

ANNEXE MÉTHODOLOGIQUE

La présente « Annexe méthodologique » est destinée à éclairer la démarche qui a été nôtre et qui a piloté notre analyse des romans de Mme Cottin. Nous y explicitons un certain nombre de termes de manière raisonnée.

Nous tentons ici d'éclairer des voies qui justifient l'étude d'écrivains tels que Sophie Cottin. Notre projet était d'apporter une contribution à l'étude de l'horizon d'attente et de ses fluctuations, dans la perspective d'une approche renouvelée de l'Histoire Littéraire qui s'appuie, désormais, sur les données de la sociologie.

De ce point de vue, il nous a paru utile de recourir à une représentation précise du champ littéraire ; nous l'envisageons comme un espace géométrique (donc pourvu de frontières) où s'inscrit l'imaginaire d'une génération. Cet imaginaire s'alimente à des objets –nécessairement culturels – qui surgissent à l'horizon et l'informent. La représentation collective se constitue de la sorte, fondant le paradigme social auquel le Pouvoir (politique ou religieux) tente, également, d'imposer des structures formelles. Pris à un instant donné, ce paradigme peut être dessiné et analysé : feuillet de réceptivité et feuillet de réception à la fois, qui traduit la sensibilité ambiante, il se présente de manière tomographique²⁵⁷⁷.

²⁵⁷⁷Grossièrement parlant, la « tomographie » consiste, en biologie et en médecine, à opérer des découpages en tranches fines qui permettent d'obtenir des vues empilées, en deux dimensions, d'un objet tridimensionnel.

1. Préambule :

De tous les critiques modernes, Umberto Eco est sans aucun doute celui qui convainc le mieux son lecteur qu'au sein d'une démarche menée de façon scientifique, il demeure toujours des espaces où une vision ludique des phénomènes peut amener un éclairage neuf. Qu'il nous pardonne ici le plagiat volontaire d'une certaine tournure d'esprit qui vise à user du paradoxe pour mieux asseoir notre problématique. Cette position incongrue n'aura d'autre objectif que de mettre en lumière un certain nombre d'aspects qui dirigent notre façon particulière d'aborder cette étude.

Nous pourrions ainsi déclarer que le « sujet » de notre thèse n'est pas à proprement parler Sophie Cottin et les textes qu'elle a légués à une postérité qui lui a manifesté son ingratitude indifférente ; car notre propos n'est pas uniquement de parcourir des contrées biographiques inexplorées et de nous extasier sur les qualités cachées d'une oeuvre injustement tombée dans l'oubli. Comme le soulignait Maurice Blanchot :

« La postérité n'est promise à personne et elle ne fait le bonheur d'aucun livre. L'oeuvre ne dure pas, elle est ; cet être peut ouvrir une nouvelle durée, il est un appel au commencement, rappelant que rien ne s'affirme que par la fécondité d'une décision initiale, mais l'avènement même de l'oeuvre s'éclaire aussi bien par l'éclat de la disparition que par le faux jour d'une survie devenue habituelle.²⁵⁷⁸ »

Ces qualités existent parfois et s'il nous arrive de nous arrêter sur telle ou telle page de l'écrivain pour les mettre en évidence, cela ne fait pas l'essentiel de notre approche. Nous faisons nôtre l'affirmation de Dominique Maingueneau²⁵⁷⁹ selon laquelle, désormais, règne « une nouvelle conception du fait littéraire, celle d'un acte de communication dans lequel le *dit* et le *dire*, le texte

²⁵⁷⁸Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Idées », 1968 (1955), page 270.

²⁵⁷⁹*Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, page VI.

et son contexte sont indissociables. D'abord marginales, ces problématiques occupent à présent le devant de la scène. Bien des chercheurs ont pris acte de ces transformations, mais la majorité des « usagers » des études littéraires continuent à raisonner sur des schémas traditionnels, sans s'apercevoir que la conjoncture qui leur donnait sens a disparu. »

Notre démarche s'applique à prendre en compte ces transformations, avec l'espoir que nourrit tout chercheur, celui de faire progresser, tant par une mise en ordre globale, que par des remarques ponctuelles, ces outils essentiels.

Précisons fermement qu'il s'agit avant tout de porter un regard critique, parfaitement conscient des méthodes mises en oeuvre, sur l'oeuvre de Sophie Cottin. Mais une telle approche serait incomplète si nous avons négligé de retracer la biographie de cette femme dont l'existence intime a été marquée par les événements historiques. Sa sensibilité propre s'est formée à ce « tournant des Lumières » où se dessine un monde nouveau, à un moment précis de l'Histoire Littéraire où s'élaborent les fondements du Romantisme. Ce cadre sociologique, insuffisamment exploré, mérite une étude attentive.

Prendre pour objet d'étude une romancière comme Madame Cottin pourrait sembler, à première vue, sans grande signification. En réalité, le débat critique actuel nécessite que l'on s'intéresse de très près à des écrivains de sa catégorie, sans lesquels on ne pourrait se forger une idée précise de l'horizon d'attente en un point donné de l'histoire littéraire. Est-il besoin de reprendre les positions de Pierre Orecchioni :

« Il me semble d'abord que la sociologie historique des faits littéraires doit s'accrocher, contre vents et marées, au postulat de l'unité du fait littéraire, unité qui s'étend du plus infime roman-photo aux chefs-d'oeuvre de la littérature universelle. Refuser cette hypothèse, accepter des hiérarchies préétablies entre les oeuvres, c'est s'engager dans une voie sans issue. Il ne s'agit pas bien sûr de nier que Stendhal fut un meilleur romancier que Delly, mais d'appliquer à toutes les oeuvres sans distinction les mêmes critères, les mêmes procédés d'analyse. Si l'on admet que le fait littéraire est un fait social, il ne peut y avoir de degré dans la « littéralité ». La qualité de l'oeuvre doit elle-même se définir en termes de société.²⁵⁸⁰ »

²⁵⁸⁰ *Le Littéraire et le social*, Collectif, sous la direction de Robert Escarpit, Paris, Flammarion, « Champs », 1970, page 52.

Outre qu'elle présente l'avantage, à notre avis incontestable, de sortir des sentiers battus, une étude des romans de Sophie Cottin permet de définir les caractéristiques du champ littéraire à un moment crucial où les formes évoluent et où l'horizon se modifie. Appliquées à une oeuvre particulière, dont l'une des qualités — et non la moindre — est la virginité (dans la mesure où aucun critique n'y a plaqué ses schémas et ses grilles interprétatives) ces démarches auront eu le mérite, nous l'espérons, d'ouvrir des perspectives stimulantes pour l'esprit.

Ainsi, si Sophie Cottin n'est pas le sujet de ce travail de recherche tout du moins en est-elle l'objet essentiel. Le plus préoccupant ! Plus qu'un prétexte, elle propose à notre attention une énigme fondatrice. Toute notre démarche prend en effet appui sur un constat simple et évident ; cette romancière, aujourd'hui oubliée, a produit un *corpus* de textes qui, plusieurs décennies durant, ont bénéficié d'une faveur générale, unanime, indiscutable — et internationale ! Puis elle a soudainement sombré dans une obscurité complète, éclipsée par une nouvelle littérature. Par conséquent, nous pouvons rectifier notre affirmation première en disant que Sophie Cottin est « l'objet » de ce travail de recherche. Notre projet n'était pas seulement de travailler *sur* Sophie Cottin, mais bien de nous servir de Sophie Cottin et de son oeuvre pour faire progresser une question littéraire de première importance

Il existe, parmi cette foule d'objets étranges que répertorient les astronomes, des étoiles dont l'intensité lumineuse croît si rapidement qu'on pourrait imaginer facilement que leur clarté s'éternisera aux cieux ; elles deviennent des astres de première grandeur : illusion, car cette exubérance fugitive retombe comme résorbée dans un puits ténébreux et sans fond d'où n'émerge plus aucune lumière. Cette métaphore traduit parfaitement le destin littéraire de Sophie Cottin.

Comme le souligne Arnelle²⁵⁸¹:

²⁵⁸¹Arnelle, page 337.

« [...] les éditions des oeuvres de Mme Cottin sont très nombreuses. Le catalogue de la Bibliothèque Nationale en fournit une liste considérable. Celles de 1798, 1800, 1802, 1805 ont disparu, à moins qu'il ne s'en trouve dans quelque maison de campagne au plus reculé de la province, où elles avaient pénétré. En sorte qu'on ne connaît même pas le nom des premiers éditeurs. Les plus anciens volumes qu'on retrouve aujourd'hui, incomplets, dépareillés, sont de 1806, édités par Michaud seul, ou Michaud et Giguet. Il y a eu les oeuvres complètes, ou les éditions de volumes séparés ; la dernière est de 1896. Certaines sont précédées de notices sur l'auteur. Les romans ont été traduits en espagnol, portugais, italien, anglais. Beaucoup sont accompagnés de portraits et, en général, du buste sculpté par de Seyne, dessiné par Picon, gravé par Caron. »

On trouvera dans notre bibliographie la liste des nombreuses éditions et traductions des oeuvres de Mme Cottin. Encore sommes-nous persuadé qu'elles n'y sont pas répertoriées dans leur intégralité.

En dépit de cette abondance, nous pouvons témoigner qu'il est particulièrement difficile de trouver une édition complète, même tardive, de cette oeuvre sur le marché du livre ancien.

Ce constat suggère qu'une oeuvre littéraire peut être, d'une certaine façon, assimilée à un organisme dont l'apparition et la durée de vie sont étroitement liées à un ensemble de facteurs qu'il convient d'examiner. En cela, elle ressemble à une entité organique, par conséquent soumise à des lois biologiques. En tant que forme nouvelle, elle n'émerge qu'au sein d'un milieu favorable, prêt à l'accueillir : elle ne peut prendre pied et s'ancrer dans l'espace littéraire que si les conditions indispensables et nécessaires à sa réception se trouvent réunies.

Nul doute cependant que son succès favorise les imitations, générant les tentatives plus ou moins réussies d'épigones qui profitent de son dynamisme pour inscrire leurs propres productions dans le sillage déjà ouvert.

Des oeuvres qui l'ont précédée elle conserve des caractères génétiques ; peut-être, à son tour, parviendra-t-elle à transmettre une partie des siens aux oeuvres à venir, celles qui lui succéderont dans l'arène des lettres. Enfin, elle pourra être, tôt ou tard, frappée par un phénomène de sénescence (obsolescence) que déjà Sainte-Beuve, à son époque, avait pressenti.

L'oeuvre semble épuiser son substrat, en l'occurrence le terreau nourricier qui lui assurait sa survie : de la même façon une colonie bactérienne cultivée sur un gel nutritif connaît au préalable une expansion rapide, puis, les maigres ressources que lui alloue ce milieu artificiel ayant disparu, la régression s'installe, laissant place à un dépérissement²⁵⁸²:

« Les métaphores vitalistes dont s'entourent les études genrologiques induisent fatalement ce type de questionnement, comme si le développement littéraire était semblable au transformisme des espèces animales. Serait-ce parce qu'il est mieux adapté au milieu que le roman, profitant de la loi du plus fort, est florissant dans la conjoncture actuelle ? »

Peut-on dire que, dans ces circonstances, l'oeuvre aura atteint ses limites face à un lectorat désormais habitué à des artifices connus et dont l'horizon d'attente sera ouvert à d'autres productions, plus roboratives et plus conformes à des désirs nouveaux ? Dès lors, il faudra repérer la ressource vitale qui lui a manqué, ce qui, dans l'espace où elle cherchait à trouver une place, a fait défaut. En revanche, si à terme, elle parvient à se faire reconnaître par la postérité, elle trouvera sa place dans cette Histoire Littéraire où, comme sur les chemins antiques, apparaissent, à intervalles réguliers, ces bornes isolées et chenuës qui jalonnent des parcours rassurants. Mais il ne s'agit ici que d'une possibilité, la plus rare à notre avis si l'on considère attentivement la quantité des productions qui se trouvent évacuées du pré carré où s'empilent les oeuvres reconnues dignes d'enrichir le patrimoine culturel. L'abandon pur et simple des idoles qu'on avait adorées, l'adoration de ce que l'on avait brûlé d'abord, voilà ce qui constitue la vie dynamique de l'oeuvre littéraire, phénomène qui jette une ombre sur certaines créations définitivement mises au rebut.

Nous nous situons donc délibérément sur un terrain précis, celui de la critique littéraire, en posant comme préalable qu'il ne s'agit point de construire ici un édifice explicatif brillant et définitif qui, une fois pour toutes

²⁵⁸²Bernard Valette, *Le Roman*, Paris, Nathan, « Collection 128 », 1992, page 14.

résoudrait les problèmes que pose la réception des oeuvres. Une thèse critique, à notre avis, n'a d'intérêt que par les questions qu'elle soulève, les portes qu'elle entrouvre, et qui contribuent à enrichir le regard que l'on porte sur la création littéraire et la manière dont elle s'inscrit/se réalise au sein de la société. Les vérités scientifiques, lorsqu'on y parvient, ne sont guère que des vérités provisoires qui ont valeur d'appel.

L'enjeu de ce travail consistera également à vérifier la pertinence heuristique d'un certain nombre de démarches théoriques qui permettent l'exploration de l'espace littéraire, de ses fluctuations et de ses évolutions. La tâche à laquelle nous désirons particulièrement nous atteler consiste en l'étude d'une oeuvre narrative — suffisamment caractéristique — qui permette d'analyser avec finesse le basculement de l'horizon d'attente des lecteurs, d'observer *in situ* comment s'opère ce déplacement et de démontrer que ce changement fondamental nécessite une médiation particulière : l'oeuvre en question figurant une sorte de chaînon-manquant, cette réflexion, menée à terme, aurait une utilité évidente — comme la quête des fossiles atypiques, en paléontologie, vise à conforter les hypothèses formulées quant à l'évolution précise des espèces, à vérifier si la modification d'un trait particulier résulte bel et bien d'une pression du milieu, se trouve en corrélation avec des phénomènes extérieurs. Comme le signale Paul Ricoeur²⁵⁸³:

« Le cas des oeuvres nouvelles est à cet égard le plus favorable au discernement du changement d'horizon qui en constitue l'effet majeur. Dès lors, le facteur décisif pour l'établissement d'une histoire littéraire est d'identifier les *écarts esthétiques* successifs entre l'horizon d'attente préexistant et l'oeuvre nouvelle qui jalonnent la réception de l'oeuvre. Ces écarts constituent le moment de négativité de la réception. »

Si l'on considère que la Littérature — d'abord et avant tout, produit d'une activité humaine — est liée à un déroulement historique dans lequel se trouve impliquée la société — plus exactement que, prise au coeur du cadre

²⁵⁸³Paul Ricoeur, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, « Points », 1985 (1981), page 313.

temporel, elle entretient des rapports génétiques avec celui-ci — il nous semble indispensable de repérer sur quels éléments s'opèrent les mutations²⁵⁸⁴. Citons les préalables que pose Paul Bénichou dans le premier ouvrage qu'il a consacré à la littérature romantique : « Une étude comme celle-ci a nécessairement un aspect sociologique. Les débats relatifs à la condition humaine, tels que nous les trouvons dans les oeuvres littéraires, répondent à des situations et à des inquiétudes qui affectent une société entière.²⁵⁸⁵ » Et puisque notre propos côtoiera la sociologie, il convient de poser au principe de notre démarche que « les effets observables dans la réalité sont toujours le produit de *la rencontre entre des structures internes et des structures externes*, entre des *habitus* et des situations objectives, entre deux états de l'histoire, d'une part de l'histoire incorporée sous forme de schèmes de perception, de sensibilité, de réflexion, d'action, qui commandent le rapport heureux ou malheureux de l'agent au monde social qui l'entoure, d'autre part de l'histoire objectivée sous forme de structures variées

²⁵⁸⁴ Pour le philologue allemand August Schleicher, l'isolement d'une langue tend à accroître ses particularités d'où l'apparition, par divergence, de dialectes qui aboutiront à des langues distinctes. Or, cette théorie qui date du siècle dernier a été contestée récemment par C. Renfrew (*Archeology and Language : The puzzle of Indo-European Origins*, Cambridge University Press, 1988) qui pose le problème en des termes assez différents comme le souligne Georges Vignaux : « Au plan linguistique, d'abord, on peut considérer plusieurs schémas susceptibles de motiver la substitution d'une langue à une autre : l'expansion démographique et économique de nouveaux arrivants qui imposent de nouvelles sources de subsistance, de rapports à l'économique ; intrusion d'une technologie militaire supérieure ; la prédominance d'une élite ; ou encore, lorsqu'une société hautement centralisée s'effondre ; ou enfin, suite à l'établissement de relations commerciales dans une société égalitaire [...]. » (Georges Vignaux, *Les Sciences cognitives*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1994, page 274.) En ce qui concerne notre propre problématique, nous pourrions avancer prudemment l'hypothèse que ces *macro-phénomènes* « historiques » qui provoquent la substitution d'une langue (ou d'un « état de langue ») à une autre, ressembleraient au *micro-phénomènes* qui entrent en jeu dans le domaine de la réception. Il nous semble parfaitement pertinent d'assimiler une tranche synchronique du champ littéraire à un état de langue auquel se substitue un nouvel état, selon une dynamique diachronique. Un horizon d'attente donné est ainsi assimilable à une langue qui a cours durant un espace de temps précis jusqu'à ce qu'un autre horizon d'attente vienne s'y substituer.

²⁵⁸⁵ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973, page 18.

(économiques, politiques, linguistiques, etc.), d'institutions, d'organismes, d'objets, etc.)²⁵⁸⁶»

Le passage d'un état à un autre, n'est pas un effet de pure magie opérée par un Mandrake²⁵⁸⁷ en habit qui, dissimulant derrière un voile noir la comparse volontaire, la transformerait instantanément en tigre de Sibérie ; nous prétendons qu'il se passe quelque chose derrière le voile de soie noire et c'est bien là qu'il faut porter toute notre attention afin d'y découvrir ce qui constitue les aspects cachés de la métamorphose...

2. Univers et Objets :

Cette découverte nécessite préalablement que nous affûtions nos instruments, nos indispensables scalpels, afin de procéder dans des conditions exactes et précises à la dissection attendue ; une claire définition des termes permettra d'éviter l'écueil du jargon²⁵⁸⁸ ou d'un métalangage vide et

²⁵⁸⁶ Alain Accardo, *Initiation à la sociologie*, Bordeaux, Le Mascaret, 1983, page 189.

²⁵⁸⁷ Allusion à l'un des personnages mythiques de bande dessinée dont raffole Umberto Eco.

²⁵⁸⁸ « Tout jargon suppose une idéologie qui, pour une raison ou pour une autre, craint de se faire voir dans une trop grande clarté. L'assainissement ou l'affranchissement de la pensée passe donc nécessairement par le refus critique du jargon, où qu'il soit écrit et parlé. » (Marthe Robert, *Livre de lectures*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1983 (1977), page 9.) Comme le signale par ailleurs Jean-Claude Gardin, dans un ouvrage collectif qui s'applique à étudier la pertinence du discours que tiennent les chercheurs dans le domaine des Sciences Humaines, « S'agissant de la forme, tout d'abord, l'analyse met en évidence la pesanteur de rhétoriques particulières à telle ou telle discipline, qui masquent la monotonie ou les flottements du raisonnement sous-jacent.[...] Le cas extrême est celui des études littéraires, où le goût de certains tours originaux d'écriture finit par constituer la substance de l'argumentation, ou du moins ce qui en tient lieu, dans des textes dont la fonction reste en principe explicative mais dont il n'est curieusement plus requis que les lecteurs les comprennent de la même façon. (Préface de l'ouvrage collectif, *La Logique du plausible, Essai d'épistémologie pratique en Sciences Humaines*, Paris, Éditions de la maison des Sciences de l'Homme, 1987 (1981), page 14.) Nous renvoyons

redondant. D'autre part, les notions que nous convoquons nous engagent — comme nous l'avons déjà signalé — et constituent des choix méthodologiques qui guideront constamment notre pensée.

Nous partirons du préalable que tout texte narratif est une machine²⁵⁸⁹ ; une narration se présente toujours comme une construction de l'esprit dont la finalité est de produire du sens²⁵⁹⁰. D'autre part, en tant que machine, cette narration est évidemment l'oeuvre d'un « mécanicien » ingénieux qui y a juxtaposé un certain nombre d'éléments dont la finalité est d'assurer le fonctionnement de l'ensemble. L'on pourrait ainsi assimiler une narration à un automate²⁵⁹¹ fait de pièces et de rouages qui s'engrènent : son créateur l'a généralement réalisé en tant qu'entité mimétique, destinée à reproduire du mieux possible le fonctionnement du vivant. Le canard de

enfin à Yves Reuter qui, dans l'Avant-Propos de *Introduction à l'analyse du Roman* (Paris, Bordas, 1991, page 4), précise : « S'il est vrai qu'un métalangage spécialisé est nécessaire pour lever les ambiguïtés du langage courant et mieux se comprendre dans un domaine de recherche donné, l'important est qu'il soit adéquat (qu'il permette des analyses précises) et utilisé d'une façon non mécanique. » Nous nous attacherons donc à définir le plus clairement possible tous les termes employés, d'où l'importance des notes qui précisent les sources de notre propos.

²⁵⁸⁹Voir Edgar Morin, *La Méthode, I. La Nature de la Nature*, Paris, Seuil, « Points », 1981 (1987), page 172 : « [...] tout ce qui est biologique, humain, social est organisation active, c'est-à-dire machine. »

²⁵⁹⁰Une narration, en effet, est un acte de langage ; « *On ne peut dire sans dire quelque chose de quelque chose.* » (Georges Vignaux, *Les Sciences cognitives*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1994, page 280.) Par ailleurs, Paul Ricoeur affirme que « composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique. » Paul Ricoeur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, « Points », 1991 (1983), page 85.

²⁵⁹¹Notre comparaison de l'oeuvre narrative avec un automate est à rapprocher de celle qu'Umberto Eco développe dans *Apostille, op.cit.*, page 54 ; l'auteur y assimile l'écrivain à un peintre : « Après avoir donné un coup de pinceau, il recule de deux ou trois pas et étudie l'effet : il regarde le tableau comme devrait le regarder, dans des conditions de lumière appropriée, le spectateur quand il l'admira, accroché au mur. Quand l'oeuvre est finie, le dialogue s'instaure entre le texte et ses lecteurs (l'auteur est exclu). » L'automate exclut, lui aussi, son créateur, dans la mesure où celui-ci n'interfère plus avec l'objet qu'il a fabriqué une fois que le mouvement est déclenché. Il y a, en quelque sorte, conquête d'autonomie, la relation se réduisant désormais au couple automate-spectateur.

Vaucanson²⁵⁹², par exemple, mime un canard réel dont l'automate reproduit fidèlement les attitudes, le dandinement, la façon de se nourrir... Mais le créateur est limité forcément et se trouve dans l'incapacité de recréer à l'identique toute la réalité ; dépassé par une complexité qu'il ne saurait maîtriser, il ne peut recréer qu'une réalité de surface, un simple reflet, sans toutefois perdre l'espoir de parvenir à produire une illusion suffisante pour que celui qui contemple l'automate se laisse effectivement prendre au jeu ! Ainsi, le canard de Vaucanson, cherche-t-il à reproduire les contraintes naturelles auxquelles sont soumis les véritables canards biologiques : c'est pourquoi il parsème son itinéraire de fientes malodorantes sans autre nécessité que celle de prouver que l'apparence extérieure — l'image offerte au public — est contingente d'un « envers » caché dont ce grossier subterfuge serait la révélation patente. Cette preuve n'est qu'artifice puisque ces fientes ne sont que des boulettes de mie de pain, colorées, et qu'elles ne traduisent nullement

²⁵⁹²Jacques de Vaucanson (né à Grenoble en 1709, mort à Paris en 1782) se révéla un mécanicien de génie dès l'enfance puisqu'il parvint à reconstituer le mécanisme d'une horloge qu'il avait simplement entrevue. Monté à Paris, en 1735, il y étudia l'anatomie, la musique et la mécanique. En 1738, il présente à l'Académie des Sciences son premier automate, le *Joueur de flûte*, suivi d'un *Joueur de tambourin, de galoubet*, puis d'un *Joueur d'échecs*. Enfin, il réalise son *Canard barbotant, avalant et digérant du grain*. A l'occasion de la représentation de la *Cléopâtre* de Marmontel, il réalisa un aspic sifflant qui se précipitait sur le sein de la reine. *Inspecteur des manufactures de soie* en 1741, il perfectionne les machines, puis devient membre de l'Académie des Sciences en 1748. A la fin de sa vie, il s'était attaqué à la conception d'un « automate parleur ». On le voit, il s'inscrit dans une époque qui, dans son système de représentation, a intégré la mécanique (l'*Encyclopédie* consacre un article aux horloges en 1765) : songeons que Voltaire compare l'univers à la création d'un horloger, que Pierre Caron de Beaumarchais fera une carrière fulgurante à la Cour de Louis XV, fondée sur son aptitude à miniaturiser les montres, que Louis XVI, enfin, s'initie dans son atelier à la mécanique (serrurerie) car ce monarque éclairé ne peut négliger la technologie maîtresse qui vient, à cette époque, nourrir le *paradigme* de la société. La mécanique constitue en effet une explication réductionniste du monde où la matière n'est en mouvement, dans une sorte de *perpetuum mobile*, qu'à la suite d'une impulsion originelle qui a généré une succession d'effets résultant de causes précises. Cette vision constitue un pas important en direction du matérialisme puisque la cause première, « Dieu », n'est que l'entité qui a libéré le ressort, et que le divin se trouve, de cette façon, relégué à l'extérieur du fonctionnement global du monde. D'où l'illusion que l'homme peut, par *mimésis*, reproduire le réel, d'abord en le disséquant, puis en le reproduisant pièce par pièce. Ce réel vidé de sa dimension surnaturelle peut en effet être approprié.

l'existence d'un transit intestinal fonctionnel et véritable ! Cependant, confondus par tant de perfection dans la reproduction exacte des phénomènes de la vie, les spectateurs ne peuvent que battre des mains et s'extasier.

Remarquons que le vivant présente une complexité bien supérieure à celle du simulacre ; ce dernier (la reproduction) ne visant qu'à donner une sorte d'illusion, par la *mimésis*, de la réalité, nous pouvons donc poser comme principe que l'oeuvre est un système fermé qui fonctionne par référence. Mais à quoi se réfère-t-il au juste ? A un monde supérieur, bien évidemment, non-factice, avec lequel il entretient des rapports allusifs : présenté à un public précis, le canard-automate va susciter des représentations mentales de canards réels à partir desquelles sera jaugée la perfection de l'illusion produite. Mais chaque individu possède des représentations personnalisées du réel qui font que le canard de Paul et le canard de Jacques ne se superposent pas parfaitement ; nous nous trouvons face, ici, à un processus connotatif qui, insensiblement, nous mène à la notion d'univers²⁵⁹³.

En première approche, un univers²⁵⁹⁴ doit être considéré comme un ensemble qui contiendrait un nombre non défini (indéterminé) d'éléments ou objets. Conception qui s'inspire, dans une certaine mesure, de ce que Bergson

²⁵⁹³« Dans la science occidentale, rationaliste et expérimentaliste, qui prend son essor au début du XVII^e siècle, l'axiome universel de base est l'*unicité du Réel*. Cette proposition vraiment liminaire s'oppose à la conception de certains gnostiques, qui soutiennent que le monde des apparences est doublé par un monde supérieur, seul authentiquement réel, où les rapports entre les éléments peuvent être traduits de manière symbolique. Ce réel unique est produit et découpé par nos *sens* (aidés éventuellement par des instruments). Son élaboration en termes abstraits - opération nécessaire pour que toute science émerge - repose sur les facultés symbolisantes de notre cerveau. Remarquons d'emblée qu'une telle conception du réel implique l'existence d'une conscience autonome et fondatrice (même en liaison avec d'autres consciences comme dans la phénoménologie husserlienne) unique des significations, ce qu'on appelle un *sujet transcendantal*. » (Claude Javeau, *Leçons de sociologie*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1994, page 58).

²⁵⁹⁴Nous désignerons par ce terme le système propre que se construit un sujet en relation avec le monde. Il y a autant d'individus que d'univers, même si les univers d'individus appartenant à une époque, une culture, une ethnie, contiennent un maximum d'invariants (L'on pourrait ainsi trouver un certain

avait parfaitement perçu dans son analyse de la relation qui relie la conscience individuelle au monde²⁵⁹⁵ :

« Toutes les activités individuelles ou sociales de l'esprit, la perception, la pensée, le langage, conspirent à nous mettre en présence d'objets que nous pouvons tenir pour invariables et immobiles pendant que nous les considérons, comme aussi en présence de personnes, y compris la nôtre, qui deviendront à nos yeux des objets et, par là-même, des substances invariables. »²⁵⁹⁶

Chaque être est détenteur d'un univers qu'il porte en lui²⁵⁹⁷ — c'est un bien propre et singulier qui résulte d'acquis et d'expériences individuels, en réalité de la confrontation du « sujet » avec « le monde » ; cette confrontation a lieu dans un champ clos : le temps sert de lice aux affrontements du « sujet » avec « le monde ». L'expérience acquise s'inscrit dans la temporalité et

nombre d'éléments permettant d'affirmer que l'univers de Germaine de Staël et celui de Sophie Cottin présentent des points communs.)

²⁵⁹⁵Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, P.U.F., 1975, 91^e édition, page 75.

²⁵⁹⁶Aussi considérerons-nous les objets comme des unités élémentaires du monde, entités réductibles qui peuvent s'associer en des ensembles plus vastes, organisés, c'est-à-dire en unités conceptuelles. Dans un texte précis, champs lexicaux et champs sémantiques participent à la mise en place des « objets » (l'étude de ces champs permet de répertorier la collection d'« objets » convoqués par l'auteur pour construire le fonctionnement de son texte, pour en assurer l'isotopie). Des unités de fonctionnement, comme les personnages, sont également à considérer comme des « objets ».

²⁵⁹⁷« Il s'agit de résoudre les problèmes que posent à l'homme la dimension sociale de sa condition, en termes plus simples : les problèmes qui naissent du fait qu'il est un animal grégaire, qui vit en « colonies », et qui est obligé d'instaurer, au sein de ces colonies, des règles et des normes de comportement. Tout individu utilise, dans sa vie de tous les jours, un savoir de cet ordre, sociologie de « sens commun », « spontanée » (Bourdieu), que j'appelle « sociologie portative ». Elle est constituée de cette multiplicité de jugements de valeur, d'opinions bien ou mal reçues, de principes et de préceptes moraux dont nous nous servons couramment pour établir et maintenir avec les autres, à commencer par ceux que nous fréquentons habituellement, des relations sereines, sinon agréables. Cette sociologie portative elle-même n'est pas sans rapport avec les *systèmes de légitimation* (religion, idéologies) en usage dans notre groupe social, et qui servent de ciment à l'ensemble des relations sociales qui s'y manifestent. Ce « savoir », dès lors, comme tous les savoirs d'usage courant, est fortement lié à des croyances. Les membres d'un groupe social sont unis, fût-ce souvent de façon non-consciente, par la poursuite de buts communs, traduisibles en « valeurs » autour desquels se réalise un consensus plus ou moins solide. Pour que ce consensus se maintienne, il importe que les membres du groupe croient et continuent de croire en la légitimité de ces buts

pourra donc se construire, se modifier, au fil d'une existence. Cette expérience sera donc « historique », au sens où elle reflétera l'histoire personnelle du sujet, lui-même impliqué dans l'histoire collective. S'il est des expériences communes au plus grand nombre des êtres (dormir, boire un verre d'eau), d'autres sont infiniment plus précieuses, rares ou subtiles²⁵⁹⁸ (saisir la beauté d'un tableau, d'une symphonie, d'un paysage ou savoir résoudre une équation du troisième degré). Notons dès à présent que ces dernières, non-naturelles, relèvent de l'*habitus*, c'est-à-dire, selon la définition de Pierre Bourdieu, « c'est ce que l'on a acquis, mais qui s'est incarné de façon durable dans le corps sous forme de dispositions permanentes ²⁵⁹⁹».

Ce qui particularise l'écrivain et en fait — à proprement parler — un être d'exception, c'est justement ce pouvoir, qu'il s'arroge, de couler une fraction de son univers personnel dans un moule (l'œuvre littéraire) et de

et de ces moyens. » (Claude Javeau, *Leçons de sociologie*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, page 29).

²⁵⁹⁸La « collection » d'objets qui constitue un univers individuel est structurée par des composantes qui l'organisent symboliquement en lui conférant un « sens ». Ces composantes, propres à chaque individu, sont d'ordre intime ; elles sont la résultante du tissu psychologique personnel. Ce fait contribue à valider, parmi d'autres méthodes, l'approche psychanalytique des textes littéraires. Cependant, en ce qui nous concerne, la psychanalyse n'est que l'un des instruments qui permet d'appréhender l'univers du romancier et d'opérer une possible lecture de ses structures symboliques. Du point de vue de la réception, il conviendrait de déchiffrer les aptitudes du lecteur à entrer en résonance avec les thèmes personnels que convoque (consciemment ou non) l'écrivain. Selon Charles Mauron, on apercevrait sans trop de difficultés chez tel auteur des obsessions, des situations, des images récurrentes par la fréquentation assidue des textes. Encore faut-il disposer d'une compétence spécifique qui n'est apparue que fort récemment dans l'univers du lecteur et ceci, depuis Freud. Si elle ouvre la possibilité à un *lecteur empirique* actuel d'appréhender l'auteur modèle d'une œuvre précise au moyen de schémas interprétatifs satisfaisants, elle faisait défaut au lecteur type, jusqu'au début du XX^e siècle. La psychanalyse n'est donc pas présente comme objet constitutif dans l'univers du lecteur avant cette époque, fait dont il faut tenir compte dans une analyse de la réception ; en revanche, elle est fonctionnelle dans l'univers du romancier, puisque les actants qu'il met en scène réagissent en fonction de pulsions qui reflètent leur inconscient - en réalité celui de l'écrivain qu'il actualise dans sa narration.

²⁵⁹⁹Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1984, page 134. Nous précisons davantage, en note, cette notion capitale d'*habitus* lorsque nous aurons l'occasion d'y revenir.

communiquer à d'autres êtres sa vision²⁶⁰⁰. Ainsi peut-on déclarer, à l'instar de Paul Ricoeur, que « [c]haque oeuvre de fiction déploie son monde propre ²⁶⁰¹»,²⁶⁰², le moule constituant un simulacre, un quasi-monde²⁶⁰³ pour reprendre le terme consacré par ce critique. Comme le souligne Umberto Eco, il s'agit d'un monde culturel non-substantif : « Dire que l'on peut décrire en termes d'individus et de propriétés ce monde plein, ce n'est pas dire qu'on lui attribue une quelconque substantialité²⁶⁰⁴. »

²⁶⁰⁰« La littérature a pour projet, explicite ou secret, de mettre le monde en ordre. Cela implique que soit établie, ou inventée, une relation entre les mots et les choses, que soient menés une exploration de soi et un examen des forces qui gèrent les mouvements du temps, les vagues de l'histoire et les destins particuliers. Élaborer, par la réflexion littéraire, le chaos en harmonie entraîne la métamorphose de soi à mesure que se précise la connaissance des rythmes du temps. La recherche du moment où l'être se trouverait à l'unisson du monde anime la littérature et la vie. Cela revient à tenter d'établir, non pour lui donner une vérité éternelle, mais une efficacité momentanée, les linéaments d'un discours sur la destinée. Car c'est tout un, que de penser l'ordre du monde et la nécessité, momentanée, de soi. » (Jean Roudaut, « Le hasard objectif comme providence » in « André Breton », *Le Magazine Littéraire*, mai 1988, N° 254, page 46.)

²⁶⁰¹Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1980-1985, p. 388.

²⁶⁰²Le « quasi-monde » est un espace « meublé » : « Je pense que pour raconter, il faut avant tout se construire un monde, le plus meublé possible, jusque dans les plus petits détails. » Umberto Eco, *Apostille au nom de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », page 26. La notion d'univers de l'auteur nous ramène aussi à la position défendue par Marcel Proust dans le *Contre Sainte Beuve* : « En réalité, ce qu'on donne au public, c'est ce qu'on a écrit seul, pour soi-même, c'est bien l'oeuvre de soi. Ce qu'on donne à l'intimité, c'est-à-dire la conversation (si raffinée soit-elle...) et ces productions destinées à l'intimité, c'est-à-dire rapetissées au goût de quelques personnes et qui ne sont guère que la conversation écrite, c'est l'oeuvre d'un soi bien plus extérieur, non pas du moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres. » (chap. VIII, Gallimard, « Folio », Paris, page 131.)

²⁶⁰³Voir Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*, Seuil, « Points », Paris, 1965 (1962), page 44 : « [...]lorsqu'on récite un vers ou un poème, les mots prononcés ne sont pas immédiatement traduisibles dans un *denotatum* réel qui épuiserait leurs possibilités de signification ; ils appellent une série de signifiés qui s'approfondissent sans cesse, au point qu'ils fournissent comme une image réduite de l'univers entier. »

²⁶⁰⁴Umberto Eco, *Lector in fabula*, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1990 (1979), page 162. U. Eco prend en compte les critiques qu'adresse Ugo Volli quant à la « réalité » de ce monde : « Moi j'existe — dit-il —, Emma Bovary non

Une remarque d'importance : ce moule, qui a été produit par l'écrivain — lequel utilise comme référent son univers personnel, meublé d'un nombre très grand d'objets — sera un modèle réduit²⁶⁰⁵, lui même « meublé », pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco²⁶⁰⁶. Il est relativement facile de constater que cette « réduction d'univers » ne comportera pas autant d'objets que l'univers qui l'a engendré²⁶⁰⁷ : en fait, le nombre d'objets que contient

(Emma Bovary a sa réalité culturelle, existante, actuelle mais cela ne fait pas du tout d'elle une chose qui est là) .»

²⁶⁰⁵On peut se référer à la définition donnée par Benedetto Croce de la représentation artistique : « En elle, chaque chose palpite de la vie du tout et le tout est dans la vie de chaque chose ; la simple représentation artistique est à la fois elle-même et l'univers, l'univers dans une forme individuelle et une forme individuelle en tant qu'univers. Dans chacun des accents du poète, dans chacune des créatures nées de son imagination, il y a tout le destin de l'humanité, toutes les espérances, toutes les illusions, les douleurs et les joies, les grandeurs et les misères humaines, tout le drame du réel qui ne cesse de devenir et de se développer, en souffrant et en jouissant. », *Breviario di Estetica*, Bari, Laterza, 1947, page 134.

²⁶⁰⁶La notion d'objet, telle que nous la proposons, convoque celle de « monde possible » évoquée par Umberto Eco dans *Lector in fabula* (Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1990 (1979), page 165 notamment.) Notre définition du terme objet peut se déduire simplement du passage consacré dans ce livre au Conte (le mot italien *favola*, probablement mal traduit ici, signifie « Conte de fée » plutôt que « fable », d'où la substitution que nous avons volontairement opérée pour éviter la confusion avec le terme *fabula*) : « Que se passe-t-il au contraire quand je trace les contours d'un monde fantastique comme celui [d'un Conte de fée] ? En racontant l'histoire du Petit Chaperon rouge, je meuble mon monde narratif avec un nombre limité d'individus (la petite fille, la maman, la grand-mère, le loup, le chasseur, deux cabanes, un bois, un fusil, un panier, pourvus d'un nombre limité de propriétés. Certaines des assignations de propriétés à des individus suivent les mêmes règles que le monde de mon expérience (par exemple, le bois [du Conte de fée] aussi est fait d'arbres), certaines autres assignations ne valent que pour ce monde : par exemple, dans [ce Conte de fée], les loups ont la propriété de parler, les grands-mères et les petites filles celle de survivre après avoir été ingurgitées par les loups. » (page 166) Nous aurons l'occasion de préciser davantage, par approches successives, cette notion d'objet.

²⁶⁰⁷C'est l'une des raisons qui fait que l'écrivain n'est pas Dieu ; il ne peut créer qu'un quasi-monde (Ricoeur) et non pas un monde réel, substantif (Eco). Balzac ne peut guère que « concurrencer l'Etat-Civil » ; l'on pourrait certes imaginer un mécanisme borgésien grâce auquel les personnages de papier finiraient par acquérir une vie réelle, l'encre du véritable Etat-Civil finissant par s'effacer et les registres par laisser apparaître les noms des créatures romanesques : le docteur Bianchon frapperait en dernière extrémité à la porte de son Créateur pour lui apporter le remède salvateur. Mais ceci n'est qu'une vue de l'esprit, et l'écrivain ne peut donner vie qu'à un *Golem*, c'est-à-dire à une créature de boue qui ne tient *debout* qu'au moyen de signes tracés sur un

l'univers d'un individu (l'écrivain ou le lecteur) est non-commensurable (bien que non-infini²⁶⁰⁸) alors que le quasi-monde contient un nombre d'éléments commensurable et fini par définition (sauf à supposer une oeuvre qui serait la somme de toutes les oeuvres existantes et les contiendrait toutes en germe ; ou encore une oeuvre qui, pour être totalement parcourue / lue, exigerait une vie entière jusqu'à se fondre totalement avec l'expérience de son lecteur de sa naissance à sa mort, constituant ainsi l'essence même de son existence).

Ainsi, un roman, tout naturellement, est limité par son « incipit » et son « excipit » (clausule ou épilogue) qui sont des frontières²⁶⁰⁹ (de ce fait, le roman est, matériellement, un terrain clos, palissé, même si cette clôture peut suggérer un espace autre, différent, au-delà du livre — ainsi en est-il de ces personnages de tableaux enfermés par le cadre mais qui fixent un point

parchemin. Ces signes exerçant un empire suffisant, bien sûr, pour que ce *Golem* ne retourne pas trop vite à son état initial, informe. Le lecteur est donc placé dans un état d'hypnose idéale (et non pas d'insomnie idéale, pour reprendre un thème récurrent chez U. Eco). Le quasi-monde a une existence tant que subsiste cet état d'hypnose idéal imposé par les signes, donc tant que le pouvoir des signes (le charme qu'ils génèrent) n'est pas frappé par un phénomène d'usure, de déperdition, et qu'il reste opératif. Nous supposons que certains charmes finissent par être inefficaces, tant il est vrai que la « magie » opérative d'autres mondes de signes finit par annuler la force des précédents.

²⁶⁰⁸Supposons qu'une galaxie contienne 400 000 000 000 d'étoiles et qu'il y ait au moins (c'est un minimum) 400 000 000 000 de galaxies dans l'Univers. Ce sont des nombres finis. Mais à notre échelle humaine 400 000 000 000 x 400 000 000 000 d'étoiles conduit à un nombre non-imaginable, non-dénombrable ($1.6 \cdot 10^{23}$). En revanche, depuis la plus haute Antiquité, les hommes, qui contemplant la voûte céleste, ont nommé les étoiles visibles ; leur nombre est fini, mais, de surcroît, elles ont la vertu d'être « nombrables » (moins de 2000 !). Cette image permet, nous l'espérons, de montrer ce qui différencie un univers individuel du quasi-monde produit par le romancier.

²⁶⁰⁹« Ainsi, dans le domaine du roman, le début et la fin déterminés par les limites initiales et terminales du processus qui fournit son contenu à l'oeuvre romanesque, deviennent les bornes significatives d'une voie nettement délimitée. » (« Forme intérieure du roman » in *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier-Denoël, « Médiations », 1971 (1920), page 77.) « [...] la lecture d'un livre commence à heure fixe, occupe quelques heures de notre temps, les comble, puis - toujours à une heure donnée, s'achève. De plus, le livre lui-même est solidement protégé de toutes part par sa reliure. » (Mikhaël Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, page 41.) « Ainsi, le début et la fin d'une oeuvre, du point de vue de l'unité de la forme, sont le commencement et la fin d'une activité : c'est moi qui commence et c'est moi qui finis. » (page 76.)

extérieur, dans notre propre espace !) ; on peut compter le nombre de mots et de signes qu'il comporte²⁶¹⁰ entre ces deux extrémités afin de disposer d'une donnée quantitative, parfaitement mesurable, concrète.

La non-commensurabilité, quant à elle, se déduit des propriétés de la conscience tant il est vrai que l'on peut difficilement avoir accès aux véritables dimensions d'une conscience humaine car l'univers intérieur d'un individu comporte des lieux difficilement accessibles et des mécanismes sous-jacents impossibles à réduire (qui échappent à l'auteur lui-même !). L'auteur est ainsi propriétaire-locataire d'un univers plus vaste que lui-même ne l'imagine, univers qui lui sert de réservoir et alimente son oeuvre.

Dans son essai, *Les limites de l'interprétation*²⁶¹¹, Umberto Eco en donne un exemple parlant ; il évoque cet élément²⁶¹² fondamental de l'intrigue de son roman, *Le Nom de la Rose*, constitué par le second livre perdu de la *Poétique* d'Aristote :

« Il lut à voix haute la première page, puis il cessa, comme s'il n'était pas intéressé à en savoir davantage, et il feuilleta en hâte les pages suivantes : mais

²⁶¹⁰Tout traitement de texte dispose d'une fonction *ad-hoc* qui permet de connaître le nombre de mots et de signes. Remarquons que le texte écrit est par essence linéaire et séquentiel ; il impose donc à son destinataire une *flèche* de lecture (« Les petits pois » de Queneau constituant l'exception qui permet de mieux saisir notre propos, ou encore le fameux *Livre projeté* par Mallarmé qui n'a pas eu d'aboutissement : « Les pages du Livre devaient non pas se succéder selon un ordre déterminé, mais se prêter à plusieurs groupements réglés par un système de permutation. L'oeuvre se serait composée d'une série de fascicules non reliés entre eux ; la première et dernière page de chaque fascicule auraient été rédigées sur une même grande feuille pliée en deux, marquant le début et la fin du fascicule ; à l'intérieur, un jeu de feuilles simples, mobiles, aurait permis toutes les combinaisons possibles, sans qu'aucune soit privée de sens. Il est bien évident que le poète n'entendait pas obtenir de chaque combinaison une valeur syntactique, ou une signification discursive. La structure même des phrases et des mots - considérés comme doués d'un pouvoir de suggestion, et comme aptes à entrer en relation suggestive avec d'autres phrases et d'autres mots - autorisait toutes les permutations, s'offrant à de nouvelles relations, par conséquent à de nouveaux horizons suggestifs. » (Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*, *op.cit.*, page 27.)

²⁶¹¹Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1994, page 149 et svtes.

²⁶¹²Nous définirons ce livre comme un objet (textuel) du quasi-monde — ou, si l'on reprend l'idée de monde « meublé » — comme un meuble.

après quelques feuillets, il rencontra une résistance, car sur la marge latérale supérieure, les feuillets étaient unis les uns aux autres comme il arrive lorsque - une fois humidifiée et détériorée - la matière du papier forme une sorte de gluten poisseux. »

Or, cette description du fameux livre empoisonné, Umberto Eco ne l'avait pas inventée de toutes pièces ; il retrouva, longtemps après la publication du fameux roman, un exemplaire ancien de la *Poétique*, acheté dans sa jeunesse chez un bouquiniste ; l'aspect peu ragoûtant de l'ouvrage (« Le papier semblait enduit d'une immonde pâte brunâtre ») l'avait à ce point déçu que le futur écrivain se hâta de l'oublier sur une étagère inaccessible (« J'avais acheté ce livre depuis très longtemps, je l'avais feuilleté, m'étais rendu compte qu'il ne valait pas les 1000 lire données au bouquiniste, je l'avais mis de côté et l'avais oublié. Mais, avec une sorte d'appareil photo interne, j'avais photographié ces pages, et pendant des décennies, l'image de ces feuillets, obscènes au toucher et à la vue, s'était déposée au tréfonds de mon âme, comme dans une tombe, jusqu'au moment où elle avait resurgi (je ne sais pour quelles raisons) et j'ai cru l'avoir inventée. ») La matérialité de cet ouvrage bien réel (donc présent de manière totalement tangible dans l'univers de l'auteur) s'était retrouvée dans le quasi-monde fictif, reproduite à la perfection, inconsciemment, en tant qu'élément-objectal, élément-meublant, doté, qui plus est, d'une fonctionnalité dynamique (dans la mesure où ce livre empoisonné servait de moteur à l'intrigue).

De la sorte, nous percevons bien que ce miroir en réduction que constitue une structure narrative reflète des éléments qui ne sont pas toujours clairement identifiable tant par une démarche biographique²⁶¹³ qui

²⁶¹³C'est ce qu'affirmait déjà Lucien Goldmann dans *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964, page 341 : « [...]la structure psychologique est une réalité trop complexe pour qu'on puisse l'analyser à la lumière de tel ou tel groupe de témoignages concernant un individu qui n'est plus en vie, ou un auteur qu'on ne connaît pas directement, ou même en se fondant sur la connaissance intuitive ou empirique d'une personne à laquelle on est lié par des liens d'amitié plus ou moins étroits. » Ainsi, l'on ne parviendra pas à une élucidation de l'oeuvre, absolue et complète, en

s'appliquerait à épuiser les actes de l'écrivain dans leur moindre détail, que par une parfaite connaissance de la tranche synchronique où l'oeuvre a pris essor. La part opaque d'un texte est constituée aussi de cette dimension irréductible.

3. Représentation et paradigme social :

Cependant, ce principe étant posé, nous postulerons qu'il est possible d'appréhender au travers d'une oeuvre, et plus particulièrement du réseau qui y met en connexion des objets sélectionnés (consciemment ou non) par l'auteur, une représentation locale²⁶¹⁴ de l'instant vécu, historique, sociologique, référée à l'univers qui a cours. Comme l'affirme Mikhaïl Bakhtine : « L'oeuvre est vivante et signifiante, de façon connaissable, sociale, politique, économique, religieuse, dans un monde également vivant et signifiant.²⁶¹⁵ » L'*habitus* du lectorat doit notamment y comparaître (terme que nous employons intentionnellement car il évoque le tribunal, la mise en accusation, l'éventualité d'un plaidoyer aussi !) Or, c'est bien l'une des

reconstituant minutieusement (comme le ferait un détective ou, encore, un nouveau-romancier) l'emploi du temps de l'écrivain, chacun de ses gestes, le moindre de ses déplacements. L'on pourrait ajouter à ceci la remarque de Jean Cazeneuve (*Dix grandes notions de la sociologie*, Paris, Seuil, « Points », 1976, page 117) : « Certes, l'art n'est pas nécessairement séparé de ce qu'il y a d'intellectuel en nous ; mais il peut difficilement se réduire à une mise en oeuvre des rapports rationnels. Des études comme celle de Gaston Bachelard ont montré que la poésie ne pouvait être séparée des archétypes de l'inconscient, et nous avons vu comment la psychanalyse de Jung pouvait chercher une origine commune à ces lignes de force de l'imagination et aux créations de la mythologie. »

²⁶¹⁴« La reprise par l'écrivain des éléments de contenu de la conscience collective, ou, tout simplement, de l'aspect empirique immédiat de la réalité sociale qui l'entoure, n'est presque jamais ni systématique ni générale et se trouve seulement en certains points de son oeuvre. » Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964, page 344.

²⁶¹⁵Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, page 41.

caractéristiques de l'oeuvre que d'être une entité finie, donnée une fois pour toutes, non modifiable (bien qu'ouverte aux interprétations futures). L'oeuvre est ainsi liée de manière proximale au moment²⁶¹⁶ qui l'a produite. Cette qualité en fait un instantané précieux qui fixe un état momentané²⁶¹⁷ (mais partiel) du champ littéraire²⁶¹⁸ comme le ferait le photographe (« artiste », cela s'entend). Partant de là, l'oeuvre nous restituerait, avec une fidélité plus ou moins exacte, le système des représentations ayant cours au moment de son apparition car il est pertinent d'affirmer que :

²⁶¹⁶Pour Lucien Goldmann, qui résume les postulats du structuralisme génétique, « le caractère collectif de la création littéraire provient du fait que les *structures* de l'univers de l'oeuvre sont homologues aux *structures* mentales de certains groupes sociaux ou en relation intelligible avec elles [...] » *op.cit.*, page 345. Ce qui, d'une certaine manière, est confirmé par Pierre Bourdieu pour lequel toute production et toute circulation linguistique, par conséquent la Littérature, doit être envisagée comme relation entre les *habitus* linguistiques et les marchés sur lesquels ils offrent leurs produits.

²⁶¹⁷Mikhaël Bakhtine a l'intuition de cette particularité de l'oeuvre littéraire et crée le terme « chronotope » dont il donne la définition suivante : « Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit littéralement par « temps-espace », la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. » (« Formes du temps et du chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, trad.fr. 1978, page 237.)

²⁶¹⁸Ce terme se réfère à la théorie des champs sociaux telle que l'a définie Pierre Bourdieu. Pour analyser correctement des conduites sociales, il importe de reconstruire l'espace social spécifique dont la logique interne - c'est-à-dire la façon dont ses structures fonctionnent et s'imposent aux agents - contient la clef des interactions qui se produisent dans cet espace. Cet espace est un champ (l'on parlera ainsi du champ politique, religieux, culturel, littéraire... chacun spécifique du domaine considéré). Le champ est doté de caractéristiques objectives : il constitue un système spécifique de relations, qui peuvent être d'alliance et/ou de conflit, de concurrence et/ou de coopération, entre des positions différenciées, socialement définies et instituées. En ce qui concerne le champ littéraire, c'est en son sein que se produit le phénomène de la *réception* (la condition première de la réception étant que l'oeuvre soit publiée par un éditeur, agent qui occupe, - c'est le moins qu'on puisse dire - une position dominante dans le champ littéraire !). L'oeuvre fixe, comme nous le disons, un état momentané du champ littéraire dans la mesure où, son succès traduit une conformité ou une évolution (c'est-à-dire un déplacement attendu) par rapport aux valeurs qui sont - à ce moment précis de l'histoire littéraire - légitimées par tout ou partie des agents du champ (éditeurs, auteurs, critiques, lecteurs...).

« Le langage n'entre pas dans un monde de perceptions objectives achevées, pour adjoindre seulement à des objets individuels donnés et clairement délimités les uns par rapport aux autres des « noms » qui seraient des signes purement extérieurs et arbitraires ; mais il est lui-même un médiateur dans la formation des objets ; l'instrument le plus important et le plus précieux pour la conquête et pour la construction d'un vrai monde d'objets. ²⁶¹⁹»²⁶²⁰

Notre propos va ainsi nous engager sur un terrain particulier, qui nous tient à coeur : celui de la représentation²⁶²¹. Notre conviction intime est que

²⁶¹⁹Ernest Cassirer, « Le langage et la construction du monde des objets », in *Essais sur le langage*, Paris, Minuit, 1969.

²⁶²⁰C'est la société qui produit/secrète son propre univers (son système de représentations) en le meublant d'objets (culturels), tout comme certains organismes secrètent la coquille qui les abrite. Pour Lucien Goldmann, « La vision du monde est en effet *l'extrapolation conceptuelle* jusqu'à *l'extrême cohérence* des tendances réelles, affectives, intellectuelles et même motrices des membres d'un groupe. C'est un ensemble *cohérent* de problèmes et de réponses qui s'exprime, sur le plan littéraire par la création, à l'aide de mots, d'un univers concret d'êtres et de choses. » (*Le Dieu caché*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », Paris, 1955, page 349.) Dans un intéressant article intitulé « les archives du paléolithique » paru dans *La Recherche*, Randall White indique que « Selon les sociologues P. Berger et T. Luckmann, les hommes sont « entourés en permanence d'objets proclamant les intentions subjectives » de leurs semblables. Autrement dit, les relations sociales sont codifiées dans des objets ayant une fonction de représentation, ce qui confère à ces derniers un rôle d'aide-mémoire matériel. » (in *La Recherche*, « La Mémoire », N°267, Juillet/Août 94, page 748.) En fait, ces objets, selon nous, fixent le paradigme officiel, c'est-à-dire les lois internes qui régissent une société et son système de représentation du réel, en l'exhibant aux yeux de tous les membres du groupe. L'oeuvre littéraire représente une évolution par rapport à la situation décrite par Randall White, qui correspond à un système de signes archaïque, celui des hommes du paléolithique. En effet, l'oeuvre littéraire apparaît dans une société où il y a surplus de signifiés ; les objets qui meublent l'espace culturel ont perdu de leur simplicité originelle : d'objets matériels, ils sont passés au stade d'objets conceptuels et, qui plus est, ils entretiennent entre eux une communication (en formant, en fait, un réseau de signes !). (cf. Robert Escarpit, « Le littéraire et le social », in *op.cit.*, page 17 : « Même si elle est écrite comme une chose et non comme un signe, la lettre qui sort de la plume du poète est déjà, par elle-même un objet élaboré par la société, modelé par une suite de situations historiques, chargé de connotations collectives. ») L'une des fonctions possibles de l'oeuvre littéraire, selon nous, serait de gérer cette complexité afin d'objectiver des sens sociaux : l'oeuvre, pour reprendre les termes de la citation de Randall White, proclamerait les intentions subjectives du groupe.

²⁶²¹Le terme « représentation » renvoie pour nous à une théorie du monde propre à une époque (donc locale) ; elle gère directement tous les systèmes de pensée qui fondent la société, c'est-à-dire le paradigme officiel, unanimement accepté. Cette théorie du monde déforme la relation de l'individu avec le réel et s'interpose obligatoirement entre le sujet et les objets de l'univers accessible. Si

l'horizon de la réception est intimement lié au(x) système(s) de représentation qui ont cours à une époque définie et délimitée. Loin de nous l'intention d'affirmer que l'oeuvre serait un simple reflet du réel²⁶²²! Cette position simpliste fait désormais l'unanimité contre elle²⁶²³ et il ne s'agit nullement, ici, de lui redonner force. L'idée de « représentation » est d'un tout autre ordre et mérite attention car, en cernant l'idéologie d'une époque, elle s'appuie sur la vision qu'entretient une collectivité humaine avec la réalité²⁶²⁴ ; cette vision résulte d'une configuration du réel d'où participe toute vie sociale²⁶²⁵.

la « représentation » vise une théorie du monde, elle est une mise-en-scène de celui-ci : le sujet-agent s'impliquant dans la représentation, participant à cette mise-en-scène de façon active, il joue un rôle conforme - c'est-à-dire qui correspond avec le décor social : il donne « la réplique » aux autres agents, notamment à ceux avec lesquels il entretient un rapport dialogique (pour l'écrivain, ils forment le lectorat visé, modélisé.)

²⁶²²« [O]n ne concevra pas l'oeuvre comme une représentation, un agencement de « contenus » qui permettrait d'« exprimer » de manière plus ou moins détournée idéologies ou mentalités. Les oeuvres parlent effectivement du monde, mais *leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter*. Il n'y a pas d'un côté un univers de choses et d'activités muettes, de l'autre des représentations littéraires détachées de lui qui en seraient une image. La littérature constitue elle aussi une activité ; *non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde.* » Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire*, *op.cit.*, page 20.

²⁶²³« Mme de Staël, puis l'abbé de Bonald avec sa formule, appelée à avoir un vaste retentissement, selon laquelle « la littérature est le reflet de la société » (1821), Stendhal qui le reprit disant que le roman « est un miroir que l'on promène le long d'un grand chemin » (*Le Rouge et le Noir*), Balzac bien sûr, et Nietzsche pour sa *Naissance de la Tragédie*, et Taine et son trinôme, « la race, le milieu, le moment », telle se dessine une lignée, que chacun qui s'intéresse un peu aux Lettres connaît, et qui affirme que le sens des oeuvres s'inscrit en première ou dernière instance dans leur relation au social. » Alain Viala, *Approches de la réception*, (Georges Molinié / Alain Viala), Paris, P.U.F., perspectives littéraires, Paris, 1993, page 140.

²⁶²⁴Lorsque les Espagnols débarquèrent au Mexique, ils se trouvèrent confrontés à un groupe humain, les Aztèques, doté d'une solide représentation du monde. Les Espagnols possédaient pour leur part une représentation du réel, bien établie, qui leur était personnelle, et donc totalement différente. Ces deux peuples élaborèrent aussitôt, chacun de leur côté, une représentation du groupe humain auquel ils étaient confrontés. Toute société est structurée dans sa perception du réel par des schèmes et s'empresse, en présence d'un groupe social différent, de constituer des schèmes nouveaux, le plus souvent mythiques, qui visent à la rassurer, c'est-à-dire à conforter les schèmes personnels en les validant (le schème étranger ne peut être supérieur au schème officiel - cf. P. Bourdieu : « il y a autant de racismes qu'il y a de groupes

Toutefois, si elle n'est pas un simple reflet, l'oeuvre est un « dire » qui concerne le monde²⁶²⁶. Elle prend pour support la réalité perçue et la met en forme : réalité perçue par l'auteur dont le champ de perception sera plus ou

qui ont besoin de se justifier d'exister comme ils existent, ce qui constitue la fonction invariante des racismes. » (*Questions de sociologie, op.cit.*, page 264.)).

²⁶²⁵En fait, la « représentation » dépend strictement d'un *consensus* qui est imposée par un groupe qui fait la loi en la matière - dans les faits, ce groupe influence le champ culturel et y détient des positions de force. Ce groupe cherche à faire reconnaître son *habitus* comme la référence absolue. « L'*habitus* est [...] un produit des conditionnements qui tend à reproduire la logique objective des conditionnements, mais en lui faisant subir une transformation ; c'est une espèce de machine transformatrice qui fait que nous « reproduisons » les conditions sociales de notre propre production, mais d'une façon relativement imprévisible, d'une façon telle qu'on ne peut pas passer simplement et mécaniquement de la connaissance des conditions de production à la connaissance des produits. Bien que cette capacité d'engendrement de pratiques ou de discours ou d'oeuvres n'ait rien d'inné, qu'elle soit historiquement constituée, elle n'est pas complètement réductible à ses conditions de production et d'abord en ce qu'elle fonctionne de façon *systématique* : on ne peut parler d'*habitus* linguistique par exemple qu'à condition de ne pas oublier qu'il n'est qu'une dimension de l'*habitus* comme système de schèmes générateurs de pratiques et de schèmes de perception de pratiques, et de se garder d'autonomiser la production de paroles par rapport à la production de choix esthétiques, ou de gestes, ou de toute autre pratique possible. L'*habitus* est un principe d'invention qui, produit par l'histoire, est relativement arraché à l'histoire : les dispositions sont *durables*, ce qui entraîne toutes sortes d'effets d'*hysteresis* (de retard, de décalage, dont l'exemple par excellence est Don Quichotte). On peut le penser par analogie avec un programme d'ordinateur (analogie dangereuse, parce que mécaniste), mais un programme autocorrectible. Il est constitué d'un ensemble systématique de principes simples et partiellement substituables, à partir desquels peuvent être inventées une infinité de solutions qui ne se déduisent pas directement de ses conditions de production. » (Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie, op.cit.*, page 135.) Autre définition de l'*habitus*, celle que donne Alain Accardo : « l'*habitus* (du verbe *habere* qui signifie « avoir ») est l'ensemble de traits que l'on a acquis, des dispositions que l'on possède, ou mieux encore, des propriétés résultant de l'appropriation de certains savoirs, de certaines expériences. Mais ces propriétés ont ceci de remarquable qu'elles nous possèdent tout autant que nous les possédons. Elles sont tellement intériorisées, incorporées, qu'elles sont devenues nous-mêmes et qu'elles ne sont pas plus dissociables de notre être que des caractéristiques physiques telles que la couleur de nos yeux. L'*habitus* est un avoir qui s'est transformé en être. » (Alain Accardo, *Initiation à la sociologie*, Bordeaux, Le Mascaret, 1983, page 88.)

²⁶²⁶Voir François Ewald : « On sait que Freud expliquait que les hommes étaient prêts à échafauder n'importe quelle explication des choses et du monde pour faire taire l'angoisse de l'inexpliqué et de l'incertain. L'ordre, la grammaire, la logique sont d'abord là pour suturer l'angoisse d'un monde hasardeux. » (« Le surréalisme : une éthique du hasard » in *Le Magazine Littéraire*, « La fin des certitudes », juillet-août 1993, N° 312, page 59.)

moins large et étendu, réalité perçue par le lecteur qui sera capable ou non d'opérer le décryptage des données qui lui sont fournies. L'oeuvre résulte bien d'une activité productrice de l'esprit, le processus cognitif étant non pas une reproduction, mais une véritable production, une création ; cela implique une gestion des objets que sélectionne l'écrivain visant à mettre en place un sens ; ce sens constituant une réponse²⁶²⁷ à une attente du lectorat (actualisée ou non). Hans-Robert Jauss souligne bien que « [l]a reconstitution de l'horizon d'attente tel qu'il se présentait au moment où jadis une oeuvre a été créée et reçue permet [...] de poser des questions auxquelles l'oeuvre répondait, et de découvrir ainsi comment le lecteur du temps peut l'avoir vue et comprise. ²⁶²⁸»

C'est dans cet espace particulier où se trouvent confrontés les objets constitutifs de l'univers personnel de l'écrivain -mis en ordre- et le propre univers du récepteur en attente d'organisation (la réponse étant conçue comme une ré-organisation²⁶²⁹ des objets dans l'univers du récepteur !) que se joue le phénomène de la réception.

L'oeuvre devient ainsi une entité constructrice (mais aussi dé-constructrice) car elle participe, à son tour, à la mise en place de nouveaux systèmes de représentations, comme le précise Marc-Alain Ouaknin²⁶³⁰ :

²⁶²⁷L'idée selon laquelle l'oeuvre littéraire constitue une réponse à une question liée à un horizon précis (le feuillet de réception) appartient en fait à Georges Lukács : « Le roman fait tenir l'essentiel même de sa totalité entre son début et sa fin et, par ce fait, il exhausse l'individu jusqu'à l'altitude infinie de celui qui doit créer tout un monde par son expérience vécue et maintenir cette création en équilibre; [...] Mais, en raison de cette rupture, l'individu se réduit à n'être qu'un instrument dont la situation centrale dépend exclusivement de son aptitude à révéler une certaine problématique du monde. » *op.cit.*, page 78.

²⁶²⁸Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, page 58.

²⁶²⁹*Ré-agencement* productif car porteur d'un sens qui modifie : ce sont les représentations sociales qui se trouvent directement *ré-a-justées*.

²⁶³⁰Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles, Au-delà du principe d'identité*, Paris, Balland, « Collection Méta'ora », 1991, page 41. Voir aussi Pierre Bourdieu (*Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, page 21) : « On ne devrait jamais oublier que la langue, en raison de l'infinie capacité générative, mais aussi, *originnaire*, au sens de Kant, que lui confère son

« La perception du monde est en fait, à chaque fois, un acte créateur. Être dans le monde signifie, dès lors, investir celui-ci de significations qui réalisent une certaine construction du monde, dont le produit s'appelle culture. La culture ne raconte pas un état du monde, ou plus précisément, d'une société, mais la construit. Pour aborder des expressions culturelles telles que la littérature, la peinture, la musique et, de manière aussi essentielle, la religion, il faut ne pas oublier que l'image perçue par nos sens ne dépend pas seulement de la nature de l'objet, mais de notre propre condition. »

Notre condition ayant été changée, l'oeuvre peut se trouver vidée de sa substance : lorsque, le système des représentations sociales du lecteur a évolué, il s'ouvre à d'autres découvertes. Une oeuvre littéraire qui connaît une diffusion importante va, de la sorte, introduire dans le paradigme dominant des réponses attendues, espérées : à ce moment l'oeuvre ne traduit plus les tensions internes qui existaient à l'instant de sa parution, ne répond plus aux questions essentielles — ou, pour le moins, ne pose plus ce questionnement en des termes impérieusement nécessaires, suffisamment originaux pour que le lectorat y perçoive une manifestation ontologique.

Postulons ici que l'oeuvre n'est rencontrée, supportée, assimilée que par un lectorat ouvert, en attente, en quête d'un miroir où s'identifier, où reconnaître son propre visage, ses préoccupations propres, intrinsèques²⁶³¹ ! Car le public d'une oeuvre est souvent représentatif d'un questionnement,

pouvoir de produire à l'existence en produisant la représentation collectivement reconnue, et ainsi réalisée, de l'existence, est sans doute le support par excellence du rêve de pouvoir absolu. »

²⁶³¹Voir Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du Roman*, Paris, Bordas, 1990, page 170 : « Dans *Balzac et le réalisme français*, par exemple, Lukács procure une version marxiste hégélianisée de la théorie balzacienne, en faisant du type, synthèse du général et de l'individuel, « le degré d'évolution le plus élevé et le déploiement extrême des possibilités virtuelles des moments déterminants d'une période historique », « la représentation d'extrêmes qui concrétise en même temps le sommet et les limites de la totalité de l'homme et de l'époque ». Par là le romancier permet une meilleure intelligence du présent, mais aussi de l'avenir qui doit nécessairement naître du conflit des contradictions actuelles. « Saisir le sens immanent à une époque », commente H. Arvon, « c'est en quelque sorte accélérer son évolution ; comprendre les antagonismes, c'est les résoudre. ».

d'une incertitude quant à sa position dans le social²⁶³², avide d'une explication du sens de l'existence. L'enjeu consiste à se retrouver « soi-même » à l'intérieur de cette parole figée, prise dans un cadre spéculaire, parole de communion, parole de référence, parole référée, parole référentielle, qui imite et simule le réel, le place en perspective, offre une leçon de vie, de ce qui aurait pu être si... La réponse concerne toujours « soi », un « soi » confronté aux objets du paradigme, un « soi » en quête de dignité, de reconnaissance et de vérité.

L'on supposera que l'auteur agit en mettant en lumière le divorce entre l'être naturel et le monde social ; il fournirait ainsi une dimension cathartique à son lectorat²⁶³³affidé : car toute société, de par les règles qu'elle impose, est un

²⁶³²D'où l'hypothèse que le roman féminin (ou le roman sentimental) représente pour les lectrices une manière libératrice de vivre des conflits possibles ; conflits dans lesquels une femme peut s'imaginer impliquée sans en supporter les conséquences dangereuses au sein d'une société qui limite ses libertés et réduit son champ d'expérience. Le roman sentimental acquiert ainsi une dimension didactique puisqu'il permet d'actualiser (par identification avec une héroïne confrontée à ses passions) des situations qui, dans la réalité, conduiraient à la déception, au déshonneur, voire à la mort. L'exercice imaginaire des passions, dans l'ordre du fantasme, a valeur libératoire (au sens propre).

²⁶³³Selon Lucien Goldmann, « le groupe constitue un processus de structuration qui élabore dans la conscience de ses membres des tendances affectives, intellectuelles et pratiques, vers une réponse cohérente aux problèmes que posent leurs relations avec la nature et leurs relations inter-humaines. » (*op.cit.*, page 346). En fait, cette construction du groupe est bien le système de représentation qui régit le territoire d'une société, qui y impose des règles et des conventions a-naturelles ou anti-naturelles - du moins dans la mesure où il s'agit d'un système artificiel à base culturelle. Pour Lucien Goldmann, le grand écrivain serait « l'individu exceptionnel qui réussit à créer dans un certain domaine, celui de l'oeuvre littéraire [...], un univers imaginaire, cohérent ou presque rigoureusement cohérent, dont la structure correspond à celle vers laquelle tend l'ensemble du groupe. » (*ibid.*). Nous dirions, pour notre part, « dont la structure correspond au système de représentation avoué ou inavouable qui symbolise le mieux l'état actualisé et local d'une société. » Cet état actualisé et local constituant ce que nous nommerons un *feuilleton synchronique de réceptivité* (déterminant le « feuilleton de réception »). Lucien Goldmann, parfaitement conscient des limites de sa définition (ses travaux datent de 1964), y ajoute « un rapport dialectique » de l'oeuvre « avec la classe à laquelle elle se rattache ». Cela réduit un peu l'extension de ce rapport dialectique en le limitant à une vision purement marxiste (*cf.* Robert Escarpit, « Le littéraire et le social », *op.cit.*, page 16 : « [...] la relation structurelle proposée par Lucien Goldmann est nécessaire, mais non suffisante pour spécifier la littérature. Il manque pour cela d'établir un lien

lieu de conflits où les passions individuelles sont brimées. L'oeuvre donne la représentation symbolique²⁶³⁴ de la forme particulière que prend — à un moment historique précis — cette tension fondamentale. Elle assume ce noeud gordien, auquel elle confère une dimension tragique (de telle sorte que la relation agonistique²⁶³⁵ qui oppose l'individu soumis à ses passions – en tant qu'«être naturel»²⁶³⁶ – à la société policée – en tant que structure évolutive

causal entre les structures de l'oeuvre et celles de la société, qui sont simplement affirmées comme « homologiques ».) ; le rapport dialectique concerne, à notre avis, « l'ordre culturel », c'est-à-dire le système de représentation, lequel englobe, bien évidemment, « la conscience de classe ».

²⁶³⁴Si l'on se place de ce point de vue symbolique, l'on constate que dans les sociétés évoluées la littérature joue le rôle des cosmologies chez les primitifs. Marc Augé note : « Ainsi se constituent des cosmologies (qui sont aussi des anthropologies, parce qu'elles parlent de la nature et de la substance des hommes, de la différence des sexes, de la filiation, etc.). Ces cosmologies sont autant d'univers de reconnaissance, l'idéal de ceux qui partagent une même cosmologie, une fois connu et symbolisé le milieu où ils vivent, étant de s'y reconnaître, et non de la connaître mieux ou différemment. Une cosmologie constitue non un objet de recherche et de connaissance, mais, à l'inverse, un ensemble de repères à partir desquels le réel, l'événement et éventuellement l'accident peuvent s'interpréter. » (« Du risque à l'angoisse, genèse d'une nostalgie », in *Le Magazine Littéraire*, N° 312, *op.cit.*, page 34.) Une oeuvre romanesque peut ainsi être assimilée à un univers de reconnaissance. Elle met bien en place des repères à partir desquels l'événement peut s'interpréter. Pour un public féminin, le roman sentimental (qu'il s'agisse des romans de Sophie Cottin ou de romans-à-l'eau-de-rose actuels (collection Harlequin ou Barbara Cartland, voire roman-photo-) constitue bien l'équivalent des cosmogonies chez les primitifs.

²⁶³⁵Idée que l'on retrouve chez Georges Lukács, exprimée plus simplement, dans la phrase suivante : « [...] les hommes aspirent simplement à vivre et les structures sociales à demeurer intactes. » (*op.cit.*, page 86), ou encore, chez Albert Camus, lorsqu'il fait dire à Caligula : « Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux ! ». C'est tout bonnement la notion d'entropie qui est évoquée ici.

²⁶³⁶« Le propre du personnage romanesque serait d'une part d'être conditionné par une société, de l'autre de devenir la victime de celle-ci : ce héros devrait apporter la preuve, le plus souvent par sa mort, que la société est mauvaise, ou plutôt qu'elle n'est point encore bonne. » Michel Zeraffa, *Roman et société*, Paris, P.U.F., « Collection Sup », 1971, page 15. Notons l'idée exprimée par P. Bourdieu selon laquelle « la « situation » est, d'une certaine façon, la condition permissive de l'accomplissement de l'*habitus*. Lorsque les conditions objectives de l'accomplissement ne sont pas données, l'*habitus*, contrarié, et continûment, par la situation, peut être le lieu de forces explosives (ressentiment) qui peuvent attendre (voire guetter) l'occasion de s'exercer et qui s'expriment dès que les conditions objectives [...] en sont offertes. (Le monde social est un immense réservoir de violence accumulée, qui se révèle lorsqu'elle

gérée par la culture²⁶³⁷ –, remplace, dans l'oeuvre moderne, la malédiction qui constituait le moteur tragique, dans la fable antique.)

Soulignons que la société, en tant que structure culturelle, subit des modifications dans le temps²⁶³⁸ (elles sont liées à la quantité

trouve les conditions de son accomplissement). » (*Questions de sociologie, op.cit.*, page 135).

²⁶³⁷Le paradigme officiel cantonne les individus dans des territoires précis qu'il faut se garder de franchir : ou alors, c'est courir à la catastrophe ! La Princesse de Clèves, Des Grieux, René, Raphaël de Valentin, Julien Sorel, Emma Bovary - tous, à quelque degré que ce soit - ont transgressé l'interdit majeur : ils ont refusé le rôle que leur assignait précisément la société, franchi la frontière de l'incertain, faisant primer leur passion singulière sur les conventions imposées par le système de représentation officiel (qui fixe/fige les objets en une configuration stable). Ils ont privilégié ainsi le désordre (la mise en mouvement des objets de l'univers global). Le récit, d'une certaine façon, désigne du doigt (montre) des comportements déviants (ou déviés par le poids des règles sociales). Les personnages (des monstres, au sens étymologique) vont obligatoirement à l'échec, voire à la mort (Chez Balzac, Rastignac figure parfaitement le personnage qui, réalisant quelle est la configuration véritable du paradigme, s'emploiera à tirer pleinement profit du système, à s'y couler, comme dans un moule). Le récit propose ainsi au lecteur une prise de conscience des impasses dans lesquelles ce dernier pourrait s'engager s'il mimait le comportement du (des) personnage(s). Cela, bien des auteurs l'ont parfaitement intégré puisqu'ils se servent de ce prétexte (?) pour déclarer morales des oeuvres qui sont jugées condamnables par les représentants officiels du paradigme (les « gardiens du paradigme » que sont les censeurs) (*cf.* La défense de Flaubert lors du procès de Madame Bovary). Donc, même accusée de véhiculer les « vices du siècle », une oeuvre peut assumer une fonction didactique (cathartique), par une axiologisation (distribution des valeurs dans un texte) concertée des objets.

²⁶³⁸Nous pensons qu'il convient de se défaire d'une illusion persistante, celle d'une prétendue évolution qui conduirait à présenter l'Histoire Littéraire comme un *continuum* où, progressivement, des formes de plus en plus achevées s'imposeraient triomphalement. Toute production artistique est liée organiquement à une tranche synchronique de l'histoire humaine. De ce fait, elle réalise des schémas qui reflètent un état de société. L'oeuvre d'art fonctionne donc essentiellement par rapport aux représentations du monde qui ont cours (qu'il s'agisse de valider ou non leur pertinence : par exemple, *La chanson de Roland* validerait la représentation épique d'une société féodale en formation, tout comme *Les Liaisons dangereuses* seraient une dénonciation complaisante des moeurs d'une aristocratie dévoyée - sa « voie » naturelle étant de servir la nation par le métier des armes (Remarquons que Valmont périt

d'information²⁶³⁹ qui circule dans cette société, c'est-à-dire aux sens signifiés que cette société peut appliquer aux signifiants réels et qui constituent le système de représentation valide²⁶⁴⁰.) Nous sommes en présence d'un mécanisme dynamique — puisque, tout naturellement, l'aspect contraire impliquerait un horizon statique où il n'y aurait aucune modification qualitative de la réception. Marc-Alain Ouaknin a le mérite de mettre en évidence cette liaison dialectique entre le réel et le système de représentation²⁶⁴¹ ; elle suggère les raisons profondes qui provoquent les basculements de l'horizon sur la portée diachronique où s'inscrit l'histoire littéraire :

bien par l'épée, c'est-à-dire par l'instrument-signe de son appartenance sociale, « classe » qu'il a trahie moralement.) Ce point de vue, nous conduira à affirmer que l'oeuvre est parfaite en soi ; ce critère d'adéquation est d'une grande importance pour l'étude de la réception.

²⁶³⁹« Toute société peut se définir par sa façon de produire, de consommer, de hiérarchiser, de stocker, de commenter et de faire circuler de l'information sous forme de messages susceptibles d'être oralisés ou inscrits sur des supports divers. Parmi ces messages, les textes littéraires font figure de catégories privilégiées. » (Philippe Hamon, *Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopédia Universalis, 1990, page 12.)

²⁶⁴⁰C'est de cette façon que nous définirons la notion de paradigme. L'étude efficace de l'horizon d'attente nécessite qu'on étudie le paradigme (c'est-à-dire le système de représentation du réel) d'une société. C'est de la comparaison des paradigmes en vigueur, avant et après le basculement d'horizon, que l'on peut tirer des indications précieuses. D'une certaine façon, le terme *paradigme* rejoint, en le dépassant, le concept clef de L. Goldmann qui est celui de « vision du monde » : « Par ce terme, il désigne une notion qu'il emprunte à la philosophie allemande et à Lukács, et qu'il inscrit par là dans une perspective marxiste, dont il se réclame. Par cette notion, il entend - en substance - un ensemble de façons de penser, de percevoir et de réagir, communes aux membres d'un groupe social, qui peuvent être largement inconscientes et qui structurent l'imaginaire des membres de ce groupe, et donc les productions artistiques émanant de cet imaginaire, parmi lesquelles les productions littéraires. » (Alain Viala, *Approches de la réception*, *op.cit.*, page 166.)

²⁶⁴¹Pour Georges Lukács, « [...] la structure discontinue du monde extérieur repose en fin de compte sur le fait que le système d'idées n'a qu'un pouvoir régulateur par rapport à la réalité. L'incapacité des idées à pénétrer à l'intérieur même de cette réalité fait de celle-ci un discontinu hétérogène, en sorte qu'à partir de cette même relation se crée le besoin encore plus profond, pour les éléments de la réalité, d'un lien bien net avec le système des idées [...]. » (« Forme intérieure du roman » in *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier, Denoël, « Médiations », 1971 (1920), page 75.) D'où la constitution d'un paradigme sur lequel reposera le système de représentation officiel. Tout

« La pensée conduit à une métamorphose du réel, et certaines mutations au sein du réel modèlent en retour la pensée selon d'autres perspectives. ²⁶⁴² »

Nous touchons ici du doigt l'un des fonctionnements intimes de la réception : la réception concerne directement l'espace culturel dans lequel baigne toute la société (en fait l'univers global collectif qui contient à la fois l'univers individuel de l'auteur et les univers personnels des lecteurs, liés de manière interactive au quasi-monde que constitue l'oeuvre). Cet espace culturel, dont le champ littéraire constitue l'une des composantes, est une entité plastique, c'est-à-dire susceptible de subir des déformations locales plus ou moins étendues qui débouchent sur un changement de paradigme²⁶⁴³. Il est important de constater qu'un changement de paradigme passe par un réarrangement des objets²⁶⁴⁴ qui constituent l'univers collectif auquel ont accès les individus d'une société²⁶⁴⁵. Ce réarrangement, véritable redistribution des

naturellement, en raison de « la structure discontinue du monde extérieur », cet univers collectif global sera composé d'objets-meublants.

²⁶⁴²Marc-Alain Ouaknin, *op.cit.*, page 45.

²⁶⁴³Voir Edgar Morin (*op.cit.*, III. *La Connaissance de la Connaissance*, 1992 (1986), page 160.) : « [...] un *paradigme* est constitué par une relation spécifique et impérative entre les catégories ou notions maîtresses au sein d'une sphère de pensée, et il commande cette sphère de pensée en déterminant l'utilisation de la logique, le sens du discours, et finalement la vision du monde (étant entendu que la « vision du monde » devient récursivement autant l'origine que le produit des principes qui l'organisent).

²⁶⁴⁴Voir Marc-Alain Ouaknin, *Bibliothérapie*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1994, page 259 : « La lecture en tant qu'interprétation ne vient pas répéter le sens, mais le mettre en mouvement. »

²⁶⁴⁵Concernant cette notion de *paradigme*, et pour la cerner avec davantage de précision, nous citerons les propos suivants du sociologue Jacques Lesourne, spécialiste de la prospective : « Si on prend les choses depuis la guerre, on s'aperçoit qu'il y a des moments où la vision du monde des principaux agents est à peu près fixée : ils ont une grille de lecture en fonction de laquelle ils se comportent. Dans les années 60 domine une lecture du monde liée à la croissance économique, au maintien d'une dichotomie entre l'Est et l'Ouest, au début du développement du Tiers-monde. Cette grille de lecture paraît alors si stable que de façon quelque peu naïve, on s'imagine que, puisque la croissance a été 4 % dans les dernières années, elle continuera à se situer autour de 4 %. Cette vision du monde connaît un brouillage complet, entre 1969 et 1974, avec les débuts d'un chômage structurel, le décrochage du dollar, la hausse du prix du pétrole. On a l'impression que la planète n'est plus lisible, qu'on est dans une situation de risque, d'incertitude. A la fin des années 70, on constate une recomposition du paysage, qui va se brouiller à nouveau, en raison de la chute

cartes (on peut parler de nouvelle donne), apparaît donc bien comme la résultante d'un accroissement de la quantité d'information, du système (l'univers collectif disposant de nouvelles sources qui transforment le paradigme et le font glisser vers un nouvel état méta-stable).

Une question découle naturellement de cette présentation : le social influe-t-il sur le littéraire ou bien le littéraire agit-il sur le social ? Y-a-t-il un déterminisme qui serait moteur, véritable courroie de transmission, mobilisant les objets du paradigme ?

Cela revient à se demander si la littérature ne serait qu'un miroir qui, quelque part, refléterait le système de représentation, ou bien si la littérature, possédant une vertu exemplaire et directrice, contraindrait impérieusement ce système à évoluer. Il s'agit à notre avis d'un faux problème. Robert Darnton a bien démontré que la diffusion des oeuvres des Philosophes des Lumières avait faiblement contribué au déclenchement de la Révolution – dans tous les cas, de façon bien moindre que les pamphlets et libelles orduriers visant la Cour qui circulaient dans les couches populaires et qui désacralisaient la figure du roi, souvent à l'instar de Philippe d'Orléans qui visait à déstabiliser à son

de l'Empire soviétique et des conséquences à long terme du chômage sur les sociétés industrielles, avec tous les phénomènes d'exclusion et de dualisme que cela entraîne. On constate ainsi des vagues successives de certitudes et d'incertitudes : pendant un temps, on dispose d'un cadre géoéconomique et géopolitique stable puis en fonction de certains événements, il se délite brusquement. On rentre alors dans une nouvelle période d'incertitude ; on ne comprend plus très bien ce qui se passe. Puis naît une nouvelle lecture. Et ainsi de suite. » (« Jacques Lesourne : les scénarios du futur », in *Le Magazine Littéraire*, N° 312, *op.cit.*, page 29.) Le propos peut sembler éloigné de notre sujet. En fait, J. Lesourne s'attache ici, pour la période 1944-1993, à retracer les mécanismes qui président aux changements de *paradigme*, c'est-à-dire qui influent directement sur le système de représentation social : ils sont de nature économique, politique, historique. Le vocabulaire qu'il utilise retient particulièrement notre attention : « vision du monde », « grille de lecture », « la planète n'est plus lisible », « recomposition du paysage », « nouvelle lecture » - il en va de même pour sa description des modifications du *paradigme*, présentées comme des basculements successifs d'un état à un autre, traversés par des phases où, après la désorganisation du système, on assiste à un retour à l'ordre qui s'opère par reconfiguration. Ce fonctionnement, à notre avis, s'applique à d'autres époques que la période étudiée par Jacques Lesourne, notamment à toute période de crise, les années 1770-1850 constituant, à cet égard, un moment historique agité.

profit le Régime en place – et qu’attribuer à Voltaire et Rousseau la destruction de l’Ancien Régime relevait d’une grossissement²⁶⁴⁶, c’est-à-dire d’une illusion. Si « Littérature » et « Société » ont partie liée, c’est à l’intérieur d’un feuillet synchronique où l’univers global fonctionne à partir d’une collection déterminée d’objets, identiques, même s’ils y sont localement configurés de façon différente : la Littérature peut donc servir d’adjuvant²⁶⁴⁷ à la reconfiguration du paradigme social, mais en son absence (c’est-à-dire si l’on formule l’hypothèse de sa non-existence ou de sa disparition), celui-ci subirait les mêmes contraintes, l’Histoire produirait sans doute les mêmes effets.

²⁶⁴⁶Sous la Révolution, le système de représentation impose une sorte d’hagiographie républicaine, fondée sur le culte de ces saints laïcs (dont les dépouilles sont remises au Panthéon). (cf. Robert Darnton, *Gens de Lettres, Gens du Livre*, Paris, Odile Jacob, 1992, page 138 : « Or, la Révolution était en mesure de loger à la fois Voltaire et Rousseau. Elle les a placés tous les deux au Panthéon. Voltaire lui a fourni des armes contre l’église et Rousseau des armes contre l’aristocratie. Cependant, à l’apogée de la Révolution, entre août 1792 et juillet 1794 le courant rousseauiste balaie tout sur son passage. Les Jacobins dénoncent l’esprit voltairien comme un signe de « l’aristocratie de l’esprit » et Robespierre bannit le rire de la République de la vertu. Ils savaient très bien ce qu’ils faisaient. C’était une entreprise d’importance, rien moins que la reconstruction sociale de la réalité. ») Jean Orioux, dans la biographie qu’il a consacrée à Voltaire (*Voltaire*, Paris, Flammarion, « Champs », 1977, tome II, page 382.) nous apprend ce qui serait arrivé aux dépouilles des Philosophes : « Ceci se passa une nuit de mai 1814. Les cercueils de Voltaire et de Rousseau qui voisinaient furent ouverts, vidés et soigneusement refermés. Nul ne souffla mot de l’affaire. Fut-elle éventée ? On jurerait que non. Les débris mortuaires furent transportés dans un terrain vague servant de dépôt de voirie et démolitions, à un endroit nommé La Gare, à Bercy. Ils furent enfouis sous de la chaux vive et recouverts de détritrus. Les conjurés piétinèrent le sol pour dissimuler leurs travaux. » L’affaire fut découverte sous le Second Empire. Il ne fut pas possible de retrouver les restes des deux Philosophes. Ironie de l’Histoire, les cendres de ces deux hommes qui se haïssaient auraient (toujours selon Orioux) été mêlées pour l’Éternité.

²⁶⁴⁷Notamment si elle assume le rôle de diffuser l’information, c’est-à-dire de véhiculer des mots d’ordre. Cette configuration, à notre avis, ne se rencontre guère qu’au moment où la Presse prend son essor et où les écrivains y trouvent une tribune naturelle, la profession de journaliste étant encore inféodée au champ littéraire. Grossièrement, il s’agit de la période 1820-1848. D’autre part, l’on peut considérer que, l’un des enjeux du Drame romantique (autour de

4. Exemples d'accroissement de l'information :
--

Quelques exemples concrets permettront de vérifier qu'une reconfiguration du paradigme peut résulter d'un accroissement de l'information, c'est-à-dire de la quantité d'objets qui meublent l'espace culturel ; le premier exemple concernera le début du XVII^e siècle et découle naturellement de la révolution copernico-galiléenne ; cette dernière correspond à une injection massive, à l'intérieur de l'univers collectif, d'informations concernant le réel et cette injection génère, dans le champ littéraire, un glissement d'horizon parfaitement repérable. Ce nouveau système de représentation, auquel la société n'adhère que progressivement²⁶⁴⁸, est d'abord

1830), c'est de servir d'adjuvant à une reconfiguration du paradigme, la bataille d'*Hernani* étant proche (et annonciatrice) des journées de Juillet.

²⁶⁴⁸La société de l'époque est soumise à des pressions trop importantes pour que le nouveau *paradigme* vienne se substituer de façon brutale à celui qui est en vigueur ; l'absolutisme monarchique, arrivé à son sommet, déclinera après la disparition de Louis XIV en 1715. D'autre part, le système politique (monarchie de droit-divin) est validé par le système de représentation qui, par ce fait même, se trouve officialisé, imposé à tous. Le basculement d'horizon en matière littéraire traduit bien l'apparition d'un nouveau système de représentation, inavoué et inavouable, qui conteste l'autre et sape sa validité (l'invalidé) ; le *Dom Juan* de Molière nous apparaît comme une oeuvre très importante dans laquelle se manifeste le changement d'horizon (au sein même de l'oeuvre de Molière, aussi bien par rapport aux pièces antérieures que par rapport aux pièces postérieures !). Elle convoque constamment des notions d'échange et de circulation de biens matériels ou immatériels (même la relation de l'homme avec la divinité se réduit à une rotation de biens : triangulaire dans la fameuse « scène du pauvre » qui repose sur le postulat que le riche donne une pièce au mendiant afin que celui-ci bénisse Dieu, Dieu répercutant ensuite sur le riche les effets de cette prière. Dom Juan pervertit ce système en demandant au mendiant qu'il maudisse Dieu. Simple catalyseur dans ce processus économique, le pauvre n'y trouve pas son compte (- Tu te moques : un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires.) car il se contente de fournir une simple médiation. Si le système est fonctionnel, Dom Juan devrait naturellement recevoir son centuple de malédiction divine ; or, le pauvre ne saisit pas le rôle qu'on veut lui faire jouer et refuse de s'impliquer dans ce qu'il croit être une abomination mais qui n'est, en fait, que l'application logique des lois régissant le système social ; le pauvre ne triomphe pas de Dom Juan comme on l'affirme souvent. Il démontre qu'il n'a rien compris au système auquel il participe en croyant faire son salut et qui, en réalité, ne lui offre aucun avantage. Dom Juan, de son côté, agit en philosophe et se sert en réalité d'un sujet trouvé sur sa route pour lui appliquer sa maïeutique : la double énonciation du langage qui régit le discours théâtral fait que les spectateurs sont transformés en disciples ; c'est en leur direction

défendu par une catégorie d'auteurs qui visent à contester le système ayant cours — c'est-à-dire le paradigme officiel que défendent les pouvoirs en place : l'enjeu d'un changement de paradigme consistant souvent en une redistribution désirée des hiérarchies et des valeurs. Les informations qui viennent alimenter l'univers collectif, au début du XVII^e siècle, proviennent essentiellement de connaissances acquises par l'observation, notamment dans le domaine astronomique²⁶⁴⁹. La modélisation, élaborée par les mathématiciens et les physiciens, les conjectures philosophiques qui en sont tirées, enfin la dimension imaginaire ouverte par ces changements induisent un regard différent sur le monde²⁶⁵⁰: c'est tout le système de représentation du réel qui est remis en cause ; le champ littéraire va phagocyter ces débats qui bouleversent le domaine des représentations collectives et fournir matière aux gassendistes et aux libertins. *Les États et empires de la lune* et *Les États et empires du soleil* de Savinien de Cyrano de Bergerac représentent l'une des tentatives d'intégrer les nouvelles notions sur le réel²⁶⁵¹. Le regard humain se tourne

que circule le message. Molière révèle « les dessous » de la société de son temps où l'économique fait basculer les anciennes valeurs et ne leur confère plus qu'un rôle de paravent. Le pauvre est récompensé d'une pièce à la fin de la scène : il a joué son rôle démonstratif. Il est normal de rémunérer sa prestation.
²⁶⁴⁹Copernic, en 1543, dans son ouvrage sur la révolution des globes célestes, publié après sa mort, sape la théorie de Ptolémée. Au début du XVII^e siècle, Kepler, Galilée, Descartes, Pascal vont donner à la physique sa double base mathématique et expérimentale. C'est essentiellement l'observation directe au moyen d'instruments optiques qui modifie le *paradigme* : Galilée se sert d'un télescope pour explorer le macrocosme; mais l'infiniment petit est étudié à son tour grâce au microscope au moyen duquel le Hollandais Antonie Van Leeuwenhoek révèle l'existence des minuscules créatures qui peuplent le microcosme. Ces changements conceptuels alimentent le champ littéraire, et vont progressivement orienter celui-ci, puisque le courant philosophique du XVIII^e siècle s'appuie nettement sur cette vision « éclairée » du monde qu'il s'agira de vulgariser-diffuser avec le projet affirmé de dissiper les ténèbres de la superstition par l'effet des « lumières ». L'on voit parfaitement ici que le basculement de l'horizon est fondé sur un basculement du système des représentations, réel, souhaité ou ménagé.

²⁶⁵⁰Voir notamment Brian Easlea, trad. Nina Godneff, *Science et philosophie, Une révolution 1450-1750*, Paris, Ramsay, 1986.

²⁶⁵¹Les traces sont nombreuses de ce changement : F. Goldwin publie à Londres, en 1638, un livre qui sera traduit en français en 1648, sous le titre : *Un Homme dans la lune*. Dans son *Histoire comique de Francion*, Charles Sorel prête au pédant Hortensius le projet d'écrire un roman sur les peuples de la lune, celle-ci lui apparaissant comme un autre monde « auquel notre terre

maintenant vers les planètes et les considère non plus comme des luminaires décoratifs fixés sur des sphères de cristal, mais comme d'autres mondes, sûrement habités. Frisson de l'inconnu, frisson des deux infinis dont témoigne Pascal. Et puisque la terre n'est plus au centre de l'Univers, sa place est toute relative, tout comme celle de l'Homme qui n'est plus une créature privilégiée. Le *Dom Juan* de Molière traduit ce basculement d'horizon : celui-ci étant posé d'entrée par la fameuse tirade sur le tabac de Sganarelle - qui se réfère implicitement à l'atomisme de Démocrite²⁶⁵² - où la poudre à priser devient le signe flagrant (au sens sémiologique) d'une matière réduite à l'état de particules insécables, galvaudée à la ronde à un petit cercle d'initiés qu'elle rend « honnêtes hommes » (dotés d'un savoir opératif, donc « philosophes »²⁶⁵³). Le propos est placé sous le signe de la communication

sert de lune ». Toutes ces idées découlent, bien entendu, des découvertes des savants qui, eux-mêmes, se servent du champ littéraire pour propager leurs idées (cf. *Le Rêve [Le Songe]* de Kepler).

²⁶⁵²On sait maintenant pertinemment que Galilée n'a pas été condamné pour ses thèses astronomiques, ce qui n'était qu'un prétexte, mais pour ses positions scientifiques, non-conformes, qui pouvaient être perçues comme un encouragement pour les atomistes. Ce qui est en cause dans la nouvelle physique, ce n'est pas l'héliocentrisme que l'Eglise pouvait admettre sans trop de peine, le problème central est celui de la *transsubstantiation*. Le Concile de Trente, en réponse à la contestation protestante, a fait de la présence réelle une règle de foi, en la fondant sur la pensée de S^t Thomas d'Aquin (donc, indirectement, sur la physique aristotélicienne !) Galilée, homme de foi, s'inscrit du côté du courant mystique qui affirme que l'on peut avoir une appréhension directe de la Révélation, par l'observation des phénomènes, en dehors des catégories d'Aristote. Ainsi, après avoir calciné du sulfate de baryum, il montre que cette « éponge solaire » émet de la lumière dans l'obscurité, la lumière étant donc dissociable de la chaleur. Ce qui est conforme au texte de la *Genèse* où la lumière précède la matière. Mais l'Eglise se méfie des exégèses concordistes. Toute remise en question de l'aristotélisme menaçant l'édifice péniblement mis en place à Trente, Galilée reçoit un avertissement mais dont la flèche accusatrice est détournée de l'essentiel. (Voir Pietro Redondi, *Galilée hérétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1985.) L'on comprend mieux pourquoi Aristote devient la cible de certains milieux, notamment libertins. (- Quoi que puisse dire Aristote et toute la Philosophie, il n'est rien d'égal au tabac...)

²⁶⁵³L'« honnête homme », au sens strict, est un modèle social et culturel propre au XVII^e siècle. Cependant, si l'on envisage le fait que Molière tient, dans sa pièce, un discours « en creux », l'on peut supposer, ne serait-ce que d'un simple point de vue ironique, qu'il procède à des détournements de sens. Le tabac rend « honnête homme » car il favorise les échanges (d'idées) ; ces échanges modifient à leur tour, par rétroaction, celui qui offre le tabac. L'herbe de Nicot

(c'est-à-dire de la circulation des signes), puisque le tabac est destiné à être offert et devient instrument de sociabilité, donc de diffusion d'idées (instrument signifiant destiné à supporter tous les signifiés possibles régis par l'échange). Il propage et amplifie (on peut dire, de façon humoristique, que lorsque l'on aspire une petite quantité de cette poudre l'on expulse violemment, par éternuement, une grande quantité d'air !)

Le second exemple montrera qu'un événement fortuit - qui peut être naturel - produit parfois un accroissement d'information qui bouleverse la vision du monde du groupe, provoquant une reconfiguration du paradigme. Ainsi, lorsque, le 10 novembre 1755, la terre tremble à Lisbonne, le séisme²⁶⁵⁴

sert ainsi d'agent à une métamorphose, à une transformation ontologique. Si l'on se rappelle que le philosophe est celui qui opère sur la *materia prima* afin de la transformer en pierre philosophale, le propos s'éclaire. Une fois obtenue, la pierre philosophale est réduite à l'état de *poudre de projection*, puis testée sur du plomb qui est transmuté. La poudre est alors diluée, puis absorbée sous forme d'*élixir* par le philosophe qui se trouve changé fondamentalement (il accède à un nouvel état spirituel et physique). Dans le *Dom Juan* de Molière, le tabac de Sganarelle fonctionne comme la fameuse *poudre de projection*. Notons enfin que la symbolique alchimique occupait une place de choix dans le champ culturel des contemporains de Molière et notamment des disciples de Gassendi. Vers la fin du siècle, on assistera à une attaque en règle contre ces idées jugées superstitieuses ; Alain Niederst, dans sa biographie de Fontenelle rappelle que le 23 février 1681, était créée une pièce de Donneau de Vizé et de Thomas Corneille, la *Pierre philosophale* : « Pourquoi avoir écrit cette oeuvre que La Reynie et le clan Colbert avaient peut-être encouragée ? « Comme il y a beaucoup de folie nous dit-on, parmi ceux qui veulent trouver quelques vérités dans les extravagantes imaginations des kabbalistes, on a cru qu'une satire publique était l'unique moyen de les faire revenir dans le bon sens. » Puis était donné un long extrait de *l'Instruction à la France sur la vérité des frères de la Rose-Croix* de Gabriel Naudé. Les kabbalistes et les alchimistes étaient-ils si nombreux et si dangereux dans la France de 1680 ? » Alain Niederst, Paris, *Fontenelle*, Plon, 1991, page 54.

²⁶⁵⁴Goethe écrit : « Le tremblement de terre répandit une terreur panique dans le monde entier, qui s'accoutumait depuis quelque temps à la paix et au repos. Une grande et magnifique capitale, une cité commerçante et maritime, fut inopinément frappée de la calamité la plus terrible. La terre tremble et chancelle ; la mer s'enfle et gronde ; les vaisseaux se brisent les uns contre les autres ; les maisons s'écroulent, et au-dessus d'elles, les églises et les tours ; le palais du roi est en partie englouti par la mer ; la terre entr'ouverte semble vomir des flammes ; car la fumée et le feu se montrent partout au milieu des ruines. Soixante mille hommes, tranquilles et heureux il n'y a qu'un instant, périssent ensemble ; et celui-là doit être appelé le plus heureux de tous, qui n'a pas le temps de sentir le malheur et d'y penser. Les flammes poursuivent leurs ravages, et, avec elles, une multitude de scélérats jusque-là cachés, et mis en liberté par cet événement. Les infortunés qui survivent sont livrés au vol, au

va être vécu dans toute la sphère culturelle comme un objet informant qui servira de pierre de touche aux idées en gestation. Il constituera l'expérience fondamentale pour les philosophes du XVIII^e siècle. Comme le signale François Ewald²⁶⁵⁵: « On connaît le poème de Voltaire sur le *Désastre de Lisbonne* (1756), *Candide*, la réponse de Rousseau à Voltaire ; on sait moins que l'expérience fut décisive pour Kant et plus généralement pour tout le monde intellectuel européen. »

L'événement survient à un instant précis où le système de représentation de la société se trouve soumis à des tensions : la question de l'origine et de l'existence du mal, celle de la liberté de l'homme, l'idée de justice, doivent être conciliées avec la foi officielle en une Providence qui, par son existence, atténue sensiblement la responsabilité de l'individu ; l'examen du réel pose des questions, certes triviales, mais qui rencontrent un écho²⁶⁵⁶ : les méchants sont-ils effectivement punis de leurs mauvaises actions et les bons récompensés proportionnellement à leurs mérites ? En un temps où triomphe l'idée du bonheur²⁶⁵⁷, chaque individu subit-il le sort mérité, la répartition du bonheur et du malheur correspondant-elle, bel et bien, selon une rigueur mathématique, à la moralité des conduites de chacun ?

L'optimisme prôné par Leibniz et Pope, cette « métaphysico-théologico-cosmonigologie » raillée par Voltaire dans *Candide*, par Diderot dans *Jacques le*

meurtre et à toutes les violences ; et la nature exerce de toutes parts une tyrannie sans frein. » (Goethe, *Poésie et Vérité*, Paris, 1979, t. I, page 26.)

²⁶⁵⁵François Ewald, « La fin d'un monde » in *Le Magazine Littéraire*, juillet-août 1986, N° 232, « Les écrivains de la fin du monde », page 28.

²⁶⁵⁶Nous verrons, avec le philosophe Azaï s, combien ces questions restent à l'ordre du jour, à l'époque de Sophie Cottin.

²⁶⁵⁷« La pensée du XVIII^e siècle découvre, pour la première fois peut-être, que l'existence de l'homme ne se suffit pas à elle-même et réclame une justification. Si la condition humaine devient une énigme et un sujet d'angoisse, c'est que nul ne se sent plus soutenu par la stabilité de l'univers théologique du XVII^e siècle, et qu'il n'est plus de Révélation pour renseigner d'emblée chaque homme sur sa destination. » (Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1994 (1979), page 51.)

Fataliste, était capable de tout justifier et constituait une doctrine bien pratique, à la portée de tout le monde, populaire :

« Cette idée du meilleur allait de pair avec la nécessité, pour juger correctement du monde, de la nature et des rapports de justice qui y règnent, d'abandonner un mode de jugement individuel et borné pour prendre le point de vue de Dieu sur sa création : il fallait comprendre comment la justice divine opérait comme une immense balance, une immense machine de répartition et d'équilibrage des biens et des maux, non pas à l'échelle d'une vue humaine, mais à celle de l'Univers tout entier. Il fallait comprendre qu'un mal présent ici pouvait être la condition d'un plus grand bien ailleurs, à des centaines de lieues de là, ou à plusieurs années de distance ; comment donc, à l'échelle du monde, pouvaient s'effectuer des dédommagements incompréhensibles à l'échelle humaine. »²⁶⁵⁸

Si un certain consensus, une unanimité, se dessine autour de cette idéologie, le séisme de Lisbonne va redistribuer totalement les données et engendrer des réactions ; celle de Goethe qui trouvait inacceptable que le jugement divin qu'il fallait supposer derrière cette catastrophe « confonde dans la même ruine le juste et l'injuste ». Celle, surtout, de Voltaire qui, dans son *Poème sur le Désastre de Lisbonne*, constate l'existence irréductible du mal qui rend malsaines toutes les justifications idéologiques d'un ordre supposé parfait :

« Eléments, animaux, humains, tout est en guerre.
Il le faut avouer, le *mal* est sur la terre.²⁶⁵⁹ »

Cette vision lucide ne condamne pas l'homme au désespoir d'un mal indépassable, mais l'inscrit au contraire dans une dynamique du devenir, dans un sens de l'Histoire, où le perfectible se substitue au fatalisme du « Tout est pour le mieux... » :

« *Un jour tout sera bien*, voilà notre espérance
Tout est bien aujourd'hui, voilà l'illusion.²⁶⁶⁰ »

Rousseau allait répliquer à cette vision des choses, dans une lettre datée du 18 août 1756 : pour sa part, le mal, qu'il vienne des hommes ou de la

²⁶⁵⁸François Ewald, *op.cit.*.

²⁶⁵⁹« *Poème sur le désastre de Lisbonne*, ou examen de cet axiome : Tout est bien. » (Voltaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier, 1877, tome IX, page 471.)

²⁶⁶⁰*Ibidem.*

nature, est toujours social ; c'est moins la nature qui fait du mal aux hommes que les hommes qui rendent la nature malfaisante :

« La plupart de nos maux physiques sont encore notre ouvrage. Sans quitter votre sujet de Lisbonne, convenez, par exemple, que si la nature n'avait point rassemblé là vingt mille maisons de six à sept étages, et que, si les habitants de cette grande ville eussent été dispersés plus également et plus légèrement logés, le dégât eût été beaucoup moindre et peut-être nul. Tout eût fui au premier ébranlement, et on les eût vus le lendemain à vingt lieues de là, tout aussi gais que s'il n'étoit rien arrivé. Mais il faut rester, s'opiniâtrer autour des mures, s'exposer à de nouvelles secousses, parce que ce qu'on laisse vaut mieux que ce qu'on peut emporter. Combien de malheureux ont péri dans ce désastre pour vouloir prendre, l'un ses habits, l'autre ses papiers, l'autre son argent !²⁶⁶¹ »

La société²⁶⁶² est donc directement responsable des maux de l'Humanité et puisque le mal est avant tout social, c'est à la société d'apporter des solutions politiques qui limiteront son étendue.

Le tremblement de terre de Lisbonne marquait la fin d'une vision du monde. Kant, qui avait d'abord soutenu la pensée de Leibniz, proclamera bientôt l'insuccès de toute tentative de théodicée : « Les critiques kantienne doivent aussi se lire comme formulation d'une éthique du discours dès lors que l'homme a perdu son rapport à Dieu, la Providence et la nature pour ne plus avoir à faire qu'à lui-même dans une histoire résolument humaine ²⁶⁶³. »

²⁶⁶¹Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance complète de J.-J. Rousseau*, Institut et Musée Voltaire, Genève, les Délices, 1967, T. IV, page 73.

²⁶⁶²Comme le souligne Robert Darnton : « Pour Rousseau, la culture est le ciment de la société, l'essence de la politique et, partant, la source de tous les maux de l'Ancien Régime. Lorsqu'il remonte aux origines de l'inégalité, il la trouve associée aux origines du langage. En suivant le développement du langage, de la littérature, des arts et des sciences, il discerne un processus d'esclavage sans cesse croissant. Les chaînes qui accablent l'humanité ont été forgées par les meilleurs artistes du monde. Par conséquent, pour rompre ces chaînes, les opprimés devront se retourner contre leur culture, et ils ne peuvent trouver de meilleure cible que le théâtre français classique pour réaliser une révolution culturelle. » (*Gens de Lettres, Gens du Livre, op.cit.*, page 136.) Les Romantiques français de 1830 réaliseront partiellement ce projet en prenant pour cible le vieux bastion du théâtre classique.

²⁶⁶³François Ewald, *op.cit.*.

Ainsi, le paradigme se trouve réagencé, des voies nouvelles s'ouvrent, dont profite directement la littérature qui absorbe les débats, les amplifie et participe à la structuration du système de représentation social ; le feuillet de réception s'en trouve modifié puisque désormais l'existence du mal constitue un objet dont les signifiés ont été revisités. Ce qui a changé la perception du monde, dans ce cas précis, c'est l'inattendu, le phénomène brusque qui n'a pris de sens que parce qu'il survenait à un instant de réceptivité particulière ; le système des représentations subissait déjà des pressions, se trouvait en phase d'agitation, d'instabilité et son basculement vers un autre état n'était qu'une affaire de temps, d'occasion ; cela explique qu'un événement comme le séisme de Lisbonne ait pu accélérer cette évolution, la rendre impérieuse.

Notre dernier exemple prend en compte un déplacement d'horizon repérable au XVIII^e siècle et qui résulte, lui aussi, d'un accroissement d'information : le champ culturel se trouve enrichi d'éléments nouveaux et sous leur pression les objets qu'ils contiennent vont se réorganiser localement en nouveau paradigme, c'est-à-dire en système de représentation original — le champ littéraire reflétant ce changement. Cet apport d'information a pour origine les voyages de découverte menés dans le Pacifique. Ils contribuent en fait à poser le problème d'une réorganisation possible et radicale des objets constituant le champ culturel — dans la mesure où existent des sociétés extérieures, préservées des vices et des corruptions qui affectent notre propre société. L'intérêt pour les îles du Pacifique était déjà grand, dans la première moitié du XVIII^e siècle, comme le démontre la vogue des récits d'exploration²⁶⁶⁴ qui permettra à l'abbé Prévost, toujours en quête de projets lucratifs, de traduire la *Collection générale des voyages* que John Green propose au public anglais à partir de 1745. En France, cet engouement connaît son sommet avec le retour de Louis-Antoine de Bougainville qui a ramené sa flotte, composée de la *Boudeuse* et l'*Étoile*, des lointains parages de la

²⁶⁶⁴Voir *Le Voyage en Polynésie*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, dont on lira avec intérêt l'introduction de Jean-Jo Scemla, pages XXXIX et svtes.

voluptueuse O’ Tahiti. Le public fait un triomphe à la relation du *Voyage autour du monde*, dès sa parution en 1771²⁶⁶⁵. En fait, c’est toute l’Europe qui s’enflamme à ce récit²⁶⁶⁶ car il vient à point au sein d’un champ culturel déjà ébranlé, déstabilisé, en quête de mythes fondateurs et d’idées génitrices²⁶⁶⁷. Le premier tirage de mille exemplaires épuisé, le *Voyage* est réédité tandis que Neuchâtel, Dordrecht, Leipzig et Londres sont mis à contribution tant pour les traductions que les éditions-pirates. Mais un autre élément à ne pas négliger, et qui renforce considérablement l’impact de la description des moeurs de la *Nouvelle-Cythère*, c’est la présence, dans les bagages de Monsieur de Bougainville d’un indigène, le célèbre Ahutorou²⁶⁶⁸, qui devient vite la

²⁶⁶⁵Sophie Cottin vient de naître.

²⁶⁶⁶Voir « Notice biographiques des voyageurs », in *Le voyage en Polynésie*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, page 1135. Ce commentaire qui va dans le sens de notre thèse : « [d’autres] font une lecture politique du cas tahitien, un contre-modèle susceptible d’inspirer et revitaliser une Europe qu’on dit, en cette fin du XVII^e siècle, proche de la vieillesse et qu’on exhorte à la régénération. Car, après Bougainville, plus personne ne doute que le sauvage n’est pas seulement bon et noble avec des manières anacrétiques. Il est aussi libre. Diderot s’en déclare convaincu et Voltaire réjouit. Chacun a reconnu ce sentiment de la liberté exprimé par le peuple de Tahiti : c’est l’éros, sentiment des origines. Ainsi, mêlant le culte à Vénus, les origines, la force des commencements, l’utopie, et les mythologies bibliques et gréco-latines, Bougainville invente, ou fait renaître de ses cendres, un mythe qui va aussitôt se charger de toute la force du siècle des Lumières où il s’enracine. » Le nouvel horizon culturel est donc bien le fruit d’une redistribution des objets qu’il contenait sous la pression d’une quantité d’information supplémentaire qui enrichit le champ culturel. Le phénomène de l’intertextualité se trouve pris en compte : les objets anciens étant « rechargés » à l’intérieur du champ culturel par cette réorganisation qui leur confère des signifiés neufs.

²⁶⁶⁷Nous pourrions supposer que le champ culturel est en phase de réception, qu’il est ouvert, à un moment donné (comme un interrupteur). Les objets qui le composent sont alors en état de vibration, prêts à se réorganiser sous la pression d’informations venues de l’extérieur, du monde réel. C’est l’état de la ruche avant qu’elle essaime : un état instable précédant un état stable ou méta-stable.

²⁶⁶⁸Ahutorou - Premier Tahitien à découvrir un pays d’Europe, il alimenta la curiosité parisienne pendant un an (mars 1769 - mars 1770). Revêtu d’un habit à la française, il fut présenté à Louis XV ; logé chez M. de Bougainville, près de l’Eglise Saint-Eustache, (où Sophie Cottin allait être baptisée cette même année), il sortait seul sans jamais s’égarer. Il fréquenta ainsi régulièrement l’Opéra, sans doute sensible aux chorégraphies qui évoquaient indirectement les danses de sa patrie. L’influence corruptrice de la civilisation ne l’épargna pas comme en témoigne cette remarque : « Il aime beaucoup notre cuisine, boit et mange avec une grande présence d’esprit. Il se grise volontiers, mais sa

coqueluche de la bonne société, durant son séjour en France. Il bénéficie de la curiosité générale et constitue la preuve vivante que la relation de Bougainville ne ressort pas du récit utopique. Ainsi ancré dans le réel, l'Éden tahitien renforce le thème du bon sauvage et du Paradis perdu. Le champ littéraire peut, dès lors, récupérer, au sein du champ culturel, son dû propre ; Denis Diderot²⁶⁶⁹, en particulier, réinvestit le *Voyage*, lui donnant un *Supplément philosophique* : un passage célèbre²⁶⁷⁰, le chapitre II, met en scène « Les adieux du vieillard » sous la forme d'un discours dont la précision rhétorique n'emprunte rien à la culture tahitienne. Transformé en *fabula*²⁶⁷¹, c'est-à-dire

grande passion est celle des femmes auxquelles il se livre indistinctement. » Les anecdotes abondent à son sujet : un soir, il voulut tatouer la danseuse Heinsel, pratique courante dans son île. Ces dévergondages ne l'empêchent pas de fréquenter les salons de la Capitale ; Mme Choiseul, Mlle de Lespinasse et Mme de Deffand le reçoivent ; cette dernière admirant « ses cabrioles et ses gestes ». Il intéresse les savants (de Brosses, La Condamine, d'Alembert, Buffon, Helvétius). Péreire, le fondateur de la méthode d'éducation des sourds-muets, le soumet à un examen physiologique. M. de Bougainville, qui eut le souci honorable de faire rapatrier l'indigène, consacra une somme importante (le tiers de son bien) à armer un vaisseau, et Ahutorou quitta Paris, le 27 février 1770. Arrivé à l'île de France le 23 octobre, à bord du *Brisson*, il est pris en charge par l'intendant Poivre et rencontrera notamment Bernardin de Saint-Pierre. Il séjourne ainsi une année entière dans la colonie avant de repartir sur le *Mascarin*. Hélas, le Tahitien mourut de la vérole, le 18 octobre 1771, avant d'avoir revu son île.

²⁶⁶⁹ « B. Il faut attendre.

A. En attendant que faites-vous ?

B. Je lis.

A. Toujours ce voyage de Bougainville ?

B. Toujours. »

Supplément au Voyage de Bougainville, Oeuvres Philosophiques, Paris, Garnier, 1961, page 456.

²⁶⁷⁰ *Supplément au Voyage de Bougainville, op.cit.*, page 465.

²⁶⁷¹ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Points », 1992 (1982), page 278 : « La relation de voyage du célèbre navigateur n'est pour Diderot que l'occasion d'un commentaire dialogué, et le cadre opportun à la mise en scène d'une tirade fort éloquente (*Adieux du vieillard*) contre les débuts d'une colonisation condamnée comme spoliation forcée, et surtout comme pollution physique et morale d'un état de nature tout sain et tout innocent : « L'idée de crime et le péril de la maladie sont entrés avec toi parmi nous. Nos jouissances, autrefois si douces, sont accompagnées de remords et d'effroi. Cet homme noir qui est près de toi, qui m'écoute, a parlé à nos garçons ; je ne sais ce qu'il a dit à nos filles ; mais nos garçons hésitent ; mais nos filles rougissent... » ; puis d'une confrontation réjouissante et dévastatrice entre cet idyllique état de nature et un état de civilisation en fort piteuse posture, puisque incarné en un malheureux religieux (c'est l'«homme noir » lui-même) qui n'a pas pu résister

assimilée par le champ littéraire, le périple de Bougainville gère ainsi parfaitement la redistribution des objets au sein du champ culturel : l'horizon actualisé du lectorat trouve pâture dans un texte littéraire lui-même nourri du supplément d'information que l'expédition de Bougainville a injecté dans le système de représentation social. En fait, la redistribution des objets passe aussi par un changement référentiel, par un déplacement du point de vue (c'est-à-dire par une manière autre de voir, de prendre position). Ce déplacement référentiel éduque le lecteur²⁶⁷² à la relativité en le faisant changer d'état²⁶⁷³ ; la supériorité du discours du bon sauvage (vieux \ sage \ noble) s'inscrit avec évidence dans un texte à l'argumentation serrée :

« Et toi, chef des brigands qui t'obéissent, écarte promptement ton vaisseau de notre rive : nous sommes innocents, nous sommes heureux ; et tu ne peux que nuire à notre bonheur. Nous suivons le pur instinct de la nature ; et tu as tenté d'effacer de nos âmes son caractère. Ici tout est à tous ; et tu nous a prêché je ne sais quelle distinction du *tien* et du *mien*.²⁶⁷⁴ »

(« Mais ma religion ! Mais mon état ! ») aux instances d'une jeune et jolie Tahitienne, fille de son hôte ; c'est l'*Entretien de l'aumônier et d'Orou*, qui porte, comme le dit bien le sous-titre général de l'oeuvre, « sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas », et tourne, inévitablement, à la confusion de l'aumônier et de la morale qu'il tente maladroitement de défendre, et qu'il ne saura pas mieux appliquer les nuits suivantes (« Mais ma religion ! Mais mon état ! ») avec les autres filles, et la propre épouse du généreux Orou. La leçon de cet épisode est ainsi tirée par l'un des interlocuteurs du dialogue-cadre : « Voulez-vous savoir l'histoire abrégée de presque toute notre misère ? La voici : il existait un homme naturel ; on a introduit au-dedans de cet homme un homme artificiel ; et il s'est élevé dans la caverne une guerre continuelle qui dure toute la vie. »

²⁶⁷²Il façonne en fait un lecteur modèle, à l'image du désir de l'auteur. Sans doute est-ce l'un des projets des lumières que de « façonner » un lecteur modèle capable de raisonner en philosophe. Le déplacement référentiel qui relativise toute position par trop rigide semble bien être l'un des moyens privilégiés utilisés par les défenseurs des Lumières, qu'il s'agisse de Montesquieu ou de Voltaire.

²⁶⁷³Voir Jean-Marc Moura, *Lire l'Exotisme* Paris, Dunod, 1992, page 59 : « Toujours plus nombreux, les récits de voyages incitent à la comparaison des différentes civilisations : habitudes et moeurs apparaissent désormais comme relatives à un lieu et à un temps. L'ancienne conception du monde, dominée par l'idée de Révélation, est ébranlée jusqu'en ses fondements .»

²⁶⁷⁴ *Supplément au Voyage de Bougainville, op.cit.*, page 465.

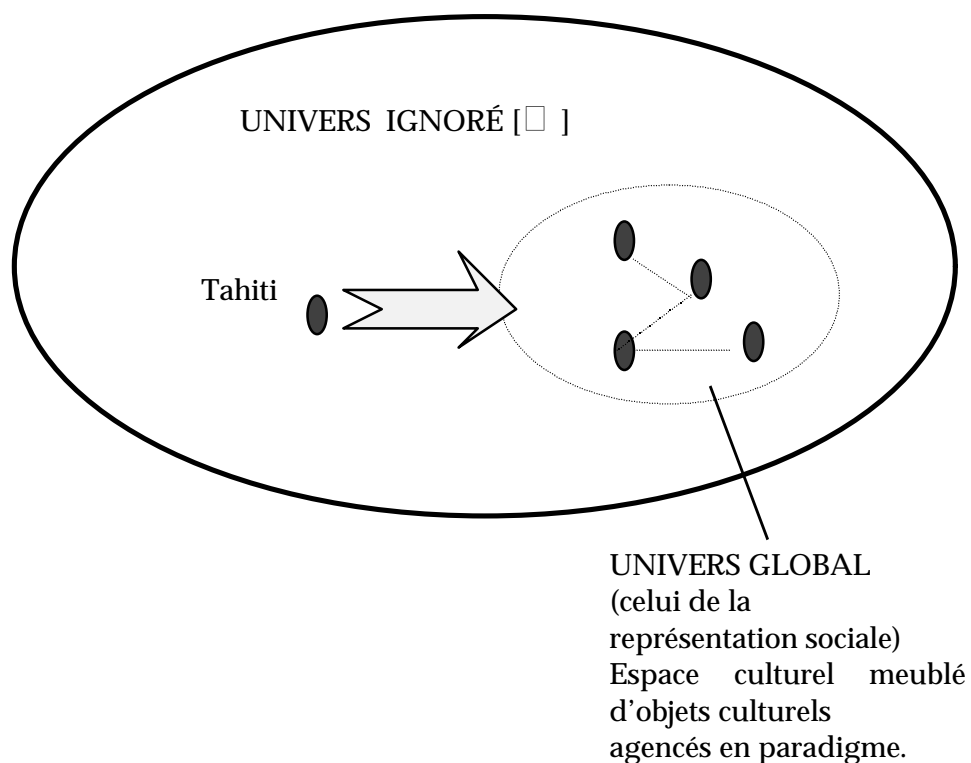
Dès lors, il ne reste plus au civilisé, qui durant un bref instant s'est identifié au personnage investi d'une sagesse supérieure, qu'à constater l'inanité de ses valeurs prétendument universelles.

L'on notera que l'impact du *Voyage de Bougainville*, ira au-delà des cercles philosophiques et s'étendra à la sphère des « basses lumières », c'est-à-dire à cette masse de libelles et pamphlets, sur lesquels ont porté les travaux de Robert Darnton, où, à partir du thème tahitien, les moeurs européennes pouvaient être contestées. C'est dire la diversité que peut engendrer l'accroissement d'information au sein du système de représentation ! Tous les niveaux du champ littéraire peuvent être concernés, peu ou prou, certains subissant un effet à retardement. L'horizon généré peut ainsi s'étendre, comme par cercles concentriques - à la manière dont l'onde de choc d'un galet, projeté à la surface d'un plan d'eau, s'étend jusqu'aux rives ; ce galet constitue bien un apport extérieur, doté d'une certaine énergie. Les déformations qu'il génère seront plus ou moins importantes (en fonction de sa masse, de sa vitesse, etc.). Des redistributions, plus ou moins importantes, vont intervenir au sein de la masse liquide (poissons qui changent de place, vase qui se redépose, etc.).

Nous déduisons de ce qui précède que le territoire d'une société, l'espace culturel qui constitue l'univers global peuplé d'« objets-meublants » dans lequel elle baigne, peut être assimilé à ce plan d'eau. Cet espace culturel est borné par une interface : au dehors, à l'infini, s'étend le vaste domaine de ce qui est ignoré, inimaginable et inimaginé²⁶⁷⁵.

²⁶⁷⁵La physique quantique, par exemple, était un « objet-meublant » hors de portée d'un chevalier du moyen âge et ne faisait pas partie de son espace culturel, du *paradigme* auquel adhéraient ses contemporains. En revanche, si à la même époque, l'Afrique et l'Asie n'avaient pas été explorées, l'imagination permettait de peupler les contrées ignorées de royaumes, d'êtres et d'animaux fantastiques : royaume du Prêtre Jean, sciapodes, basilics et unicorns. (cf. Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Idées », page 50 : « Tant que la surface de la terre n'était pas complètement explorée, cet au-delà de l'horizon connu qui ne pouvait pas ne pas hanter les esprits, s'emplissait tout naturellement des rêves. Au-dessus de la limite d'escalade, l'Olympe était le séjour des dieux. Toutes les *terrae incognitae* s'emplissaient de monstres horribles ou merveilleux : *hic sunt leones*. Ainsi tout l'« autre monde » d'un Dante, s'inscrit dans les lacunes de sa cosmologie, dans l'au-delà du plus lointain connu. Et il est de fait que toute exploration, ne ramenant de son

périple que les animaux « différents », les épices, les minéraux précieux, ce qui justement nous manquait, accentuait cette liaison entre lointain et fabuleux. »).



La société est fondée sur un certain nombre de représentations qui constituent son idéologie.
Elles constituent le paradigme auquel la majorité adhère.
L'accroissement quantitatif d'information venant de l'extérieur du système crée de nouveaux objets culturels et peut entraîner la réorganisation du système - d'où l'apparition de nouvelles représentations.

5. Stratégies d'auteurs et de lecteurs :
--

Ce qui précède va nous permettre de convoquer une nouvelle fois les notions d'univers afin d'en préciser l'importance. L'horizon de l'univers global constitue cette frontière perméable aux informations venues de l'extérieur ; celles-ci, comme nous l'avons vu, viennent informer l'univers global en élargissant son extension au dépens de l'univers inconnu, l'histoire humaine pouvant être assimilée à la lente reconnaissance de cet espace extérieur²⁶⁷⁶. Il en découle que l'univers global, remodelé, prend en charge les informations nouvelles de telle manière qu'un réajustement des représentations sociales (dont celles des individus du groupe) s'effectue, plus ou moins radical, plus ou moins rapide.

L'univers global²⁶⁷⁷, cet espace culturel qui rassemble des « objets-meublants » et les compose en paradigme social est la somme des univers individuels — de ce qui est connu par l'ensemble des sujets qui participent à une société. C'est pourquoi deux êtres différents, pris au hasard, pourront

²⁶⁷⁶Dans le long passage de Pierre Bourdieu, que nous avons eu l'occasion de citer précédemment, relevons que « L'habitus est un principe d'invention qui, produit par l'histoire, est relativement arraché à l'histoire : les dispositions sont *durables*, ce qui entraîne toutes sortes d'effets d'*hysteresis* (de retard, de décalage, dont l'exemple par excellence est Don Quichotte). » L'*hysteresis* est un phénomène révélateur de cette lente reconnaissance de l'espace extérieur : les objets nouveaux ne se trouvent pas immédiatement intégrés, mobilisés, au sein du paradigme, ni par tous, ni au même degré. D'où, si l'on applique la notion à l'espace littéraire où s'opère la création, la coexistence de formes archaïques avec les éléments novateurs qui se situent au sommet de la crête d'horizon et qui sont représentatifs d'une perception nouvelle du système de représentation du réel.

²⁶⁷⁷Voir Edgar Morin : « La sphère noologique, constituée par l'ensemble des phénomènes dits spirituels est un très riche univers qui comprend idées, théories, philosophies, mythes, fantasmes, rêves. L'idée isolée et le grand système théorique, le fantasme et le mythe ne sont pas « irréels ». Ce ne sont pas des « choses » de l'esprit. Ils sont *la vie* de l'esprit. Ce sont des êtres d'un type nouveau (P. Auger, 1966 ; J. Monod, 1970), des existants informationnels, de zéro dimension, comme l'information, mais qui ont les caractères physiques fondamentaux de l'information et même certains caractères biologiques puisqu'ils sont capables de se multiplier en puisant de la négentropie dans les cerveaux humains, et, à travers eux, dans la culture qui les irrigue ; nos esprits

parfaitement détenir des compétences différentes. Cependant, pour qu'existe un consensus social, un minimum requis commun est nécessaire²⁶⁷⁸ (par exemple, à l'intérieur de la langue parlée, identique, qui permet l'échange des informations, l'utilisation d'un vocabulaire de base constitué d'un certain nombre de signes dont le contenu sémantique est clair, voire d'un registre de langue similaire²⁶⁷⁹, semble une condition *sine qua non*). Mais cette communication immédiate, si elle facilite la vie ordinaire en rendant possibles les échanges sociaux, ne fournira pas nécessairement l'accès aux « petits-mondes » que propose le champ littéraire. Des catégories précises d'individus (repérables, par exemple, à leur appartenance sociale, leur formation, leurs lectures) formeront des isolats de lecteurs — c'est-à-dire des groupes plus ou

et plus largement nos cultures sont les éco-systèmes où ils trouvent, non seulement aliment, mais chance, risque. » (*op.cit.*, I, page 340).

²⁶⁷⁸D'où peut-être, à mesure qu'augmente la quantité d'information qui informe le *paradigme* social, la nécessité absolue de « scolariser » la plus grande partie des sujets pour éviter l'éclatement du système de représentation collectif - mais cela implique aussi la nécessité de fournir un modèle de représentation simplifié, édulcoré, accessible à la plus grande masse, afin d'obtenir un consensus minimal. C'est-à-dire l'indifférenciation. La quantité d'information gérée conduirait en fait à un appauvrissement du système de représentation collectif. L'appauvrissement simultané de la langue-véhiculaire (celle qui permet de mettre en communication les *univers individuels* des différents membres du groupe social) en est un autre indice significatif, celle-ci se réduisant à une petite quantité de termes à faible contenu sémantique. Or, il faut noter qu'un texte se distingue des autres types d'expression par sa plus grande complexité qu'Oswald Ducrot (*Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972) attribue au fait qu'il constitue un tissu de *non-dit*. « Non-dit » équivaut à « non manifesté en surface » ; c'est précisément ce non-dit qui est actualisé par le lecteur au travers d'une série de mouvements coopératifs. Ceux-ci entrent en jeu lorsque opère le phénomène de réception. L'on entrevoit ainsi la possibilité d'une société rendue progressivement imperméable à la lecture des textes littéraires, les membres de celle-ci ayant perdu l'aptitude coopérative qui, par ailleurs, n'existe pas, en règle générale, dans la narration filmique. D'où le déclin de la « graphosphère », pour reprendre l'expression de Régis Debray, c'est-à-dire de l'empire de l'imprimerie tel qu'il s'est exercé depuis l'invention de Gutenberg jusqu'à l'orée du XX^e siècle : « Cette « graphosphère » est en train de s'achever sous nos yeux. Bien entendu, l'écrit imprimé joue encore un rôle essentiel, il existe encore un champ littéraire actif, mais la littérature, dominée par l'audiovisuel, n'a plus le pouvoir de créer des événements, d'imposer ses rites à la société. » (Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire*, *op.cit.*, page 24).

²⁶⁷⁹Plus simplement, la réception suppose le respect de conventions identiques, c'est-à-dire une reconnaissance réciproque du lieu d'où on parle : le lecteur empirique se place par rapport à un auteur modèle.

moins étendus, plus ou moins constitués— où seront représentés des univers individuels qui contiennent, en plus du minimum requis pour que s'opère la communication sociale, des « objets-meublants » particuliers²⁶⁸⁰. Cette remarque est primordiale dans la mesure où elle précise la notion de public concerné par l'oeuvre littéraire. La toute première personne impliquée dans l'acte de réception (et qui en constitue l'agent privilégié) c'est bel et bien le lecteur individuel, solitaire, placé devant le texte, dont l'univers personnel participe, comme nous l'avons répété, de l'univers collectif global dans lequel tout individu baigne obligatoirement. Mais l'univers de ce lecteur est affecté de particularismes et il s'agit aussi d'un univers lié, catégoriel ; c'est ainsi que P.-V. Zima²⁶⁸¹ a mis en évidence la notion de sociolecte en supposant que chaque catégorie sociale a une façon propre de mobiliser la langue²⁶⁸² (et les

²⁶⁸⁰Nous retrouvons la notion « d'objets proclamant les intentions subjectives » d'un groupe. Chez les hommes des tribus paléolithiques, il s'agissait d'objets concrets reflétant la formation d'identités sociales complexes (ceinture de canines de renard, par exemple : cf. Randall White, *op.cit.*). Mais comme dans une société plus évoluée il s'agit d'objets conceptuels - donc abstraits -, le simple fait de les intégrer dans un univers personnel correspond à une stratégie sociale : « l'honnête homme » du XVII^e siècle représente ainsi un idéal social dans la mesure où il figure un modèle supérieur envié auquel n'importe quel individu ne peut prétendre. Son seul accoutrement ne traduit pas sa qualité, bien qu'il y participe (la mode vestimentaire figurant une survivance de ce stade primitif où les objets concrets, visibles, proclament les intentions subjectives d'une « classe »). En fait, « l'honnête homme » est jugé, en dernier ressort, sur son esprit. Cet exemple montre que la possession d'objets culturels précis pourra caractériser une classe sociale, introduisant au sein de celle-ci un système de signes (un code), doté d'un effet régulateur (adhésion aux mêmes valeurs, reconnaissance, connivence). Cette analyse, par ailleurs, peut être appliquée au film *La Grande illusion*, de Jean Renoir, où l'on voit bien que les personnages, séparés par leur nationalité et par les hostilités, retrouvent en fait une fraternité fondée sur leur appartenance de classe ; le système de signes, identique, marque l'adhésion aux mêmes valeurs du *junker* prussien et du hobereau français. L'on peut retrouver la même situation, au début, de Manon Lescaut : le marquis de Renoncour reconnaît sans hésitation en Des Grieux un de ses pairs : « Il était mis fort simplement, mais on distingue, au premier coup d'oeil, un homme qui a de la naissance et de l'éducation. [...] je découvris dans ses yeux, dans sa figure et dans tous ses mouvements, un air si fin et si noble que je me sentis porté naturellement à lui vouloir du bien. » (Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, Paris, Ed. F. Deloffre et R. Picard, Garnier, 1965, page 13).

²⁶⁸¹*Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, UGE, 1978 et *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

²⁶⁸²Pour Pierre Bourdieu (*Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, page 14) : « Tout acte de parole et, plus généralement, toute action, est une

objets précis qui sont particuliers à cette classe) pour élaborer un code qui lui est propre. L'oeuvre délimite, de la sorte, son propre lectorat par un choix, volontaire ou non, d'objets-meublants qui vont constituer son tissu intime²⁶⁸³. Le terme de catégorie sociale est trompeur, dans la mesure où l'on ne peut déclarer que ces groupes sont unis par une « conscience de classe » et qu'ils ne

conjoncture, une rencontre de séries causales indépendantes : d'un côté les dispositions, socialement façonnées, de l'habitus linguistique, qui impliquent une certaine propension à parler et à dire des choses déterminées (intérêt expressif) et une certaine capacité de parler définie inséparablement comme capacité linguistique d'engendrement infini de discours grammaticalement conformes et comme capacité sociale permettant d'utiliser adéquatement cette compétence dans une situation déterminée ; de l'autre, les structures du marché linguistique, qui s'imposent comme un système de sanctions et de censures spécifiques. »

²⁶⁸³«[...] adopter un code linguistique, et en son sein un registre, comme base légitime de l'écriture littéraire, c'est désigner une catégorie de destinataires possibles, ceux qui ont la maîtrise de ce code et de ce registre, et qui partagent la même prise de position, à savoir de les considérer comme légitimes quand cela ne va pas de soi. » (Alain Viala, *Approches de la réception*, *op.cit.*, page 195.) Cependant, il ne faut pas perdre de vue que c'est avant tout la mobilisation des objets plus que du langage qui détermine le sociolecte (le lecteur reconnaît le monde-identifié) car : « Le roman est, en outre, un genre « mixte » : il mêle au récit d'un narrateur le dialogue des personnages qui parlent une langue conforme à leur statut social et à leur idiosyncrasie. Jacques le Fataliste ne dit pas « hydrophobe » : le mot serait trop savant pour un domestique ; les paysans de Balzac, comme les Normands de Maupassant, ont leur dialecte ; *Zazie* (de Queneau) a une langue bien personnelle qui correspond à son âge, à son caractère et à sa fonction dérangeante ; dans *La Recherche du temps perdu*, Mme Verdurin se reconnaît aisément à son idiolecte ; chez Malraux, chaque personnage de *La Condition humaine* est identifié par les traits spécifiques de sa parole (défaut de langue, bégaiement, répétitions...). » (Bernard Valette, *Le Roman*, Paris, Nathan, « Lettres 128 », 1992.) En fait, la notion de sociolecte convoque l'habitus : auteur et lecteur se retrouvent sur un même terrain, sur un territoire balisé, où chacun reconnaît en l'autre le possesseur d'objets identiques, donc du même *habitus* pour reprendre la terminologie de Bourdieu. Ces objets identiques, configurés afin de signifier, constituent les définitions légitimes auxquelles se rapporte et se rattache le groupe de lecteurs qui identifient l'auteur-modèle (c'est justement parce qu'il est reconnu en conformité avec ces définitions légitimes qu'il est identifié comme auteur-modèle !) : « [...] tout arbitraire culturel, tout système de représentations, de significations, de définitions, interdit aux agents qui l'ont interiorisé, de penser, percevoir et nommer tout ce qui ne serait pas conforme aux définitions légitimes, ou alors conduit les agents à penser les représentations et les pratiques non-conformes comme saugrenues, ridicules, scandaleuses, etc., à la façon dont au Moyen Âge, toute pratique religieuse d'origine pré-chrétienne, apparaissait aux yeux du clergé comme de la sorcellerie. » (Alain Accardo, *Initiation à la sociologie*, Bordeaux, Le Mascaret, 1983, page 47.).

sont pas, en principe, fortement motivés par le désir de se soustraire du reste de la société, de s'en détacher, ou de se singulariser.

Ainsi, si l'on affirme (gratuitement) que les romans de Madame Cottin sont destinés à un public féminin, il faudra définir les « objets-meublants » additionnels qui déterminent la différence entre un univers particulier masculin et un univers particulier féminin (encore faudra-t-il que ce sous-produit de l'univers personnel de l'auteur que constitue son roman contienne ces éléments discriminants référés à l'univers particulier des femmes²⁶⁸⁴) ; de même, si l'on affirme que ces romans visent un public aristocratique, il s'agira de cerner les « objets-meublants »²⁶⁸⁵ additionnels qui distinguent l'univers

²⁶⁸⁴Ce qui implique que la majorité des lectrices reconnaissent dans l'oeuvre ces objets spécifiques qui caractérisent la majorité des univers personnels féminins.

²⁶⁸⁵Voir Michel Butor, *Essais sur le roman, op.cit.*, page 66 : « Si dans le roman du XVIII^e siècle, les objets n'interviennent pas beaucoup, c'est que la société apparaît encore comme stable ; ils sont « donnés ». A partir de la Révolution, les objets importent de plus en plus parce que dans l'instabilité sociale, dans le bouleversement intérieur des personnages, les objets, et en particulier les meubles, les objets ménagers, sont un des points de repère les plus sûrs. » Il faut préciser que notre définition des termes |objet|, |objet-meublant|, |meuble|, ne se limite pas exclusivement, bien entendu, à des objets tangibles, physiquement présents dans l'espace de la description, mais à tout ce qui est investi d'un sens, objectif et subjectif, explicite et implicite, social ou symbolique, d'une polysémie. L'objet participe à la représentation dans la mesure où il la « meuble » (*meubler* signifie disposer des *meubles* de manière conventionnelle, harmonieuse ou fonctionnelle) ; l'acte de *meubler* relève d'un agencement. L'objet fonctionne aussi comme élément *stylisé* (Umberto Eco, *La Production des signes*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1992 (1976), page 85.) : « On définit comme STYLISATIONS certaines expressions apparemment « iconiques » qui sont en fait le produit d'une convention établissant notre possibilité de les reconnaître en fonction de leur concordance avec un type d'expression qui n'est pas étroitement prescriptif et permet de nombreuses variantes libres. Les figures des cartes à jouer en sont l'exemple caractéristique. Il en est de même des figures du jeu d'échecs, dont les traits pertinents sont encore plus réduits, à tel point qu'il est possible de jouer avec des figures différenciées seulement par leur format. Tous les iconogrammes codifiés, comme les images de type presque « héraldique », la Vierge, le Sacré-Coeur, la Victoire, le Diable, sont des stylisations. Dans ces cas, la dénotation immédiate (le fait qu'ils communiquent « femme », « homme » ou autre chose) est du ressort de l'INVENTION régie par la *ratio difficilis*, mais leur reconnaissance en terme iconologiques est régie par la *ratio facilis* et tient à la présence de traits répliqués et reconnaissables par convention. Ainsi, la représentation picturale du Diable est un énoncé visuel qui est en même temps

personnel aristocratique de l'univers personnel bourgeois. Toujours en sachant que ces objets sont de nature culturelle puisque, d'une part, le champ littéraire représente une inclusion du champ culturel, et que d'autre part, dans les sociétés avancées (qui ont à gérer une quantité élevée d'informations sur le réel et possèdent un système de représentation complexe) les « objets-meublants » détiennent une qualité d'abstraction élevée et fonctionnent en tant que concepts.

Dans le cas contraire, l'écrivain serait obligé d'utiliser un langage ostensif comme ces sages de Balnibarbi, évoqués par Swift, qui transportaient dans un sac tous les objets dont ils voulaient parler :

« Nombreux sont cependant, parmi l'élite de la pensée et de la culture, ceux qui ont adopté ce nouveau langage par *choses*. Ils ne lui trouvent d'ailleurs qu'un seul inconvénient : c'est que, lorsque les sujets de conversation sont abondants et variés, l'on peut être forcé de porter sur son dos un ballot très volumineux des différentes choses à débattre, quand on n'a pas les moyens d'entretenir deux solides valets à cet effet. J'ai souvent rencontré deux de ces grands esprits, qui ployaient sous leurs faix comme des colporteurs de chez nous : quand ils se croisaient dans la rue, ils déposaient leurs fardeaux, ouvraient leurs sacs et conversaient entre eux pendant une heure, puis ils remballaient le tout, s'aidaient à soulever leurs charges et prenaient congé l'un de l'autre. Pour les conversations courantes, on peut se contenter d'accessoires transportés dans les poches ou sous le bras, et, chez soi, chacun dispose évidemment du nécessaire. »²⁶⁸⁶

On ne saurait trouver meilleure définition du fonctionnement profond du schéma de communication. Pour que le message passe entre deux Balnibarbiens, il est indispensable qu'ils possèdent, dans leurs sacs respectifs, le même stock d'objets. Notons que le langage ostensif peut prendre une autre forme lorsque les interlocuteurs ne disposent pas des objets swiftiens : l'on passe d'une communication ostensive *in præsentia* à une communication ostensive *in absentia*, ou le locuteur convoque les objets absents par le mime (la structure absente est restituée par une gestuelle qui investit suggestivement

soit une PROJECTION (une invention), soit la RÉPLIQUE d'une unité hypercodifiée. »

²⁶⁸⁶Jonathan Swift, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1977, page 195.

l'espace). François Rabelais se sert abondamment de ce procédé et le dialogue de Panurge avec le savant Thaumaste en constitue l'exemple le plus célèbre :

« Panurge, que cela n'étonnait pas, tira en l'air sa gigantesque braguette avec la gauche, et avec la droite il en tira un morceau d'os blanc de côte de boeuf et deux bouts de bois de même forme, l'un en ébène noir, l'autre en bois du Brésil écarlate ; il les mit entre les doigts de cette main bien symétriquement, et, les cognant ensemble, il faisait le même bruit que les lépreux en Bretagne avec leurs claquettes, toutefois plus sonore et plus harmonieux, et avec sa langue, contractée dans sa bouche, fredonnait joyeusement, sans cesser de regarder l'Anglais. »²⁶⁸⁷

L'on rejoint l'idée que l'auteur empirique vise un lecteur modèle (virtuel), destinataire idéal dont il prépare le parcours de lecture par une sélection d'« objets-meublants » judicieusement agencés²⁶⁸⁸. Il pressent intuitivement que dans l'univers personnel du lecteur existe l'image homologique de ces objets et que ce dernier pourra les reconnaître²⁶⁸⁹.

Pour Eco, le texte est un artifice sémantiquement « réticent » qui organise à l'avance les apports de sens que le lecteur doit effectuer pour le rendre intelligible. La réception du texte reposera donc sur la mise en oeuvre de capacités particulières (de processus d'identification²⁶⁹⁰ mis en oeuvre par

²⁶⁸⁷Chapitres 18 et 19 de *Pantagruel, roy des Dipsodes, Oeuvres*, Paris, Editions du Seuil - France Loisirs, 1973, page 234.

²⁶⁸⁸« Le problème du lecteur est de déterminer parmi l'ensemble des significations ouvertes les topics, c'est-à-dire de quoi il est question en tel ou tel point du texte. On a vu que les unités lexicales ouvraient sur de vastes réseaux sémantiques. Mais ces réseaux ne sont activés par le lecteur que pour se fermer sur un parcours cohérent. » (Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, page 44.) Les « objets-meublants » participent directement à la mise en place des topics (ils mettent en place le contexte et articulent la scénographie).

²⁶⁸⁹« — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère ! »

²⁶⁹⁰L'on pourrait emprunter un terme à la biologie (embryologie) pour qualifier cette opération : l'on pourrait dire que le texte se trouve capacité par le lecteur (le verbe *capaciter* désignant un processus d'activation). Ainsi le texte n'acquiert son existence que si le lecteur le capacite. La capacitation d'un texte étant le processus progressif qui consiste à décrypter la configuration qu'adoptent les « objets-meublants » qu'il contient, elle aboutit lorsque le lecteur se trouve « transporté », c'est-à-dire lorsqu'au terme de sa lecture il accède à un fonctionnement supérieur du texte (en fait, le lecteur saisit une organisation stable des objets, pleinement signifiante.).

le lecteur). L'on peut ici commenter la loi définie par Umberto Eco dans *Lector in fabula*²⁶⁹¹ : la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur. Le destinataire, selon Eco, doit convoquer successivement deux types de compétences pour parvenir, en fin de parcours, au moment suprême de l'actualisation du texte : une compétence linguistique et une compétence encyclopédique. Nous dirons, pour notre part, qu'il doit identifier clairement les « objets-meublants » que l'auteur place dans le quasi-monde, l'auteur sélectionnant évidemment ces « objet-meublants » dans son univers personnel.

Généralement, la démarche d'identification, menée par le destinataire, s'effectuera sans difficultés majeures et il est peut-être excessif de la qualifier d'active²⁶⁹². Mais comme l'univers de l'émetteur et celui du destinataire diffèrent jusqu'à un certain point, dans la mesure où ils ne comportent pas les mêmes objets de l'univers global, l'on peut supposer qu'une certaine quantité des objets convoqués par l'auteur paraîtront insolites au lecteur. Or, le lecteur doit incorporer ces objets à son univers personnel pour actualiser totalement l'oeuvre. Pour assimiler ces objets, il doit les confronter à tous les objets contextuels qu'il identifie de façon immédiate, mais cela le conduit nécessairement à reconfigurer²⁶⁹³ l'ensemble des objets de son univers

²⁶⁹¹ *Op.cit.*, page 64.

²⁶⁹² À moins d'imaginer un destinataire atteint d'un illettrisme idéal ?

²⁶⁹³ Pour P. Bourdieu (*Questions de sociologie, op.cit.*, page 136) : « *l'habitus* est aussi adaptation, il réalise sans cesse un ajustement au monde qui ne prend qu'exceptionnellement la forme d'une conversion radicale. » En fait, cette adaptation évoque la recherche d'un équilibre (par définition menacé d'instabilité) résultat d'une reconfiguration au travers de laquelle le monde prend sens. Paul Ricoeur, de son côté, s'intéresse à ce phénomène de reconfiguration dans le roman moderne : « D'abord, l'acte de lecture tend à devenir, avec le roman moderne, une réplique à la stratégie de déception si bien illustrée par l'*Ulysse* de Joyce. Cette stratégie consiste à frustrer l'attente d'une configuration immédiatement lisible. Et à placer sur les épaules du lecteur la charge de configurer l'oeuvre. La présupposition sans laquelle cette stratégie serait sans objet est que le lecteur attend une configuration, que la lecture est une recherche de cohérence. La lecture, dirai-je dans mon langage, devient elle-même un drame de concordance discordante, dans la mesure où les « lieux d'indétermination » (*Unbestimmtheitsstellen*) - expression reprise d'Ingarden - ne désignent plus seulement les lacunes que le texte présente par rapport à la concrétisation imageante, mais résultent de la stratégie de frustration

personnel en fonction des objets nouveaux que lui fait découvrir son parcours de lecture²⁶⁹⁴: l'oeuvre oblige ainsi son destinataire à opérer une reconstruction²⁶⁹⁵.

C'est en ce point que s'opère (ou non) la perception de l'oeuvre comme oeuvre d'art, c'est-à-dire comme structure réalisant un objet esthétique.²⁶⁹⁶ Si

incorporée au texte même, à son niveau proprement rhétorique. Il s'agit alors de bien autre chose que de se figurer l'oeuvre ; il reste à lui donner forme. » (*Temps et Récit, III, op.cit.*, page 307.)

²⁶⁹⁴La Carte de *Tendre* est une parfaite représentation matérielle de l'opération que nous évoquons ici. Le destinataire se voit en effet directement pourvu d'un support tangible qui lui permet, sans effectuer d'opération mentale trop complexe, d'assimiler le code romanesque sophistiqué dont on veut doter son univers personnel. La carte fait figure d'aide-mémoire où se trouvent condensés sous des appellations topologiques précises les objets culturels insolites de la relation amoureuse telle qu'elle s'inscrit dans le système de représentation que la Préciosité veut faire triompher.

²⁶⁹⁵« On pourrait reprendre dans cette perspective la question du style : cet « écart individuel par rapport à la norme linguistique », cette élaboration particulière qui tend à conférer au discours des propriétés distinctives, est un être-perçu qui n'existe qu'en relation avec des sujets percevants, dotés de ces dispositions diacritiques qui permettent de faire des *distinctions* entre des *manières de dire* différentes, des arts de parler distinctifs. Il s'ensuit que le style, qu'il s'agisse de la poésie comparée à la prose ou de la diction d'une classe (sociale, sexuelle ou générationnelle) comparée à celle d'une autre classe, n'existe qu'en relation avec des agents dotés des schèmes de perception et d'appréciation qui permettent de le constituer comme ensemble de différences systématiques, syncrétiquement appréhendées. Ce qui circule sur le marché linguistique, ce n'est pas la « langue », mais des discours stylistiquement caractérisés, à la fois du côté de la production, dans la mesure où chaque locuteur se fait un idiolecte avec la langue commune, et du côté de la réception, dans la mesure où chaque récepteur contribue à produire le message qu'il perçoit et apprécie en y important tout ce qui fait son expérience singulière et collective. On peut étendre à tout discours ce que l'on a dit du discours poétique, parce qu'il porte à son intensité maximum, lorsqu'il réussit, l'effet qui consiste à réveiller des expériences variables selon les individus : si, à la différence de la dénotation, qui représente « la part stable et commune à tous les locuteurs », la connotation renvoie à la singularité des expériences individuelles, c'est qu'elle se constitue dans une relation socialement caractérisée où les récepteurs engagent la diversité de leurs instruments d'appropriation symbolique. Le paradoxe de la communication est qu'elle suppose un médium commun mais qui ne réussit - on le voit bien dans le cas limite où il s'agit de transmettre, comme souvent la poésie, des émotions - qu'en suscitant et en ressuscitant des expériences singulières, c'est-à-dire socialement marquées. Produit de la neutralisation des rapports pratiques dans lesquels il fonctionne, le mot à toutes fins du dictionnaire n'a aucune existence sociale :

cette perception dépend des compétences du lecteur, elle est aussi liée à certaines particularités de l'oeuvre elle-même, notamment son agencement symbolique²⁶⁹⁷. Les objets constitutifs peuvent, en effet, signifier plus qu'ils ne signifient, c'est-à-dire produire des niveaux supérieurs de signification. Mais tous les lecteurs n'ont pas accès à cette dimension de l'oeuvre littéraire car il est souvent difficile de percevoir que ses infra-structures tissent un réseau symbolique. Cette perception restant souvent subliminale pour le lecteur, elle est éprouvée plus que rationalisée, c'est-à-dire ressentie confusément comme sous-jacente sans que l'on puisse lui trouver une assise fonctionnelle²⁶⁹⁸.

Un exemple parlant de cet agencement précis qui permet d'accéder à un sens supérieur de l'oeuvre est constitué par le roman d'Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin*²⁶⁹⁹ dont l'élément moteur est le désir. Au delà de la simple *fabula* fantastique, qui suffirait déjà à séduire plus d'un lecteur, c'est-à-dire, en fait, à stopper en lui toute velléité de d'outrepasser ce plan, il existe des infra-structures qui alimentent la signification globale, c'est-à-dire des structures

dans la pratique, il n'existe qu'immérgé dans des situations [...] » (P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire, op.cit.*, page 15).

²⁶⁹⁶Mikhaël Bakhtine donne la définition suivante de l'analyse esthétique « [...] comprendre l'oeuvre extérieure, matérielle, comme réalisant un objet esthétique, comme appareil technique d'une réalisation esthétique... » (*op.cit.*, page 33.)

²⁶⁹⁷Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*, Seuil, « Points », page 17 : « [...] ainsi l'auteur crée-t-il une forme achevée afin qu'elle soit goûtée et comprise telle qu'il l'a voulue. Mais d'un autre côté, en réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre. Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même. »

²⁶⁹⁸Il s'agit du phénomène qu'analyse en détail Umberto Eco dans le chapitre « Analyse du langage poétique », plus précisément dans la partie intitulée « Le stimulus esthétique : double organisation et transaction » (*L'Oeuvre ouverte, op.cit.*, page 54).

²⁶⁹⁹Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1979, tome X, page 69 et svtes : à partir de « il devait voir par avance les ossements de vingt mondes. » Ce roman de Balzac est classé dans les *Études philosophiques*.

productives qui permettent de comprendre l'oeuvre, selon les termes mêmes de Mikhaël Bakhtine, comme appareil technique d'une réalisation esthétique.

Lorsque Raphaël de Valentin, ayant décidé de retarder son suicide, entre chez l'antiquaire, l'espace de la boutique, pris en charge par la description romanesque, se trouve saturé d'une quantité invraisemblable d'objets hétéroclites. Une vaste énumération prend forme sous le regard de Raphaël : « La vue de tant d'existences nationales ou individuelles, attestées par ces gages humains qui leur survivaient, acheva d'engourdir les sens du jeune homme. (page 69)» S'agit-il seulement de retarder l'apparition du vieillard ou de mener Raphaël jusqu'à l'objet ultime auquel, dans le roman, notre héros va gager son destin ? Plus vraisemblablement, Raphaël est arrivé à une sorte de Mer des Sargasses²⁷⁰⁰ où se rassemblent, après leur dérive dans l'océan du temps, les épaves encastrées des désirs humains, où se cristallisent, telles d'incongrues statues de sel, les fantasmes secrets d'êtres qui épuisent leur vie à poursuivre des illusions. Car ce sont bien toutes les figures du désir que miment ces objets : pêle-mêle désir de mort, désir de pouvoir, désir de richesse et concupiscence (poignards, pistolets, ciboire du prêtre, plumes d'un trône). La description évolue vers une sensualité manifeste teintée d'un érotisme à peine voilé par l'allusion :

« Fraîche et suave, une statue de marbre assise sur une colonne torse et rayonnante de blancheur lui parla des mythes voluptueux de la Grèce et de l'Ionie. Ah ! qui n'aurait souri comme lui de voir sur un fond rouge la jeune fille brune dansant dans la fine argile d'un vase étrusque devant le Dieu Priape qu'elle saluait d'un air joyeux ? En regard, une reine latine caressait sa chimère avec amour ! Les caprices de la Rome impériale respiraient là tout entiers et révélaient le bain, la couche, la toilette d'une Julie indolente, songeuse, attendant son Tibulle. (page 70)»

Le héros se trouve en quelque sorte contaminé par la charge affective que recèlent ces objets, au point d'en ressentir virtuellement le contenu émotionnel dont il éprouve le magnétisme irrésistible : « Il frémissait aux dénouements nocturnes interrompus par la froide épée d'un mari, en apercevant une

²⁷⁰⁰« Cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'oeuvres, de ruines, lui composait un poème sans fin. (*op.cit.*, page 71) »

daguer du Moyen Âge dont la poignée était travaillée comme l'est une dentelle, et dont la rouille ressemblait à des taches de sang.(page 71) » A la lecture de ce passage du roman, l'on constate aisément que le désir, de quelque sorte qu'il soit, engendre des objets matériels, fabriqués, artificiels, qui sont autant de signes ostensifs, figés et temporels car matérialisés, d'une stratégie de conquête ; or, ce qu'il s'agit de conquérir, dans les faits, ce sont des concepts immatériels (la puissance, l'amour, la sainteté, la jouissance). Tous ces objets ne sont donc que des substituts²⁷⁰¹ dans lesquels s'est épuisée l'existence d'agents désirants (l'exemple de Bernard Palissy sacrifiant tout à son obsession, brûlant son mobilier, en fait consumant sa vie, en est un exemple significatif !) Hors du désir, il n'y a point de création. Mais toute création se présente comme un déchet ou une scorie : l'objet fabriqué est ce qui survit au temps, cristallisé définitivement, alors que l'individu producteur, prisonnier d'un mirage immatériel, a disparu, inassouvi. L'Art serait donc le produit direct d'un désir matérialisé. représenterait une surprenante machine à voyager dans le temps qui permet de revivre, par procuration, au contact des objets échoués, toutes les passions (« Mais tout à coup il devenait corsaire... Mollement balancé dans une pensée de paix, il épousait de nouveau l'étude et la science... Il endossait la casaque d'un soldat ou la misère d'un ouvrier... Il grelottait... Il caressait un tomhawk d'Illinois, et sentait le scalpel d'un Chérokée qui lui enlevait la peau du crâne. (page 72) ») Donc, de se glisser dans la *peau* des autres, sans grand risque d'en subir les conséquences néfastes. L'on comprend mieux que le vieil antiquaire soit collectionneur de ces désirs fossilisés, conservés comme dans des bocaux et dont on peut jouir librement sans perdre la moindre énergie : (« VOULOIR nous brûle et POUVOIR nous détruit ; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme » (Page 85).) La peau de chagrin, en fait, formidable talisman, dans la mesure où il

²⁷⁰¹L'on peut remarquer qu'en dépit du fait que ces objets matériels – pour leurs créateurs – représentaient (partiellement au moins) un *capital symbolique*, ils sont désormais perçus comme uniquement représentatifs d'un *capital économique* pour celui qui les possède : « Vous avez des millions ici, s'écria le jeune homme... [...] – Dites des milliards, répondit le gros garçon joufflu. » (*op.cit.*, page 73.)

subvertit le processus, réalise les désirs : placé au coeur de cet antre plein, meublé, il est le signe du vide, gouffre qui ne demande qu'à épuiser l'énergie, à se nourrir des forces de l'agent désirant. Dans le même temps, il matérialise instantanément ce qui est souhaité, ne laissant rien survivre, nul objet culturel qui signifierait une existence désirante. De ce fait, il est néant en action : cette peau est une surface qui se réduit à mesure qu'elle exauce les moindres volontés de son possesseur. Si au travers des objets matériels de l'antiquaire le désir nous est présenté comme emplissant l'espace – générateur d'espace plein, rempli, meublé – en revanche, l'art, résultante du désir frustré, assure l'expansion de l'univers humain. La peau, quant à elle, fait le vide, aspire toute énergie, inverse l'expansion du monde (puisqu'elle réduit jusqu'au point ultime qui est la mort du sujet).

Cet exemple succinct montre qu'il existe des infra-structures dans une oeuvre littéraire qui interagissent avec d'autres plans de signification et qu'il n'est pas toujours aisé pour le lecteur d'identifier celles qui sont importantes. Tel lecteur, par exemple, ignorera allègrement les descriptions balzaciennes, réputées ennuyeuses, alors qu'elles gèrent l'isotopie de la narration²⁷⁰².

L'on peut dire, pour résumer, que le lecteur est sensible aux structures productives qu'il perçoit et identifie ; il accède ainsi à une signification supérieure de l'oeuvre, non de façon rationnelle, raisonnée, mais de manière immédiate²⁷⁰³. Sans doute faut-il voir ici la définition de ce terme ambigu,

²⁷⁰²Les éditions Mengès avaient lancé en 1974-75 une collection intitulée « l'essentiel » dont le projet était le suivant : « *l'essentiel* réunit sous forme abrégée les oeuvres complètes des plus grands romanciers de la littérature mondiale ». On y trouvait notamment *La Comédie Humaine* réduite aux seuls passages « intéressants » (*L'Essentiel de Balzac*).

²⁷⁰³« Je deviens actif dans la forme, et au moyen de la forme j'occupe une position axiologique en dehors du contenu (conçu comme orientation cognitive et éthique), et cela rend possible pour la première fois le parachèvement et la réalisation en général de toutes les fonctions esthétiques de la forme par rapport au contenu. » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, page 71.)

naguère en vogue, mais bien trop galvaudé : l'effet²⁷⁰⁴ du texte littéraire. A terme, le lecteur aura franchi un pas car il sera désormais pourvu de compétences nouvelles (confronté aux mêmes objets, naguère insolites, il n'aura plus cette nécessité impérieuse de reconfigurer totalement son univers) : plus simplement, la relecture d'une même oeuvre ne nécessitera pas le déploiement de cette stratégie de lecture qui s'avère productive en matière de sens. Ce qui ne signifie pas qu'on ne puisse relire une oeuvre pour y goûter un plaisir esthétique, pour y retrouver un effet déjà éprouvé²⁷⁰⁵. Mais comme le lecteur aura apprivoisé un territoire, il en connaîtra la topographie, les routes et les détours, ce qui l'ouvrira très certainement à d'autres domaines et étendra son champ d'action²⁷⁰⁶.

Pourtant, cela ne suppose pas obligatoirement qu'il adhère à l'univers convoqué par l'auteur — de ce fait, la reconfiguration de son univers personnel, opérée le temps de l'actualisation du texte, sera passagère. Imaginons que je sois un ignoble négrier doté d'idées racistes bien assises et, par conséquent, parfaitement imbu de ma supériorité, mes dividendes proviennent de placements judicieux effectués dans les Colonies : le texte

²⁷⁰⁴L'effet résulterait ainsi de ce processus de reconfiguration et serait la manifestation du plaisir intellectuel éprouvé par le sujet (le lecteur - le spectateur) face à un nouvel état (local) de son univers personnel : les objets s'agencent en une configuration originale. Notons que c'est ce phénomène qui peut engendrer, de la part du lecteur, un certain type d'identification (empathie) plus ou moins complète avec la situation, les personnages, les idées, dans la mesure où cette configuration dénoue une tension inhérente à l'univers personnel du lecteur, généralement psychologique ; les objets de l'univers personnel du lecteur se trouvent réinvestis de sens et retrouvent un fonctionnement cohérent.

²⁷⁰⁵Il existe des oeuvres où l'on peut éprouver, à chaque nouvelle lecture, un effet tout aussi puissant que la première fois. S'il veut bien se donner la peine de pénétrer à nouveau dans l'univers du destinataire, le lecteur trouvera des émotions nouvelles : il s'agit des oeuvres poétiques.

²⁷⁰⁶En fait, chaque nouvelle lecture construit/instruit le lecteur. Elle le place plus haut sur une échelle fictive en le dotant de compétences nouvelles qui lui permettront d'accéder à des univers plus complexes. Le fait que certaines oeuvres disparaissent de l'horizon littéraire, parce que jugées obsolètes, résulte peut-être de ce qu'elles ne constituent plus des étapes absolues et nécessaires pour accéder à l'échelon supérieur, qu'elles n'assument donc plus ce rôle médiateur.

fameux où Montesquieu dénonce l'esclavage des nègres produira bien un effet ; car il constitue à tout prendre un excellent divertissement et me permettra d'admirer le talent consommé d'un avocat bordelais pince-sans-rire qui manie avec une aisance toute rhétorique des arguments spécieux sur lesquels il assied son plaidoyer. Cela ne changera en rien mon attitude. Bien davantage, je reconnaitrai que mes adversaires possèdent d'excellents arguments pour manipuler les naïfs et retourner l'opinion contre l'intérêt supérieur de la nation. Sans doute, tirerai-je la conclusion pertinente que M. de Montesquieu reçoit des subsides de nos ennemis les Anglais qui louent sa plume aux seules fins de détruire notre économie.

C'est le paradoxe d'Harpagon qui s'esclaffe à la représentation de *l'Avare* sans se douter le moins du monde que l'on y trace son portrait au naturel — ou encore fait semblant de rire (jaune), de concert avec le public hilare, afin de prendre ses distances par rapport à un personnage où il perçoit clairement sa caricature. Mais son être profond demeurera inchangé une fois passée la bourrasque.

L'adhésion peut, en revanche, être totale²⁷⁰⁷. La reconfiguration brutale de l'univers personnel entraîne un changement total, radical, de tout l'être. Les exemples existent et concernent le plus souvent le domaine particulier de la littérature spirituelle ; Ignace de Loyola, cloué sur son lit par une atroce fracture²⁷⁰⁸, ne dispose d'autre aliment, pour se divertir de ses terribles

²⁷⁰⁷« Comprendre un texte, c'est se comprendre. Se comprendre, c'est se comprendre devant le texte et recevoir de lui les conditions d'un soi, autre que le moi qui vient à la lecture. » Paul Ricoeur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1969, page 31.

²⁷⁰⁸Vaillant militaire, il a été grièvement blessé face aux Français, au siège de Pampelune, le 20 mai 1521. Le père Louis Gonzalès de Camara, confidant d'Ignace de Loyola, a relaté l'épisode de cette convalescence dans *Le Testament* : « On fit l'incision de la chair, on coupa l'os qui était proéminent et l'on se mit en devoir d'employer des remèdes pour que la jambe ne restât pas si courte : on lui appliqua quantité d'onguents, on étendit la jambe sans discontinuer au moyen d'instruments, on le tint de longues journées étendu de manière à ne pouvoir remuer, soumis à un instrument qui lui étirait la jambe, et endurant un véritable martyr. Mais notre Seigneur allait lui rendre la santé ; l'amélioration fut telle que l'état général devint excellent à ceci près qu'il

douleurs, que de la commune littérature édifiante de son époque : cependant, sa radicale transformation intérieure est un indice de l'impact de ces lectures sur sa perception personnelle du monde. En fait, ce sont les objets de son univers individuel qui adoptent une nouvelle configuration : l'on peut supposer que la série |Soldat| - |Christ| - |Moine| - |Uniforme| - |Religion| - |Combat| - |Saint| - |Militaire| - |Abnégation| - |Ordre| - |Souffrance| - |Devoir| - |Courage| - |Dieu| reproduit une bonne partie de ces objets que le fondateur de l'Ordre des Jésuites a pu mettre en relation : dans ce cas précis, la résultante consiste en un phénomène bien connu des théologiens, qui s'appelle la conversion. L'étymologie de ce terme (*cum + verto*) traduit parfaitement l'effet de reconfiguration que nous essayons de définir. La fameuse lettre manuscrite que Pascal portait cousue dans la doublure de son manteau depuis la nuit du 23 novembre 1654 témoigne du même processus ; la lecture méditée des textes bibliques (*Ancien et Nouveau Testament*) a abouti à un effet brutal d'une grande intensité que s'appliquent à traduire maladroitement les mots du philosophe : c'est son univers personnel qui, globalement, a subi une totale transformation²⁷⁰⁹.

ne pouvait se tenir bien ferme sur sa jambe malade ; aussi force lui fut de rester au lit. Or, comme il s'adonnait volontiers à la lecture de livres mondains et vains que l'on appelle romans de chevalerie, se sentant bien dispos, il demanda qu'on lui en apportât quelques-uns pour passer le temps ; mais dans toute la maison on ne put en trouver un seul de ceux qu'il avait coutume de lire ; on lui apporta donc une *Vita Christi* et un livre de la vie des saints écrit en langue vulgaire. » (Ignace de Loyola, *Exercices spirituels, précédés du Testament*, Paris, Arléa, 1991, page 26.)

²⁷⁰⁹Texte du *Mémorial* : « Depuis environ dix heures et demie du soir jusques environ minuit et demi, feu. » L'on nous objectera que la lecture de textes religieux est sensiblement différente de la lecture de textes profanes. Mais ce processus de conversion permet, à notre avis, de percevoir la nature du changement psychologique provoquée par un texte capacité (auquel le lecteur a conféré une charge en configurant correctement les objets identifiés) : le lecteur ressent un effet. Disons, de façon humoristique, que l'on peut ressentir l'effet du courant électrique sans être nécessairement électrocuté. cf. également John Dewey, *-Art as experience*, cité par Eco (*L'Oeuvre ouverte, op.cit.*, page 45)- pour lequel « le propre de l'art serait précisément d'évoquer et d'accentuer « cette faculté d'être un tout, d'appartenir à un tout plus grand qui inclut toute chose et qui n'est autre que l'univers dans lequel nous vivons. » ; de là l'émotion religieuse que provoque en nous la contemplation esthétique.

Certes, d'ordinaire, le lecteur de romans (ou de tout autre texte littéraire) ne subit pas une telle secousse. L'effet subi est généralement moindre et se résout en plaisir du texte (sans lequel l'existence même d'un lectorat constitué serait impossible). Pourtant, la réaction émotive²⁷¹⁰ n'est pas exclue et peut s'accompagner d'indices physiques apparents²⁷¹¹ : soupirs, larmes, rougeurs, hébétude, évanouissement, colère, irritation, dégoût, enthousiasme²⁷¹². Le roman larmoyant du XVIII^e siècle témoigne de la forte

²⁷¹⁰«Voici un moyen de constater l'infériorité de Musset sous les deux poètes. Lisez, devant une jeune fille, *Rolla* ou *Les Nuits, les Fous* de Cobb, sinon les portraits de Gwynplaine et de Dea, ou le récit de Thérémène d'Euripide, traduit en vers français par Racine le père. Elle tressaille, fronce les sourcils, lève et abaisse les mains, sans but déterminé, comme un homme qui se noie ; les yeux jeteront des lueurs verdâtres. Lisez-lui la *Prière pour tous*, de Victor Hugo. Les effets sont diamétralement opposés. Le genre d'électricité n'est plus le même. Elle rit aux éclats, elle en demande davantage.» (Isidore Ducasse-Lautréamont, *Oeuvres complètes, Poésies I*, Le Livre de Poche relié, Paris, 1963, page 381.)

²⁷¹¹Voir Maurice Blanchot, *op.cit.*, page 198 : « Ce regard désintéressé, sans avenir, et comme du sein de la mort, par lequel, « toutes les choses se donnent d'une manière à la fois éloignée et en quelque sorte plus vraie », est le regard de l'expérience mystique de Duino, mais c'est aussi le regard de « l'art », et il est juste de dire que l'expérience de l'artiste est une expérience extatique et qu'elle est, comme celle-ci, une expérience de la mort. » L'oeuvre d'art vise à faire partager cette émotion, à la communiquer de la manière la plus intense possible.

²⁷¹²En fait, ces techniques sont proches de ce qu'Umberto Eco définit comme des *éléments non sémiotiques visant à provoquer un réflexe chez le destinataire* : « Un éclair de lumière au cours d'une représentation théâtrale, un bruit insupportable pendant un concert, une excitation subliminale, sont des artifices en général classés comme stimuli et que l'émetteur reconnaît *comme provocateurs d'un effet déterminé*. » Mais ces ingrédients, si l'on peut dire, constituent des éléments physiques, difficilement transposables, apparemment, au texte littéraire. Cependant, ils participent de manière évidente à tout acte rhétorique : « Supposons qu'un orateur, au cours d'un discours conforme aux lois de la rhétorique judiciaire, cherche à provoquer la pitié et la compréhension : il peut réclamer sur un ton sanglotant et infiniment vibrant, propre à suggérer son envie de pleurer. Ces artifices suprasegmentaux pourraient fonctionner soit comme des artifices paralinguistiques, soit comme symptômes évidents de son état d'âme ; mais ils peuvent aussi représenter des stimuli qu'il introduit *consciemment* dans son discours pour provoquer un processus d'identification chez les auditeurs et les émouvoir dans un certain sens. Dans ce cas, il est en train d'utiliser de tels artifices comme STIMULATIONS PROGRAMMÉES, même s'il n'est pas sûr de l'effet qu'ils susciteront. » (U. Eco, *La Production des signes, op.cit.*, page 91.) Or, selon nous, ces STIMULATIONS PROGRAMMÉES existent au coeur même du texte littéraire dans la mesure où celui-ci, en tant qu'énoncé, recèle des structures

labilité des contemporains, facilement conduits, par une sensibilité exagérée, à verser des torrents de pleurs ou à se pâmer.

C'est une indication à ne pas négliger pour une étude attentive de la réception : l'auteur utilisera sciemment des techniques d'écriture²⁷¹³ qui viseront prioritairement une amplification de l'effet destinée à produire ces réactions physiques.

Cela laisse supposer que l'auteur se conforme d'ordinaire à l'image du lecteur modèle qu'il porte en lui²⁷¹⁴ (elle fait partie de son univers personnel) : c'est ce lecteur précis (en fait cette « famille » de lecteurs dont l'ensemble constitue le public virtuel de l'oeuvre) qu'il s'appliquera à viser. L'auteur, en vérité, se projettera lui-même (en tant que modèle probabiliste de lecteur), se référant, en fonction de son univers personnel, à une catégorie, qui lui semble fonctionnelle, de lecteur ; et bien que, pour la déterminer, l'auteur soit obligé d'adopter une démarche empirique, ce modèle de lecteur ne constitue pas une entité totalement indéchiffrable²⁷¹⁵ : certes, il peut exister, à certaines époques,

rhétoriques. Ces STIMULATIONS PROGRAMMÉES sont particulièrement ancrées dans le système de représentation des contemporains de Sophie Cottin et il suffit, pour se le prouver, de lire à haute voix les « Iambes » d'André Chénier. L'écrit mime volontiers les stimuli que l'auteur reconnaît être provocateurs d'un effet déterminé. Cela suppose que l'auteur vise un lecteur-modèle (virtuel) doté des mêmes compétences cognitives, donc doté du même système de représentation.

²⁷¹³ « Les suggestions sont voulues, provoquées, appelées dans les limites déterminées par l'auteur ou plus exactement par la machine esthétique qu'il a mise en mouvement. Cette machine n'ignore pas les capacités personnelles de réaction des spectateurs ; au contraire, elle les fait intervenir, elle y voit même la condition de son fonctionnement et de sa réussite : mais elle les oriente et les domine. » (Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte, op.cit.*, page 54.)

²⁷¹⁴ Voir Maurice Blanchot, *op.cit.*, page 268 : « L'écrivain, pour autant qu'il demeure une personne réelle et croit être cette personne réelle qui écrit, croit, aussi, volontiers abriter en lui le lecteur de ce qu'il écrit. Il sent en lui, vivante et exigeante, la part du lecteur encore à naître et, bien souvent, par une usurpation à laquelle il n'échappe guère, c'est le lecteur, prématurément et faussement engendré, qui se met à écrire en lui. »

²⁷¹⁵ L'énonciation même du texte implique l'existence d'une instance précise qui est destinataire du message ; le texte supposera des caractérisations qui circonscrivent son lecteur (le roman précieux n'institue pas le même type de lecteur que le roman naturaliste). On parle, dans ce cas, de lecteur institué.

une très grande variété de modèles possibles²⁷¹⁶ qui rendent cette projection diffuse et malaisée (c'est le cas de notre époque où l'écrivain se trouve confronté à un lectorat opaque ou évanescent qu'il s'agit de capter - au sens où l'on capte une source - c'est-à-dire d'amener au point voulu, désiré, par des voies détournées). Mais, en d'autres époques historiques précises²⁷¹⁷ (c'est-à-

²⁷¹⁶L'on peut formuler l'hypothèse que cette difficulté à cerner un modèle précis résulte d'une instabilité du système de représentation social. (Dans ce cas, le modèle de lecteur sera considéré comme ouvert. Par exemple, l'oeuvre de François Rabelais suppose un modèle ouvert de lecteur puisque, diffusée originellement sur les lieux de foire, elle pourra satisfaire aussi bien le lecteur « populaire », qui y trouvera os à ronger, que le lecteur éminemment lettré, hermétiste et cabaliste, capable de convoquer des systèmes de représentation accessibles aux seuls initiés.) Lorsqu'un feuillet de réceptivité est sur le point de basculer vers un autre état, il doit probablement présenter une certaine désorganisation qui se manifeste par une pluralité des modèles en phase d'articulation, ce qui se traduit parallèlement par une entropie élevée ; ces modèles en phase d'articulation constituent autant de noyaux qui visent à stabiliser le feuillet de réception- en fait à structurer celui-ci en le dominant - . Ce modèle du phénomène de la réception, que nous essayons ici de mettre en place, fait appel, on ne peut le cacher, aux théories de René Thom. Il ne peut en être autrement : un changement d'horizon correspond bien à un changement d'état qui impose, à terme, une réorganisation du système. La théorie des catastrophes rend donc compte du glissement que nous évoquons. « La théorie des catastrophes est un regard posé sur le monde. Ce regard ne date pas d'hier, c'est le regard même d'Héraclite, pour qui le combat, *Polemos*, était le père de toutes choses, et qui voyait dans le monde le théâtre sans cesse changeant de l'affrontement des contraires. La théorie des catastrophes exprime cela aujourd'hui en disant que toute forme résulte d'un conflit d'attracteurs. A sa racine, on trouve un regard chargé d'émerveillement naïf, comme au premier jour du monde. » Ivar Ekeland, *Le Calcul, l'Imprévu, Les figures du temps de Kepler à Thom*, Paris, Seuil, « Points », 1984, page 127.)

²⁷¹⁷L'oeuvre peut être conçue en direction d'un modèle unique de lecteur - modèle fermé - ; c'est le cas de la littérature de Cour où, par exemple, les oeuvres encomiastiques ne visent, *a priori*, que le public des courtisans que l'on cherche à fédérer dans l'admiration unanime du Prince dont on vante les mérites. Ce modèle fermé de lecteur peut aussi être la résultante d'un appauvrissement momentané du champ littéraire, après une crise historique majeure qui a contribué au glissement brusque du feuillet de réceptivité. L'on peut évoquer, à ce propos, la littérature au moment de la Libération (1944 : voir le type d'oeuvres auxquelles sont attribués les Prix littéraires), ou encore, ce qui alimente directement notre sujet, la littérature après la Terreur. Stendhal, en affirmant viser un lecteur idéal (« *the happy few* »), semble se référer à un modèle fermé de lecteur, particularisé ; en fait, il « ouvre » son oeuvre, par ce subterfuge, sur un destin de réception programmé qui suppose un modèle ouvert futur de lecteur. (L'on peut ici convoquer la notion de paratopie introduite par Dominique Maingueneau : « En excédant ainsi toute communauté naturelle ou sociale, l'écrivain entend ouvrir par son oeuvre la possibilité d'une communauté aux impossibles contours, celle de son public. Là

dire si l'on considère un feuillet de réceptivité particulier), ce modèle de lecteur s'imposera avec une évidence bien plus grande, tant la variété des possibles sera restreinte. C'est dire que le système de représentation en vigueur sera assez facilement repérable (ce qui n'est plus vrai dans notre civilisation actuelle où une telle « clarté »²⁷¹⁸ n'existe plus !) Dès lors, l'auteur

où les paroles ordinaires se meuvent dans les limites de l'espace que leur prescrit le genre de discours dont elles relèvent, les oeuvres littéraires ne peuvent réellement définir leur espace et leur temps de diffusion. Quand Stendhal dédie *Le Rouge et le noir* aux « happy few » il ne vise qu'un groupe insaisissable d'élus, non une communauté constituée. », *Le Contexte de l'oeuvre littéraire, op.cit.*, page 42.)

²⁷¹⁸La raison en est, sans doute, que la quantité d'information circulante (celle que prend en charge l'univers global) est très élevée. Si les individus ont été dotés d'un système de représentation social standard (commun) - appauvri comme nous l'avons signalé - celui-ci est renforcé par le choix personnel qu'opère (ou non) le sujet parmi les objets que lui propose la réalité. Il en découle une très grande disparité entre les individus, où plutôt une grande variabilité des systèmes de représentation individuels. D'où une prodigieuse difficulté pour l'auteur empirique à cerner une population de lecteurs modèles, suffisamment homogène. L'auteur empirique moderne est obligé de recourir au système de représentation social standard pour viser le plus large lectorat possible : U. Eco, dans son roman *Le Nom de la Rose*, choisit ainsi comme espace paratopique le roman policier qui, dans le feuillet de réceptivité où évolue l'auteur, constitue un universel (c'est-à-dire un objet figurant dans tous les univers individuels). cf. Également la position d'Edgar Morin qui nous paraît très importante quant à la compréhension que l'on peut avoir de l'évolution du phénomène de la réception à notre époque : « Et, dans ses ultimes avatars, l'information devient diasporée et dégradée. En effet, il y a d'une part multiplication d'« informations » au sens journalistique du terme, dont aucune en principe ne porte trace explicite d'injonction ou d'inhibition, c'est-à-dire qui ne servent apparemment à rien d'autre qu'à « informer » (bien entendu, à un niveau statistique et global de telles informations s'insèrent dans l'organisation de la société, mieux, dans son système culturel de normes, valeurs, intérêts, etc.) ; d'autre part, il y a multiplication de la néguentropie ludique, romanesque, fabulatrice, etc., à travers les média. Ces pullulements informationnels se répandent, sans comporter nécessairement des effets, sans même comporter nécessairement de récepteurs, ils peuvent purement et simplement se disperser, s'évanouir et, même reçus, s'oublier aussitôt après absorption... Combien de mots, discours, chants, poèmes, fables ainsi dispersés dans les éthers de la planète terre ? Certes, répétons-le, ce système de communication fait partie de l'organisation sociale et correspond à des stratégies de disséminations, qui, comme toutes disséminations, jouent sur le hasard et comportent un énorme déchet par dispersion. On peut donc se demander si, au-delà d'un certain seuil, la multiplication fabuleuse des informations ne provoque pas un accroissement d'entropie interne qui déborde l'accroissement de la néguentropie informationnelle. Certes, cette multiplication d'informations devrait en principe contribuer à accroître la variété, donc la complexité d'une organisation fondée sur la communication.

se servira obligatoirement de procédés²⁷¹⁹ rigides, codifiés, stricts, *topoi* particuliers qu'il s'agit de repérer au sein de la scénographie²⁷²⁰ mise en jeu ; en examinant l'oeuvre de Sophie Cottin, c'est dans cet espace précis - scénographique - que nous tenterons de nous placer de façon privilégiée.

Nous suggérons ainsi que le feuillet de réceptivité local est lié de manière totalement dépendante au système de représentation en vigueur. Les individus communiquent entre eux au travers de ce système²⁷²¹ ; idéalement

Mais à condition qu'il puisse y avoir précisément communication, articulation, entre ces myriades d'informations qui se déversent en trombe. Mais supposons qu'il y ait surcharge en hétérogénéité et en nombre, qu'il n'y ait plus coordination ni articulation dans l'énorme nuage de *bits* s'entre-agitant comme les molécules d'un gaz, alors la diversité se transforme en dispersion, désordre, incohérence, absurdité. C'est peut-être ce qui se passe dans notre société, avec ces quanta d'informations plus nombreux que le sable des plages et que les gouttes de l'océan qui jaillissent en myriades des livres, journaux, magazines, radios, télévisions ; qui s'entrecroisent et se culbutent de façon brownienne, tombent en pluie, s'évaporent et se diasparent. Le plus gros de cette nébuleuse, non seulement se dissout en bruit, mais y compris dans l'énorme masse des « informations » au sens journalistique, fait du bruit, c'est-à-dire noie, désarticule, confusonne toute possibilité de comprendre le monde et la société. Dès lors, on peut se demander si ce bruit n'est pas notre bruit de fond sociologique, pire, si ce n'est pas le bruit qui monte de notre culture, celle-ci étant déjà décomposée, nécrosée, en de larges tissus génératifs. » (*op.cit.*, I, page 339.)

²⁷¹⁹Or, l'horizon se déplaçant, ces types de procédés ne seront plus conformes à la représentation sociale qui les invalidera, les considérant comme dépassés ou désuets. L'analyse de l'oeuvre de Sophie Cottin (ou de toute autre oeuvre de la période du Premier Empire !) doit en tenir compte, de même que toute tentative d'analyse du contexte et du système de représentation qui régit ce feuillet de réceptivité particulier.

²⁷²⁰Voir Dominique Maingueneau, *op.cit.*, page 123 : « Cette situation d'énonciation de l'oeuvre, on l'appellera scénographie, en prenant garde de rapporter l'élément *-graphie* non à une opposition empirique entre support oral et support graphique mais à un processus fondateur, à l'inscription légitimante d'un texte stabilisé. Elle définit les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation. »

²⁷²¹Voir Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio », page 88 : « En relisant quelques phrases bien faites, je me dis : Oui, dans ces mots, il y a cette pensée, cette image, je suis tranquille, mon rôle est fini, chacun n'a qu'à ouvrir ces mots, ils l'y trouveraient, le journal leur apporte ce trésor d'images et d'idées. Comme si les idées étaient sur le papier, que les yeux n'eussent qu'à s'ouvrir pour les lire et les faire pénétrer en un esprit où elles n'étaient pas déjà ! Tout ce que les miens peuvent faire, c'est d'en éveiller de semblables dans les esprits qui en possèdent naturellement de pareilles. Pour les autres, en qui mes mots n'en trouveront point à éveiller, quelle idée

transparente, une communication ne convoquerait que des objets réels et serait purement ostensive.

Nous revenons ainsi à nos Balnibarbiens ; dans cette nation, l'échange d'information repose sur l'ostension des objets réels : le risque d'équivoque est limité car on réduit considérablement le caractère polysémique du message en convoquant directement le support physique de celui-ci. En revanche, le comique du dialogue entre Panurge et Thaumaste provient du fait que les objets sont seulement évoqués : chacun tente alors de décrypter la gestuelle compliquée par l'intermédiaire de laquelle Panurge s'exprime. En fait, les spectateurs de la scène plaquent leurs systèmes de représentation personnels sur le signifiant mimé afin de lui trouver un sens plausible (probabiliste) :

« Les théologiens, les médecins, et les chirurgiens pensèrent que par ce signe, il inférait que l'Anglais était lépreux. Les conseillers, les légistes et les canonistes pensaient qu'en faisant cela il voulait conclure qu'il existait une sorte de félicité humaine dans l'état de lépreux, comme le soutenait jadis le Seigneur. »

Ajoutons que le lecteur pensera plutôt que les gestes de Panurge sont tout simplement d'une complète obscénité. Ce passage de Rabelais indique bien que dans un processus de communication, le récepteur (le lecteur empirique, par exemple) prend en charge le message et le filtre en fonction de son système de représentation personnel (les médecins visent un diagnostic : l'Anglais est lépreux ! Les théologiens glosent et se réfèrent à un passage des Evangiles. Chaque catégorie d'individus prend position en fonction de son univers personnel.) Cependant, l'émetteur a pu vouloir communiquer un message d'une toute autre nature : l'univers personnel de Panurge se meut plus volontiers dans la pornographie et la scatologie. D'où le comique de cet échange, mais aussi l'extrême lucidité de Rabelais quand à l'existence, au sein de l'espace culturel d'une diversité de points de vue. La Bruyère n'affirme pas autre chose :

« La ville est partagée en diverses sociétés, qui sont comme autant de petites républiques qui ont leurs lois, leurs usages, leur jargon, et leurs mots pour rire.

absurde de moi éveillent-ils ? Qu'est-ce que cela pourra leur dire, ces mots qui signifient des choses, non seulement qu'ils ne comprendront jamais, mais qui ne peuvent se présenter à leurs esprits ? »

Tant que cet assemblage est dans sa force, et que l'entêtement subsiste l'on ne trouve rien de bien dit ou de bien fait que ce qui vient des siens, et l'on est incapable de goûter ce qui vient d'ailleurs : cela va jusqu'au mépris pour les gens qui ne sont pas initiés dans leurs mystères. L'homme du monde d'un meilleur esprit, que le hasard a porté au milieu d'eux, leur est étranger : il se trouve là comme dans un pays lointain, dont il ne connaît ni les routes, ni la langue, ni les moeurs, ni la coutume.»²⁷²²

Or, en pratique, une communication ostensive ne peut raisonnablement exister à partir de l'instant où l'on manipule des objets conceptuels²⁷²³. L'émetteur, tout comme le récepteur, affectent à l'objet des

²⁷²² *Les Caractères*, Paris, Classiques Garnier, 1962, page 207.

²⁷²³ Dominique Maingueneau rappelle que « la structure du langage est radicalement conditionnée par le fait qu'il est mobilisé par des énonciations singulières et produit un certain effet à l'intérieur d'un certain contexte, verbal et non-verbal. (*Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, page 3.) Or le destinataire du message régit (régule) les énonciations puisqu'il ne ressentira cet effet que dans la mesure où ce contexte ne lui échappe pas totalement (au pire, il doit pouvoir reconstituer ce contexte en se fondant sur ses seules compétences.) Le destinataire doit tenir compte de ces limitations d'où l'obligation de produire un énoncé acceptable, c'est-à-dire conforme jusqu'à un certain point aux capacités de décodage de son interlocuteur : il sait qu'il s'adresse à quelqu'un qui sait (ou parviendra à savoir) quel est le référent convoqué. Destinataire et destinataire s'installent donc sur un même terrain (effet de connivence) où a lieu l'échange. Cette situation n'abolit pas l'existence d'un code, mais suppose que le destinataire en possède les rudiments. En matière de langage, lorsque l'on manipule des objets conceptuels, le code est rhétorique. (« Comme [...] l'art verbal, plus directement encore que tous les autres arts, véhicule et exprime forcément une vision du monde, à travers des systèmes stylistiques et dans les traits d'une esthétique, il partage aussi nécessairement avec l'univers rhétorique la problématique du vraisemblable et de l'acceptable, ou de leur contraire (ce qui permet de penser la dialectique de la reproduction ou de l'imitation et de la modernité ou de la rupture). C'est toute la question du public et de la réception qui est ainsi engagée. On ajoutera que certaines oeuvres littéraires (comme par exemple au théâtre) mettent explicitement en jeu des procédures rhétoriques d'argumentation ou de développement ; et l'arsenal des procédures de production du discours, des procédés figurés, fait partie intégrante de n'importe quelle création verbale. Enfin, tout cela ne veut pas dire que l'ensemble des textes littéraires, la littérature, le discours littéraire, ne cherche pas en outre à convaincre par la séduction : le charme *doit* opérer, ou l'objet littéraire est mort. On ne saurait échapper à l'enjeu rhétorique. » (Georges Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, page 19.)- Or, la rhétorique, fondée sur les figures, suppose une manipulation, un détournement (un *dé-voie-ment*) du langage. (Le mot *trope* se « rattache à la racine du verbe grec *trepô* qui signifie « tourner ». Le terme grec de tropé signifie « ce qui tourne », « ce qui change de sens », c'est-à-dire aussi bien de *direction* que de *signification*. » (Patrick Bacry, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992, page 9.)- Le texte littéraire apparaît

signifiés précis, préférentiels, qui ne sont pas forcément identiques, homologues. Cependant, pour que se produise la rencontre entre un auteur et le lectorat qu'il envisage de toucher, il semble indispensable que tout ou partie du paradigme social soit reconnu tant par l'émetteur que par les récepteurs, afin qu'il n'y ait pas brouillage de la communication²⁷²⁴. L'actualisation du message résultera d'une interprétation (le lecteur se trouvant dans la situation du concertiste interprétant une partition) : le destinataire, impliqué dans un processus de coopération (tel que l'envisage U. Eco) qui consiste à rapporter le quasi-monde textuel à son univers personnel, établira des relations nécessaires.

Ces relations, en fait, opèrent une translation d'information entre les deux systèmes : l'univers personnel de l'auteur ayant agi, dans un premier temps, comme filtre, aura produit cette version spéculaire, simulacre issu du

bien, dès lors, comme un lieu habité par une logique particulière, floue et non pas binaire. Il est lié intimement au système de représentation - notamment esthétique - d'un moment historique précis qui lui dicte ses déterminations, ses déterminismes ; c'est au sein du *paradigme social* que les figures de style puisent leur charge singulière, leurs significés particuliers. (« Toute la psychologie de l'« abstraction » en art (en peinture, etc.) se justifie par cela. « Achever » signifie et « parfaire », et « tuer ». « Fini », signifie « complet », et « mort ». Chaque détermination est un poids à porter, un remords. Comme le caractère précisé dans le texte peut faire regretter le nom, toute forme reconnue fait regretter l'indistinction qui la précède, et tout choix, la polyvalence, le monde matriciel qu'il remplace. Le nuage meurt d'être reconnu et identifié en quelque chose d'autre que lui-même. L'instant d'après, heureusement, il renaît, d'échapper à nouveau à cette reconnaissance. Le flou et l'indistinct l'emportent toujours sur le déterminé. » (Michel Théron, *Réussir le commentaire stylistique*, Paris, Ellipses, 1992, page 35.)-

²⁷²⁴Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, page 8 : « [...] celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable : ainsi, lorsque Mme des Loges, jouant aux proverbes avec Voiture, lui déclare : « Celui-ci ne vaut rien, percez-nous-en d'un autre », le verbe *percer* (pour « proposer ») ne se justifie et ne se comprend que par le fait que Voiture était fils d'un marchand de vin. Dans un registre plus académique, lorsque Boileau écrit à Louis XIV :

*Au récit que pour toi je suis prêt d'entreprendre,
Je crois voir les rochers accourir pour m'entendre,*

ces rochers mobiles et attentifs paraîtront sans doute absurdes à qui ignore les légendes d'Orphée et d'Amphion. »

monde global²⁷²⁵, qu'on appelle l'oeuvre littéraire ; à son tour, le lecteur empirique, investissant ce quasi-monde textuel, lui appliquera le filtre de son univers personnel²⁷²⁶. Situation décrite par Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*²⁷²⁷ :

« Si je raconte l'occupation allemande à un public américain, il faudra beaucoup d'analyses et de précautions ; je perdrai vingt pages à dissiper des préventions, des préjugés, des légendes ; après il faudra que j'assure mes positions à chaque pas, que je cherche dans l'histoire des Etats-Unis des images et des symboles qui permettent de comprendre la nôtre, que je garde tout le temps présente à mon esprit la différence entre notre pessimisme de vieux et leur optimisme d'enfants. Si j'écris du même sujet pour des Français, nous sommes entre nous : il suffit de ces mots, par exemple : « un concert de musique allemande dans le kiosque d'un jardin public », tout est là : un aigre printemps, un parc de province, des hommes au crâne rasé qui soufflent dans des cuivres, des passants aveugles et sourds qui pressent le pas, deux ou trois auditeurs renfrognés sous les arbres, cette aubade inutile à la France qui se perd dans le ciel, notre honte et notre angoisse, notre colère, notre fierté aussi. »

Ce qui paraît important dans l'analyse de Sartre, c'est la représentation qu'il donne du processus de coopération ; le lecteur ne sait pas tout, « il n'a pas l'omniscience d'un ange ou du Père éternel » (ce que nous traduirions par « il ne possède pas dans son univers personnel tous les objets figurant dans le monde global²⁷²⁸»). Ainsi, toujours pour Sartre, le lecteur « possède un bagage défini »

²⁷²⁵Voir Bernard Pinguaud, article □, « Du secret », in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14, oct. 1976, page 257 : « Le texte est le gardien du fantasme, qu'il incorpore, annexe, manipule pour en faire sa substance propre, l'arrachant ainsi au vécu de l'auteur. »

²⁷²⁶Voir Maurice Blanchot, *op.cit.*, page 265 : « Ce qui menace le plus la lecture : la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il lit, à vouloir être un homme qui sait lire en général. »

²⁷²⁷Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1949, page 89.

²⁷²⁸De ce point de vue, nous pouvons remarquer que le lecteur sera conduit à adopter une démarche empirique car l'oeuvre remet en cause son univers personnel ; le lecteur devra donc réaffecter les objets contenus dans le quasi-monde aux objets de son propre univers, sans autre garantie de réussite que sa propre expérience du monde réel.

qu'il mobilise au moment de la lecture. Bagage historique²⁷²⁹, lié aux conditions locales du feuillet de réceptivité, si bien que le texte, dans la perspective définie par Sartre, fonctionne comme « truchement²⁷³⁰ historique ».

Analysant ce passage de Jean-Paul Sartre, Elisabeth Ravoux-Rallo²⁷³¹ formule un certain nombre de critiques à son encontre ; il s'agit à notre avis de questions essentielles quant à l'analyse du phénomène de la réception :

« Mais la question aiguë qui se pose à la lecture de ce texte, c'est bien de comprendre pourquoi et comment on continue à lire des oeuvres en prose du passé. En effet, ce que décrit J.-P. Sartre c'est une lecture contemporaine. Que se passe-t-il lorsque les institutions, les valeurs, les moeurs, la sensibilité, les idéologies ont changé ? Comment se fait-il qu'on puisse lire aujourd'hui *La Princesse de Clèves*, alors que nous ne vivons pas à la Cour, que nous ne sommes plus persuadés de la nécessité de se garder de l'adultère, que toutes nos conceptions de l'honneur ou de l'honnêteté ont changé ? Et quelle liberté pouvons-nous engager dans la lecture de ce texte ? Comment opérer une libération alors que l'aliénation n'est plus la même ? Il y a bien une part de l'opération de lecture qui échappe à l'analyse sartrienne : pourquoi un étudiant d'Atlanta peut-il lire l'oeuvre de Flaubert ou un roman japonais ? »

²⁷²⁹ Jean-Paul Sartre, *Ibid.* : « Je pourrais faire le portrait de Nathanaël d'après *Les Nourritures terrestres* : l'aliénation dont on l'invite à se libérer, je vois que c'est la famille, les biens immeubles qu'il possède ou possèdera par héritage, le projet utilitaire, un moralisme appris, un théisme étroit [...] donc c'est un Blanc, un Aryen, un riche, l'héritier d'une grande famille bourgeoise qui vit à une époque relativement stable et facile encore, où l'idéologie de la classe possédante commence à peine à décliner. »

²⁷³⁰ Rappelons que le terme « truchement » désignait naguère les interprètes (Christophe Colomb, par exemple, était flanqué d'un « truchement » : Louis de Torres « qui avait été au service de l'Adelantado de Murcie. Ce Torres était un Juif converti, et l'amiral dit qu'il savait l'hébreu et le chaldéen, et aussi un peu d'arabe. » (*Oeuvres de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1961, page 69.) Comme le but secret de Christophe Colomb était de trouver le Paradis terrestre, ces langues auraient dû faire merveille auprès des indigènes de ces contrées si proches du Jardin d'Eden. Elles furent de peu d'effet sur les Amérindiens, malgré les simagrées de Torres qui prétendait reconnaître des similitudes avec l'hébreu dans les langages des naturels.). Selon Sartre, le texte serait « l'interprète » (le médium qui traduit et donc permet de comprendre clairement le langage du monde) de la situation historique - mais ne serait-il pas également l'interprète de la partition, c'est-à-dire celui qui superpose une manière de voir singulière, à la situation historique ? Rappelons à cet effet le vieil adage : « *Traduttore, traditore !* »

²⁷³¹ Elisabeth Ravoux-Rallo, *Méthodes de Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, page 82.

En effet, si nous avons tenté de formaliser d'une façon satisfaisante — fondée sur les approches critiques récentes — le phénomène de la transmission de l'oeuvre littéraire, nous rencontrons ici un écueil important, massif : obstacle qu'il faudra négocier pour parvenir à mieux saisir la manière dont l'oeuvre creuse son lit dans le substrat plus ou moins réticent où elle émerge. Car le processus que nous avons examiné jusqu'ici concerne l'entrée, la pénétration, de l'oeuvre dans le champ littéraire et suppose essentiellement des lecteurs contemporains de l'auteur, destinataire et destinataire faisant partie du même feuillet de réceptivité.

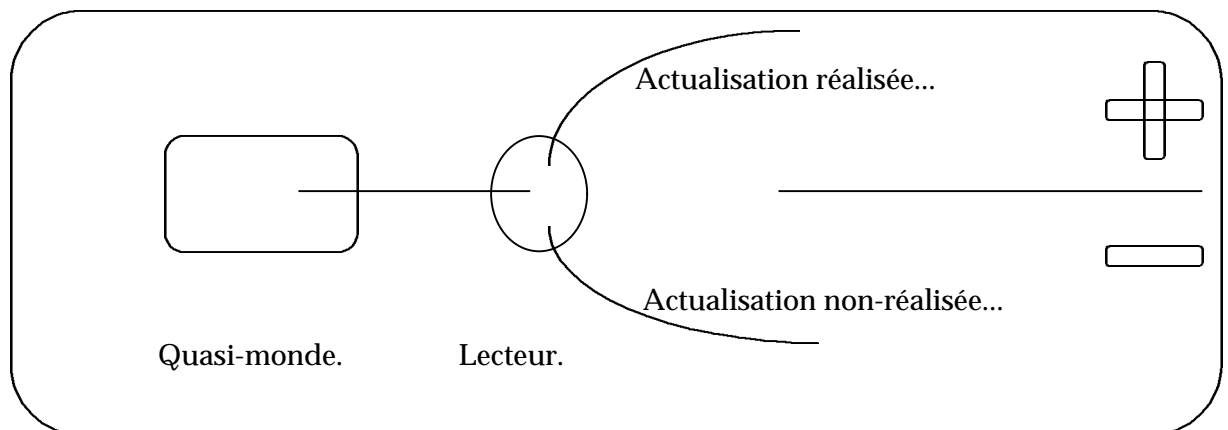
Dans ce cas précis, en théorie du moins, le système de représentation ne fait pas obstacle à la réception puisque l'auteur et le lecteur baignent dans un même champ culturel.

Or, bien qu'il s'agisse là d'un point important, nous n'avons pas encore envisagé la réception à distance (cette dernière pouvant être temporelle ou spatiale). La réception considérée dans sa dimension temporelle constitue un noeud essentiel de notre approche de l'oeuvre de Sophie Cottin ; un des aspects de notre problématique résidera justement dans une réflexion portant sur le phénomène de persistance : les oeuvres que nous étudions ayant été reléguées hors du champ validé par les institutions littéraires, il conviendra de comprendre pourquoi elles n'ont plus été identifiées comme conformes au bon goût.

La question étant de savoir pourquoi une oeuvre s'installe dans le champ littéraire de manière durable et y conserve, malgré des changements flagrants du paradigme social, un pouvoir de séduction qui perdure et continue de fonctionner ; à l'inverse, les oeuvres les mieux installées dans le champ littéraire (celle de Sophie Cottin en témoigne) peuvent basculer hors de ce champ et tomber dans un oubli total, tissé de mépris et d'idées stéréotypées. (Une troisième possibilité concernerait les oeuvres qui ne réussissent pas à

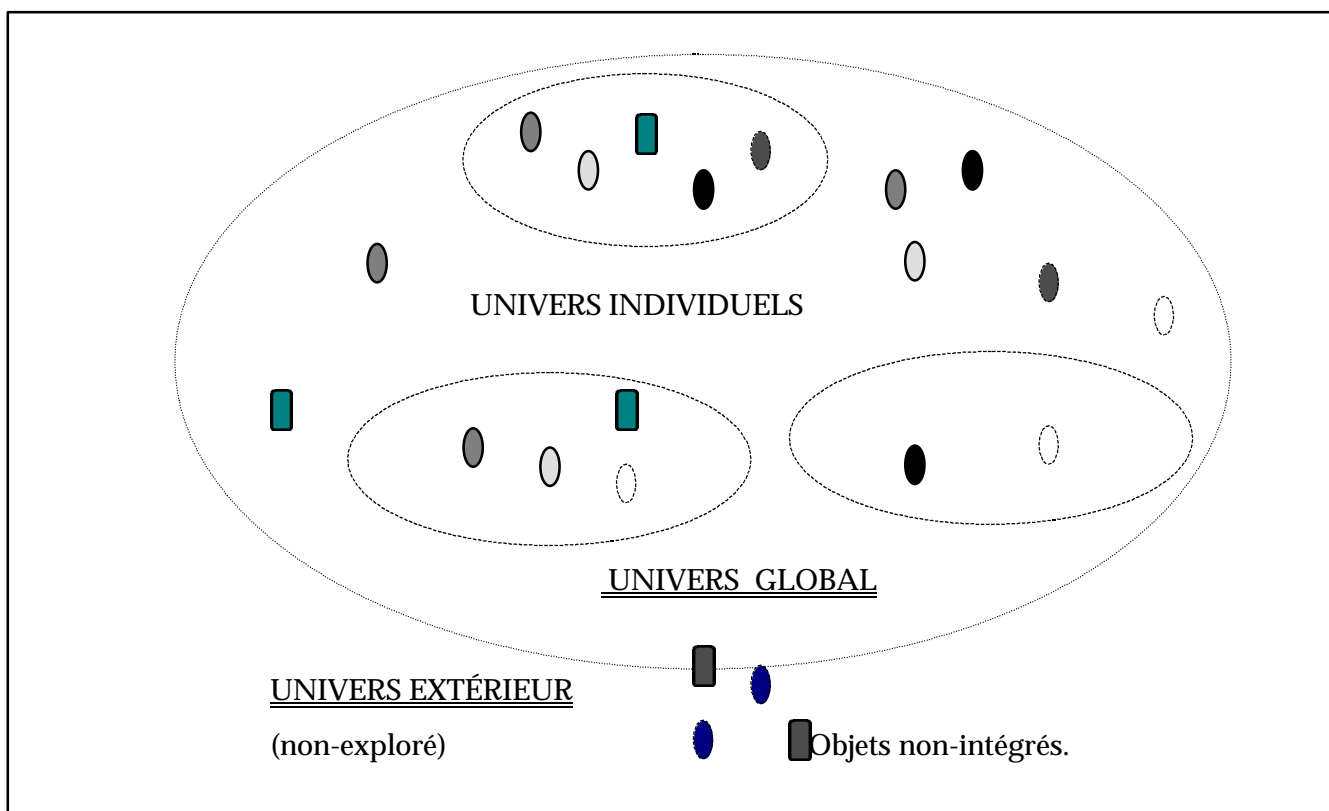
s'imposer d'emblée²⁷³², mais qui parviennent à progresser par degrés, en s'assurant une position durable dans le champ littéraire, après un cheminement lent dont l'analyse peut fournir un certain nombre d'indices quant à l'évolution du feuillet de réceptivité où elles ont vu le jour et à son glissement progressif vers un autre état.)

Ces différentes problématiques vont nous permettre d'explorer davantage tout ce qui concerne l'identification, c'est-à-dire l'appropriation par le lecteur du quasi-monde que lui propose un auteur déterminé. L'identification suppose un lecteur empirique coopératif²⁷³³ (pour reprendre la terminologie d'U. Eco). Sa résultante étant l'actualisation réalisée ou non-réalisée de l'oeuvre littéraire.

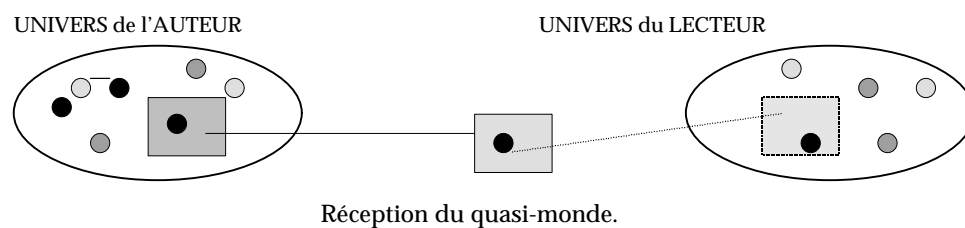


²⁷³²Le cas des *Fleurs du Mal* de Baudelaire est représentatif de cette situation particulière d'une oeuvre qui parvient à émerger d'un long purgatoire car elle ne sera réellement prise en considération qu'après 1918 (1920). Les cas d'auteurs récupérés par d'autres feuillets de réception que celui où a vu jour l'oeuvre sont abondants et méritent qu'on s'y intéresse ; avaient-ils pressenti d'une quelconque manière la sensibilité future du lectorat à venir ou bien n'ont-ils pas réussi à se faire une place, de leur vivant, dans le champ littéraire, soumis à des enjeux de pouvoir ?

²⁷³³Pour être actualisé le texte exige que le lecteur institué se montre coopératif, qu'il soit capable de reconstruire l'univers de fiction à partir des indications qui lui sont fournies.



Dans un premier temps, ce que nous appelons universs de l'auteur va être confronté à l'univers du lecteur. La première des stratégies que va développer le lecteur repose sur l'identification de l'univers du romancier : par une démarche empirique qui lui est particulière et personnelle, le lecteur va essayer d'identifier le quasi-monde qui s'offre à lui, *terra incognita* dont il entame une exploration prudente ou raisonnée.

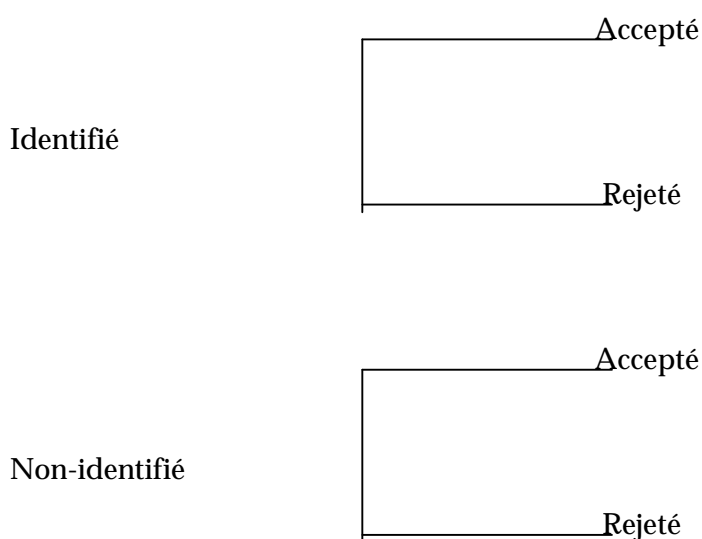


le Processus d'identification.

6. Identification du <i>quasi-monde</i> par le lecteur :
--

Ce processus d'identification est fondamental puisqu'il engage totalement la réception et on peut constater qu'il résulte bien de la mise en relation des univers personnels.

On peut définir simplement les différents cas de figure qui découlent naturellement de ce processus d'identification. Quatre possibilités régiront tout naturellement la qualité de la réception. Bien que le lecteur empirique identifie parfaitement les objets du quasi-monde, il peut soit accepter, soit rejeter l'oeuvre. Cependant, même s'il n'identifie pas ces objets-meublants parce qu'ils sont par trop « exotiques » (donc étrangers à son univers personnel), le lecteur empirique ne rejettera pas nécessairement l'oeuvre²⁷³⁴.



²⁷³⁴C'est ici qu'intervient l'effet de l'oeuvre. Un univers non-identifié peut justement receler un degré d'étrangeté élevé parce que les objets convoqués [ou la configuration au sein de laquelle ils sont convoqués (relation)] sont exotiques. Nul besoin de citer *in-extenso* l'incipit de *Salammbô* : « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. ». Après Lautréamont, les Surréalistes ont parfaitement compris quel parti l'on pouvait tirer de ce cas de figure.

Un poème hermétique²⁷³⁵, songeons par exemple à telle ou telle oeuvre de René Char²⁷³⁶, peut entraîner l'adhésion totale du lecteur : l'effet de surprise jouant à plein conduit à une fracture de l'horizon d'attente et la réception s'installe sur cet horizon de faille que produit la transgression des schémas habituels. Dans ce cas, le lecteur empirique n'identifie pas totalement (loin s'en faut !) à quel univers se réfèrent les objets-meublants, mais cela ne nuit pas à la réception.

L'essentiel est qu'il existe une liaison entre les deux univers, que quelque part ils soient en relation, qu'un rapport soit présent ; le lecteur, de toute manière, devra formuler un jugement qualitatif et le sort de l'oeuvre dépendra étroitement de celui-ci. Comme nous l'avons vu, le lecteur, engagé dans une démarche empirique, mobilisera une série de compétences²⁷³⁷ afin d'identifier l'univers de l'auteur (il se forgera une représentation de l'auteur-modèle). Parvenu au terme de ces démarches opératives, l'oeuvre étant lue, le lecteur prendra pleinement la mesure de l'effet produit (qui sera purement subjectif et dépendra donc des structures psychologiques du lecteur, de son

²⁷³⁵ Il y a certes d'autres éléments à prendre en considération. « L'oeuvre est hantée par les normes, celles de l'institution littéraire, des genres, des divers types d'échanges ordinaires, et elle définit ses contrats en fonction d'elles. Produire une oeuvre hermétique, c'est aussi construire une scène de légitimation qui situe son auteur et son destinataire par rapport à ces normes. » (Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, page 135.)

²⁷³⁶ L'historien Paul Veyne a écrit le meilleur des témoignages concernant René Char dont il fréquentait la demeure comme ami et voisin. Il précise que le poète tenait à être compris : « Un jour, croyant flatter le monstre dans le sens du poil, je lui dis : « La poésie n'a d'autre message que son existence. » La réplique fut sans équivoque : « Ah ! non ! Les mots, dès que vous les assemblez signifient. C'est une évidence contre laquelle on ne peut rien. L'écriture automatique, je n'y ai jamais cru : les mots y perdent tout pouvoir [...] dès que vous parlez, vous signifiez. » (Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, « Essais », 1990.)

²⁷³⁷ Alain Viala utilise la notion de *rhétorique du lecteur*, fondée sur cinq étapes : « 1/ Le choix du texte à lire [...] 2/ La mise en place d'une façon d'aborder la lecture [...] 3/ La façon de construire un sens dans le détail [...] 4/ [...] la matérialité même du texte (l'*actio* du côté de la production) [...] 5/ [...]une intervention de la mémoire [...] (Pour les détails, voir *Approches de la réception*, Paris, P.U.F., 1993, page 199)

*habitus*²⁷³⁸, de la composition de son univers personnel²⁷³⁹. Mais le jugement qualitatif peut résulter d'une sorte d'illusion d'optique qui confère à certaines oeuvres un prestige usurpé (éminemment labile, car il sera remis en question à la première occasion, c'est-à-dire dès que se modifiera le feuillet de réception !). Car il ne faut pas perdre de vue que l'état du feuillet de réception tend à privilégier, à tout instant, les oeuvres qui réalisent le mieux l'attente du lectorat²⁷⁴⁰.

Le jugement des contemporains d'un auteur ne constitue donc pas un critère suffisant pour évaluer la qualité d'une oeuvre littéraire qui peut

²⁷³⁸Comme le souligne Alain Viala : « [...] lire n'est pas une capacité naturelle à l'humain, mais bien une compétence acquise, qui s'inscrit dans l'ordre des *habitus*. De ce fait, lire est en soi un acte éminemment socialisé, et en tant que tel tributaire de tous les aléas de quelque pratique sociale que ce soit. Le lecteur apte à « se donner » au texte tel qu'il est, et en retrouver « le fil » est un mythe littéraire, une sorte de lecteur idéal, qui ne serait qu'un double de l'auteur... « son semblable, son frère »... Et non seulement la rhétorique du lecteur est une réalité sociale, mais elle est, en toute logique, en tant que telle une réalité collective différentielle. C'est-à-dire qu'il existe des groupes et des classes de lecteurs, et pas uniquement des lecteurs individuels ou un modèle unique du lecteur ; et ces groupes et classes de lecteurs, analysés selon leurs *habitus*, ne recourent pas exactement les groupes et classes sociales, mais peuvent former des mixtes entre catégories sociales ou socioprofessionnelles et catégories culturelles. » (*op.cit.*, page 201.)

²⁷³⁹Alain Viala, *op.cit.*, page 200 : « La lecture n'est pas « libre » en ceci qu'elle est soumise à toutes sortes de déterminations psychologiques individuelles (à quoi rien ne peut grand chose) et collectives (qui sont, elles, au coeur de la problématique).

²⁷⁴⁰Voir le début de la Préface de 1805 d'*Atala-René* de Chateaubriand : « L'indulgence avec laquelle on a bien voulu accueillir mes ouvrages, m'a imposé la loi d'obéir au goût du public, et de céder au conseil de la critique. » La manière dont Chateaubriand se positionne par rapport au lectorat et aux institutions qui régissent le champ littéraire montre qu'il essaye de se conformer à l'horizon qui régit le feuillet de réceptivité. Le jugement qualitatif (« l'indulgence ») du public enferme néanmoins l'auteur (« loi », « céder ») dans une boucle rétro-active (*feed-back*) réductrice qui l'oblige à se conformer à l'horizon qu'il a contribué, sans doute, à mettre en place. En vertu du principe qui suppose que la répétition d'un signal renforce la réception d'un message, l'horizon d'attente se trouve conforté (en fait, il s'ossifie, se lignifie) autour d'objets qui finissent par accéder au statut de *topoi* (stéréotypes). Pour W. Iser (*Le Lecteur implicite*, Bruxelles, Mardaga, 1988) un texte propose toujours une image de son lecteur : tout permet de supposer que le texte s'ajuste, dans ses formes et dans sa sémantique, aux capacités du lecteur qu'il inscrit dans sa texture même. C'est cette référence à un lecteur implicite qui (pour nous) tend à produire un ajustement de la production au plus près de l'horizon exprimé (revendiqué) par l'état du feuillet de réception.

idéalement s'insérer dans le feuillet de réceptivité qui l'accueille parce qu'elle se plie aux diverses pressions qu'exerce le champ littéraire sur la production. En fait, l'adéquation parfaite de l'univers de l'auteur à l'univers du lecteur (l'auteur empirique ayant formulé une représentation du lecteur modèle qui le circonscrit totalement car elle fondée sur les points stables du feuillet de réception), si elle assure le succès de l'oeuvre, inciterait plutôt à une saine méfiance²⁷⁴¹.

Quel que soit le cas de figure, le processus d'identification fera apparaître des connexions d'univers, celui du destinataire et celui du destinataire se rencontrant obligatoirement de manière topologique²⁷⁴².

Les deux univers seront ainsi liés par un rapport de proximité. Ce dernier pourra être simplement d'ordre local ou spatial. Dans ce cas, les univers confrontés contiennent la même collection d'objets, à tel point qu'on pourrait presque lier ces deux ensembles par une relation mathématique de bijection²⁷⁴³. Précisons à nouveau que le rapport qui s'établit entre ces deux univers n'est en rien un rapport de « réalisme »²⁷⁴⁴ au sens vulgaire du mot,

²⁷⁴¹Voir L.-C. Sykes : « Soyons certains qu'on disait bien souvent, la lecture de *Claire*, de *Malvina*, d'*Amélie* ou de *Mathilde* terminée : « Si moi, j'écrivais des romans, j'en ferais comme celui-ci ! » Ce sont les paroles qui, dites ou obscurément senties, consacrent le succès éphémère accordé, dans toutes les générations, aux ouvrages qui offrent au public exactement ce qu'il demande. » (Sykes, page 81).

²⁷⁴²La topologie est une branche des mathématiques qui rend compte de certaines propriétés des ensembles de points et des propriétés (de même nature) relatives aux ensembles de fonctions.

²⁷⁴³**Bijection**: « Soient deux ensembles E et F et une application f de l'ensemble E vers l'ensemble F, f est une bijection (ou est bijective) si [...] tout élément de F provient, par f, d'un élément de E et d'un seul. » *Les Mathématiques*, Les Encyclopédies du Savoir Moderne (Collectif), Paris, Éditions de Retz, 1975, page 206. « La notion d'application est un modèle mathématique très général de différents aspects de la réalité de la pensée. Elle se génère en tant que forme de l'idée d'une *correspondance en couples d'objets d'une classe, ou d'un ensemble, avec des objets d'une autre classe*. Une telle correspondance se réalise dans la description de processus qui se développent dans le temps quand, à chaque moment du temps, correspond un certain stade du système étudié. Elle est utilisée dans l'étude d'opérations sur les objets [...]. » (J.I. Manin, « Applications » in *Enciclopedia*, vol. I, Turin, Einaudi, page 701.)

²⁷⁴⁴« Il faut se créer des contraintes pour pouvoir inventer en toute liberté. En poésie, la contrainte peut être donnée par le pied, le vers, la rime, par ce que les contemporains ont appelé le souffle selon l'oreille... Pour la narrativité, la

mais bien plutôt un rapport de re-connaissance/re-construction qui conduit le lecteur, en fonction de ses compétences propres (de sa « rhétorique de lecture », pour suivre une terminologie qui est celle d'A. Viala), à valider le quasi-monde du romancier. Ces compétences pouvant, quant à elles, être extrêmement variées et diverses, allant de la simple compétence linguistique à des compétences esthétiques fort élaborées.

Pour un lecteur empirique²⁷⁴⁵ du début du XIX^e siècle, le contenu²⁷⁴⁶ des oeuvres de Sophie Cottin lui est suffisamment familier pour qu'il entretienne avec celui-ci un rapport de re-connaissance pratiquement parfait : l'exemple d'un roman comme *Claire d'Albe*, peut nous renseigner sur le rapport de proximité qui unifie les deux univers ; ainsi, le fait d'entretenir avec son amie la plus chère une correspondance suivie où elle décrit son évolution sentimentale - ce qui constitue le fil linéaire narratif du roman - n'est pas un élément de nature à surprendre un lecteur empirique de cette époque et ne saurait être considéré comme une fantaisie, ni comme un procédé factice. Il n'y a rien d'artificiel dans cette stratégie narrative à une époque qui ignore les procédés modernes de télécommunication et fait un usage immodéré du billet, du placet, de la lettre. En revanche, nos contemporains, pour lesquels la lettre²⁷⁴⁷ ne constitue plus un véhicule privilégié de contacts intimes et

contrainte est donnée par le monde sous-jacent. Et cela n'a rien à voir avec le réalisme (même si cela explique *jusqu'au* réalisme. On peut construire un monde totalement irréel, où les ânes volent et où les princesses sont ressuscitées par un baiser : mais il faut que ce monde, purement possible et irréaliste, existe selon des structures définies au départ (il faut savoir si c'est un monde où une princesse peut être ressuscitée uniquement par le baiser d'un prince, ou encore par celui d'une sorcière, si le baiser d'une princesse retransforme en princes les seuls crapauds ou bien aussi, mettons, les tatous). Umberto Eco, *Apostille, op.cit.*, page 30.

²⁷⁴⁵Nous ne formulons pas de conjectures particulières quant au sexe du lecteur empirique dont il est question ici.

²⁷⁴⁶Nous désignons par ce terme « contenu » l'ensemble des objets-meublants contenus dans le quasi-monde.

²⁷⁴⁷Nous dirions donc que dans ces deux univers (univers du romancier / univers du lecteur) liés par une relation de proximité locale, la lettre est un objet. Cet objet fonctionne de façon identique dans l'univers du romancier et dans l'univers du lecteur du début du XIX^e siècle : il y a concomitance.

personnels suivis²⁷⁴⁸, pourraient trouver bien étranges, voire déplacés, les aveux de Claire d'autant qu'ils revêtent des outrances rhétoriques qui ne seraient guère de mise dans une correspondance moderne. Pour nous, l'univers de Sophie Cottin se trouve de la sorte placé à distance, affecté d'une sorte d'« exotisme » dû à un décalage chronologique et nous ne pouvons plus investir les objets présents dans *Claire d'Albe* des mêmes signifiés sociaux qu'y découvriraient les contemporains de la romancière.

Ces aspects ayant été passés en revue, l'on peut aborder les questions soulevées par Elisabeth Ravoux-Rallo : « Comment se fait-il qu'on puisse lire aujourd'hui *La Princesse de Clèves*, [...] pourquoi un étudiant d'Atlanta peut-il lire l'oeuvre de Flaubert ou un roman japonais ?²⁷⁴⁹ » Il s'agit effectivement de situations de réception différées où le temps et l'espace transfèrent le quasi-monde de l'auteur d'un feuillet de réceptivité à un autre. L'univers personnel d'un auteur se trouve rapproché de l'univers personnel d'un lecteur qui ne possède plus — ou pas — le système de représentation convoqué par l'oeuvre. Si la rhétorique du lecteur, telle que la définit A. Viala, obéit aux mêmes

²⁷⁴⁸Cependant, cette affirmation doit être nuancée. Dans la pratique, nous avons pu constater l'existence de correspondances suivies entre adolescentes qui ne sont pas sans rappeler les lettres qu'adresse Claire d'Albe à son amie. De tels échanges, même rares, existent bien. Deux points méritent réflexion : d'abord, à l'époque de Sophie Cottin, la correspondance de ce type est beaucoup plus généralisée que de nos jours et ne constitue pas un fait exceptionnel ; les distances entre les êtres, les difficultés de communication, privilégient la correspondance écrite, c'est un fait ! En second lieu, écrire sa situation présente, sentimentale, constitue un acte cathartique par excellence, propre à l'univers féminin. Cela équivaut à faire le point, à s'évaluer. D'où l'importance du journal intime (diarisme) chez les jeunes filles (phénomène étudié par Ph. Lejeune) et l'échange, entre celles-ci, de correspondances qui relèvent souvent de la simple extériorisation (la destinataire n'ayant pas une importance majeure dans ce type de communication, puisque l'essentiel est de produire un monologue qui sert à se situer sentimentalement).

²⁷⁴⁹Ne perdons jamais de vue la réalité (cf. Alain Viala) : « On lit ce que les programmes scolaires imposent, que les profs prescrivent, ce dont la critique bruit, dont nous parlent des amis... Et on ne lit pas de la même manière selon qu'il faut décortiquer une page pour en faire une « explication de texte », parcourir un livre afin de savoir un peu ce que c'est pour n'avoir pas l'air trop inculte en société, ou pour y quêter un plaisir que le bouche à oreille ou l'institution nous ont annoncé comme de qualité... (*Approches de la réception, op.cit.*, page 201.)

fonctionnements que ceux qui géraient sa réception dans son feuillet de réceptivité initial (nous pourrions certes lire un roman médiéval comme s'il s'agissait d'une production récente, un poème nippon comme s'il émanait d'un poète occidental, en faisant abstraction des mentalités singulières qui ont présidé à leur rédaction²⁷⁵⁰, mais cette démarche, par trop naïve, aboutirait à une déperdition de sens, voire à des contresens majeurs), le processus d'identification constituera une épreuve de vérité particulière où se jouera à nouveau la destinée du texte.

Pour expliquer le mécanisme de ces situations de réception différée, il faut admettre un type particulier de proximité (non plus locale) qui favoriserait l'identification de l'oeuvre et lui permettrait de bénéficier des faveurs d'un public différent du sien propre, c'est-à-dire de son public générique. Nous la qualifierons de proximité idéologique.

Un roman de science-fiction qui convoque un univers totalement étranger²⁷⁵¹ au lecteur, ou bien un roman historique, peuvent dépasser les compétences cognitives d'un lecteur-type et lui proposer un univers qui n'offre aucune relation évidente avec l'univers familier. Ainsi, le fait que Robert Merle nous relate les aventures d'un personnage de la Renaissance en usant d'une langue qui imite les tournures et le phrasé de cette période haute en couleurs, dans sa série romanesque intitulée *Fortune de France*, pourra surprendre plus d'un lecteur contemporain, habitué à un tout autre style ; mais l'univers de ce dernier contiendra peut-être — en tant qu'objets de référence, entretenant un rapport de proximité avec l'univers du romancier —

²⁷⁵⁰« Borgès suggérait de lire l'*Odyssée* comme si elle était postérieure à l'*Enéide*, ou l'*Imitation de Jésus Christ* comme si elle avait été écrite par Céline. » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit.*, page 73.)

²⁷⁵¹L'on peut évoquer à ce propos des romanciers comme Tolkien ou Lovecraft qui ont construit des « univers » qui exigent du lecteur qu'il accepte des conventions particulières. Frank Herbert, l'auteur de *Dune*, renvoie le lecteur au « *Lexique de l'Imperium* » situé en fin de volume, car, à l'instar d'autres écrivains de science-fiction, il invente un lexique spécifique au monde futur qu'il dépeint. Quant à Anthony Burgess, auteur dont on ne saurait contester la dimension littéraire et la qualité de l'oeuvre, le roman qui l'a propulsé dans le

le souvenir scolaire²⁷⁵² de lectures antérieures où figureront, en bonne place, le *Gargantua* de Rabelais, les *Essais* de Montaigne et les brillants romans de

champ littéraire, *L'Orange mécanique*, exige une véritable traduction de la part du lecteur.

²⁷⁵²L'importance de l'institution scolaire et universitaire ne doit pas être négligée pour tout ce qui concerne la survie des oeuvres littéraires. Si nous lisons encore certaines oeuvres du passé, c'est parce qu'elles sont proposées à notre admiration, considérées comme modèles ou comme références. (L'institution universitaire leur confère un statut officiel, l'institution scolaire leur assure une diffusion-vulgarisation.) Dominique Maingueneau montre bien quelles sont les influences qui ancrent une oeuvre littéraire dans le *feuilleton de réception* : « [...] devant un phénomène stylistique qu'il juge de prime abord négatif, c'est en s'appuyant sur la caution fournie par l'institution littéraire que le plus souvent le lecteur fera crédit au texte, présumera qu'il respecte les lois du discours à un autre niveau, et exécutera en conséquence le travail interprétatif requis. L'opacité des proses mallarméennes, le didactisme de certains romans balzacien, la longueur de certaines tirades cornéliennes seront absous dans la mesure où la Tradition est là pour garantir qu'il ne s'agit pas de « défauts », mais d'un contrat de lecture légitime, sémantiquement pertinent, dont l'acceptation sera profitable au lecteur. Confronté aux minutieuses descriptions des *Gommes* ou de *la Jalousie* de Robbe-Grillet, le lecteur des années 1960 surmontera ses éventuelles tendances à disqualifier le texte (parce que répétitif, parce que sans véritable histoire, etc.) si l'existence reconnue d'une école, le « Nouveau Roman », l'assure que ce ne sont pas là des défauts mais l'effet d'une poétique consistante. » (*Pragmatique pour le discours littéraire, op.cit.*, page 135). Alain Viala, de son côté, précise comment une oeuvre littéraire s'installe dans le champ culturel (en fait, pourquoi elle passe à la postérité.) « S'ils sont devenus des classiques, c'est que ces écrivains se sont trouvés engagés dans des processus historiques qui ont fait d'eux des modèles reconnus, passés au rang d'institution en devenant des éléments fondamentaux des programmes scolaires. Leur entrée dans la longue durée de la conservation culturelle est en relation avec les cheminements qui ont fait de leurs oeuvres, de la littérature en général, des valeurs consacrées, capables d'entrer en tant que telles dans le circuit des échanges sociaux, aussi bien pour l'acquisition de diplômes que comme modèles de la norme du « bien parler » et du « bien écrire » et comme moyens de distinction. Une telle consécration suppose l'existence d'instances de jugement et de légitimation qui confèrent à l'éphémère, ici le succès littéraire, la pérennité qui l'érige en valeur sociale. (*Naissance de l'écrivain*, Paris, Editions de Minuit, 1985, page 9) ». Ces oeuvres, érigées en références, constituent en somme des passages obligés « culturels » qui forment (ou déforment) nos goûts. Elle mettent en place notre « rhétorique de lecture » (qui est le résultat d'une acquisition progressive de compétences). Répondre à la question d'Elisabeth Ravoux-Rallo : « Comment se fait-il qu'on puisse lire aujourd'hui *La Princesse de Clèves*... » c'est tout simplement être conscient du fait que le lecteur impliqué est capable de conférer un sens à l'oeuvre en question. Il s'est annexé une partie suffisante du *paradigme* des contemporains de l'oeuvre pour pouvoir l'intégrer à son champ de réception personnel (il est vrai que dans une société donnée, les *paradigmes* antérieurs subsistent plus ou moins complètement et que, par ailleurs, l'on en retrouve des traces dans le *paradigme* existant car ce dernier résulte d'une reconfiguration

Dumas²⁷⁵³. L'on peut ici parler de proximité idéologique dans la mesure où les compétences du lecteur n'ont rien de naturel (n'importe quel membre du groupe, pris au hasard, ne les possède pas obligatoirement) ; seuls des isolats de lecteurs, pour des raisons sociales particulières, possèdent les références qui leur permettent d'identifier un univers non-habituel/non-coprésent : ce type de lecteur, doté d'un certain nombre de schémas opérationnels qui lui ouvre la possibilité d'interpréter l'oeuvre²⁷⁵⁴, peut se situer idéologiquement dans le quasi-monde de Chrétien de Troyes ou de Madame de Lafayette. Néanmoins, il n'en percevra pas tous les aspects parce que sa lecture sera pilotée, filtrée, par les schémas de représentation culturels (forcément schématiques !) dont on l'a doté — et parce que, raisonnablement, il ne peut épouser les codes implicites qui ne se concevaient que dans un contexte

qui implique des objets rémanents (qui figuraient déjà dans les *paradigmes* antérieurs : exemple, la religion catholique est un objet rémanent, mais qui a probablement fait l'objet d'une reconfiguration ; un catholique du XVII^e siècle raisonne probablement de manière très singulière par rapport à un catholique moderniste du XX^e siècle.)- L'intégration de *paradigmes* antérieur passe par l'institution scolaire. (Mais il faut constater que les visées de cette institution se sont profondément modifiées et que la transmission de ces *paradigmes* a été jugée inutile (un manuel comme le «*Lagarde et Michard*» a fait l'objet d'attaques véhémentes, assurément justifiée, mais on a perdu de vue trop rapidement qu'il permettait de transmettre de façon suivie les *paradigmes* indispensables à la lecture d'oeuvres anciennes), voire dangereuse socialement. D'autant que la massification de l'éducation (hétérogénéité du public scolarisé) a déplacé très largement le moment d'acquisition de ces données (de la *sixième* vers la *première* !) . Il s'ensuit un net appauvrissement de la « rhétorique de lecture », voire sa disparition totale, qui rend désormais possible la disparition, à l'intérieur de notre système de représentation social, de pans entiers de la culture ancienne.)

²⁷⁵³ Précisons que ce lecteur n'appartient pas à la catégorie des « analphabètes lobotomisés par les masses-médias » qu'évoque Umberto Eco. (*Apostille au Nom de la rose*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, (Grasset, 1985), page 81).

²⁷⁵⁴ « Dans *Brave new World*, A. Huxley évoque le cas de ce « sauvage » qui, dans un monde futur, ne connaît qu'un seul livre dont il ne sait rien, sinon qu'il s'agit de textes écrits par un certain Shakespeare dans un anglais très différent du sien. Ce n'est là qu'un cas d'école ; tout texte arrive porté par une certaine rumeur, une tradition qui conditionne sa réception. Cette contextualisation, même indigente, même erronée, oriente déjà le déchiffrement en éliminant un grand nombre d'interprétations possibles. » (Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, *op.cit.*, page 37.)

historique déterminé²⁷⁵⁵ Ainsi, « Spleen (LX)²⁷⁵⁶ » de Baudelaire convoque des objets auxquels un lecteur actuel n'attachera que peu d'importance : « Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans » se raccrochant de façon, apparemment peu pertinente, à deux champs lexicaux concurrents, l'un mortifère : « caveau, morts, fosse commune, cimetière », l'autre fondé sur l'Antiquité : « mille ans, pyramide, sphinx ». Sans doute, déjà, n'aura-t-il guère perçu la configuration secrète du poème s'il ne sait faire jouer des compétences encyclopédiques qui lui révéleraient la valeur efficace du verbe « chanter » au dernier vers : « Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche. » Les statues de « granit », en Égypte, étant creuses, au crépuscule, sous l'effet d'une chute brutale de température (au sens propre, « Sahara brumeux » évoque cette condensation soudaine de l'humidité qui caractérise la nuit au désert), elles « chantent » ; le fameux « colosse de Memnon²⁷⁵⁷ » était connu depuis l'Antiquité en raison de ce phénomène particulier et les nombreux voyageurs romantiques, férus de

²⁷⁵⁵« Bien que l'ajustement entre les codes de l'auteur et du lecteur soit bien souvent partiel, cela n'interdit pas toute lecture : les codes que le(s) auteur(s) de l'Odyssée présumaient chez leurs lecteurs sont certainement fort différents de ceux que les lecteurs d'aujourd'hui présument qu'il(s) respecte(nt), mais cette distorsion même peut devenir partie intégrante du plaisir que peut ressentir le lecteur moderne, le déficit interprétatif étant compensé par exemple par un sentiment de dépaysement. » (Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire, op.cit.*, page 35.)

²⁷⁵⁶« Spleen (la numérotation dépend de l'édition considérée) » Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Magnard, Textes et Contextes, 1990, page 248. Ce poème est utilisé par Hans Robert Jauss pour illustrer sa méthode : « Le texte poétique et le changement d'horizon de la lecture (Baudelaire : *Spleen II*), page 357 » (*Pour une herméneutique littéraire, op.cit.*).

²⁷⁵⁷« Nom donné à l'époque romaine, à l'une des deux identiques statues colossales du pharaon Aménophis III qui se dressent encore aux environs de Thèbes et précédaient l'entrée d'un temple aujourd'hui disparu. Ces statues, de 15 M. de haut, avaient été taillées dans un bloc de grès monolithe. A la suite d'un tremblement de terre survenu en 27 av. J.C., l'une des statues, fendue en deux, commença à émettre des sons chaque jour, au lever du soleil. Ce phénomène acoustique, qu'on a depuis expliqué scientifiquement, fit croire que Memnon, roi légendaire d'Éthiopie et d'Égypte, tué par Achille au siège de Troie, saluait chaque matin sa mère, l'Aurore. Bien que la statue fût redevenue silencieuse à la suite de réparations effectuées sous Septime Sévère, elle garda le nom de *colosse de Memnon*. » (*Dictionnaire Encyclopédique d'Histoire*, Michel Mourre, K-M, « Memnon », Paris, Bordas, 1978, page 2921.) Notons que

culture classique, qui fréquentaient l'Égypte, rapportaient le fait avec complaisance. La parole du Poète ne se révèle donc qu'à des moments précis, d'idéalité, le reste du temps, il est comparable au Sphinx, muet, gardien d'une énigme. Voilà qui alimente la séquence fondée sur le champ lexical de l'Antiquité égyptienne ; qu'est-ce qui la justifie ? A nos yeux de lecteur actuel, rien ! Or, si l'on se replace dans le système de représentation du temps, tout change. Depuis la campagne d'Égypte menée par Bonaparte, le champ culturel se trouve littéralement envahi²⁷⁵⁸ : à partir de 1809 est publiée la *Description de l'Égypte*, véritable encyclopédie des monuments pharaoniques, patronée par l'*Institut d'Égypte* que Napoléon avait créé en 1798, ou encore le *Voyage dans la Basse et Haute Égypte*, de Dominique Vivant Denon, directeur du Musée du Louvre durant tout l'Empire. Champollion déchiffre les hiéroglyphes en 1821-22. L'égyptomanie gagne toute les couches de la société : décors de fêtes, constructions utilitaires, monuments, empruntent leurs éléments à cette période de l'Antiquité²⁷⁵⁹; en 1827²⁷⁶⁰ est créé le musée Charles X, consacré aux antiquités grecques, romaines et égyptiennes. En 1836,

ce phénomène des « statues qui chantent » est encore constaté en maints endroits.

²⁷⁵⁸Bien qu'on puisse en trouver des traces depuis longtemps : au XVIII^e siècle déjà, avec un peintre comme Hubert Robert, ou avec la Reine Marie-Antoinette qui multiple Sphinx et bustes à l'égyptienne dans ses différents appartements.

²⁷⁵⁹À Paris, fontaines de la place du Châtelet, de la rue de Sèvres, tombe de Monge au Père-Lachaise, immeuble, place du Caire, orné de trois têtes de la déesse Hathor. C'est aussi à cette époque que l'on se met à collectionner des sarcophages peints et des momies. Nous avons pu contempler personnellement, au musée de Besançon, d'admirables sarcophages égyptien. Or, à notre grande surprise, certains de ces sarcophages, donation au musée de la ville, provenaient de la collection du Baron Taylor. Ce personnage sympathique qui a joué un rôle de premier plan durant les luttes romantiques et dont l'amitié pour les écrivains de cette période fut essentielle avait succombé, comme tant d'autres, à cette « égyptomanie ». Par ailleurs, une exposition a été consacrée, au Louvre, à ce courant d'idées du 21 janvier au 18 avril 1994 (*Egyptomania, l'Égypte dans l'art occidental de 1730 à 1930*, Musée du Louvre - hall Napoléon).

²⁷⁶⁰Signalons que c'est en 1827 que la girafe offerte au roi par le Pacha d'Égypte, Mehemet-Ali, remonte à pied de Marseille à Paris, attirant des foules sur son passage.

l'obélisque ramené de Louksor²⁷⁶¹ et érigé au milieu de la place de la Concorde crée l'événement. Baudelaire, dont l'adolescence se déroule durant cette période, ne peut être resté insensible à ces influences. A Paris, il fréquente assidûment les musées. « Spleen (LX) » s'alimente évidemment à une telle source. Le champ lexical mortifère s'appuie sur le champ lexical égyptien, la « pyramide » évoquant un « caveau », les momies empilées en vrac dans les grottes de la Vallée des rois, les « morts » d'une « fosse commune ». On voit bien comment ces deux séries s'enrichissent mutuellement, amenant des dérives de sens, les « lourds cheveux roulés dans des quittances » faisant songer aux momies « roulées » dans des bandelettes. Mais l'essentiel est perdu de vue ! Il nous faut aller au principal et analyser l'image génétique, le bout du fil d'Ariane à partir duquel tout se déroule. « Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans » demeure le point de départ qui, dans ce poème, a attiré les deux séries objectales que nous avons relevées. D'où provient-il et pourquoi appelle-t-il l'Égypte comme référent ? Il faut savoir qu'au début du XIX^e siècle, Vivant Denon²⁷⁶² commanda à l'ébéniste Jacob Desmalter tout un mobilier : un lit à la tête duquel était sculptée la déesse Isis, deux fauteuils en acajou incrustés d'argent dont les accoudoirs sont figurés par des lions, et un médailler du même bois, décoré de tiges de lotus, serpents et de scarabées. Dans l'esprit de ce mobilier, on fabriqua — jusqu'en 1836 — un « gros meuble à tiroirs » pour recevoir les vingt-deux volumes de la fameuse *Description de l'Égypte* évoquée ci-dessus. Bref une bibliothèque sur mesure destinée à ceux qui faisaient l'acquisition de l'ouvrage et que l'on devait, sans nul doute,

²⁷⁶¹Ce qui constitue une véritable prouesse technique pour l'époque, menée à bien par l'ingénieur Lebas. On sait dans quelles conditions et au prix de quels efforts l'obélisque fut ramené à Paris.

²⁷⁶²Un regain d'intérêt se manifeste actuellement pour Vivant Denon (1747-1825) dont on a republié le roman *Point de lendemain* (1777) (Bouquins, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, 1993 et *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle*, Paris, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », tome II, 1994.) Il est extrêmement troublant que dans « Spleen (LX) » Baudelaire en vienne à évoquer « les pastels plaintifs et les pâles Boucher » : Vivant Denon, lui-même artiste, a fréquenté de très près ce peintre, ce qui pourrait bien constituer l'indice supplémentaire qui validerait notre hypothèse quant à « l'univers » convoqué par Baudelaire.

rencontrer fréquemment dans les demeures cossues et les salons que fréquentait l'auteur²⁷⁶³.

L'on comprend qu'un tel poème ne puisse être lu, par un lecteur dépourvu des compétences nécessaires, que par rapport à des grilles de lecture ou d'évaluation qui ne correspondent pas au paradigme qui a fécondé l'imaginaire baudelairien. Ce lecteur appréciera, sans doute, des alliances d'images surprenantes, voire fantasques, sans se douter qu'en fait elles répondent à un choix calculé, s'alimentent réciproquement et se justifient de manière totale. Baudelaire veille particulièrement à assurer l'isotopie de son texte et en « programme » chaque élément pour parvenir à un effet voulu, pleinement maîtrisé.

Le problème se pose en d'autres termes si l'on considère que l'oeuvre récente²⁷⁶⁴ de Robert Merle bénéficie d'une faveur extraordinaire dans un pays (doté d'un fort lectorat) comme le Japon, phénomène qui *a priori* peut sembler étonnant tant l'univers du lecteur nippon paraît distant de celui d'un lecteur français...

²⁷⁶³Peut-être chez Boissard à l'Hôtel Lauzun-Pimodan que fréquentaient Musset, Arvers, Roger de Beauvoir, le savant Arago, Guttinguer, Gautier, Delacroix, Meissonier, Henri Monnier et où était reçu le banquier Mosselman en compagnie de « la Présidente », sa maîtresse, la belle Apollonie Sabatier. « Nous étions, écrit Théophile Gautier, dans ce grand salon du plus pur style Louis XIV, aux boiseries rehaussées d'or terni, mais d'un ton admirable, à la corniche en encorbellement, où quelque élève de Le Sueur ou de Poussin avait peint des nymphes poursuivies par des satyres à travers les roseaux, suivant le goût mythologique de l'époque. Sur la cheminée de marbre seracolin, tacheté de blanc et de rouge, se dressait en guise de pendule un éléphant doré, harnaché comme l'éléphant de Porus dans la bataille de Le Brun, qui supportait sur son dos une tour de guerre où s'inscrivait un cadran d'émail aux chiffres bleus. Les fauteuils et les canapés étaient anciens et couverts de tapisseries aux couleurs passées, représentant des sujets de chasse par Oudry ou Desportes. » (cité par Louis Mermaz, *Un amour de Baudelaire, Madame Sabatier*, Paris, Éditions Rencontre, 1967.) L'ameublement, comme on le constate dans ce passage, est quelque chose qui, à cette époque, prend une importance pour les écrivains.

²⁷⁶⁴*Week-end à Zuydcoote* et de *La Mort est mon métier*, constituant des oeuvres plus anciennes, marquées par le souvenir de la seconde guerre mondiale.

C'est mal poser le problème, et il nous faut proposer ici, à nouveau, la notion de proximité idéologique pour saisir exactement quels ponts relie les deux univers concernés²⁷⁶⁵.

On supposera qu'un Japonais possède parmi les objets de son univers personnel (culturel) une représentation des Occidentaux de la Renaissance²⁷⁶⁶ : il existe des paravents peints par des artistes japonais d'époque représentant l'arrivée des « longs-nez » portugais (c'est en 1542 que le premier navire européen, déporté par une tempête, aborda au Japon ; de 1549 à 1551, St François-Xavier séjourna dans l'archipel, amorçant un processus de conversions qui allait produire des effets importants.) D'autre part, l'Histoire japonaise, de 1542 à 1640, est marquée par des guerres civiles où les Religieux occidentaux se trouvent impliqués (rivalités qui associent les Dominicains et les Franciscains contre les Jésuites, arrivée des Protestants hollandais, révolte de la péninsule de Shimabara). Enfin, la morale japonaise s'appuie sur un code qui n'est pas sans rappeler celui qui régissait notre société d'Ancien Régime à son origine : honneur, hiérarchie, obéissance au suzerain, prouesse individuelle lors de combats au sabre (que le cinéma japonais a largement popularisés²⁷⁶⁷).

Voilà autant d'éléments qui peuvent ouvrir le lectorat concerné à une oeuvre qui s'inscrit dans la lignée des grands romans de cape-et-d'épée du XIX^e siècle²⁷⁶⁸ (Dumas - Gautier - Féval - Zévaco) et qui évoque

²⁷⁶⁵La réception s'opère en dehors de tout choix volontariste, par l'auteur, d'un public visé, c'est-à-dire, pour reprendre la terminologie de W. Iser, d'un *lecteur implicite*. Le texte ne propose alors aucune image de lecteur et ne s'ajuste, ni dans sa sémantique ni dans ses formes, à un type précis de lectorat. C'est ce dernier qui investit alors le texte, s'en empare : rien ne prédestinait *Fortune de France* à avoir un tel impact sur des Japonais, l'auteur n'ayant pas prévu son texte pour un tel public (l'oeuvre ayant été destinée *a priori* au marché français).

²⁷⁶⁶Notons que les Japonais sont particulièrement friands d'art occidental : la Renaissance et l'Impressionnisme constituant des références culturelles qui « meublent » leur paradigme social.

²⁷⁶⁷*Kagemusha* d'Akira Kurosawa, pour n'en citer qu'un.

²⁷⁶⁸Également fort prisés au Japon ; il est significatif que le chef-d'oeuvre d'Alexandre Dumas, *Les Trois mousquetaires*, ait fait l'objet d'adaptations

indirectement une période où le paradigme social du Japon a subi une reconfiguration complète due à un apport massif d'information (intrusion massive de nouveaux objets dans le champ des représentations²⁷⁶⁹) venu de l'extérieur ; homologie aussi, dans le fait qu'à la Renaissance, la France, comme le Japon, est traversée de secousses politiques et civiles, où est fortement impliqué le pouvoir religieux. Ainsi se trouve activé le processus d'identification et son fonctionnement assuré : l'oeuvre est intégrée (donc actualisé au sein du feuillet de réception) parce que topologiquement son univers rejoint l'univers du lecteur.

Ce dernier exemple permet de comprendre que l'univers convoqué par l'oeuvre n'a pas l'obligation d'être totalement familier au lecteur qui peut l'agréer simplement parce qu'il croit y découvrir des points de connexion avec le sien (lesquels, parfois, ne sont que des leurres facilitant la diffusion du texte²⁷⁷⁰).

Le phénomène de réception, tel que nous l'avons envisagé jusqu'à présent, nous a permis de vérifier qu'il dépendait de trois instances précises :

cinématographiques dans ce pays (avec des acteurs japonais en costumes français du XVII^e siècle !).

²⁷⁶⁹Christianisme, Jésuites (astronomie, mathématiques, philosophie occidentales), objets techniques (notamment les armes-à-feu)...

²⁷⁷⁰C'est le cas de l'oeuvre de Rabelais, par exemple, qui sous un aspect drôlatique, multiplie les niveaux d'interprétation possibles. L'oeuvre peut ainsi être vulgarisée/diffusée plus largement, le rire servant de leurre, les initiés seuls saisissant les messages (ces derniers, au demeurant multiples et divers, sont fonction du lieu (de lecture) ou se place le lecteur coopératif, c'est-à-dire de ses compétences virtuelles). Selon Dominique Maingueneau : « Pour légitimer ses transgressions des lois du discours, la littérature peut toujours invoquer une distinction entre sens manifeste et sens « véritable » de l'oeuvre. L'ensemble du texte fonctionne alors comme un vaste acte de langage indirect qui exige du destinataire un travail de dérivation d'un sens caché. [...] Rabelais doit aussi justifier la singularité du contrat qu'entend instituer son oeuvre. A travers les « matières joyeuses », c'est à la fois le thème traité et sa manière de le traiter qui apparaissent transgressifs pour une oeuvre à prétention intellectuelle : l'auteur ne semble ni sérieux ni sincère ; son sujet (les aventures de géants) ne saurait intéresser les doctes ; quant au style drôlatique, il n'est pas pertinent pour traiter de matières graves. (*Pragmatique pour le discours littéraire, op.cit.*, page 130.)»

un auteur matérialisant sa propre vision du monde dans l'oeuvre qu'il produit, un lecteur qui accueille cette vision en se servant, comme pierre de touche, de son système de représentation individuel ; le dernier terme, qui interfère avec les deux précédents, est un paradigme social, culturel, collectif, dont les contours sont difficiles à cerner et dont le contenu, peut-être, ne peut être recensé de façon exhaustive. Mais justement, la production littéraire peut être révélatrice puisqu'elle reflète la vision d'individus, donc nous renvoie, de quelque manière, au paradigme officiel. Et une oeuvre, si son succès atteint une dimension remarquable, majeure, si elle représente un phénomène littéraire, nous permettra de rejoindre une zone très vaste du territoire idéologique d'une époque déterminée²⁷⁷¹. D'où l'intérêt de tenir compte d'oeuvres dont nous ne comprenons plus, de nos jours, pourquoi elles ont massivement été plébiscitées en leur temps (ce qui est le cas des textes de Sophie Cottin).

7. Filtres, Prisme et approche du prisme :
--

Nous pouvons émettre le postulat suivant : plus le succès d'un oeuvre sera grand, plus grande sera la chance d'y déceler les traces d'un paradigme social ambiant (l'oeuvre de Robert Merle, prise comme exemple ci-dessus, car elle bénéficie d'un accueil enthousiaste au Japon, fournira des indices précieux sur le système de représentation des lecteurs japonais²⁷⁷²) ; puisque davantage

²⁷⁷¹ « [...] ces moyens mettent la critique littéraire en état d'apprendre aux historiens des sociétés au moins autant, sinon plus, qu'elle ne peut recevoir d'eux. Toute histoire est courte, qui prétend rendre compte de la vie en ignorant les représentations, imaginations et affirmations de valeurs sans lesquelles l'homme et les sociétés qu'il constitue ne sauraient vivre ni se concevoir. » (Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op.cit.*, page 466.)

²⁷⁷² Au sujet des phénomènes de réception différée, cf. Alain Viala : « Non seulement le public est différent du public pour lequel ces oeuvres ont été conçues (donc du destinataire qu'elles portent inscrit dans leur facture même), et par conséquent différents ses horizons d'attentes, mais encore les

de lecteurs valideront le monde de l'oeuvre, l'ensemble de ces univers personnels, individuels, qui offrent une caution à la vision de l'auteur, doivent bien recouper quelque chose d'essentiel. Ainsi, si une oeuvre s'inscrit dans une situation de réception différée - soit dans le temps, soit dans l'espace - elle nous révélera quelque chose d'essentiel quant à ses récepteurs, et sans doute bien plus que si l'on considérait une situation de réception naturelle où l'oeuvre est perçue par son public contemporain comme un reflet du champ culturel ambiant.

C'est-à-dire une structure, une configuration particulière qui, bien sûr, traduit un état - qui nous intéresse ici au plus haut point - celui du feuillet de réception duquel dépend l'horizon d'attente !

Ces idées laissent facilement entrevoir que le processus de la réception s'effectue au travers d'une série de médiations qui sont autant de filtres par lesquels transite le destin du texte. Le paradigme social (le système de représentation selon lequel la société a configuré les divers objets que l'univers global contient) est certes le filtre majeur qui régent le champ culturel et par là même la création littéraire.

Un auteur visera à transmettre sa vision personnelle ; par conséquent, il isolera un certain nombre d'éléments de l'univers global, jugés pertinents ; cette vision, essentiellement sélective, jouera le rôle d'un filtre subjectif. L'auteur pourra solliciter le paradigme officiel de façon à y « trouver²⁷⁷³ » des types de relations nouvelles ; un « bon » auteur serait celui qui est capable de repérer les objets nouveaux qui pénètrent dans l'univers social : ces objets, qui mettent en mouvement le champ culturel, imposeront, à terme, une

modalisations de la réception étant différentes, la direction donnée au sens des textes (le « sens du sens ») s'ordonne autrement. » (*Approches de la réception, op.cit.*, page 202.)

²⁷⁷³Les trouvères du pays d'oïl et les troubadours du pays d'oc « trouvaient » (*trover* et *trobar* signifiant, comme on le sait, « trouver » dans ces deux langues.) La création médiévale était donc une *inventio*, que l'on pourrait assimiler à une découverte de rapports neufs, au sein du réel, entre les objets constitutifs du monde global (connu) : nouveaux rapports sémantiques qui restituent aux mots leur charge affective, les rechargeant, procédé qui est la base même de toute création poétique.

reconfiguration du paradigme²⁷⁷⁴. L'auteur, s'il se montre capable de *pré-voir* cette reconfiguration, exprimera « la modernité », son paratope²⁷⁷⁵ étant placé au-delà de la ligne d'horizon. Intuitivement, les Romantiques ont bien perçu ces enjeux et en ont fait leur credo : c'est en tant que « prophète²⁷⁷⁶ » que l'écrivain de 1830 définit sa paratopie puisqu'il occupe un point d'observation suffisamment élevé (à ceux qui les accusaient d'être des nains comparés aux géants littéraires d'antan, les Romantiques répliquaient volontiers : « Des nains soit ! mais juchés sur des épaules de géants ! ») Bien installé dans le nid-de-pie du vaisseau de l'humanité, il peut deviner les territoires encore invisibles à l'équipage, prévoir les changements de cap, prédire et annoncer²⁷⁷⁷. Un tel auteur possède le « bon » filtre, la bonne loupe, le kaléidoscope idéal pour proposer sa vision, plus distincte, plus nettement colorée.

²⁷⁷⁴Paul Bénichou formule cela en d'autres termes ; évoquant les critiques que peut essayer la sociologie littéraire en tant que méthode, il écrit : « La méthode ne se justifie que si l'on peut atteindre la région où le contenu visible de l'oeuvre et sa justification historique voisinent jusqu'à se confondre presque. Si une telle région n'existait pas, la sociologie des oeuvres serait une pure chimère. Mais cette région existe : c'est celle où un besoin social, surgi d'un moment décisif du drame historique, trouve son issue dans de nouvelles dispositions de pensée : le créateur est là sur le même terrain que l'ensemble de ses contemporains, qui accueillent en lui l'instrument de leur salut. » (Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op.cit.*, page 464.) Soulignons que « de nouvelles dispositions de pensée » rejoint notre idée directrice de « reconfiguration des objets du paradigme social et culturel » et que Paul Bénichou se place bien (« le contenu visible de l'oeuvre et sa justification historique voisinent jusqu'à se confondre presque ») sur le terrain qui est le nôtre, celui des mécanismes de la réception...

²⁷⁷⁵Voir Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, *op.cit.*, page 28 : « L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre lieu et non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons paratopie. »

²⁷⁷⁶Voir Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977.

²⁷⁷⁷Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988. Au sujet de Lamartine, Paul Bénichou écrit : « Quelques années après naissait, sous le titre de *Visions*, le projet d'une épopée religieuse de l'humanité, pour laquelle le poète, organe du Saint-Esprit, lui demande le don prophétique. Enfin, à la veille de 1830, un poème, *À l'Esprit-Saint* évoque longuement l'attente d'un avenir providentiel. »

Toutefois, il est important de constater que, dans tous les cas, c'est le lecteur, en définitive, qui filtre les informations que lui procure le texte. Le lecteur opère sur celui-ci un travail de réglage qui consiste à ramener, les informations qui lui sont fournies, à son univers personnel. Il les évalue en fonction du système de représentation qu'il porte en lui, qui lui est personnel (mais qui est en connexion avec le paradigme social collectif). En effet, le lecteur opère essentiellement à partir de son propre paradigme, plus ou moins conforme, plus ou moins altéré : comme le souligne T. Van Dijk²⁷⁷⁸, « la compréhension fait souvent usage d'informations incomplètes, requiert des données tirées de divers niveaux discursifs et du contexte de la communication, et se trouve contrôlée par des croyances et des visées variables selon les individus » Ce sont bien ces croyances et ces visées variables qui fournissent l'ultime filtre au travers duquel l'oeuvre littéraire se trouve actualisée.

Le filtre, par définition, en photographie, retient et ne laisse passer que certaines longueurs d'onde. Dans le spectre, il est des longueurs d'onde que l'oeil humain ne perçoit pas (U.V., infra-rouge, rayons X) et qu'un filtre approprié pourra restituer, rendre perceptibles (en fausses-couleurs). En radio-astronomie, l'on peut user de filtres électroniques pour isoler un signal, le faire émerger du bruit de fond d'autres radio-sources. Enfin, le filtre photographique permet de produire des effets (flou, estompé, polarisation, multiplication, lissage) qui visent à rendre esthétique une image. Par ces métaphores, l'on place à distance la vieille théorie du reflet, celle du miroir stendhalien, intéressante parce qu'à tout prendre un miroir est borné, limité par un cadre, déformant parfois, mais insuffisante, parce qu'elle ne suffit pas à rendre compte du fait littéraire qui ne se vise pas la simple restitution d'une image la plus réelle possible.

Filtre davantage que miroir ? Si ce terme n'est qu'un pis-aller, il traduit néanmoins une autre gamme de possibles : le filtre a le don de transformer, de

²⁷⁷⁸*Comprehending oral and written language*, New York Academic Press, 1987, page 165.

traduire, de transposer ; il joue essentiellement sur des effets qu'il superpose, par addition ou soustraction, à l'image brute, au simple reflet. Une chose est certaine, c'est que le fait littéraire ne copie pas à l'identique le monde tangible, objectal, déjà parce que, au mieux, il ne peut que le traduire en mots (cette étrange procession de signes dont le simple déchiffrement, problématique, constitue, à lui seul, un défi au réel, qui déconstruit le monde pour le transposer dans une autre dimension, sous forme de données symboliques.)

Le terme filtre n'a d'intérêt que parce qu'il nous fait saisir une idée essentielle : il n'y a pas passage direct du réel dans le texte, toute littérature étant, au premier chef, une construction opérée à partir d'éléments sélectionnés, mis en ordre, en relation, en mouvement, afin de produire un sens - quel qu'il soit ! Mais le filtre est souvent un instrument plat et rudimentaire, très primitif et insuffisant, à l'instar de ces plaques de verre noircies à la flamme d'une bougie qui permettent de contempler les éclipses solaires, sans qu'on se brûle la rétine.

Sans doute existe-t-il un meilleur terme, dans le domaine métaphorique, pour traduire cette opération qui transmute les données d'une société et les réordonne en les cristallisant dans une structure définitive, instantanée, mais vivante, l'oeuvre littéraire.

Alain Viala propose « prisme ». Nous restons toujours dans le domaine de l'optique, pour aboutir, au terme d'approches successives d'une définition satisfaisante, à un instrument qui s'interpose et qui diffracte, qui fait obstacle, sorte d'octroi où le réel verse son péage, se voit taxé, afin de franchir la barrière ou le pont qui le fait pénétrer dans notre territoire :

« Qu'est-ce, en effet, qu'un prisme ?

C'est un corps, un ensemble structuré : la littérature l'est. Il peut être de diverses formes : la littérature l'est. Il a pour propriété de laisser la lumière le traverser mais, selon les formes et selon les matériaux utilisés, chaque prisme agit diversement sur la lumière qui vient en lui se réfracter. Tel laissera passer tous les rayons, que tel autre en arrêtera la majorité ; tel leur fera subir une grande distorsion, que tel autre les infléchira à peine, voire de façon imperceptible, etc. Affaire de matériaux (les diverses conceptions du littéraire selon les époques et les sociétés), et affaire de formes (les genres, leurs « lois », leurs traditions). Et le prisme a des vertus créatives : là où il reçoit une lumière

blanche, c'est-à-dire en fait incolore, parce que composite, il peut faire voir, révéler, les couleurs qui entrent dans cette lumière, ou certaines d'entre elles en tout cas ; vertu créative encore que de recevoir un rayon et de modifier ses trajectoires et direction, avoir un effet de « diffraction ». Vertu créative, enfin, que de renvoyer, le cas échéant, de la lumière, ou une partie du moins, vers le lieu d'où elle lui provient, en un effet de « réfraction ». ²⁷⁷⁹»

De cette approche découle une nouvelle perception du fait littéraire²⁷⁸⁰, heuristique, où la littérature, fait social parmi d'autres, interfère avec le système de représentation officiel d'une société. Les prismes qu'évoque Alain Viala sont au nombre de quatre ; la langue, au travers de laquelle le réel se diffracte et qui, de plus, spécifie « un type de discours », « un type de prise de position » tout simplement parce qu'elle offre divers registres et niveaux de langue. Nous préciserons cette notion en l'élargissant modérément - l'emploi du terme « rhétorique » ne nous paraissant pas abusif, dans ce cas (l'auteur se sert d'une rhétorique précise dont les procédés visent un public modèle). Le champ littéraire, reflète quant à lui, la vie de l'oeuvre ; celle-ci est prise dans un réseau qui l'étreint et la contraint. Objet matériel, elle est soumise aux lois de la production et du marché qui lui confèrent un statut économique. L'auteur se trouve projeté dans un univers où il doit forger son image à des fins publicitaires, essentiellement pour que son public le repère, le reconnaisse, « s'agglutine » - pour un auteur comme Sophie Cottin, cet aspect est essentiel, puisqu'aujourd'hui encore nous vivons sur des représentations précises qui lui ont assuré un succès certain, mais qui ont perdu leur vertu première. Ces représentations de l'écrivain sont prises en compte par les institutions ; officialisé, reconnu, l'auteur verra son buste placé dans la galerie des écrivains tolérés dans le patrimoine social. Pour Viala (nous ne nous sommes guère éloignés de son opinion), l'auteur est par lui-même un prisme ; d'abord parce que, comme nous venons de le souligner, « en donnant une oeuvre, il construit (Lanson l'avait déjà vu) une image de lui-même, et au fil des oeuvres suivantes, cette

²⁷⁷⁹Alain Viala, *Éléments de sociopoétique*, *op.cit.*, page 187.

²⁷⁸⁰« Ah ! ce sera moins simple qu'avec la théorie du miroir... Mais si le rendement scientifique est plus élevé, la peine vaut sans doute d'être prise. » (*ibid.*, page 188.)

image se confirme ou évolue », mais aussi parce que son imaginaire, sa psyché individuelle, d'artiste, opère ce filtrage dont nous parlions. L'ultime prisme, c'est le genre ; en gros, le genre constitue une sorte de langage précis, normé, régi, qui focalise les rayons (c'est-à-dire qui « ne traite pas de n'importe quel référent que ce soit, mais privilégie certains sujets »). De ce fait, il s'adresse à un public²⁷⁸¹ précis, déterminé, circonscrit dans l'espace et le temps.

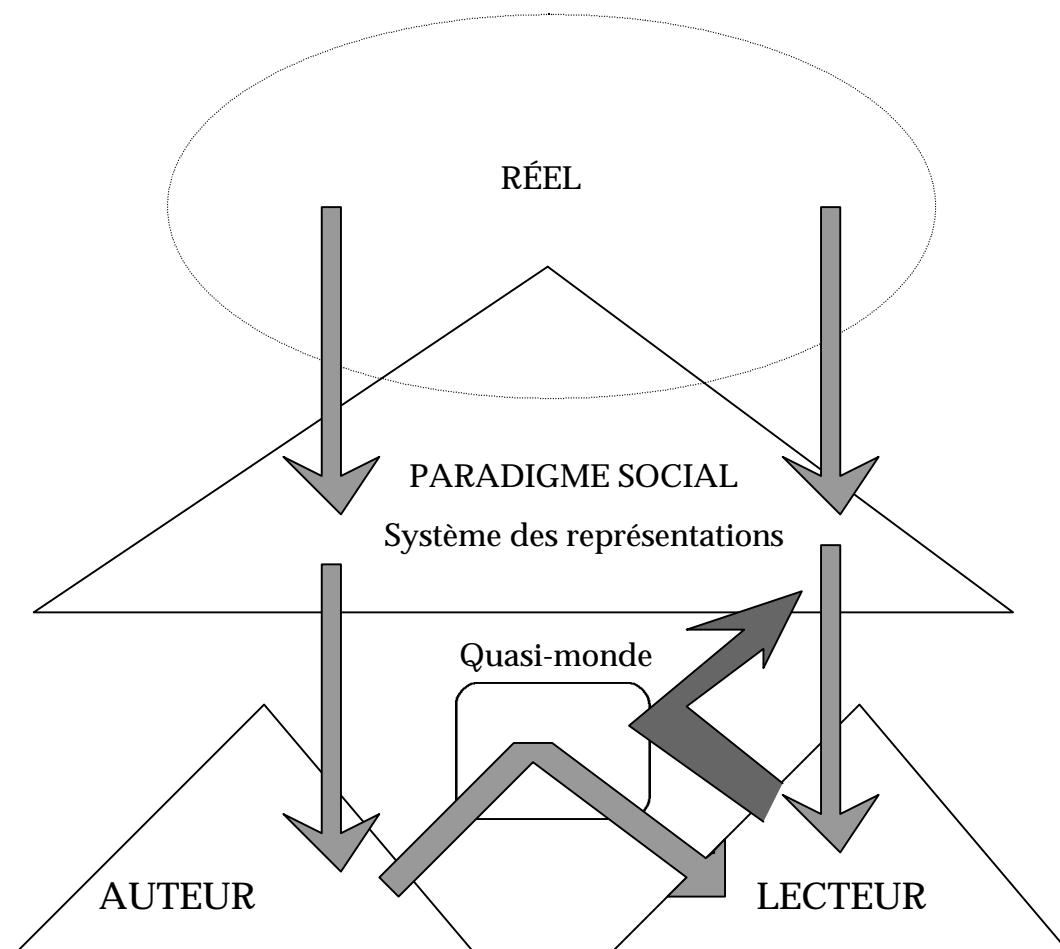
En ce qui nous concerne, nous proposons de prendre appui sur cette approche qui ouvre de multiples perspectives. Cela implique cependant que nous poussions plus loin la réflexion

Pour nous, les enjeux essentiels se situent au premier niveau, celui du paradigme social, différemment intégré par les individus : il constitue le filtre —le prisme majeur— qui médiatise tout échange d'informations et vise à les fédérer sous forme d'une théorie du monde. Or, nous le concevons d'abord comme l'élément organisateur, systématique, qui assure le fonctionnement social, et qui contient ou gère les quatre prismes proposés par Alain Viala. Bien plus, selon nous, il gèrerait totalement le phénomène de la réception dans la mesure où il est constitué, comme nous allons le voir, de champs interconnectés qui échangent entre eux des informations. Une modification en un point quelconque engendrera nécessairement une mise en mouvement qui pourra (éventuellement) entraîner la reconfiguration de l'ensemble, donc changer le paradigme (ou le feuillet de réception dépendant du paradigme).

Pour mieux préciser ces notions, nous allons les aborder de manière descriptive dans les pages suivantes.

²⁷⁸¹ «[...] pour le sociologue en effet, le genre littéraire n'est pas un en soi, mais une modalisation particulière de genres qui parcourent l'ensemble des modalités sociales de l'énonciation, et il peut donc les référer à l'extension des catégories sociales qui en font usage, et aux fonctionnalités de cet usage. » (A. Viala, *op.cit.*, page 197.)

Présentation schématique :

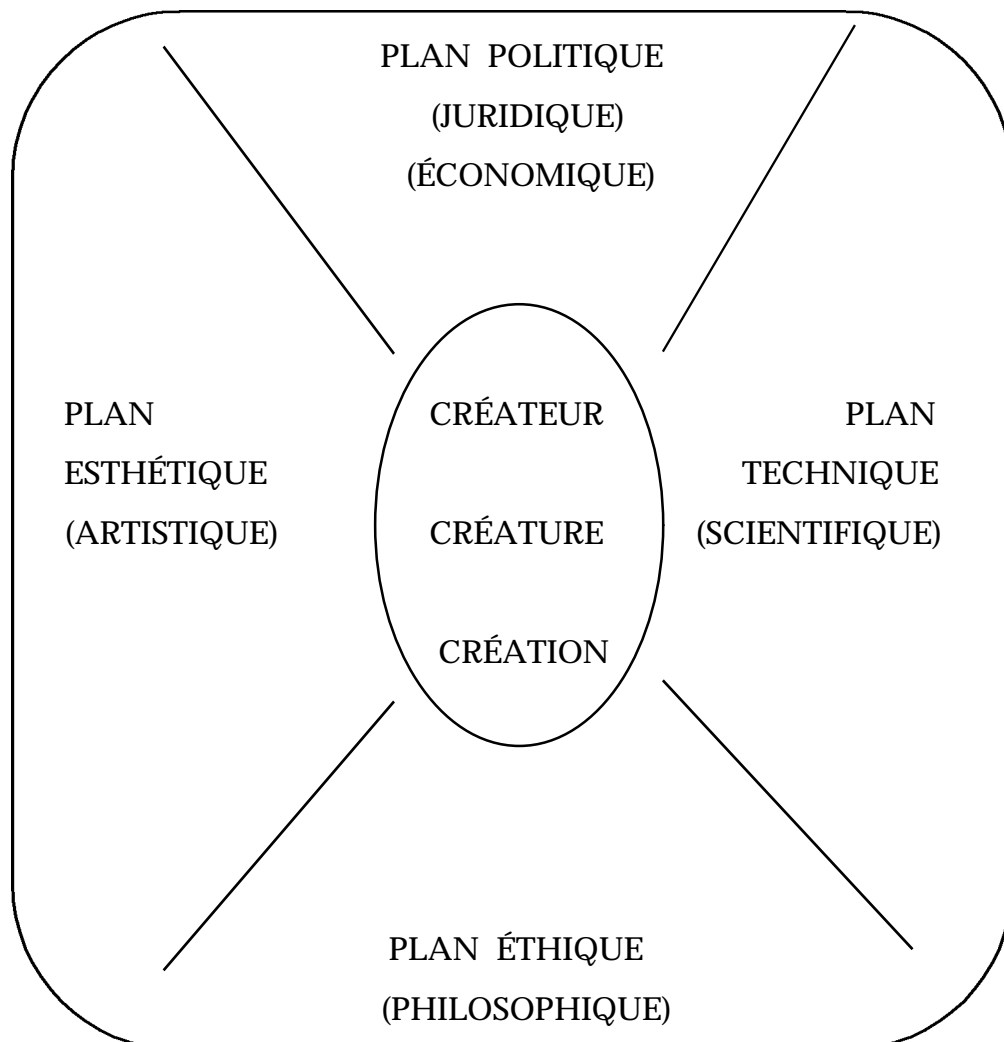


Trois prismes à prendre en compte :

1. **Le paradigme** social (le système de représentation qui régit la société toute entière) opère un premier filtrage du réel qu'il configure en système idéologique.
2. **L'auteur** construit le quasi-monde (l'oeuvre) à partir de son prisme individuel. Il perçoit le réel au travers du prisme idéologique (y adhérant plus ou moins selon les cas).
3. **Le lecteur** reçoit le quasi-monde au travers de son prisme personnel et en opérant des réglages par rapport au prisme idéologique (auquel il adhère plus ou moins selon les cas.)

LE PARADIGME : PRISME MAJEUR.

DIFFÉRENTES FACETTES DU PRISME.



Le prisme comportera ainsi un certain nombre d'éléments : nous y distinguerons un **noyau central (générateur)** et **quatre plans**²⁷⁸² placés en connexion.

1 - Le noyau central fonde l'ensemble du système : quelle est la relation (dynamique) qu'entretiennent (dans le *paradigme* considéré) les trois termes :

CRÉATEUR - CRÉATURE - CRÉATION ?

Cette question est essentielle. Elle circonscrit une position ²⁷⁸³ (D'où parle-t-on ? En fonction de quelle représentation de l'Homme ?).

Exemples :

- Paradigme **médiéval** :

Au **moyen âge**, la place du CRÉATEUR apparaît à la fois fondatrice et fondamentale puisque tout repose sur l'idée d'une CRÉATION transcendée par le divin. L'histoire humaine a un sens, puisqu'au terme de celle-ci sera établi le Royaume de Dieu, Jérusalem céleste où les justes, ressuscités, vivront dans l'harmonie. La CRÉATURE, doit mettre à profit son court passage sur cette terre pour préparer son séjour dans l'autre monde et mériter sa place au Paradis ; la CRÉATION, placée dans la main et sous le regard de Dieu, est un lieu d'épreuve où la CRÉATURE doit élaborer son salut, dans l'attente d'une vie future²⁷⁸⁴.

²⁷⁸²Notre théorie des plans n'est pas inventée de toutes pièces et ne constitue pas une vue purement gratuite des phénomènes ; on en trouve le fondement chez Pierre Bourdieu : (*Ce que parler veut dire, op.cit.*, page 19) « Les discours savants peuvent tenir leur efficacité de la correspondance cachée entre la structure de l'espace social dans lequel ils sont produits, champ politique, champ religieux, champ artistique ou champ philosophique, et la structure du champ des classes sociales dans laquelle les récepteurs sont situés et par rapport à laquelle ils interprètent le message. »

²⁷⁸³Notamment, elle fonde la nature même de la société qui, pour reprendre la terminologie de Karl Popper, sera une « société close » (magique, dotée d'une éthique contrainte par une religion ou une idéologie) ou une « société ouverte » (libre de contraintes éthiques).

²⁷⁸⁴Voir André Grjbine, « L'éthique sans dieux », (*in Pour LA SCIENCE*, N° 202, août 1994, page 28.) « L'essor des ordres monastiques, au Moyen âge, montre clairement cette priorité accordée aux relations personnelles avec Dieu au détriment des préoccupations sociales. Dans ce cas, la métaphysique

- Paradigme **philosophique** :

Le CRÉATEUR, s'il existe, est un « horloger » de génie. La CRÉATURE a hérité du monde, a charge pour elle d'y vivre le mieux possible, d'y faire son bonheur. Il faut cultiver son jardin, aménager l'espace social qui est le nôtre. La CRÉATURE est perfectible, à condition que soient dissipées les ténèbres de la superstition : par les arts, les sciences, les techniques, l'homme se place sur la voie du progrès et confère ainsi un sens à son histoire.

- Paradigme **marxiste** :

Il n'y a pas de CRÉATEUR. La CRÉATURE est confrontée à la matière, à la seule CRÉATION. Le CRÉATEUR est un mythe, inventé par les classes possédantes afin de soumettre le prolétariat. La CRÉATURE, confrontée à la CRÉATION, doit agir sur celle-ci, par la Révolution d'abord, libératrice (lutte des classes), puis, par l'industrie, c'est-à-dire par une transformation volontaire de la CRÉATION qui apportera, au terme d'une histoire qui a retrouvé un sens, le bonheur à tous les hommes.

- Paradigme **existentialiste** :

Il n'y a pas de CRÉATEUR. La CRÉATURE est confrontée à la matière, à la seule CRÉATION. De cette confrontation de l'homme avec le monde naît le sentiment de l'**absurde** : l'individu n'a pas de destin car « l'existence précède l'essence ». (Ce paradigme offre des versions différentes - quant à l'attitude qu'assume la CRÉATURE face à la réalité - chez les romanciers du demi-siècle : Céline, Sartre, Malraux, Camus.)

Comme dans toute présentation rapide, ces analyses peuvent paraître caricaturales ou sommaires ; cependant, elles devraient permettre de percevoir la relation dynamique qui lie les trois éléments constituant le noyau du prisme paradigmatique. Ces éléments gèrent le système de représentation (c'est-à-dire la position de l'être confronté au monde.)

(l'existence de Dieu) précède et fonde la morale, et lui demeure supérieure. » En ce qui concerne l'évolution du noyau paradigmatique (CRÉATEUR - CRÉATURE - CRÉATION) au cours du Moyen Âge, l'on se référera aux travaux de Jacques Chiffolleau (« La Comptabilité de l'Au-delà, les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge », in *Faire croire, modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux* du XIII^e au XV^e siècle, Ecole française de Rome, 1981 et « Les Morts, la Messe et l'Au-Delà », in *L'Histoire*, N° 174, février 1994 (« Au Moyen Âge, certains testaments n'hésitent pas à demander vingt mille messes pour le repos d'une âme ! Qu'est-ce qui a pu conduire les fidèles à des pratiques aussi extravagantes ? »)

2 - Le noyau central interfère avec quatre plans constitutifs qui nourrissent le système de représentation :

A - LE PLAN ÉTHIQUE :

Ce PLAN ÉTHIQUE ou PHILOSOPHIQUE, recoupe les positions du sujet (ou de la société) en matière « morale ». C'est la morale d'une société qui fonde ses autres caractéristiques (notamment, le PLAN POLITIQUE qui ne peut être dissocié du PLAN ÉTHIQUE). De façon évidente, le PLAN ÉTHIQUE dépend essentiellement du noyau CRÉATEUR-CRÉATURE-CRÉATION dont il objective la vision. Si le CRÉATEUR constitue l'élément prééminent, la société sera régie par une éthique du sacré, comme au moyen âge, ou dans la société d'Ancien Régime (monarchie de droit divin), où politique et religieux se trouvent confondus. Une éthique de l'homme, de la CRÉATURE, séparera plus nettement le juridique du religieux, comme c'est le cas pour l'éthique républicaine²⁷⁸⁵.

²⁷⁸⁵ Il convient de signaler, ce passage de l'article déjà cité d'André Grjbine, « L'éthique sans dieux », (*op.cit.*, page 28) qui élucide notre propos : « L'éthique a longtemps été fondée sur la religion, qui fournissait à la fois des fondements métaphysiques et un soutien répressif puissant : menace de châtiments divins pour ceux qui s'écartent du droit chemin, châtiments temporels pour les récalcitrants. Toutefois, dès le XV^e siècle, l'éthique religieuse a commencé à s'adapter aux préoccupations économiques, dans certaines cités telles que Florence. Puis, à partir du XVII^e siècle, les fondements religieux s'effritent. La société occidentale perd progressivement son assise religieuse. Le pouvoir séculier gagne en autonomie, et la révolution industrielle ébranle les structures sociales et brouille les repères traditionnels. On conçoit que les élites sociales et intellectuelles aient éprouvé le besoin de restreindre la moralité de la société : qu'allait devenir une société désemparée, dont les membres, notamment la nouvelle classe ouvrière, ne craignaient plus la justice divine ni ceux qui s'en prévalaient ? Les obligations envers Dieu ont alors été transformées en devoirs, envers soi-même et envers la collectivité. Le désintéressement le plus pur, l'abnégation de soi devaient désormais être recherchés, sans crainte des foudres divines ni espoir de récompenses dans l'au-delà. La patrie, la famille, le travail, l'épargne, la promotion sociale par l'éducation, la tempérance sont devenues les valeurs maîtresses sur lesquelles se sont accordés laïcs et chrétiens. Cette morale a connu son apogée rigoriste au XIX^e siècle : la reine Victoria, Guizot et Jules Ferry, en France, ont remplacé l'Eglise comme nouveaux gardiens de la morale. » Pour André Grjebine : « Une éthique n'a quelque chance de s'imposer sans coercition que si elle n'est pas en contradiction avec les besoins humains fondamentaux. Ceux-ci paraissent être de trois types : une fonction biologique primordiale, qui consiste à survivre et à se reproduire ; une nécessité sociale, qui est l'organisation en groupe pour assurer une coexistence pacifique des individus composant le groupe, pour optimiser les ressources, pour se défendre ; une aspiration métaphysique, qui

Le PLAN ÉTHIQUE gère la « distribution des valeurs » à l'intérieur d'une oeuvre littéraire (axiologisation).

B - LE PLAN POLITIQUE :

Le PLAN POLITIQUE ou JURIDIQUE gère le cadre dans lequel se développe la vie sociale et en conditionne tous les aspects. L'économique fait partie de ce plan. Du point de vue de l'étude du champ littéraire, l'idéologie politique d'une société représente une donnée importante, car c'est une chose d'écrire sous l'Ancien Régime et c'en est une autre que d'écrire sous la Révolution, en 1789, en 1793 ou en 1796 : ni le cadre dans lequel s'exercent les droits et les devoirs de l'écrivain, ni le vocabulaire, qui subit des contraintes sémantiques, ne représentent des éléments négligeables. Le PLAN JURIDIQUE peut aussi avoir des répercussions sur le statut propre de l'écrivain : le prend-il en considération, assure-t-il, par un *corpus* de lois particulier, sa sécurité physique ou matérielle ? Dans la société d'Ancien Régime, où la place de l'auteur reconnu est régie par un système plus ou moins officieux de pensions et de rétributions qui le placent sous la tutelle du pouvoir, le PLAN POLITIQUE intègre la vie littéraire comme élément de prestige (faire l'éloge du pouvoir, lui apporter un « lustre » de distinction). La *loi de l'offre et de la demande* qui définit la place de l'écrivain dans un système de production libéral, décharge le Pouvoir d'une partie de ses obligations, mais le statut de l'écrivain se trouve réglementé de façon précise (protection, etc.)

C - LE PLAN SCIENTIFIQUE :

LE PLAN SCIENTIFIQUE ou TECHNIQUE est de première importance si l'on se place du point de vue de la diffusion de l'imprimé. L'auteur utilise des supports d'écriture matériels (papyrus, papier, calame, plume, crayon, machine-à-écrire, écran d'ordinateur) qui dépendent de la technologie de son époque. Son oeuvre sera diffusée au moyen de supports matériel eux aussi liés à l'état des techniques. L'imprimerie, à la veille de la Renaissance, se développe à la faveur d'une amélioration du papier. C'est que la fabrication des toiles (donc leur usage par la population) a connu un essor. D'où la possibilité de récolter de vieux chiffons qui alimenteront l'industrie papetière (« chiffe et frapouille »). Le développement de la mécanique, à l'orée du XIX^e siècle, bouleversera quantitativement la production du livre (comme en témoigne le début d'*Illusions perdues* de Balzac). On peut aussi souligner que ce PLAN SCIENTIFIQUE est essentiel parce qu'il interfère directement avec la vision du monde que véhicule une oeuvre littéraire : le paradigme scientifique

est de se situer dans l'Univers, c'est-à-dire donner un sens à sa vie. Ces trois besoins sont interdépendants, et leurs relations sont à la fois multiples et complexes. L'agencement des réponses qu'une société leur donne conditionne dans une large mesure ses capacités de survie. » Nous retrouvons ici, exprimée sous une autre forme, la notion capitale de paradigme (*interdépendants - agencement - réponses*). Gageons que l'on retrouve, sous une forme ou une autre, l'expression de ces trois besoins fondamentaux dans la littérature.

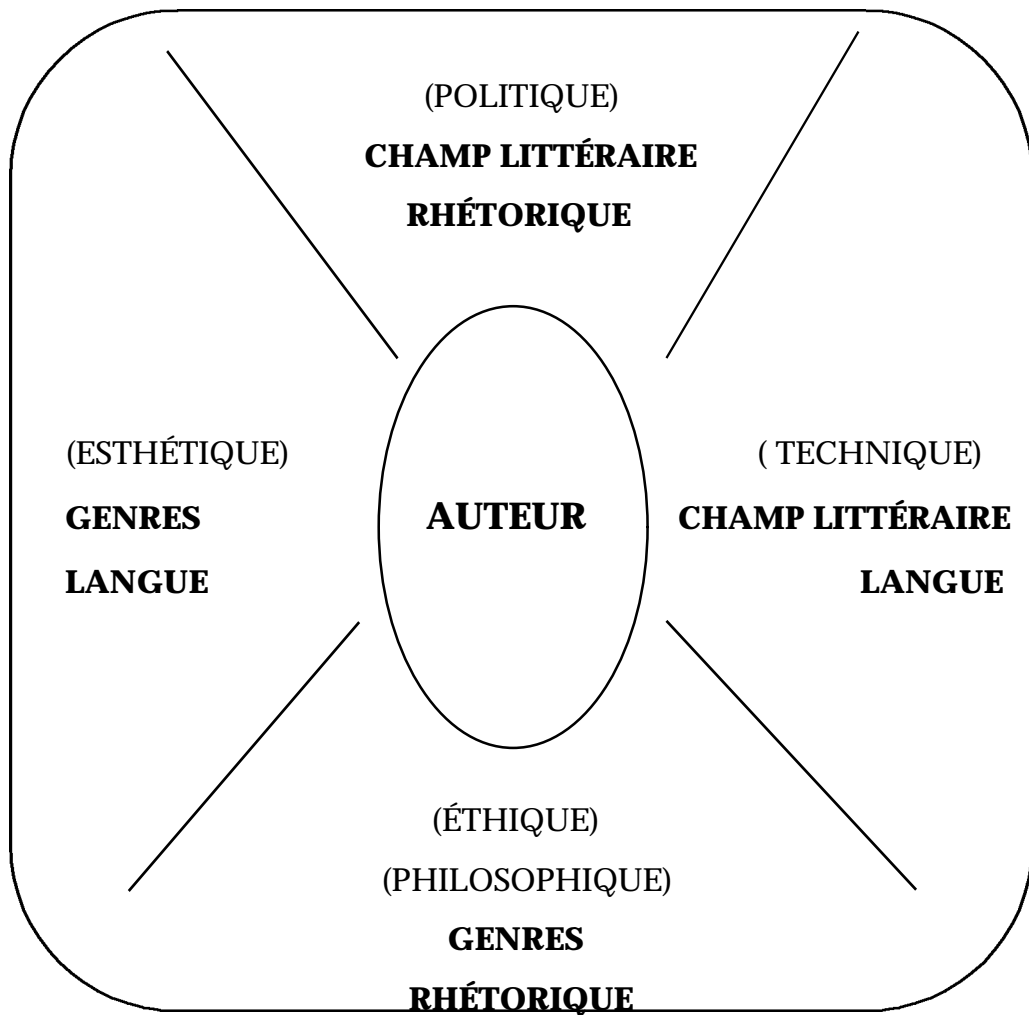
sur lequel est fondée *La Comédie Humaine* diffère de celui que Zola met en action dans *Les Rougon-Macquart*.

D - LE PLAN ESTHÉTIQUE :

Le PLAN ESTHÉTIQUE ou ARTISTIQUE reflète les positions du sujet (ou de la société) en matière esthétique. Il impose un certain nombre de choix, notamment, en matière littéraire, le choix générique : le genre adopté par un auteur est largement imposé par le paradigme esthétique. On voit cela, au XVII^e siècle, par exemple, où le genre dramatique constitue une référence esthétique, notamment la Tragédie, dotée d'un *corpus* d'écrits réglementaires par les doctes, alors que le roman voit son territoire contesté ; ce paradigme est reconduit au XVIII^e siècle puisqu'il figure désormais le système de représentation officialisé, à tel point que Voltaire mène essentiellement une carrière de dramaturge, visant avec application à occuper cette position précise du champ littéraire, et ne signe pas ses *Contes et romans* (pourtant, c'est davantage à des oeuvres qui appartiennent à ce genre-là, décrié, qu'à la médiocre *Irène*, que sa place littéraire s'est fixée !) Ce plan gère donc le *sociolecte* et la *paratopie* de l'écrivain. Les genres littéraires, le niveau de langue, le type de discours relèvent de ce plan.

Différences et apports à la théorie développée par Alain Viala.

Nous allons préciser où se situent, dans notre propre schéma, les « prismes » qui servent de support à la méthodologie d'Alain Viala. Il va sans dire qu'ils sont bien pris en compte dans notre système d'analyse personnel, mais qu'ils se trouvent redistribués au sein des divers plans qui les gèrent.



Arrivé à ce point, il nous faut donner les raisons qui justifient, en quelque sorte, ce long exposé théorique. S'il nous a paru indispensable c'est que notre démarche procèdera directement des fondations qui y sont mises en place. Il s'inspire des courants qui se dessinent actuellement en matière de critique littéraire, tout au moins de certains d'entre eux, et tente d'en organiser les méthodes. Et puisqu'il faut préciser avec quelle boussole nous sillonnerons cet océan peu fréquenté qu'est l'oeuvre de Sophie Cottin, le moment semble propice pour hisser notre pavillon.

Ce vers quoi se porte instinctivement notre intérêt, est sans doute apparu clairement dans les pages qui précèdent. Le nom d'un certain nombre de critiques figure un parcours précis où nous avons essayé de trouver des leçons et une méthodologie charpentée : Umberto Eco, Pierre Bourdieu, Paul Ricoeur, Paul Bénichou, Jean Rousset, Dominique Maingueneau ; la sociopoétique pour laquelle Alain Viala a proposé un statut officiel fait également partie de nos centres d'intérêt majeurs. Sa définition programmatique est prometteuse puisqu'elle ouvre clairement la voie à des recherches :

« Nous privilégierons donc la démarche inductive. Celle-ci a pour propriété principale de partir des textes, de les explorer selon les perspectives prismatiques énoncées ci-dessus, mais en ne supposant rien de connu, d'établi d'avance. A partir d'eux, elle suscite des questions sur l'état de langue, sur les structures du champs, des genres, sur les trajectoires sociales des écrivains. Et à partir de cela elle suscite des hypothèses et des questions sur la société et son état historique. La science historique apporte parfois des réponses ; et, parfois, la littérature a la vertu de faire apercevoir des questions que l'histoire n'a pas encore résolues. Elle retrouve ainsi son statut de discours singulier, qui prend des cheminements hors des voies ordinaires, et qui est une autre forme d'exploration et d'appréhension du monde. ²⁷⁸⁶»

C'est en nous fondant sur cette déclaration, qui nous servira d'amer que nous allons ouvrir le dossier de cette romancière perdue, oubliée, véritable chaînon-manquant, dont l'oeuvre constitue une pièce d'importance dans l'étude de l'esthétique de la réception. Au travers du destin de Sophie Cottin, de ses écrits, c'est tout le glissement d'un monde qui se fait sentir,

discontinuité dans l'évolution historique²⁷⁸⁷, changement porteur de sens quant aux évolutions du tissu social, du tissu littéraire et du système de représentation.

G

²⁷⁸⁶Alain Viala, *Éléments de sociopoétique*, *op.cit.*, page 204.

²⁷⁸⁷René Thom dirait « catastrophe », étant bien entendu qu'une *catastrophe* est une discontinuité de surface, le bord d'une table étant considéré comme une *catastrophe* dans la théorie féconde de ce mathématicien.