle a son prolongement dans la société qu'elle décrit.

La séquence ne correspond pas toujours à une nouvelle. Tantôt elle s'y manifeste sous une forme tronquée, et pour la rétablir, on doit recourir à d'autres nouvelles qui possèdent la même intrigue. Tantôt une nouvelle contient plusieurs séquences. Trois types de combinaison sont alors possibles.

Le premier cas, fréquent dans *le Décaméron*, est l'enchaînement. Ici une séquence entière se substitue à une proposition de la première séquence. Par exemple :

Bergamin est arrivé dans une ville étrangère, invité à un repas par Messire Cane; au dernier moment, celui-ci annule l'invitation sans indemniser Bergamin. Ce dernier se voit obligé de dépenser beaucoup d'argent; mais rencontrant un jour Messire Cane, il lui raconte l'histoire de Primas et de l'abbé de Cluny. Primas était allé à un repas donné par l'abbé, sans être invité, et celui-ci refusa la nourriture. Pris ensuite de remords, il le couvrit de grâces. Messire Cane comprend l'allusion et fait rembourser Bergamin. (I, 7.)

L'histoire principale se réduit à notre premier schéma :

Y nuit à X + X attaque Y → Y ne nuit plus à X

Mais la deuxième proposition constitue, à elle seule, une séquence, car cette attaque se réalise par la narration d'une histoire; c'est à nouveau une action initiale nuisible, suspendue à la fin. Cette nouvelle offre donc l'exemple non seulement de l'enchaînement mais aussi de l'image en abyme.

L'enchaînement représente une autre possibilité de combinaison. Dans ce cas, les séquences sont mises à la suite l'une de l'autre au lieu d'être imbriquées. Ainsi dans la septième nouvelle de la huitième journée : Hélène laisse le clerc amoureux d'elle dans le jardin pendant une nuit d'hiver (première séquence), ensuite le clerc l'enferme toute nue dans une tour pendant une chaude journée d'été (deuxième séquence). Encore une fois, les deux séquences ont des structures identiques; l'identité est accusée par l'opposition des circonstances spatio-temporelles.

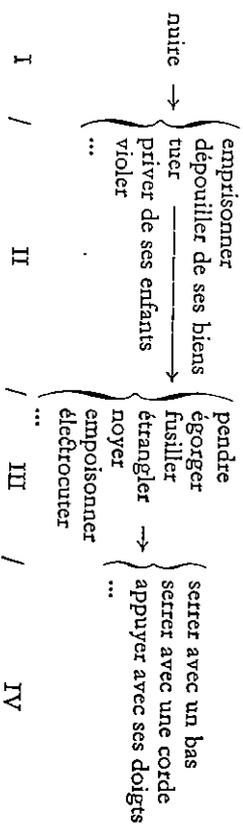
La troisième forme de combinaison est l'alternance, qui met à la suite l'une de l'autre tantôt une proposition de la première séquence, tantôt une de la seconde. *Le Décaméron* présente peu d'exemples de ce type (cf. toutefois V, 1); mais le roman se sert fréquemment de cette construction. Ainsi alterner dans *les Liaisons dangereuses* les histoires de Mme de Tourvel et de Cécile; l'alternance est motivée par la forme épistolaire du livre.

Entre la séquence réduite aux « formules » auxquelles nous sommes arrivés, et la nouvelle réelle, il semble y avoir un abîme, à première vue infranchissable. Comment s'accomplit le passage de cette présentation abstraite au texte concret? Différentes réponses peuvent être suggérées; on ne fera qu'en proposer une ici.

La concrétisation pourrait être présentée comme un triple processus.

1. *Une spécification syntaxique.* Chaque proposition de la première séquence pourra se réécrire, à son tour, comme une nouvelle séquence. Nous avons examiné ici les séquences les plus générales; mais on peut passer à un deuxième niveau, où chaque proposition du premier devient séquence; ensuite à un troisième, etc. On peut supposer pour l'instant que ces séquences de niveaux secondaires obéissent aux mêmes règles que la première séquence. Une telle écriture des propositions ne nous ferait pas changer de niveau d'analyse : on reste ici attaché à la « syntaxe », c'est-à-dire au pur enchaînement de propositions formelles.

2. *Une interprétation sémantique.* La limite entre la syntaxe et la sémantique n'est pas plus nette ici qu'elle ne l'est en linguistique. En utilisant le verbe « nuire » ou « pécher », nous mettons déjà en évidence un contenu sémantique; toutefois, à ce niveau de généralité, nous ne cherchons que ses possibilités de combinaison (on peut comparer cet état avec l'ambiguïté, en linguistique, des catégories telles que « animé-inanimé », « dénombrable-non dénombrable », etc. : elles appartiennent à la fois à la syntaxe et à la sémantique). Mais chacun de ces verbes (ou adjectifs, etc.) peut être précisé davantage, et ceci à plusieurs niveaux. On pourrait présenter l'organisation suivante du lexique (la flèche signifie la possibilité de substitution) :



Il donne une interprétation sémantique de I, mais garde encore un aspect trop syntaxique vis-à-vis de III, et ainsi de suite.

On peut facilement rétablir la sémantique des histoires réduites. Ainsi le verbe « attaquer » se transcrit comme « faire un jeu de mots », « raconter une histoire », « ridiculiser », etc. (Une étude du *Diaméron* aurait à s'arrêter sur le rôle décisif donné aux jeux de mots, aux plaisanteries, aux métaphores, etc., dans l'intrigue des nouvelles). Le verbe « nuire » donne :

nuire	→	{	courtiser → venir diner (I, 5)
		{	ennuyer → mal raconter une histoire (VI, 8)
		{	dépouiller de son argent → obtenir un « cadeau » (I, 6)
		{	obliger à dépenser (I, 7)

La même opération peut être accomplie sur les attributs. Dans ce cas on voit souvent surgir des dépendances nouvelles, de complémentarité et d'exclusion : si X est un marquis, Y est un roi, mais non le pape, etc.

3. *Une représentation verbale.* Ces structures syntaxiques, que l'on trouve dans les séquences, peuvent se réaliser à l'aide de différents registres de la parole. Par exemple, l'histoire du roi et de la marquise représente la première proposition par un discours référentiel, la seconde par un dialogue (style direct), la troisième, à nouveau par le discours référentiel. Les deux derniers types de concrétisation paraissent bien distincts l'un de l'autre aux degrés intermédiaires ; mais leur résultat final est le même : c'est le texte de la nouvelle, tel qu'il apparaît aux yeux du lecteur. La plus grande particularisation verbale (c'est-à-dire le choix des mots) ne peut que coïncider avec la plus grande particularisation sémantique (c'est-à-dire, à nouveau, le choix des mots) ; ainsi, dans notre exemple, la plaisanterie métaphorique de la marquise est à la fois un registre de la parole et une action précise. L'unité finale du récit se fait dans le langage.

Ajoutons en conclusion qu'un extrait d'un texte réel assume habituellement plus d'une fonction dans le récit. Telle action servira en même temps à caractériser un personnage, à en introduire un autre, à répondre à quelque autre action, à en provoquer une nouvelle. Cette fusion des fonctions est nécessaire à l'économie du système.

Les règles et les lois proposées ici ne visent pas à diminuer l'importance qu'on accorde à l'invention individuelle, mais plutôt à préciser sa place.

5. TRANSFORMATIONS, MODES, « RECONNAISSANCE »

On essaiera maintenant d'introduire quelques notions qui rendront plus souple et plus complexe le système proposé au chapitre précédent.

1. *Les transformations du verbe.* La notion de transformation peut intervenir à deux endroits du système de notation que nous venons de proposer.

D'une part, elle peut permettre une plus grande économie. On gardera un seul verbe au lieu de deux, si le second se laisse représenter comme une transformation du premier.

On peut parler ainsi d'une transformation oppositionnelle ; dans ce cas, le verbe sera remplacé par son antonyme. Par exemple, la proposition « X hait Y » peut être réécrite comme « X (aimer)-1 Y ». Cette transformation sera distinguée de la négation, qui est aussi une transformation, et dont on s'est déjà servi dans le chapitre précédent. La proposition « X n'aime pas Y » n'égalise pas « X hait Y ».

Une autre transformation possible est celle qui rend compte du factitif. Dans ce cas, on pourrait substituer à certains verbes *faire* + un autre verbe, par exemple :

nourrir → faire manger
donner → faire avoir

Le nombre et la nature de ces transformations seront fixés à partir de l'analyse de chaque texte particulier, suivant les nécessités du cas et, bien sûr, suivant des considérations générales touchant l'économie du système descriptif.

Mais parler des transformations du verbe peut avoir un autre sens. Dans la langue naturelle, le même événement peut être décrit aussi bien à l'aide de phrases actives que de phrases passives. La différence obtenue sera d'ordre stylistique ; mais elle peut revêtir une importance considérable. Dans son livre sur les formes

littéraires simples (sur lequel on reviendra plus loin), André Jolles a émis la supposition que les propriétés du verbe pourraient nous aider à préciser l'opposition entre conte de fées et nouvelle. Lorsqu'on nous sommes dans le conte, nous nous demandons : qu'arrivera-t-il au prince ? Mais si nous lisons une nouvelle réalisée sur un prince, la question que nous nous posons est : et que fit alors le prince ? Jolles propose de parler de deux « étiques » : celle de *Vaffion* (*Hambeln*) régit l'univers de la nouvelle, celle de la *passion* (*Gesehen*) est liée au conte. On voit bien que ces deux types de présentation de l'action, en tant que « ce que je fais » ou en tant que « ce qui m'arrive », se réduisent à l'opposition des différentes diathèses (ou voix) d'un verbe. Il est donc possible que certains genres littéraires ne connaissent que des verbes à l'actif, d'autres, au passif, etc. Dans ce cas, notre transformation cesse d'être un simple artifice de description, elle permet de refléter une propriété importante du récit.

2. *Les modes : indicatifs et autres.* On dira qu'une proposition est au mode indicatif si le lecteur doit croire que l'événement dénoté par celle-ci est arrivé. Dans les exemples analysés au chapitre précédent, toutes les actions rapportées par le récit s'étaient déroulées « réellement » dans son monde imaginaire; par exemple : le bourgeois pêche, l'inquisiteur le punit, l'inquisiteur pêche, le bourgeois le ridiculise, l'inquisiteur ne le punit plus.

Ce n'est évidemment pas toujours le cas. L'action peut jouer un rôle dans le récit et s'intégrer dans l'intrigue sans s'être réalisée. Il suffit de prendre un autre récit de Boccace, qui contient le même chiasme que l'histoire de l'inquisiteur, pour s'en convaincre.

Un jeune moine amène une femme dans sa cellule et fait l'amour avec elle. L'abbé s'en aperçoit et se prépare à le punir sévèrement. Mais le moine se rend compte de la découverte de l'abbé et lui tend un piège, en quittant sa cellule. L'abbé y entre et succombe au charme de la jeune femme, pendant que le moine l'observe à son tour. Quand à la fin l'abbé se propose de punir le moine, ce dernier lui fait remarquer qu'il vient d'accomplir le même péché. Résultat : le moine n'est pas puni. (I, 4.)

Schématisant cette intrigue, on arrive à la même figure que précédemment, mais avec une différence notable : la punition du moine au début n'a pas lieu (contrairement à celle du bourgeois), elle n'existe que comme menace, comme quelque chose qui doit arriver. Cette modalité de la proposition ne l'empêche pas d'assumer la même fonction syntaxique que si elle s'était réalisée.

Autrement dit, cette proposition est bien présente dans l'intrigue mais elle n'est pas articulée sur le mode indicatif. Les modes non indicatifs sont ceux qui dénotent l'existence virtuelle, et non pas réelle, d'une action dans le récit. Leur nature et nombre dépendront à nouveau du type de récit qu'on analyse, ainsi que de l'économie générale du système descriptif; une fois ces modes établis, on pourra aussi tenter de les structurer, mettant en évidence leurs relations mutuelles. Les modes du récit correspondent donc à plusieurs formes linguistiques : les modes proprement dits, comme le conditionnel; mais aussi les verbes modaux, tels *pourrait, vouloir, devoir*; les temps du verbe, comme le futur.

On trouve dans le *Décameron* des modes comme le conditionnel (le juf se propose de devenir chrétien s'il s'avère que le pape et les cardinaux mènent une vie sainte, I, 2); comme l'optatif (II, 1); comme l'« obligatif », dans l'exemple de la punition qui *devrait* survenir; comme l'hypothétique, etc.

On adoptera pour les modes la notation suivante : la proposition non indicative sera mise entre parenthèses, et celles-ci seront suivies d'une indication sur le mode utilisé, par exemple dans l'histoire du moine, la punition sera marquée ainsi :

X pêche (→ Y punit X)
obligatif

ce qui doit se lire : X pêche, et pour ce péché il devrait être puni par Y. L'absence de parenthèses signifie que la proposition est à l'indicatif.

En 1930 paraît en Allemagne un livre qui demeure une des études les plus riches sur les formes littéraires : ce sont les *Formes simples* d'André Jolles¹. Pour cet auteur qui se définit lui-même comme un représentant de la tendance « morphologique », les formes littéraires qu'on trouve dans les œuvres contemporaines

1. A. Jolles, *Einfache Formen*, Max Niemeyer Verlag, 1930 (2^e éd., 1956).

sont dérivées des formes linguistiques; cette dérivation se produit non pas directement mais par l'intermédiaire d'une série de formes simples qu'on trouve, pour la plupart, dans le folklore. Donc ces formes simples sont des extensions et des applications des formes linguistiques; et elles-mêmes seront par la suite prises comme éléments de base dans les œuvres de la « grande » littérature. Pour comprendre mieux ces dernières, nous avons tout intérêt à étudier d'abord les formes simples, avant qu'elles n'entrent dans des combinaisons savantes et difficiles à saisir. Le livre de Jolles est consacré à l'étude de neuf de ces formes simples.

L'auteur se pose, il est vrai, très peu de questions d'ordre linguistique. Il ne s'interroge pour ainsi dire pas sur le passage entre le langage et les formes littéraires simples, ni sur le sens précis des mots « formes linguistiques » : plusieurs catégories semblent pouvoir jouer ce rôle. Mais après la publication du livre, son auteur a tenté une organisation linguistique de l'univers des formes simples, et il est arrivé au résultat suivant (en ajoutant la *fable* comme dixième forme) :

	<i>Interrogation</i>	<i>Assertion</i>	<i>Silence</i>	<i>Impératif</i>	<i>Optatif</i>
<i>réaliste</i>	cas de conscience	saga	énigme	proverbe	fable
<i>idéaliste</i>	mythe	chronique	bon mot	légende	conte des fées

Beaucoup de points de cette classification sont sans doute à réexaminer; et les analyses de Jolles ne se réduisent pas à ce schéma. Mais ce qui frappe immédiatement, ce sont les catégories « optatif », « impératif », etc. : c'est, à peu de chose près, la classe des modes. Il y aurait donc, dans l'analyse littéraire, un niveau plus élevé que celui de la proposition, où cette classe peut servir.

Dans quel sens peut-on dire qu'une des formes littéraires simples relève d'un certain mode ? La légende décrit, selon Jolles, une *vie exemplaire* : celle d'un saint. La réaction du lecteur, impliquée

dans le texte même, est l'imitation : c'est donc un impératif, c'est un ordre ayant trait à la façon dont nous devrions nous comporter. En revanche, le conte de fées relate non ce qui arrive véritablement, mais ce qu'on voudrait voir arriver; il s'agit d'un souhait, donc d'un optatif. La chronique, elle, ne fait que rapporter des faits déjà existants, nous sommes dans l'indicatif et dans l'assertion.

Le mode est perçu au niveau de l'œuvre entière et non plus à celui d'une seule action. On peut donc utiliser la catégorie du mode, de même que tout à l'heure la diathèse, pour distinguer les genres littéraires. A l'intérieur d'une légende, toutes les propositions peuvent être à l'indicatif; son mode impératif sera un élément paramétrique, désigné par des signes particuliers, dont le sens est : le texte que vous lisez est une légende et non un conte de fées.

3. *La reconnaissance.* La reconnaissance est un des premiers procédés littéraires inventoriés par la poétique. Par la suite, les poétiques classiques se sont bornées à signaler son existence. Voici la définition aristotélicienne : « La reconnaissance, comme d'ailleurs le nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance... » (*Poétique*, 1452 a). La reconnaissance s'apparente pour Aristote aux « parties d'étendue », c'est-à-dire qu'elle correspond à une certaine partie de l'intrigue : celle qui vient après la péripétie. A quoi correspond la reconnaissance dans une poétique structurale, et comment se lie-t-elle aux autres catégories discutées ?

Comme il ressort de la définition d'Aristote, la reconnaissance correspond à deux parties de l'intrigue : d'abord, un moment d'« ignorance », ensuite, celui de la « connaissance ». Dans ces deux moments — pour nous, ces deux propositions — il se produit la même chose; mais la première fois quelqu'un s'est trompé d'interprétation. Les exemples les plus fréquents concernent l'identité d'un personnage : la première fois, Iphigénie prend Oreste pour quelqu'un d'autre, la seconde fois, elle l'identifie. Mais on voit qu'il n'est pas nécessaire de réduire la reconnaissance à la découverte d'une véritable identité : toute révélation sur une action, dont on a donné d'abord une fausse interprétation, égale une « reconnaissance ».

On retrouve par là-même un élément du récit déjà discuté : les visions. Les visions concernent la façon dont le lecteur est informé de l'histoire, et partant la façon dont le narrateur la perçoit. La reconnaissance trahit, de son côté, la perception que les personnages ont de l'action. Le récit le plus élémentaire connaît déjà deux modes de perception chez les personnages, qui sont la perception vraie et fautive, l'être et le paraître. Pour qu'il y ait reconnaissance, il faut qu'une proposition soit d'abord énoncée sous le mode du paraître, et qu'ensuite la même proposition, mais avec une modification particulière, apparaisse sous le mode de l'être.

Pretons à nouveau pour exemple une nouvelle de Boccace.

Un jeune homme demande à une femme mariée de lui accorder ses faveurs. Celle-ci consent à les lui accorder, mais exige en récompense une grosse somme d'argent. Le jeune homme emprunte l'argent au mari, le remet à la femme et obtient ce à quoi il aspirait. Plus tard, il retrouve le mari en présence de la femme et déclare avoir remis à celle-ci l'argent emprunté. (VIII, 1.)

Cette nouvelle est fondée sur l'effet de reconnaissance. Une certaine action, la remise de l'argent de l'amant à la femme, est prise par cette dernière pour un cadeau; en fait, il s'agissait de son propre argent.

Pour formuler ces propositions, on aura besoin d'une nouvelle forme de notation. On mettra entre parenthèses la proposition qui existe dans l'esprit d'un des personnages, mais non pour le lecteur; pour ne pas la confondre avec les propositions modales, on la fera précéder du symbole du personnage qui croit cette action vraie. La reconnaissance dans notre exemple sera alors notée ainsi :

X (Y d) Y — d

où d désigne l'acte de faire un cadeau, de donner, et le signe —, sa négation. Nous saurons ainsi automatiquement que Y fait un cadeau uniquement aux yeux de X, mais non aux yeux du lecteur; et que la reconnaissance de la fin concerne précisément cet X. L'absence de parenthèses et du symbole des personnages signifiera que l'action est présentée au lecteur comme ayant véritablement eu lieu.

Cette manière de noter les visions que les personnages ont de l'action ne concerne qu'une seule dimension du processus : celle de la vérité. Il sera nécessaire d'introduire une notation plus nuancée pour refléter le cas d'une perception partielle, ou déformante, ou hyperbolique, etc. Notons que le couple formé par ces deux propositions peut être perçu par le lecteur comme une question et sa réponse.

Les remarques réunies ici ne forment évidemment pas une « grammaire » exhaustive du récit; il s'agit tout au plus d'éléments en vue d'une grammaire future ». Mais si on peut facilement envisager le perfectionnement du système proposé, il reste à soulever une question importante. Le modèle syntaxique décrit dans les deux derniers chapitres ne peut tenir compte, malgré les modifications apportées, que d'une dimension du récit, à savoir de l'intrigue. Pour traiter de la position du narrateur et considérer le récit avant tout comme discours, il nous a fallu séparer les visions dans le récit et les registres de la parole. De même, les théories linguistiques contemporaines isolent l'étude de la syntaxe de ce qu'on appelle « la subjectivité dans le langage », c'est-à-dire de l'introduction du procès d'énonciation dans l'énoncé. Il est souhaitable, au moins en ce qui concerne la poétique, d'arriver à une théorie unie qui puisse traiter à la fois, par exemple, de la vision du narrateur et de celle du personnage. Il est à supposer qu'une telle théorie ne s'inspirera plus des modèles algébriques élaborés par les logiciens, mais des modèles topologiques qui offrent des possibilités plus riches et plus variées.

6. LE VRAISEMBLABLE

Les critiques et les historiens de la littérature ont souvent dit que l'œuvre particulière se soumet non seulement aux lois du discours littéraire, mais aussi à la réalité dont elle représente une image. Sur cette base s'est constituée une doctrine du réalisme, qui, quoique souvent contestée, n'en subsiste pas moins de nos jours. Avant de terminer cette brève esquisse de la théorie du

discours littéraire, il faut réviser les relations de celui-ci avec la « réalité ».

Dire que le texte littéraire se réfère à une réalité, que cette réalité constitue son référent, c'est instaurer une relation de *vérité* et se donner le pouvoir de soumettre le discours littéraire à l'épreuve de la vérité, le pouvoir de dire de lui qu'il est vrai ou faux. Or, une convergence et une opposition assez curieuses se laissent observer sur ce point entre les logiciens, spécialistes des problèmes que pose la relation de vérité, et les premiers théoriciens du roman. Ceux-ci avaient l'habitude d'opposer la science histoire au roman, ou aux autres genres littéraires, pour dire que, si la première devait être toujours vraie, le second pouvait même être entièrement faux. Ainsi Pierre-Daniel Huet écrivait dans son *Traité de l'origine des romans* que les romans « peuvent même être entièrement faux, et en gros et en détail ». A partir de là, il n'y avait qu'un pas à faire pour s'apercevoir de la ressemblance des romans avec les mensonges, avec la parole feinte; le même Huet voit l'origine du roman chez les Arabes qui seraient une race particulièrement douée pour le mensonge...

La logique moderne a retourné d'une certaine façon ce jugement : la littérature n'est pas une parole qui peut ou doit être fautive, à l'opposé de la parole des sciences; c'est une parole qui, précisément, ne se laisse pas soumettre à l'épreuve de vérité; elle n'est ni vraie ni fautive, poser cette question n'a pas de sens.

Disons, pour clore la question des rapports entre la littérature et la réalité, que ceux-ci ne sont pas inexistantes, mais qu'ils n'ont pas ce caractère à la fois dominant et simpliste qu'on a voulu leur attribuer. On a vu, à propos du *Décameron*, que, pour mieux comprendre la syntaxe narrative, on est obligé à certains moments de se référer au contexte social dans lequel apparaît l'œuvre. Cette référence n'est sans doute pas unique; mais on est tenté de dire que c'est la « réalité » qui fait parfois partie de l'œuvre, plutôt que l'inverse. De plus, ces rapports ne jouent à aucun instant un rôle primordial et, dans un premier temps, on a tout intérêt à concentrer son attention sur les propriétés internes du discours littéraire. En soulevant le problème du réalisme, l'ancienne critique a eu, de fait, en vue un problème qui n'est pas exactement celui de la véridité. Ce problème se laisse mieux désigner par un

terme qui a cours dans la rhétorique classique : la *vraisemblance*. Ce terme renvoie bien à la relation de l'œuvre avec quelque chose d'autre, mais qui n'est pas pour autant la « réalité ». Cette autre chose est un discours différent qui, comme on verra, peut prendre plusieurs formes.

Si l'on étudie les discussions que le passé nous a léguées, on s'aperçoit que l'œuvre est jugée vraisemblable par rapport à deux autres grands types de discours. Le premier est ce qu'on appelle les *règles du genre* : pour qu'une œuvre puisse être jugée vraisemblable, il faut qu'elle se conforme à ces règles. À certaines époques, une comédie n'est jugée vraisemblable que si, au dernier acte, les personnages se découvrent un degré de proche parenté. Un roman sentimental sera vraisemblable si le dénouement consiste dans le mariage du héros avec l'héroïne, si la vertu est récompensée et le vice puni. Le vraisemblable, pris dans ce sens, désigne la relation de l'œuvre avec le discours littéraire, plus exactement, avec certains éléments de celui-ci, qui forment un genre. D'autre part, l'appartenance à un genre est en droit universelle : toute œuvre peut être considérée comme une instance particulière par rapport à un genre général, même si celui-ci ne doit contenir que cette œuvre-là.

Mais il existe un autre vraisemblable : celui qu'on a souvent pris pour une relation avec le réel. Aristote, pourtant, avait déjà clairement dit qu'il ne s'agissait pas d'une relation entre le discours et son référent (relation de vérité), mais entre le discours et les lecteurs croient vrai. La relation s'établit donc ici entre l'œuvre et un discours diffus qui appartient en partie à chacun des individus d'une société, mais dont aucun ne peut réclamer la propriété; en d'autres mots, à l'*opinion commune*. Celle-ci n'est évidemment pas la « réalité » mais seulement un discours tiers, indépendant de l'œuvre. L'opinion commune fonctionne donc comme une règle de genre qui se rapporterait à tous les genres.

L'opposition entre ces deux types de vraisemblance n'est irréductible qu'à première vue. Dès qu'on se place au point de vue de l'histoire, ce qu'on rencontre est autre chose : la diversité successive des règles de genre. L'opinion commune est un seul genre, qui prétend se soumettre tous les autres; les genres proprement dits admettent au contraire diversité et coexistence.

Il est utile de confronter, dans cette perspective, la doctrine du classicisme avec celle du naturalisme du XIX^e siècle. D'une part, la poétique classique se réfère explicitement aux règles de genre sans prétendre que la conformité à celles-ci égale la vérité. Le poète « doit plutôt changer [la vérité] tout entière, écrit Chape- lain, que de lui laisser rien qui soit incompatible avec les règles de son art ». D'autre part, les théoriciens du classicisme admettent volontiers l'existence de plusieurs genres et, partant, de plusieurs vraisemblables. Les différents moyens dont le poète dispose peuvent tous contribuer à la vraisemblance, mais dans des genres différents. Horace écrit déjà dans *l'Art poétique* que l'iambe convient à la satire, le « distique au vers d'inégale longueur », à la plainte et au remerciement, etc. Quant à l'opinion commune, elle a des droits différents dans les différents genres : le poème « quoique toujours vraisemblable », dira Huet, l'est moins que le roman. En d'autres mots, la loi de certains genres coïncide avec l'opinion commune; mais celle-ci n'a pas de droits absolus.

La doctrine du naturalisme se situe au pôle opposé. Les naturalistes n'admettent pas qu'ils se réfèrent à des règles de genre; leurs écrits doivent être *vrais*, et non vraisemblables. En fait, cela signifie que la seule règle admise est celle de l'opinion commune. La conséquence directe de ce principe est la réduction de tous les genres à un seul; si les règles d'un genre contredisent ce vraisemblable, on supprime le genre : dans la doctrine du naturalisme, il n'y a pas de place pour le poème. Ainsi, parlant de la poésie, l'écrivain russe Saltykov Tchichérine dit : « Je ne comprends pas pourquoi il faut marcher sur un fil et de plus s'accroupir tous les trois pas. »

La poétique particulière à chaque courant littéraire établit habituellement un compromis entre la diversité des genres et l'unité formelle de l'opinion commune. Une œuvre de Michaux situe ce compromis à un point différent de celui où le situe une œuvre de Mauriac; mais toutes deux entrent en relation de vraisemblance avec une loi plus générale. Aucune œuvre n'échappe à un certain vraisemblable : l'extension de cette catégorie est absolue.

Mais si son extension dans l'espace logique ne connaît pas de limites, il n'en est pas de même dans le temps. À première vue, le vraisemblable est une catégorie qui nous oblige à introduire

une dimension historique dans l'examen. Pour d'Aubignac, l'unité de lieu était une soumission au vraisemblable, un même lieu ne pouvant en représenter deux; pour nous, l'unité de lieu est simplement une soumission aux règles du genre. Chaque vraisemblable n'est tel que pour celui qui y croit; le vraisemblable ne peut donc pas exister dans le *présent*. On pourrait même dire que l'apparition du passé se définit par la disparition du vraisemblable, si l'on ne veut pas que la catégorie du passé soit liée au seul calendrier. Le vraisemblable de Boileau n'est pas celui de Flaubert, et aucun des deux n'est le nôtre; nous n'hésitions pas à lui donner son vrai nom : celui de convention, de règles du genre. Celles-ci se travestissent en vraisemblance pour le lecteur contemporain; inversement on ne parle de règles et de conventions que lorsque celles-ci ne sont plus vraisemblables. Une relation peu commune s'instaure ainsi entre la règle et le vraisemblable : ils sont, à la fois, le contraire et le même.

Mais, s'il ne peut exister dans aucun passé, le vraisemblable n'a pas de place dans le *présent* non plus. Les conventions que nous ne percevons pas comme telles ne relèvent pas encore du vraisemblable car elles sont de l'ordre du naturel. Le vraisemblable dont nous sommes contemporains, c'est précisément ce que nous appelons le naturel. Dans la mesure où nous obéissons à la loi du vraisemblable, nous ne le percevons pas; dès que cette perception se produit, la loi recule dans le passé, révélant les traits de la convention.

Voici une nouvelle caractéristique surprenante du vraisemblable : il n'existe que dans sa négation, il n'est présent que par son absence. Ou bien nous le percevons comme tel, et alors il ne l'est plus; ou bien nous ne le percevons pas comme tel, et alors il ne l'est pas encore. Le vraisemblable est ce que nous avons besoin de nier pour rester dans la vérité.

Le lecteur ne connaît pas le vraisemblable mais soit les règles du genre, soit le « naturel ». Dans le simple présent comme dans le simple passé, cette catégorie ne peut être que niée. Il n'y a que le critique qui s'en serve : grâce à elle, il relativise le naturel pour le sortir de l'instance du discours où il régit; grâce à elle, il relativise les conventions pour rappeler qu'elles peuvent aussi paraître naturelles. Le vraisemblable est une catégorie qui transcende l'op-

position instaurée par l'instance du discours, c'est un moyen de faire du passé un présent, du présent un passé — à la fois. Ce n'est que dans cette négation du temps qu'il peut avoir une existence autre que niée.

III. PERSPECTIVES

I. POÉTIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

Postulant la nécessité d'une Poétique, Valéry s'était aussi préoccupé de la situer par rapport à l'Histoire littéraire. Non sans quelque malice, il déclarait : « En résumé, l'objet d'un enseignement éventuel de la Poétique au Collège de France, loin de substituer ou de s'opposer à celui de l'Histoire littéraire, serait de donner à celle-ci à la fois une introduction, un sens et un but. »

Rapport donc de compatibilité et non de substitution. Il faut dès lors, une fois précisée la place de la poétique, dessiner celle de l'Histoire littéraire. D'autant qu'on donne ce nom à deux types d'études qui sont non seulement distinctes mais même diamétralement opposées.

Le premier, nous l'avons rencontré au début de cette étude : c'est la *description*. Si la poétique étudie les propriétés du discours littéraire et non les œuvres particulières, il faut postuler l'existence d'un autre type d'études qui visent, précisément, à décrire les œuvres mêmes. On les trouve le plus souvent dans les ouvrages dits d'Histoire littéraire.

Il faut d'abord insister sur l'importance des descriptions. Une réflexion théorique sur la poétique qui n'est pas nourrie d'observations sur les œuvres existantes se révèle stérile et inopérante. Cette situation est bien connue des linguistes; et Benveniste déclare avec raison que « la réflexion sur le langage n'est française que si elle porte d'abord sur les langues réelles ». La description précède et suit à la fois la poétique : les notions de celle-ci sont formées suivant les nécessités de l'analyse concrète, qui à son tour ne peut avancer qu'en utilisant les instruments élaborés par la doctrine. Rien ne sera plus utile au perfectionnement de l'appareil

conceptuel proposé ici, par exemple, que sa mise à l'épreuve sur un nombre élevé d'œuvres concrètes, qu'il doit permettre de décrire correctement. Il y a une véritable complémentarité entre la poétique et cette version de l'Histoire littéraire.

Mais il est quelque peu surprenant de voir le terme de « histoire » appliqué à ce genre d'études. Car décrire une œuvre littéraire « en soi », c'est précisément l'extraire du temps, la couper de sa dimension historique. Le postulat initial de toute la réflexion actuelle sur la littérature, qui nous vient des formalistes russes mais que l'on retrouve aujourd'hui jusque dans le camp le plus opposé aux structuralistes, consiste en effet à dire qu'un élément de l'œuvre ne reçoit sa signification qu'à l'intérieur de cette œuvre, où il entre dans un réseau complexe de relations. Peu importe que tel procédé de Racine se trouve déjà chez Corneille : dans l'œuvre de chacun, il reçoit une signification différente qui seule compte pour la description de telle ou telle tragédie. Tynianov déclarait dès 1926 : « Je refuse catégoriquement la méthode de comparaison par citations, qui nous fait croire à une *tradition* passant d'un écrivain à un autre. Selon cette méthode, les termes construits sont extraits de leurs fondions, et finalement on confronte des unités incommensurables. » Cette juste protestation entraîne une conséquence surprenante : l'objet de la description est constitué par des unités discontinues, qui existent indépendamment les unes des autres; au niveau de ces unités, c'est-à-dire des œuvres, il n'y a pas lieu de parler d'Histoire. La dimension historique se trouve bannie de l'objet de l'Histoire littéraire.

Ce paradoxe nous oblige à chercher une autre voie pour aborder le sujet véritable de l'Histoire, qui est l'*évolution*. Si la description est incapable d'en traiter, c'est parce qu'elle se situe au niveau des œuvres mêmes; pour faire de l'Histoire littéraire (et non de la biographie ou de l'Histoire sociale), il faut suivre l'évolution des propriétés du discours littéraire, et non des œuvres. Ce ne sont pas les œuvres qui évoluent mais la littérature. Il faut donc se placer ici au niveau de la poétique et, suivant son découpage du fait littéraire, poursuivre les métamorphoses de tel ou tel aspect du discours littéraire. C'est là un nouveau type d'études, opposé à la description, mais lié tout autant que celle-ci à la notion élastique d'Histoire littéraire.

Dans cette perspective, on peut envisager des études portant sur chacun des concepts de la poétique. On décrira l'évolution de l'intrigue de causalité psychologique, ou l'évolution des visions, ou l'évolution des registres de la parole et de leur utilisation en littérature. Ces études, on le voit, ne seront pas qualitativement différentes de celles qui s'inscrivent dans le champ de la poétique. En même temps, disparaît l'opposition factice de la « structure » et de l'« histoire » : ce n'est qu'au niveau des structures qu'on peut décrire l'évolution littéraire; non seulement la connaissance des structures n'empêche pas celle de l'évolution, mais encore c'est l'unique voie dont on dispose pour aborder l'évolution.

Ce nouveau type d'études est d'autant plus nécessaire que la description d'un texte n'est jamais complète si elle se limite à ce seul texte. Une œuvre prend toujours son sens par rapport à d'autres œuvres, à un système de valeurs et de significations. Dans son livre sur la poétique structurale, Jurij Lotman a bien montré que le sens du texte est toujours plus que le texte lui-même. Par conséquent, une étude qui reste fidèle au texte doit l'abandonner sans cesse.

Ici réapparaît la notion de *genre*. Le genre se définit comme la conjonction de plusieurs propriétés du discours littéraire, jugées importantes pour les œuvres où on les rencontre. Le genre n'offre pas de réalité en dehors de la réflexion théorique; il suppose toujours qu'on fait abstraction de plusieurs traits divergents, jugés peu importants, en faveur d'autres traits, eux identiques, et qui sont dominants dans la structure de l'œuvre. Si cette abstraction est égale à zéro, chaque œuvre représente un genre particulier (et cette phrase n'est pas dénuée de sens); au degré maximum d'abstraction, on considère toutes les œuvres littéraires comme appartenant au même genre. Entre ces deux pôles, se situent les genres auxquels nous ont habitués les poétiques classiques, ainsi que beaucoup d'autres genres qu'elles n'ont pas décrits.

Dans l'étude de l'évolution, une fois chaque aspect du discours littéraire étudié isolément, le pas suivant consiste donc à examiner certaines combinaisons plus ou moins stables de ces traits, appelées genres, et à suivre leurs transformations. L'histoire des genres ne peut donc venir qu'à la suite d'une histoire de leurs composantes.

Un exemple réussi d'histoire du genre a été donné par Mikhail Bakhtine dans son livre sur la poétique de Doštoïevski. Bakhtine isole un genre dont on s'est rarement préoccupé : il trouve ses origines dans les dialogues socratiques, son développement dans la ménippée et dans la littérature carnavalesque du Moyen Âge et de la Renaissance, son plein épanouissement chez Doštoïevski; il lui donne le nom de récit polyphonique ou dialogique (on reviendra sur sa définition). A chacune de ces époques, le noyau de traits identiques est accompagné par un nombre élevé d'autres traits, que l'on considère toutefois comme moins importants et partant non décisifs pour attribuer telle œuvre à un autre genre. Cette notion d'importance qui apparaît, ici comme précédemment, sans que l'on puisse lui donner une meilleure explication, est certainement liée au système littéraire contemporain au chercheur. On peut ainsi supposer qu'à chaque instant de l'histoire, une œuvre est susceptible d'appartenir à des genres différents, suivant que l'on juge important tel ou tel trait de sa structure. Ainsi pour les Anciens, l'*Odyssée* appartenait indiscutablement au genre « épique »; mais pour nous, cette notion a perdu son actualité, et nous serions plutôt enclins à rattacher l'*Odyssée* au genre « récit » ou même au « récit à intrigue de causalité événementielle ».

Prenons un autre exemple. On ressent aujourd'hui la parenté d'œuvres aussi dispersées dans le temps que *Tristram Shandy*, *Mémoires écrits dans un souterrain* (la première partie), ou *l'Innommable*. De fait, nous sommes en face d'un genre, bien qu'il ne soit pas inventorié par les traités de rhétorique. Il se caractérise par la présence dans chacune des œuvres citées d'un certain nombre de traits identiques. Ainsi, les registres de la parole utilisés excluent, dans la plus grande partie du récit, le discours qui se réfère à une réalité extra-textuelle : à la place de la description et de la narration, on trouve des réflexions abstraites, des figures rhétoriques, du discours émotif, du discours connotatif. Le narrateur dit toujours « je » et il se présente écrivant (Sterne, Doštoïevski) ou parlant (Beckett); de plus, son discours devient souvent réflexif : il prend conscience de lui-même et met en question ses propriétés. Au niveau de la structure du texte, il faut noter l'absence de toute causalité et, moins fortement, de toute spatialité. Les actions représentées ne s'enchaînent pas logiquement, elles ne se pro-

voquent pas l'une l'autre. D'ailleurs le nombre de ces actions est extrêmement peu élevé, et elles ne sont pas considérées dans la vie comme des actions « importantes » : le personnage central ne fait que réfléchir, ou écrire, ou parler. L'enchaînement du discours obéit à la seule temporalité; et encore, uniquement à la temporalité d'énonciation qui, comme on sait, est obligatoire, inévitable; par conséquent, c'est l'enchaînement le plus faible qui soit.

Pour mieux accentuer cette absence d'actions, cette réduction de l'histoire au simple acte d'énonciation (mais ici il cesse d'être simple), il suffit de comparer *L'Innommable* à *Molloy*, la première partie des *Mémoires* à la seconde. Ces textes appartiennent à un autre genre : si le narrateur y est toujours caractérisé par son propre discours (ce qui n'est pas le cas dans *l'Odyssée*, par exemple, où pourtant Ulysse raconte une grande partie de l'action), il n'en utilise pas moins un discours référentiel qui évoque une réalité autre que celle de l'énonciation; de plus, les actions décrites s'enchaînent selon une causalité, même si celle-ci est contraire à la causalité du bon sens. Dans le premier cas, le lecteur ne percevait qu'un discours; dans le deuxième, il perçoit un discours *et* une histoire.

Il faut ajouter que la combinaison des traits de genre énumérés ci-dessus permet de surcroît, surtout par le truchement des registres de la parole, de créer l'illusion de la fiction. Les *Essais* de Montaigne possèdent la plupart des traits énumérés, mais la différence des formes linguistiques ne permet pas d'inclure ce livre parmi les œuvres de fiction et, par conséquent, dans le genre décrit. Il est possible toutefois que demain des lecteurs élevés dans une littérature qui conserve ce genre mais déplace les registres de la parole, considèrent les *Essais* comme une œuvre de fiction et pas seulement de philosophie.

On voit d'autre part que pour ranger les trois œuvres citées dans le même genre, nous étions contraints de faire abstraction de nombre de traits. Une classification plus nuancée nous obligerait probablement à opposer *Tristram Shandy* aux deux autres; et le discours du narrateur chez Beckett n'a pas exactement les mêmes caractéristiques que le discours des *Mémoires*. Ici, nous rejoignons le problème de l'évolution. C'est là-dessus que portera l'étude de l'Historien, pour montrer les modifications qui se produisent à

l'intérieur même d'un genre. Cette question a évidemment plus de sens que celle de l'« influence » exercée par tel écrivain sur tel autre, qui a pourtant longtemps préoccupé les historiens de la littérature.

2. POÉTIQUE ET ESTHÉTIQUE

On formule très souvent une exigence face à toute analyse littéraire, qu'elle soit structurale ou non. Selon cette exigence, pour qu'une analyse soit jugée satisfaisante, elle doit pouvoir expliquer la valeur esthétique d'une œuvre, dire, en d'autres mots, pourqu'on juge telle œuvre belle mais non telle autre. Et on croit avoir démontré l'échec de l'analyse si celle-ci ne parvient pas à donner une réponse satisfaisante à cette question. « Votre théorie est bien jolie, dit-on, mais à quoi me sert-elle, si elle ne peut pas expliquer les raisons pour lesquelles l'humanité a conservé et apprécié précisément les œuvres qui constituent l'objet de vos études ? »

Les critiques ne sont pas restés insensibles à ce reproche et on a régulièrement essayé d'y répondre, de fournir une recette qui, appliquée automatiquement, produirait la beauté. Il est à peine besoin de rappeler que ces recettes ont toujours été violemment attaquées par les critiques de la génération suivante, et qu'aujourd'hui on ne se souvient même plus de toutes les tentatives faites pour saisir la beauté dans un impératif universel. Rappelons-en, sans épiloguer, une seule, qui mérite au moins attention du fait de son auteur : Hegel. Il écrit dans *l'Esthétique* : « De même que l'état le plus idéal du monde est compatible avec des époques déterminées, de préférence à d'autres, l'art choisit, pour les figures qu'il situe, un milieu déterminé, de préférence à d'autres : celui des *princes*. Et cela non par sentiment aristocratique ou par amour de la distinction; mais il manifeste, ce faisant, la liberté du vouloir et de la création, qui ne trouve à se réaliser que dans la représentation des milieux princiers... »

L'avènement d'une critique qui se pose comme but la connaissance interne de l'œuvre et qui réussit à décrire certaines de ses propriétés purement littéraires, a relancé la question fatidique de la valeur de l'œuvre. Toute tentative pour décrire avec précision

la structure d'une œuvre rencontre la même méfiance quant à ses possibilités d'expliquer la beauté. On décrit, par exemple, les structures grammaticales, ou l'organisation phonique d'un poème : mais à quoi bon ? Cette description nous permet-elle de comprendre pourquoi ce poème est jugé beau ? Et toute l'entreprise d'une poésie rigoureuse se trouve ainsi mise en doute.

Ce n'est pas que ceux qui ont relevé et décrit certains aspects importants de l'œuvre n'aient voulu traiter des lois de la beauté. Il existe même une telle loi, formulée il y a quelque cinquante années à propos du roman, et que l'on continue, aujourd'hui, même dans les ouvrages les plus sérieux, à nous présenter comme une recette de beauté et de qualité. Elle mérite qu'on s'y arrête un peu plus longuement.

Elle concerne ce qui était désigné, dans les pages précédentes, comme les visions dans le récit. Lorsque Henry James en fit la base de son programme littéraire et esthétique, on eut l'impression de toucher, pour la première fois, un élément stable, saisissable de l'œuvre et qui permettrait peut-être d'ouvrir le césame de l'esthétique. Dans son livre déjà cité, Percy Lubbock a essayé de juger les œuvres du passé à l'aide d'un critère tiré de la connaissance des visions : pour qu'une œuvre soit réussie, soit belle, le narrateur ne doit pas changer de point de vue tout au long de l'histoire ; s'il y a changement, il doit être justifié par l'intrigue et par toute la structure de l'œuvre. C'est en se fondant sur ce critère qu'on met les œuvres de James lui-même au-dessus de celles de Tolstoï.

Cette conception, toujours vivante, a eu des prolongements curieux, sans qu'on puisse affirmer que ses différents partisans se soient influencés les uns les autres. Ainsi, dans la même perspective, se placent de nombreuses affirmations du livre déjà cité de Bakhtine. Dans ce livre, un des plus importants sans doute dans le domaine de la poétique, Bakhtine oppose le genre dialogique ou polyphonique au genre monologique dont relève le roman traditionnel. Le genre dialogique se caractérise, essentiellement, par l'absence d'une conscience narrative unifiante, qui engloberait la conscience de tous les personnages. Dans les romans de Dostoïevski, qui sont l'exemple le plus accompli du dialogique, il n'existe pas, selon Bakhtine, une conscience du narrateur, isolée des autres à un niveau supérieur, et qui assumerait le discours de

l'ensemble. Non : « La nouvelle position de l'auteur vis-à-vis du personnage dans le roman polyphonique de Dostoïevski consiste dans la position dialogique, respectée rigoureusement, et qui affirme l'indépendance, la liberté intérieure, l'infinitude et l'indécision du personnage. Pour l'auteur, le personnage n'est pas un « il », ni un « je », mais un « tu » accompli, c'est-à-dire un autre « je », étranger mais égal. »

Mais Bakhtine ne se satisfait pas de cette description qui laisserait le droit à d'autres œuvres de ne pas obéir à ces lois, sans qu'elles soient pour autant condamnées : toute son analyse implique la supériorité de cette forme sur les autres. Par exemple, il écrit : « La véritable vie de la personnalité n'est accessible qu'à une pénétration *dialogique*, à laquelle cette personnalité s'ouvre librement en réponse », (p. 79), etc.

Bakhtine nous présente donc une version différente de la loi esthétique établie par James et Lubbock. Il précise que la vision doit correspondre à ce que Pouillon appelle la vision « avec », et qu'il en faut plusieurs dans une même œuvre. Ce n'est qu'à ces conditions que le dialogue pourra s'instaurer.

On ne se sent pas en droit de contester ces conclusions tant que l'exemple choisi reste Dostoïevski. Cependant quelques pages plus tard, Bakhtine lui-même rapporte un autre cas, celui d'une œuvre inachevée, où le même principe dialogique se trouve illustré. L'auteur de cette œuvre n'est plus Dostoïevski, mais Tchernychevski, auteur dont les œuvres ont, c'est le moins qu'on puisse dire, une valeur esthétique fort contestée. Une fois que le principe dialogique sort des œuvres de Dostoïevski, il perd ses qualités tant vantées.

Plus près de nous, Sartre a donné une nouvelle formulation de l'ancienne loi, dans un article célèbre, consacré à Mauriac. L'œuvre de Mauriac y est contestée non pas au nom de l'esthétique du roman sartrien, mais du roman en général. A nouveau, l'exigence est celle d'une vision « avec » tout au long du livre. « Dans un vrai roman, observateur privilégié... Un roman est écrit par un homme pour un des hommes. Au regard de Dieu qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n'est point de roman. »

En quoi consiste l'exigence de cette esthétique bien particulière ?

Ce qu'elle proscriit avant tout, c'est l'inégalité des deux voix, celle du sujet de l'énonciation (le narrateur) et celle du sujet de l'énoncé (le personnage). Si le premier veut se faire entendre, il doit se travestir, revêtir le masque du second. Ainsi pour Sartre : « Les êtres romanesques ont leurs lois dont voici la plus rigoureuse : le romancier peut être leur témoin ou leur complice, mais jamais les deux à la fois. Dehors ou dedans. » On ne peut être à la fois le même et l'autre. Les voix de deux personnages donnent une polyphonie; mais il faut croire que de celles d'un personnage et d'un narrateur qui ne veut pas dissimuler sa qualité de sujet unique de l'énonciation, ne peut résulter qu'une cacophonie. Cacophonie dont *l'Odysseé* et *Don Quichotte* sont des exemples.

De même que Balzhine était servi dans sa démonstration par l'exemple de Doštoievski, Sartre l'est, dans sa contre-démonstration, par celui de Mauriac. Mais on n'énonce pas des vérités générales à partir d'un exemple. Prenons ces quelques phrases de Kafka :

« K. se sentit d'abord heureux d'être sorti de cette chambre surchauffée où se bousculaient bonnes et seconds. Il faisait un peu froid, la neige avait durci, on marchait plus facilement. Malheureusement le soir commençait à tomber et K. accéléra l'allure. » (*Le Châtaignier*.)

Il s'agit apparemment de la vision dite « avec ». Nous suivons K., nous voyons et entendons ce qu'il voit et entend, nous connaissons ses pensées mais pas celles des autres. Et pourtant... Prenons les deux mots, « heureux, » « malheureusement ». Dans le premier cas, K. se sent peut-être heureux; mais il ne pense pas : « Je suis heureux ». Il s'agit d'une description, non d'une citation. C'est K. qui se sent heureux, mais c'est quelqu'un d'autre qui écrit « K. se sentit heureux. » Ce n'est plus le cas de « malheureusement ». Ce mot reflète une constatation que K. articule lui-même; c'est devant cette constatation et non parce que « le soir commençait à tomber », qu'il accélère son allure. Dans le premier cas, il y a le sentiment sans nom de K., et sa dénomination par le narrateur. Dans le deuxième cas, c'est K. qui verbalise son propre sentiment, et le narrateur *transcrit* les paroles de K. au lieu de *décrire* ses sentiments.

En d'autres mots, la loi de James-Balzhine-Sartre n'est pas suivie. Il y a deux consciences à la fois, et elles ne sont pas à égalité; le

narrateur reste narrateur, il ne peut se confondre avec l'un des personnages. Mais en quoi ce fait nuit-il à la valeur esthétique du passage cité ? N'aurait-on pas tout autant raison d'affirmer, au contraire, que l'oscillation imperceptible entre les deux sujets de l'énonciation est un des traits obligatoires de cette perception ambiguë et incertaine que nous avons à la lecture d'un chef-d'œuvre ?

Il ne s'agit pas, bien entendu, de substituer à la première loi son contraire. Ce à quoi les remarques précédentes visent, c'est à illustrer l'impossibilité dans laquelle nous nous trouvons de formuler des lois esthétiques universelles à partir de l'analyse, fut-elle brillante, d'une ou de plusieurs œuvres. Tout ce qu'on nous a proposé jusqu'à présent comme recettes pour atteindre la valeur, n'a été, dans le meilleur des cas, qu'une bonne description; et il ne faut pas présenter la description, même correcte, pour une explication de la beauté. Il n'existe pas de procédé littéraire dont l'utilisation provoque obligatoirement un sentiment de beauté.

Que faire ? Faut-il abandonner tout espoir de parler un jour de la valeur ? Faut-il tracer une limite infranchissable entre la poétique et l'esthétique, entre la structure et la valeur d'une œuvre ? Faut-il laisser le jugement de valeur aux seuls membres des jurys littéraires ?

L'échec des tentatives précédentes pourrait facilement nous pousser dans cette voie. Il n'a cependant qu'une importance relative. La poétique n'en est encore qu'à ses débuts. Il n'est pas surprenant que, dès les premiers travaux, on se soit posé des questions sur la valeur; mais il n'est pas étonnant non plus que les réponses données aient été insatisfaisantes. Car pour suggestives que soient les descriptions que ces travaux contiennent, elles ne sont qu'une première approximation grossière, dont le mérite est plutôt d'indiquer une voie. Le problème de la valeur, lui, semble des plus complexes; et pour répondre aux critiques qui reprochent aux analyses structurales leur non-pertinence pour la compréhension de la beauté, on pourrait dire simplement que cette question ne devra se poser que beaucoup plus tard, qu'il ne faut pas commencer par la fin, avant même que les premiers pas soient faits. Mais on peut aussi se demander dans quelle direction doivent aller nos efforts.

C'est une vérité incontestable aujourd'hui que le jugement de valeur sur une œuvre dépend de la structure de celle-ci. Mais il faut peut-être insister davantage sur un autre fait : ce n'est pas là le facteur unique du jugement. On peut supposer que pour comprendre mieux la valeur de l'œuvre, il faut abandonner ce partage territorial premier, nécessaire mais appauvrissant, qui coupe l'œuvre de son auteur et de son lecteur. De même qu'on aura un jour à reposer, dans un cadre structural, le problème des relations entre l'auteur et son œuvre, de même le problème de la valeur ne peut se poser que dans la perspective de l'unité entre l'œuvre et son lecteur. La valeur est interne à l'œuvre, mais elle n'apparaît qu'au moment où l'œuvre est interrogée par un lecteur. La lecture est non seulement un acte de manifestation de l'œuvre mais aussi un processus de valorisation. Cette hypothèse ne revient pas à affirmer que la beauté d'une œuvre lui est apportée uniquement par le lecteur, et que ce processus teste une expérience individuelle qu'il est impossible de cerner rigoureusement, le jugement de valeur n'est pas un simple jugement subjectif; mais on veut passer outre à cette limite même entre œuvre et lecteur, et les considérer comme formant une unité dynamique.

Les jugements esthétiques sont des propositions qui impliquent fortement leur propre procès d'énonciation. On ne peut pas concevoir un tel jugement en dehors de l'instance du discours où il est proféré, ni isolément du sujet qui l'articule. Je peux parler de la beauté qu'ont pour moi les œuvres de Goethe; je peux à la rigueur parler de celle qu'elles ont aux yeux de Schiller ou de Thomas Mann. Mais une question portant sur leur beauté en soi n'a pas de sens. C'est peut-être à cette particularité des jugements esthétiques que se référerait l'esthétique classique en affirmant que ces jugements étaient toujours particuliers.

On voit clairement dans cette perspective pourquoi la poétique ne peut et même ne doit pas se poser comme première tâche l'explication du jugement esthétique. Celle-ci présuppose non seulement la connaissance de la structure de l'œuvre, que la poétique doit faciliter, mais aussi une connaissance du lecteur et de ce qui détermine son jugement. Si cette deuxième partie de la tâche n'est pas irréalisable, si on trouve des moyens pour étudier ce qu'on appelle communément le « goût » ou la « réceptivité »

d'une époque, que ce soit par une recherche des traditions qui les forment ou des aptitudes innées à tout individu, alors un passage sera établi entre la poétique et l'esthétique, et la vieille question sur la beauté de l'œuvre pourra être posée à nouveau.

3. QUE LA POÉTIQUE EST SON PROPRE OBJET

On distingue couramment, en parlant d'une science, sa *méthode* et son *objet*. Avant de terminer cette vue d'ensemble sur la poétique, il nous faut nous interroger sur le sens que prennent ici ces deux termes.

Il semble aller de soi que l'objet de la poétique est la littérature ou, comme on l'a dit plus haut, la littérature; et sa méthode, les lois qui gouvernent son propre discours. Mais si l'on examine de plus près ces deux notions, l'évidence cède la place à une incertitude. En effet, tout ouvrage de poétique, celui-ci y compris, traite de la littérature, mais à travers elle il traite, et ceci à un niveau plus profond, de son propre discours, de l'image de la littérature qu'il propose. Le but ultime d'un tel ouvrage est toujours la construction d'une théorie; il serait plus précis et plus honnête de dire que le but de l'œuvre scientifique n'est pas la meilleure connaissance de son objet mais le perfectionnement du discours scientifique. C'est une conséquence du caractère théorique de ce type de discours. Même si les œuvres concrètes étaient l'objet de la poétique, dans la mesure où son discours est théorique, elle remplacerait imperceptiblement cet objet par son propre discours. Mais comme la poétique ne traite que des virtuels, et non des réels, et que ces virtuels existent précisément par la force de son discours, il semble d'autant plus incontestable que son objet premier n'est qu'un moyen de traiter du second. On pourrait dire que la science ne parle pas de son objet mais se parle à l'aide de cet objet.

Il se produit donc un curieux renversement : l'objet de la poétique, c'est précisément sa méthode; on comprend ainsi que les discussions méthodologiques ne soient pas une partie limitée de l'ensemble de la science, une sorte de produit supplémentaire, mais qu'elles en soient le centre même. Quant à la littérature, elle est précisément le langage qui permet à la poétique de se replier

sur elle-même, le médiateur que celle-ci utilise en vue de sa propre connaissance. Autrement dit, cet objet apparent qu'est la littérature, n'est, à vrai dire, qu'une méthode particulière choisie par un discours pour traiter de lui-même. La méthode est l'objet de la science, et son objet, sa méthode.

S'il s'agissait d'une simple substitution de termes, l'opération accomplie ici n'aurait pas de sens. Mais nous avons besoin de l'ambiguïté : si la méthode devenait effectivement l'objet de la science, elle engendrerait par là même la nécessité d'une nouvelle méthode, pour traiter de cet objet, qui serait, à nouveau, l'objet « véritable » de la science. En fait, aucun de ces objets n'est plus « véritable » qu'un autre, nous sommes devant une régression *ad infinitum*, qui nous impose de garder la contradiction au cœur même de l'étude, sinon d'en faire son principe de base; et d'adopter une logique qui ne traite pas les notions comme des résidus stables mais comme des renvois toujours relatifs.

Cette relativisation de la littérature, objet apparent de la poétique, n'égalé nullement sa dévalorisation. Si la littérature doit s'évanouir pour définir la spécificité de la poétique, ce n'en est pas moins elle qui la fait. La poétique ne peut exister sans la littérature; en même temps, ce n'est que dans un dépassement de l'œuvre littéraire qu'elle parvient à se constituer.

Une conséquence parmi d'autres de cette image sera la rigueur exigée de la poétique. Une étude littéraire n'aura pas à s'excuser de l'imprécision de ses termes, du vague de ses prémisses, de l'inconscience de ses conclusions parce qu'elle nous fait « quand même » connaître la littérature. Sa valeur ne peut commencer à se mesurer qu'à partir du moment où elle arrive à nous faire connaître la poétique elle-même. Ceci implique, en tout premier lieu, un examen attentif de ses méthodes.

D'un autre côté, la littérature se trouve dans une position analogue. Si pour la poétique elle est, tour à tour, objet et méthode, dans la perspective inverse, la littérature crée, à première vue, des formes verbales auxquelles la poétique donne un nom, mais à travers celles-ci, elle ne traite que d'elle-même. La poétique est en quelque sorte un langage — non le seul — dont dispose la littérature pour se parler. Chacune d'elles est un langage qui traite de l'autre; et en même temps chacune d'elles ne traite que d'elle-même.

On pourrait objecter à une telle conception qu'elle ne peut donner aucune explication du dynamisme historique de la science : si le discours de celle-ci est toujours dirigé vers lui-même, dans un isolement total, comment expliquer les transformations incessantes que subit la théorie scientifique ? Mais loin de conduire à une impasse, cette conception du discours scientifique peut nous indiquer une voie peu suivie jusqu'à aujourd'hui. Les modifications que subit la poétique ne se réduisent pas à une réorganisation de son objet; il s'agit plutôt d'une réorganisation de l'univers des discours. Ce n'est pas la « réalité » qui transforme la théorie présente, mais l'apparition d'une autre théorie, le contact avec d'autres sciences, l'action d'un autre discours. Le discours du poéticien ne jouira jamais que d'une autonomie relative, puisqu'il apparaît et s'inscrit dans un univers discursif déjà existant, fort complexe, et où sa place ne se définit que par relation avec celles des autres types de discours.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- L'Analyse Structurale du récit, Communications*, 8, 1966.
 M. M. Bakhtine, *Problemy poetiki Dofisjenskogo*, Moscou, Sovetskij pisatel', 1963 (1^{er} 1929).
 R. Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966.
 W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1966 (1^{er}, 1961).
 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
 V. Eitich, *Russian Formalism. History — Doctrine*, La Haye, Mouton, 1965 (1^{er}, 1955).
 G. Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966.
 R. Jakobson, *The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry*, La Haye, Mouton (à paraître en 1969).
 A. Jollès, *Einfache Formen*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1936 (1^{er}, 1930).
 W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, Francke Verlag, 1959 (1^{er}, 1948).
 E. Lämmert, *Bausteinen der Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955.
 Ju. M. Lotman, *Lekcii po strukturalnoj poetike*, I. Tartu, Transactions of the Tartu State University, 1964.

IZVEIAN TODOROV

- P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape, 1965 (1^{er}, 1921).
J. Mukarovsky, *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt am Main, Suhrkampf Verlag, 1967.
J. Pouillon, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946.
V. Propp, *Morphology of the Folktale*, *International Journal of American Linguistics* 24, 4, 1958 (10) (1^{er}, 1928, en russe).
E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1930.
Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes, Paris, Seuil, 1965.
T. Todorov, *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, 1967.
R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & World, 1963 (1^{er}, 1949).

DAN SPERBER

Le structuralisme en anthropologie