

# PROTÉE



théories  
et pratiques  
sémiotiques

volume 17 numéro 2  
printemps 1999

**RESPONSABLE**  
Paul Bleton

**COLLABORATEURS**  
Julia Bettinotti  
Daniel Couégnas  
Bertrand Gervais  
Élisabeth Nardout-Lafarge  
Pascale Noizet  
Miguel Olivera  
Enriqueta Ribé  
Anne Vassal

**ARTICLES DIVERS**  
Guy Bouchard  
Marie Carani  
Françoise Le Gris-Bergmann

lecture et mauvais genres



**PROTÉE** est un périodique publié trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directeur : Fernand ROY

Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ

Assistant à la rédaction : Thomas LAVOIE

Assistant à l'administration : Jacques-B. BOUCHARD

Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL

Responsable du présent numéro : Paul Bleton

Page couverture : Détail de la jaquette du roman de Pierre Nord,  
*Mort aux marchands de canons*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1957.

Comité de rédaction :

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi  
André GAUDREAU, Université Laval  
Eric LANDOWSKI, Groupe de recherches sémio-linguistiques (EHSS)  
Thomas LAVOIE, Université du Québec à Chicoutimi  
Clément LEGARÉ, Université du Québec à Trois-Rivières  
Paul-Chanel MALENFANT, Université du Québec à Rimouski  
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi  
Fernande SAINT-MARTIN, Université du Québec à Montréal  
Maryse SOUCHARD, Université du Québec à Montréal  
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi

Comité de lecture\* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi  
Paul BLETON, Têluq  
Marcel BOUDREAU, Université Laval  
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal  
Gilbert DAVID, Université de Montréal  
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal  
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi  
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal  
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes  
selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Distribution : Diffusion Parallèle, 815, rue Ontario Est, Montréal,  
Québec, H2L 1P1, (514)525-2513

PROTÉE est membre de l'Association des éditeurs de périodiques  
culturels québécois

Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH,  
la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication)  
et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC.

Serge Tremblay, imprimeur inc., 109, rue Bossé, Chicoutimi (Québec)

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

ABONNEMENT (3 numéros/année)

INDIVIDUEL  
Canada : 25\$ (12\$ pour les étudiants)  
États-Unis : 30\$  
Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL  
Canada : 30\$  
États-Unis : 40\$  
Autres pays : 45\$

CHAQUE NUMÉRO  
Canada : 10\$ (5\$ pour les étudiants)  
États-Unis : 12\$  
Autres pays : 13\$

Mode de PAIEMENT :  
Chèque (tiré sur une banque canadienne)  
ou mandat-poste : en dollars canadiens

## SOMMAIRE

### LECTURE ET MAUVAIS GENRES

<b>Présentation</b>		
<b>Lecture et mauvais genres</b>	Paul Bleton	2
<b>Du Voleur de visage (1904) au Mystérieux Docteur Cornélius (1912-1913)</b>	Daniel Couégnas	5
<b>L'espion de papier et son double Le discours sur l'espionnage et ses contrats de lecture</b>	Paul Bleton	15
<b>Le secret dans le roman d'espionnage</b>	Élisabeth Nardout-Lafarge	25
<b>Le récit en littérature populaire : répétition dans le roman d'amour</b>	Julia Bettinotti Pascale Noizet	35
<b>L'aventure... la lecture</b>	Bertrand Gervais	42
<b>Les deux lecteurs de Maigret et le discours du quotidien</b>	Anne Vassal	55
<b>L'âme qui chante : les paroles du tango</b>	Enriqueta Ribé Miguel Olivera	62

### ARTICLES DIVERS

<b>Les figures s'envolent</b>	Marie Carani	71
<b>L'in vraisemblable vérité en peinture Sur un tableau de Max Ernst</b>	Françoise Le Gris-Bergmann	79
<b>Charlotte Perkins Gilman et la métamorphose du concept d'utopie</b>	Guy Bouchard	89

### COMPTES RENDUS

<b>Le Discours d'une didactique</b>	Jean-Guy Hudon	97
<b>De Jésus et des femmes</b>	Christian Laberge	99
<b>Le Savoir partagé</b>	Vianney Tremblay	101

## LECTURE ET MAUVAIS GENRES PRÉSENTATION

Jamais tonitruante, la question de la lecture revient, régulièrement mais toujours en second, dans les préoccupations des historiens ou des théoriciens de la littérature, un peu comme si repris de temps à autre par une mauvaise conscience pédagogique et après avoir finement analysé les aspects psychologiques de la création, repéré le jeu des forces sociales traversant les oeuvres, démonté contraintes formelles et transgressions, les chercheurs cherchaient à se dédouaner auprès des étudiants néophytes, des pédagogues, d'un public plus large, par une approche vulgarisée de leurs propos, recadrée dans une forme admissible, policée, de cette inquiétude : "que peut-on bien comprendre de ce qu'écrivent les romanciers, les poètes... les critiques? que reste-t-il de l'oeuvre une fois confrontée au public (à la masse)? que risque de retenir de leur écriture – de ma subtile pensée – ce lecteur qui pour y accéder n'aura pas eu à pratiquer d'autre ascèse que celle d'un achat, d'un emprunt en bibliothèque?"

Le caractère minoritaire, ultérieur, des recherches sur la lecture, sur les effets du texte, tient sans doute à cette croyance doxique que production et consommation discursives sont si intimement et organiquement intriquées qu'inévitablement les résultats de recherches sur la production du texte peuvent se convertir en acquis en matière de lecture. Et, circonstance aggravante dans les études littéraires, n'aurions-nous retenu qu'une seule leçon pratique de deux décennies de déconstructivo-lacanisme, ce serait sans doute la valorisation d'une belle synthèse, la lecture productrice – patiente, attentive certes, mais faisant surtout office de déclencheur d'écriture. Or, parler de la lecture ordinaire n'implique nullement que l'on s'en remette à quelque prêt-à-penser pré-critique, tout comme interroger la doxa ne nous oblige en rien à restreindre notre questionnement à des pratiques de lecture hyper-valorisées et hypo-représentatives.

Umberto Eco avec son **Lector in Fabula**, flamboyant comme à l'accoutumée, avait trouvé un slogan pour bousculer les habitudes qui s'étaient instaurées, sur fond de structuralisme : la compétence du lecteur n'est pas seulement une inversion de celle de l'auteur. Moins anecdotiquement, les travaux menés dans la mouvance de l'Intelligence artificielle, et en particulier ceux réhabilitant la démarche bottom-up envoyaient un nouveau coup de projecteur sur la question de la lecture; au milieu de la scène donc, la "coopération interprétative", l'approche cognitive, mais, éclairés de biais, d'autres acteurs qui avaient déjà commencé leurs répliques – "école de Constance", enquêtes, empiriques sur la réception et phénoménologie de l'interprétation, approches pragmatiques "fiduciaires" ou "ludo-langagières", sociologie de la lecture, problématique de l'influence du public sur la création issue des recherches sur les médias de masse... La tentation était grande de faire, sinon une synthèse, du moins un état de la question, des compatibilités relatives de ces théories.

En outre, le projet de ce numéro était stéréo-intentionnel dès le départ, les collaborateurs ayant en commun une compétence dans le champ particulier de la littérature de grande consommation, où les problèmes de réception ne sont pas l'effet de la dernière théorie à la mode, mais les traits les plus immédiatement perceptibles de la physionomie de cette littérature. Du même coup, il devenait plus intéressant de les convoquer autour d'une question, plus ouverte qu'une synthèse, plus aléatoire et plus modeste aussi parce que plus intimement liée à leurs pratiques d'analyse : quelle conception du lecteur vos corpus particuliers (roman policier, roman d'amour, roman d'aventure, roman d'espionnage, chansons...) vous ont-ils amené à privilégier, quelles diffractions lui ont-ils fait subir?...

Ceci aurait suffi à singulariser ce projet parmi les travaux québécois sur la littérature de grande diffusion réunis en numéros thématiques depuis vingt ans<sup>2</sup>, mais aussi à le distinguer des entreprises moins théoriques mais tout aussi nécessaires<sup>3</sup> de publications consacrées à la description et l'analyse de cette littérature – comme, du côté français, les numéros monographiques des **Cahiers de l'imaginaire**, les fiches d'**Encrage** (encyclopédie permanente de l'autre-littérature), les numéros thématiques des **Cahiers pour la littérature populaire**, les informations du **Bulletin des amis de la littérature populaire** (redoublé récemment par une nouvelle revue savante spécialisée, **Tapis-franc**, consacrée à la seule littérature populaire) et, du côté américain, la revue **Paperback Quarterly : Journal of Mass Market Paperback History**, ou les nombreuses publications (essais, monographies...) de Bowling Green University...

Aussi bien, reste maintenant la même nécessité d'une synthèse, démultipliée par la nécessité d'aller explorer encore plus avant quelques-unes des pistes signalées ici... C'était à prévoir, la littérature de masse et les paradigmes de la réception devront se rencontrer encore.

Paul Bleton  
Télé-université, Montréal

#### Notes

1. Oui, je sais; mais je voudrais vous y voir, avec "jeu de langage"!
2. Au Québec : **Protée**, vol. X, no 1, print. 82, "Science-fiction";  
**Protée**, vol. X, no 2, été 82, "SF congrès Boréal";  
**Études littéraires**, vol. 7, no 1, avril 74, "les paralittératures";  
**Études littéraires**, vol. 12, no 2, août 79, "IXE-13";  
**Études littéraires**, vol. 15, no 2, août 82, "la consommation de la littérature de masse au Québec";  
**Études littéraires**, vol. 16, no 3, déc. 83, "l'effet sentimental."  
En France : **Cahiers pour la littérature populaire**, no 7, aut.-hiv. 86, "recherches québécoises I";  
**Cahiers pour la littérature populaire**, no 8/9, aut. 87, "recherches québécoises II";  
**Cahiers de l'imaginaire** (à paraître), "les années 40".
3. – qu'on s'en souviennne, le dépôt légal n'a conservé que très imparfaitement ces textes pour la période plus ancienne (on en est encore à recenser les récits fasciculaires québécois des années 40 à 60); les genres reconnus institutionnellement aujourd'hui n'étaient que des formes indistinctes dans les collections populaires du début du siècle... Et pour des corpus plus modernes, la masse même de cette production fait office de barbelage : découragement, généralisations abusives...



# DU VOLEUR DE VISAGE (1904) AU MYSTÉRIEUX DOCTEUR CORNÉLIUS (1912-1913)

*Écriture, réécriture, édition et lecture d'une série romanesque populaire*

---

Daniel COUÉGNAS  
Les Cahiers de l'Imaginaire, Laillé (France)

Cet article a pour objet la description - et parfois l'interprétation - des principales versions textuelles et éditoriales du *Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge. Une telle analyse, à partir de l'ordre chronologique de publication, voudrait mettre l'accent sur les stratégies d'écriture "paralittéraires"<sup>1</sup> et, corrélativement, sur les modes de lecture qu'elles entraînent, soit d'une manière délibérée, concertée, "programmée", soit par des effets de sens "seconds".

On constate généralement l'absence ou la rareté des documents permettant de "lire" le travail d'écriture et de construction narrative des romanciers populaires. Cette absence serait déjà, si besoin était, la preuve de l'altérité radicale de cette littérature. Ici, pas de brouillons, d'"avant-textes", peu d'écrits de l'auteur sur son travail, peu de versions différentes d'une même oeuvre permettant de suivre le processus d'élaboration du sens. Il se trouve, cependant, que Le Rouge a publié en 1904 quelque chose qui apparaît bien comme une première ébauche du *Docteur Cornélius*. Nous examinerons cette suite romanesque mal connue. Nous analyserons l'apport de la seconde version, celle de 1912-1913. Nous dirons un mot, pour finir, de ses rééditions modernes, dues aux efforts de Francis Lacassin.

## 1. Le Voleur de visage et la suite (1904)

Les bibliographies d'Olivier Assayas<sup>2</sup> et de Francis Lacassin<sup>3</sup> mentionnent le *Voleur de visage*, paru chez Méricant d'avril à mai 1904. Francis Lacassin note que "certaines situations de ce roman seront incorporées en 1912-1913 dans le *Mystérieux Docteur Cornélius*", et ce sont là, à notre connaissance, les seules gloses consacrées à cet ouvrage. Sans disposer personnellement de l'édition originale de 1904, nous avons une idée assez précise non seu-

lement du texte, mais aussi de la présentation éditoriale d'époque, puisqu'un *reprint* conforme à l'édition Albert Méricant a été effectué en 1976 par les Éditions d'aujourd'hui<sup>4</sup>. Seule la couverture semble différer en partie de celle de l'ouvrage de 1904, bien que l'illustration, les typographies du titre et du nom de l'auteur, ainsi que la mention du prix aient été conservées.

### 1.1. Description de l'édition originale

Les quatre volumes furent publiés dans la "Nouvelle Collection illustrée" de l'éditeur Méricant (Paris) sous les numéros 355, 356, 357 et 358. Ils ont pour titres, dans l'ordre : *le Voleur de visage*, *le Dompteur de requins*, *les Pirates de la science* et *l'Ilot mystérieux*. Format 15x10. Respectivement 123, 127, 127 et 117 pages. Illustrations de couverture et intérieures de E. Dyck. Les couvertures, au-dessus du titre, mentionnent le numéro du volume, de 1 à 4, dans cette série romanesque. Les mentions "Lire la suite de cet ouvrage dans le volume intitulé..." (en fin de volume) et "Suite de..." (au-dessous du titre, dans la page de faux-titre) rappellent au lecteur la continuité narrative de ces quatre volumes. À remarquer également que les deux premiers ont des chapitres numérotés de 1 à 5 (*le Voleur...*) et de 6 à 10 (*le Dompteur...*). La numérotation est modifiée dans les deux volumes suivants et repart de 1 à 4 (*les Pirates...*) puis de 5 à 7 (*l'Ilot...*). Ces détails semblent accréditer l'idée d'une unité des volumes 1 et 2 d'une part, des volumes 3 et 4 d'autre part. Or rien dans le texte ne confirme une telle hypothèse. Seule unité entre 1 et 2, leur prix ("20 cent., étranger 30 cent."); entre 3 et 4, de même ("65 cent., étranger 85 cent."). On a reconnu la technique habituelle de promotion du premier volume d'une série populaire...

L'impression qui se dégage de l'analyse paratex-

tuelle<sup>5</sup> de ces quatre volumes est avant tout celle d'une certaine incohérence : les mécanismes éditoriaux de la *série* romanesque se mettent maladroitement en place, les procédés d'interpellation du lecteur éventuel cafouillent quelque peu. L'examen du texte va nous fournir des résultats assez semblables.

## 1.2. Résumé de l'action

On va le constater, la plupart des éléments narratifs du **Voleur de visage** ont été réutilisés dans la version de 1912-1913.

### 1.2.1. Éléments narratifs communs aux deux versions

Nous donnons aux personnages leur nom de la première version. Un tableau (au bas de la page) permet d'établir les équivalences avec la seconde version. Les éléments narratifs communs aux deux versions sont les suivants :

- Le chimiste français de Conquereuil, inventeur de la synthèse des diamants, est assassiné par son préparateur, le jeune Américain Todd Burker, fils du milliardaire William Burker. L'assassin fuit en Amérique.

- Peinture de la colonie de savants installée en Bretagne : le météorologiste Mondoubleau, sa fille Jacqueline; sa pupille, l'orpheline Gabrielle de Conquereuil; l'ingénieur Raymond Dargence, fiancé de Jacqueline, et assistant de Mondoubleau, comme Tibulle Dourousseau, bactériologiste, fiancé de Gabrielle.

- De retour aux É.U., le meurtrier du chimiste, traqué par la police, se fait opérer par le docteur Cornélius, habile chirurgien esthétique; il prend ainsi la personnalité de Percy Gilmour, fils et héritier du milliardaire Nick Gilmour, le rival de son père W. Burker. Le véritable Percy Gilmour, enlevé, puis opéré, prend la personnalité du meurtrier. Rendu fou et amnésique par une préparation du docteur Cornélius, il est placé dans un "lunatic-asylum".

- Le faux Percy Gilmour, alias Todd Burker, associé au docteur Cornélius et au marchand d'objets d'art Mathias Kopp, entre en lutte contre son père dont il veut se venger pour l'avoir chassé. Nick Gilmour, aidé par son pseudo fils, parvient à acheter le stock de coton et de maïs de William Burker.

- Erwyn Gilmour, frère du malheureux interné, est engagé par William Burker après avoir sauvé d'un accident sa fille Elena, qu'il aime.

- Le météorologiste Mondoubleau est enlevé par le gang américain que dirigent Todd Burker, Cornélius et Mathias Kopp : ils espèrent utiliser les inventions du savant à leur profit, notamment en essayant de couler la flotte de paquebots de William Burker, que dirige Erwyn Gilmour. Mondoubleau est installé sous bonne garde dans une petite île du Pacifique.

- Un compagnon de Mondoubleau, ainsi que le chien du savant parviennent à s'enfuir de l'île grâce à un engin volant imaginé par le prisonnier.

- Le météorologiste est délivré. Le meurtrier est arrêté. Cornélius disparaît. Le fou est guéri. Mariages en série. Retour en France.

#### Le Voleur de visage

M. de Conquereuil, chimiste  
 Gabrielle de Conquereuil, sa fille  
 Todd Burker, fils de William Burker  
 M. Mondoubleau, météorologiste  
 Jacqueline Mondoubleau, sa fille  
 Raymond Dargence, ingénieur, son fiancé  
 Tibulle Dourousseau, bactériologiste,  
 fiancé de Gabrielle de Conquereuil  
 Urbain Boscart, enfant recueilli  
 par de Conquereuil  
 Misère, chien griffon  
 William Burker, milliardaire Yankee  
 Miss Elena Burker, sa fille  
 Mathias Kopp, riche marchand de curiosités  
 Docteur Cornélius, le "Rajeunisseur"  
 Nick Gilmour, milliardaire  
 Percy Gilmour, son fils  
 Erwyn Gilmour, frère du précédent,  
 amoureux d'Elena Burker

#### Le Mystérieux Docteur Cornélius

Gaston de Maubreuil  
 Andrée de Maubreuil, sa fille  
 Baruch Jorgell  
 Prosper Bondonnat, naturaliste  
 Frédérique Bondonnat, sa fille  
 Roger Ravenel, botaniste, son fiancé  
 Antoine Paganot, ingénieur, fiancé  
 d'Andrée de Maubreuil  
 Oscar Tournesol, bossu, recueilli  
 par Gaston de Maubreuil  
 Pistolet, chien barbet  
 Fred Jorgell  
 Isidora Jorgell, sa fille  
 Fritz Kramm  
 Cornélius Kramm, frère du précédent  
 William Dorgan  
 Joe Dorgan, son fils  
 Harry Dorgan, frère du précédent,  
 amoureux d'Isidora Jorgell

Tableau des noms des personnages présents dans les deux versions



### 1.2.2. *Éléments abandonnés dans la seconde version*

Par contre, les éléments abandonnés dans la seconde version sont assez peu nombreux; voici les principaux :

- Le personnage de Joë John, le Noir "dompteur de requins", qui occupe l'essentiel du 2<sup>e</sup> volume de la première version, a disparu dans **Cornélius**. Il est relayé par le Peau-rouge Kloum, qui assure certaines fonctions analogues, notamment la fuite en aéronef de l'île où est captif le savant français.
- Les tentatives d'"électroculture" du docteur Cornélius (**les Pirates...**, chap. 3).
- L'idylle qui se développe entre deux personnages secondaires, le comptable Patoucket et Mrs Mac-Marlott, gouvernante de Miss Elena Burker (**les Pirates...**, chap. 2)

### 1.3. *Conclusions provisoires*

Nous sommes en mesure, après ce rapide examen du **Voleur de visage**, de corriger le commentaire forcément lapidaire de Francis Lacassin dans sa bibliographie de *Le Rouge* : "*Certaines situations de ce roman seront incorporées dans le **Mystérieux Docteur Cornélius** en 1912-1913*" (l'italique est de nous). Il nous paraît plus juste d'écrire que *l'essentiel de la trame narrative du Voleur de Visage est repris dans ce qui en constituera une seconde version*. Les noms ont changé, mais l'économie générale des rapports entre les personnages reste rigoureusement la même. L'analyse comparée des deux versions exige cependant que nous examinions maintenant les transformations opérées à partir du **Voleur de visage**, mais aussi les apports du **Mystérieux Docteur Cornélius**.

## 2. **L'apport du *Mystérieux Docteur Cornélius* (1912-1913)**

Se démarquant nettement du **Voleur de visage**, la deuxième version, le **Mystérieux Docteur Cornélius** (édité par La Maison du Livre, 23 rue Monsieur le Prince, Paris) comporte tous les éléments susceptibles de permettre cette lecture spécifique aux oeuvres structurées en série, dont les traits ressortent ici d'une manière exemplaire, voire presque caricaturale.

### 2.1. *Créer un rythme narratif et/ou de lecture*

Le roman populaire, publié en feuilleton ou constitué en série, joue énormément sur les procédés de répétition<sup>6</sup>, lesquels ne sauraient faire bon ménage

avec la concision narrative ou le souci de l'ellipse. Quelques chiffres parlent d'eux-mêmes :

- La première version du roman de *Le Rouge* était sans doute trop brève pour créer un rythme et des effets de lecture de série. Elle comporte quatre volumes totalisant dix-sept chapitres. L'ensemble représente environ 110 000 mots.
- La seconde version offre au lecteur dix-huit épisodes divisés en cent treize chapitres, soit environ 450 000 mots. On est passé du simple au quadruple! En outre, on le verra, *Le Rouge* a joué sur l'émiettement de l'action et des lieux. C'est tout un système, complexe et structuré à plusieurs niveaux, qui permet au lecteur d'acquérir certaines *habitudes de réception*. Nous examinerons successivement de quelle manière se mettent en place les marques paratextuelles, puis les marques textuelles itératives.

## 2.2. *Marques paratextuelles itératives*

### 2.2.1. *Les couvertures illustrées*

Dans les séries romanesques populaires, le péri-texte éditorial<sup>7</sup> - aspect extérieur du livre, titre, couverture - assume sans aucun doute deux des fonctions de la communication que Roman Jakobson analyse dans un article célèbre<sup>8</sup>: la fonction phatique (établir le contact avec l'interlocuteur, ici, le lecteur) et la fonction conative (ici, le convaincre d'acheter et d'ouvrir le livre). Mais cet appareil éditorial est tout autant caractérisé par la présence de marques itératives de *reconnaissance* qui fonctionnent comme des clin d'oeil au lecteur. Ces mécanismes sont à peu près absents de la première version, dont les quatre couvertures se contentent d'illustrer - assez sommairement - un moment dramatique du récit, avec seulement le souci, pour les volumes 1 et 2, d'établir une liaison sémantique avec le titre.

Dans la seconde version, les choses se compliquent et le mécanisme s'affine, les jeux de miroirs se multiplient.

#### 2.2.1.1. *L'illustration de couverture*

En couleurs, plus élaborée, l'illustration de couverture renvoie avec précision à une situation ou à des personnages de l'épisode, avec ce souci de focalisation dramatique qui sera celui des couvertures illustrées de la célèbre collection Fayard, par exemple. Donc, la relation couverture/texte est évidente. L'image intrigue ou séduit le lecteur éventuel, et ultérieurement, le plaisir de la lecture naît aussi de la *reconnaissance* dans le récit, sous forme verbale, de la scène illustrée de couverture.

Mais l'illustration de couverture, par le relais du texte, renvoie aussi au titre. Prenons l'exemple du 2<sup>e</sup> épisode. La couverture représente la scène au cours de laquelle Baruch Jorgell, venant de frapper à mort M. de Maubreuil, tire sur le chien Pistolet, dans l'intention de s'approprier les diamants. Ces diamants n'apparaissent pas directement sur l'image - sinon en arrière-plan, sous la forme d'énormes fours dans lesquels s'opère leur synthèse - mais qui se retrouvent dans le titre : **le Manoir aux diamants**. Ces détails se veulent l'occasion de rappeler que titre et image de couverture "fonctionnent" aussi pendant et après la lecture, puisque le rapport entre ces trois pôles sémantiques *image/texte/titre* crée un effet de démultiplication, ou de mise en relief de l'univers fictionnel.

#### 2.2.1.2. *Le médaillon de couverture*

Un médaillon, dans lequel s'inscrit le portrait de Cornélius, multiplie lui aussi les réseaux de circulation du sens. Il réapparaît sur toutes les couvertures de la série, établissant visuellement la continuité narrative. Dans le système sémiotique de chaque couverture, il est redondant par rapport au titre général de la série, déjà présent au-dessus du titre de chaque épisode : **le Mystérieux Docteur Cornélius**. Parallèlement, un effet de redondance analogue régit les relations entre l'illustration principale et le titre particulier à chaque épisode. Est-il besoin enfin de préciser que médaillon et illustration principale entretiennent des relations sémantiques particulièrement riches sur le plan dramatique : Cornélius est la cause occulte de nombre de drames figurés en raccourci dans l'illustration principale...

#### 2.2.2. *Les titres de couverture*

##### 2.2.2.1. *Titre général de la série*

La première version ne comporte pas de titre général, ce qui constitue certainement un handicap éditorial et commercial. Néanmoins, les volumes sont numérotés de 1 à 4, procédé plus fruste dont la réception peut poser problème. Ce "petit roman" en quatre parties n'a pas encore trouvé son "identité" de série. Et si les trois premiers titres, formés de mots qui s'entrechoquent (**le Voleur de visage**, **le Dompteur de requins**, **les Pirates de la science**), interpellent efficacement le lecteur, tout en renvoyant pour le premier et le troisième d'entre eux à la thématique bien personnelle de **Le Rouge**, le dernier, **l'Îlot mystérieux**, clôt assez platement l'ensemble.

Tout autre nous apparaît la seconde version, avec

son titre général complété par un numéro d'épisode en haut à gauche de la couverture<sup>9</sup>. L'ensemble – *titre général + numéro* – fonctionne évidemment comme un *signal*, affecté d'une forte valeur "rhématique", par opposition à la fonction "thématique" du titre de l'épisode<sup>10</sup>. Ce que connote la présence même du titre général c'est – de manière redondante, avec tout l'appareil paratextuel que nous sommes en train d'analyser – l'appartenance du volume à la littérature romanesque populaire. La simple mise en relation du titre général et du titre de l'épisode renvoie le reflet d'une stratégie d'écriture et, *ipso facto*, de lecture "paralittéraire" dont nous reparlerons plus loin.

##### 2.2.2.2. *Les titres des épisodes*

On peut, reprenant ainsi une démarche utilisée ailleurs<sup>11</sup>, analyser successivement la syntaxe et le contenu des titres des divers épisodes.

Voici les titres des dix-huit épisodes du **Mystérieux Docteur Cornélius** :

1. L'Énigme du creek sanglant
2. Le Manoir aux diamants
3. Le Sculpteur de chair humaine
4. Les Lords de la Main Rouge
5. Le Secret de l'île des Pendus
6. Les Chevaliers du chloroforme
7. Un Drame au lunatic asylum
8. L'Automobile fantôme
9. Le Cottage hanté
10. Le Portrait de Lucrece Borgia
11. Cœur de Gitane
12. La Croisière du Gorill-Club
13. La Fleur du sommeil
14. Le Buste aux yeux d'émeraude
15. La Dame aux scabieuses
16. La Tour fiévreuse
17. Le Dément de la maison bleue
18. Bas les Masques!

La syntaxe est tout à fait banale (déterminant + nom + expansion), très stéréotypée, c'est-à-dire répétitive et sans surprise (**les Lords de la Main Rouge**, **le Secret de l'île des Pendus**, **les Chevaliers du chloroforme**, etc.), mais cette répétitivité ne contribue-t-elle pas, à sa manière, à créer le rythme de réception particulier aux séries populaires? L'absence de surprise sur le plan formel fait partie d'une sorte de contrat implicite de lecture. La répétition d'une structure syntaxique titulaire fonctionne comme le signal - rassurant - qui confirme la poursuite du récit dans des formes identiques. Et c'est ainsi, qu'en revanche, le dix-huitième et dernier épisode s'intitule **Bas les Masques!**, l'exclamation mélodramatique annonçant ainsi, par l'écart syntaxique qu'elle re-

présente, l'interruption du rythme narratif tout autant que le terme du contrat implicite de lecture.

Venons-en au contenu des titres d'épisodes. On souscrit à l'affirmation d'Anne-Marie Thiesse, pour qui "le titre de roman populaire [...] se différencie par l'alliance d'une forme syntaxique caractéristique et d'un sémantisme particulier"<sup>12</sup>. Chez Le Rouge comme chez tous ses confrères, domine le souci de séduire, d'intriguer ou d'émouvoir. Au cours d'un travail antérieur, nous avons essayé de cerner les mécanismes linguistiques et sémantiques qui assument ces fonctions à l'intérieur des titres. Pour ce faire, nous nous référons, une fois de plus, aux fonctions conative et phatique de Roman Jakobson<sup>13</sup>, intimement liées dans le titre comme dans tout message à vocation publicitaire. C'est la raison pour laquelle, rompant avec le défaitisme - inhabituel chez lui - de Gérard Genette<sup>14</sup>, tout autant qu'avec le sérieux scientifique un peu désabusé d'A.-M. Thiesse, nous réactivons l'analyse de ce que nous appelions "stimuli dramatiques" ou "unités conatives"<sup>15</sup>, définis comme signes combinant des formes linguistiques et des signifiés à forte potentialité de séduction. Quels critères permettent de repérer ces unités? D'abord, sans doute, notre réaction subjective de lecteur, débarrassée un instant de tout surmoi critique. Ensuite, à titre de démarche vérificative, la connaissance des thèmes et des situations-clés du roman populaire, puisqu'il faut bien que, dans une certaine mesure, les titres renvoient aux textes.

La capacité de séduction des titres procède de phénomènes à la fois lexicaux et syntaxiques, donc rhétoriques. Elle met en oeuvre le double processus de signification, la dénotation et la connotation.

Examinons le titre du premier épisode : l'**Énigme du creek sanglant**. Chaque mot, pris séparément, y a valeur de stimulus dramatique, mais l'énoncé, pris globalement, joue également ce rôle; et, à l'échelon intermédiaire, certains rapprochements de termes créent des effets insolites :

/énigme/ = sé "mystère"

/creek/ = sé "américanité", d'où "exotisme" (mais, tout autant, "mystère", par méconnaissance de la traduction française de ce mot de la part de nombre de lecteurs peu versés dans les langues étrangères!)

/sanglant/ = sé "crime"

/creek sanglant/ = sé "étrangeté"

/tout le titre/ = sé "mystère" redondant.

À noter, ici encore, comme pour les autres aspects paratextuels examinés jusqu'à présent, les jeux de

miroir démultipliés du sens, le souci de la redondance. Les rapprochements insolites, générateurs d'étrangeté, comme "creek sanglant", donnent lieu à quelques belles réussites de poésie "surréaliste" : **le Sculpteur de chair humaine, les Chevaliers du chloroforme, l'Automobile fantôme, la Tour fiévreuse**.

L'analyse des dix-huit titres d'épisodes nous a permis d'établir un relevé des principaux signifiés des unités conatives. Nous les avons classés dans l'ordre décroissant du nombre d'occurrences, en indiquant entre parenthèses le numéro de l'épisode du titre dans lequel ils apparaissent. Est-il besoin de préciser qu'un tel exercice ne saurait être d'une rigueur absolue...

"crime" (1,3,4,5,6,10);

"américanité" (1,3,4,7,9,12);

"mystère" (1,5,8,16,18);

"étrangeté" (7,9,12,13);

"féminité" (10,11,15);

"richesse" (2,7,14);

"drame"(7,17,18).

### 2.2.3. Autres éléments paratextuels

Le couple "titre de la série/titre de l'épisode" reste indissociable à travers tout le fascicule : en couverture, au dos du livre, dans la page 1, celle du faux-titre (les éditions populaires font l'économie des pages de garde)<sup>16</sup>; dans la page intérieure du titre (page 3), ainsi qu'en tête du premier chapitre (page 5); et, à l'intérieur du fascicule, au haut des pages de gauche (nombres pairs), le **Mystérieux Docteur Cornélius**, avec, au haut des pages de droite (nombres impairs), le titre de l'épisode.

Cet appareil paratextuel rappelle donc inlassablement le double souci de l'éditeur :

1. Présenter le fascicule comme support éditorial d'un "récit complet". Argument d'économie pour l'acheteur, argument de commodité pour le lecteur. Sur la couverture, les dimensions typographiques du titre de l'épisode lui donnent la prééminence. L'ensemble "titres/nom de l'auteur" est dominé, tout en haut de la couverture, par la formule consacrée : "Chaque récit est complet en un volume", avec une variante syntaxique, page 4 : "Chaque volume contient un récit complet", reprise au dernier chapitre, après le mot "fin", ainsi qu'en page 4 de couverture. À noter, cependant, que les trois dernières occurrences de cette information... intéressée s'insèrent dans un encadré publicitaire annonçant la parution prochaine de... la suite! (de la *série*, bien sûr).



2. En effet, il s'agit de vendre le fascicule parce qu'il constitue, narrativement, un TOUT, mais aussi de préparer la vente du "prochain" qui est aussi, paradoxalement, dans l'ordre narratif, le "suivant". De là l'importance de la mention, redondante, du *numéro* à l'intérieur de la série, sur la couverture et au dos du fascicule. Les trois encadrés publicitaires comportent évidemment le numéro de l'épisode suivant.

C'est là, nous en reparlerons, un aspect parmi d'autres d'une stratégie éditoriale qui favorise un mode de réception des textes fondé sur la confusion permanente et irrationnelle du tout et de la partie.

### 2.3. Marques textuelles itératives

#### 2.3.1. Personnages

Nous l'avons souligné plus haut : les principaux personnages réapparaissent, sous des noms différents, dans la seconde version. Dans *le Voleur de visage* comme dans *Cornélius*, ils illustrent les variations d'une combinatoire narrative activée par la dialectique de la reproduction et de l'écart.

##### 2.3.1.1. Duplication

Le procédé éprouvé de la duplication permet à *Le Rouge* d'étoffer, de faire "foisonner" l'univers fictionnel. Ainsi, dans chacune des deux versions, on trouve : deux milliardaires américains âgés, un trio de fils de milliardaires, deux savants français (âgés), les deux filles des savants, les deux collaborateurs-gendres des savants, les deux bandits (*Cornélius* et *Mathias/Fritz*).

Est-il utile de préciser, que sur ce point, *Le Rouge* n'innove en rien, il reprend une tradition qui est, entre autres, celle de la farce et de la comédie classique : les "doubles" sont nombreux dans *les Fourberies de Scapin* (2 vieillards, 2 fils, 2 jeunes filles, 2 valets) ou dans *l'Avare* (2 pères, 2 fils, 2 filles). C'est là un procédé dramatique économique tout autant qu'efficace, qui fait fi ouvertement d'une certaine conception du "vraisemblable" fondée sur le refus des coïncidences. Ce procédé, poussé assez loin chez *Le Rouge*, ne saurait aller sans une nuance de parodie qui constitue un des charmes de l'oeuvre. Cependant, réduisant ces personnages à des stéréotypes, le procédé peut lasser. De là, sans doute, la faiblesse de la première version : elle ne présente d'intérêt que par l'affrontement entre les deux figures de savants qui sortent du lot : le météorologiste *Mondoubleau* et *Cornélius*.

##### 2.3.1.2. Effet d'écart

Le procédé de l'écart entre personnages quasiment interchangeable nuance et enrichit l'opposition manichéenne au sein de l'univers fictionnel. L'effet de *nuance* entre deux personnages d'un même camp et fort proches l'un de l'autre permet à l'auteur d'introduire sa vision personnelle des choses, d'enrichir la thématique et la problématique de l'oeuvre; ce, sans s'écarter des codes du roman populaire qui interdisent les développements psychologiques ou abstraits. Là où le roman "psychologique" essaie d'entrer dans le détail de chaque personnage, le *Mystérieux Docteur Cornélius* en ébauche grossièrement plusieurs qui se ressemblent sans se superposer exactement : de cet écart naît une espèce d'effet de réel. Ainsi, les deux savants français, *Gaston de Maubreuil* et *Prosper Bondonnat*, apparaissent comme des variantes du thème du scientifique désintéressé. Mais de *Maubreuil* est amer, pessimiste, tourné vers le passé plus que vers l'avenir : inventer la synthèse du diamant représente pour lui une revanche. *Bondonnat*, au contraire, manifeste une sérénité entièrement tournée vers un futur que la science ne saurait faire que radieux. Leurs filles respectives se distinguent semblablement l'une de l'autre : tourmentée, *Andrée de Maubreuil* est animée par la flamme de la vengeance, alors que *Frédérique Bondonnat* a une tendance naturelle au bonheur. Pour citer un dernier exemple du parti que le romancier tire de l'effet de nuance, nous rappellerons que, du côté des milliardaires anglo-saxons, *Fred Jorgell*, le *Yankee*, manifeste une rudesse en affaires et dans les rapports humains qui, chez *William Dorgan*, d'origine britannique, n'exclut pas la joie de vivre et un certain raffinement(!) : *Le Rouge* réintroduit ainsi le thème de l'opposition entre Nouveau et Vieux Mondes qui traverse toute son oeuvre.

##### 2.3.1.3. Effet de contraste

*Le Rouge* joue également sur l'effet de contraste, sans surprise, entre les fils des milliardaires, le "bon" ingénieur *Harry Dorgan*, le "méchant" *Baruch Jorgell*. Plus intéressant encore nous semble être le double système de relations qui unit *Cornélius* à *Bondonnat* et à *Frits Kramm*. Le contraste *Cornélius/Bondonnat* permet de poser clairement le problème des applications et de l'utilisation sociale de la science. La dissemblance (le mot "contraste" serait un peu fort) entre les frères *Kramm*, *Fritz* et *Cornélius*<sup>17</sup> fournit à l'auteur l'occasion de prendre ses distances par rapport aux trucs et aux codes du roman populaire d'aventures. Si *Fritz* apparaît comme un chef de bande jouisseur et attaché d'une

manière "romanesque" à l'organisation de la Main Rouge, Cornélius envisage les choses d'une manière plus froidement efficace, et pour tout dire plus moderne. Implicitement, par son truchement, Le Rouge amorce une critique du récit criminel à la Rocambole :

Mais autant Fritz s'appliquait à mettre en relief les innombrables et puissantes ramifications de la Main Rouge, autant le docteur paraissait y attacher peu d'importance. Un jour même, il alla jusqu'à dire :  
- Je suis presque de l'avis de Baruch, pourquoi ne pas laisser peu à peu de côté toute cette organisation romanesque, dont la direction demande beaucoup de mal et expose à beaucoup de dangers?"

(*Les Lords de la Main Rouge*, chap. 7)

#### 2.3.1.4. *Comparses*

Aspect essentiel par lequel la seconde version se démarque de la première, la multiplication des personnages secondaires, dont on sait qu'ils ajoutent au sérieux souvent insupportable de l'affrontement entre les "Bons" et les "Méchants" l'élément comique et même burlesque, la distance du sourire et une humanité moins figée dans des poses stéréotypées : en un mot, l'ambiguïté de la "vie".

Un certain nombre de personnages secondaires étaient présents dans le *Voleur de visage* : Urbain Boscart (alias Oscar Tournesol dans la seconde version), le chien Misère (Pistolet), Miss Mac Marlott (Mac Parlott), Annibal, le domestique de Cornélius (Léonello). Quant à Joe John, nous l'avons dit, il prête quelques traits à Kloum le Peau-rouge.

Ce sont ainsi plus de vingt personnages nouveaux qui apparaissent dans la seconde version, des personnages variés, amusants ou pittoresques : un dandy britannique, un poète misérable, des artistes de cirque, des "tramps", des matelots, un vieil avare canadien, un cosaque, une danseuse espagnole, etc.

Grâce à ces personnages secondaires - mais faut-il vraiment les qualifier ainsi? - le *Mystérieux Docteur Cornélius*, roman populaire, prend son aspect, sa dimension son rythme de série. En dépit de ses excellentes idées de base (les recherches de météorologie appliquée de Mondoubleau, les prodiges de chirurgie esthétique de Cornélius), d'ailleurs reprises dans la seconde version, le *Voleur de visage* manque de souffle, d'épaisseur dramatique, et son dernier volume (*l'Îlot mystérieux*) donne une nette impression de bâclage. Les péripéties faisant intervenir les personnages principaux (Mondoubleau et ses amis, les milliardaires américains et les trois bandits)

ne suffisent pas à soutenir l'attention du lecteur. Quant aux personnages secondaires du *Voleur de visage*, ils procèdent d'une idée mal exploitée (Joe John, le dompteur de requins) ou bien ils sont mal intégrés à l'action principale (Patoucket et Miss Mac Marlott). La seconde version corrige ces erreurs, pallie ces insuffisances.

#### 2.3.2. *Les deux niveaux d'action dramatique*

L'agencement du récit en deux niveaux accorde parfaitement le *Mystérieux Docteur Cornélius* aux nécessités éditoriales et commerciales de la publication sous forme de fascicules en série. Le double titre, étudié plus haut, renvoie aux deux strates narratives qui conditionnent le mode de réception de ce type d'ouvrage :

1. L'action générale, déjà présente - mais quasiment seule - dans le *Voleur de visage*, met aux prises les silhouettes emblématiques du Bon et du Mauvais Savants. Elle assure l'unité formelle de l'ensemble.
2. Les personnages secondaires permettent de multiplier les épisodes et de retarder, à volonté, l'action principale, de la freiner en la divisant indéfiniment. Le roman populaire illustre à sa manière le paradoxe de Zénon d'Élée. Les personnages secondaires deviennent les héros d'ensembles narratifs de longueur limitée aux 95 pages d'un fascicule. C'est ce qu'assurent implicitement le titre de l'épisode (par opposition au titre général) et explicitement la formule de couverture: "Chaque récit est complet en un volume".

Cette formule, il faudrait pouvoir en vérifier la portée. Si un "happy end" est le critère essentiel de la complétude du récit, alors, certes, il y a tromperie sur le produit. On peut observer néanmoins qu'à défaut d'offrir formellement au lecteur un récit "complet", donc "clos" - ce qui serait en contradiction avec l'annonce d'une "suite"-, le texte de chaque fascicule présente une certaine *unité*, sur divers plans :

- Unité - relative - *d'action*, parce que Le Rouge bâtit chaque épisode autour d'une idée-force, d'une trouvaille souvent évoquée par le titre : *l'Énigme du creek sanglant*, *le Secret de l'île des Pendus*, *un Drame au Lunatic asylum*, *le Portrait de Lucrece Borgia*, etc.
- Il s'ensuit une certaine unité des *personnages* en scène tout au long du récit.
- Enfin, et peut-être surtout, chaque épisode présente une certaine unité de *lieu*. Dans la con-

ception romanesque de *Le Rouge*, où l'exotisme est un thème capital, unité de lieu signifie que l'action se cantonne dans un pays, ou dans une partie du monde, réduits à quelques traits généraux et pittoresques. Dans le tableau qui suit, où nous avons indiqué le ou les lieu(x) de l'action pour chaque épisode, on observera que cette unité relative d'action touche onze épisodes sur dix-huit :

- 1<sup>er</sup> épisode : É.-U.
- 2<sup>e</sup> épisode : Bretagne
- 3<sup>e</sup> épisode : É.-U.
- 4<sup>e</sup> épisode : Bretagne, É.-U., Bretagne
- 5<sup>e</sup> épisode : Paris, Aléoutiennes, É.-U.
- 6<sup>e</sup> épisode : É.-U., Aléoutiennes
- 7<sup>e</sup> épisode : É.-U.
- 8<sup>e</sup> épisode : É.-U., Canada
- 9<sup>e</sup> épisode : É.-U.
- 10<sup>e</sup> épisode : É.-U.
- 11<sup>e</sup> épisode : Canada
- 12<sup>e</sup> épisode : Russie, Aléoutiennes
- 13<sup>e</sup> épisode : îles de Bassan (Pacifique)
- 14<sup>e</sup> épisode : É.-U.
- 15<sup>e</sup> épisode : É.-U.
- 16<sup>e</sup> épisode : É.-U.
- 17<sup>e</sup> épisode : É.-U., Canada
- 18<sup>e</sup> épisode : É.-U., France

#### 2.4. Pluralité des modes de lecture

L'agencement, simple dans son principe, et souple dans sa mise en oeuvre, d'une série romanesque populaire comme *le Mystérieux Docteur Cornélius*, autorise par sa conception même divers modes de lecture que nous voulons brièvement décrire ici.

##### 2.4.1. Lecture de l'ensemble, dans l'ordre de publication

Un premier mode permet de suivre synchroniquement le déroulement de l'action principale et des multiples actions secondaires. Chaque semaine - le samedi - apportait au lecteur patient et méthodique un nouvel épisode. La publication complète des 18 fascicules s'est donc étalée sur 4 mois et demi, en 1912 et 1913. L'action du roman se déroule sur une durée fictive de 3 ans.

##### 2.4.2. Lecture d'épisodes isolés

Chaque récit est, ne l'oublions pas, "complet en un volume". Nous avons dit ce qu'il fallait penser d'une telle assertion. Système éditorial "attrape-tout" que celui du roman par épisodes "complets". On peut effectivement acheter et lire un épisode isolé sans avoir pour autant le désir de lire la suite...

Le lecteur qui prend la série en cours de publication pourrait être gêné par sa méconnaissance des épisodes précédents. En fait, il n'en est rien. *Le Rouge* prend soin de présenter brièvement un personnage chaque fois qu'il est mentionné pour la première fois, en général au début de l'épisode. Il est vrai que le simplisme des portraits est parfaitement adapté à cette nécessité de la lecture d'épisodes isolés. C'est ainsi que les premières lignes du 10<sup>e</sup> épisode, *le Portrait de Lucrece Borgia*, présentent brièvement au lecteur deux personnages essentiels :

Fritz Kramm, le richissime marchand de tableaux, achevait de déjeuner paisiblement en compagnie de son frère, le docteur Cornélius, si célèbre à New York sous le nom de "sculpteur de chair humaine", lorsqu'un domestique lui remit un télégramme. Il le décacheta et se mit à sourire. (L'italique est de nous.)

Donnons quelques autres exemples de ce souci d'éclairer immédiatement le lecteur. Au début du 11<sup>e</sup> épisode, *Coeur de Gitane*, Régine Bombridge, contre toute vraisemblance, qualifie ainsi Oscar Tournesol - pour lequel, notons le bien, elle éprouve un tendre sentiment :

- D'ailleurs, interrompit une jeune fille à la voix grêle et perçante, c'est notre ami Oscar Tournesol, le sympathique bossu qui nous a engagés dans cette affaire, et il est incapable de nous jouer un mauvais tour. (L'italique est de nous.)

Peu après entre en scène Lord Burydan, et c'est le plus naturellement du monde qu'il fournit son *curriculum vitae* à ses comparses, en même temps qu'au lecteur :

- Je me nomme, comme vous le savez (alors?!), Lord Astor Burydan, et ma principale occupation est de dépenser, de la façon la plus intéressante qu'il soit possible, l'immense fortune que je possède. Je n'ai jamais reculé devant une excentricité pourvu qu'elle soit amusante, et c'est sans doute ce qui m'a valu, aussi bien en Amérique que sur le vieux continent, le populaire surnom de Milord Bamboche.

##### 2.4.3. Lecture "éclatée", dans tous les sens

Finalement, *le Mystérieux Docteur Cornélius* peut se lire sans respecter l'ordre des épisodes. On peut très bien "remonter" la série, puisque "chaque récit est complet". Des notes en bas de page renvoient aux péripéties que le texte évoque de façon allusive : "(1) Voir l'Automobile fantôme n° 8", nous recommande-t-on, page 10 du numéro 9 (édité par La Maison du Livre). C'est ainsi que ce fascicule fournit au lecteur, au bas de ses 92 pages, trois renvois au n° 2, deux au n° 3, quatre au n° 5, deux au n° 6, huit au n° 7 et trois au n° 8! Le lecteur convaincu



pourra alors trouver tous les renseignements pratiques (titres, prix, adresse) en page 4 de couverture...

### 3. Éditions modernes de Le Rouge

Les lecteurs qui, en 1975, dans l'édition 10/18 de Francis Lacassin, découvraient avec enthousiasme **Le Mystérieux Docteur Cornélius**, ou ceux qui ont ouvert plus récemment le volume **Le Rouge** de la collection "Bouquins", chez Robert Laffont, ne pouvaient "recevoir" cette oeuvre comme les lecteurs des fascicules de la Maison du Livre en 1912-1913. Tout est changé en ce qui concerne les conditions de réception : l'époque, le type de public, sa mentalité, son passé culturel. Les livres modernes proposés par Lacassin ne s'inscrivent pas dans des circuits éditoriaux "populaires". Leur paratexte est différent : s'ils ont des illustrations, elles sont là à titre de documents *sur* le roman populaire. Des préfaces copieuses précèdent les textes, que nous lisons en une seule fois, comme un roman publié en volume. L'effet de série s'est en partie estompé.

### 4. Conclusion

Il serait sans doute caricatural de conclure cet article en prétendant que, ayant retranché du **Mystérieux Docteur Cornélius** l'essentiel du **Voleur de visage**, ce qu'il en reste constitue la quintessence des stratégies scripturales et narratives du roman populaire de la Belle Époque.

Notre ambition consistait essentiellement à essayer de rappeler les relations étroites qui unissent indissociablement trois démarches complémentaires : celles du romancier, de l'éditeur et du lecteur. La mise en perspective d'une même oeuvre dans ses divers états narratifs et éditoriaux allait dans cette direction. La prise en compte du paratexte et des effets de sens qu'il produit permet tout particulièrement dans le domaine du roman populaire, où la visée commerciale est si importante, d'éclairer le mode de réception de l'oeuvre à une époque donnée. Si nous avons pu ainsi contribuer à ébaucher une reconstitution du geste lectoral dans le domaine des séries romanesques populaires au début du siècle, notre objectif serait atteint.

### Notes

1. Je continue à utiliser ce terme, par commodité certes, mais aussi parce que, sans aucun jugement de valeur sur la qualité des textes ainsi étiquetés, sans m'interroger sur leur rapport - ou leur distance - à une improvable quintessence "littéraire", je persiste à penser

qu'ils s'inscrivent dans une démarche d'écriture et d'édition radicalement différente de celle des textes officiellement encensés.

2. "Bibliographie de G. Le Rouge", dans **Les Cahiers de l'Imaginaire** n° 1, spécial "Le Rouge", avril 1980, p. 51.
3. "Essai de bibliographie", dans **G. Le Rouge**, Paris, Éd. Robert Laffont, 1986, p. 1304-1305, (Coll. "Bouquins").
4. Paris, Éditions d'Aujourd'hui, (Coll. "Les Introuvables").
5. Cf. G. Genette, **Seuils**, Paris, Éd. du Seuil, 1987. Pour cet auteur, le texte "se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations[...]. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public" (p. 7)
6. Cf. La très intéressante communication de J.-C. Vareille : "Le plaisir de la répétition; À propos du **Fils du Diable**", colloque "Paul Féval et le roman", Presses de l'Université "Rennes 2", sept. 87.
7. Cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 20.
8. R. Jakobson : **Essais de linguistique générale**, Paris, Seuil, 1970, p. 213 et suivantes, (Coll. "Points").
9. Ces divers éléments paratextuels - titre général, numéro dans la série, titre d'épisode et nom d'auteur - apparaissent également au dos de chaque fascicule.
10. G. Genette, *op. cit.*, p. 75 : "Les titres indiquant, de quelque manière que ce soit, le "contenu" du texte seront dits, le plus simplement possible, "thématiques" [...]; les autres pourraient sans grand dommage être qualifiés de formels, et bien souvent de génériques [...]". Genette choisit finalement pour cette deuxième catégorie le terme "rhématique", précisant : "J'emprunterai à certains linguistes l'opposition qu'ils marquent entre le *thème* (ce dont on parle) et le *rhème* (ce qu'on en dit)" (p. 75).
11. Cf. notamment, pour l'approche des titres de la paratexte, nos deux études : "Réflexions sur les titres des **Aventures d'A. Lupin**", dans **Enigmatika** n° 8, 1977, "L'Étrange lueur verte des titres dicksonniens" (sur Jean Ray), dans **Les Cahiers de l'Imaginaire**, n° 7/8, 1982. Lire aussi, dans le livre remarquable d'A.-M. Thiesse, **Le Roman du quotidien; Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque**, le chapitre intitulé "Des Titres spécifiques" (Paris, Éd. "Le Chemin vert", 1984, p. 132-137).
12. A.-M. Thiesse, *op. cit.*, p. 135.
13. R. Jakobson, *op. cit.*, p. 216-217.
14. "À la fois trop évidente et trop insaisissable, la fonction de séduction (des titres), incitatrice à l'achat et/ou à la lecture, ne m'inspire guère de commentaires", G. Genette, *op. cit.*, p. 87.
15. "L'Étrange Lueur verte..." (*art. cit.*), p. 63-64.
16. Page 2 (au verso de la page du faux-titre), l'espace est rentabilisé par la "réclame" : la Maison du Livre annonce la parution de **l'Art de Réussir dans la Vie**, "indiquant à tous clairement et simplement les différents procédés pratiques et à la portée de tous pour dominer ses semblables et s'en faire aimer et, à leur insu, les asservir aux caprices de sa volonté". Des thèmes qui ne sont pas fort éloignés de ceux des ouvrages de Le Rouge... Les deux dernières pages de chaque fascicule sont elles aussi consacrées à la "réclame".
17. Dans la première version, les deux bandits ne sont pas frères.



PIERRE NORD

**MORT  
AUX MARCHANDS  
DE CANONS I**

L'AVANTURE CRIMINELLE  
LIBRAIRIE ARTHÈME FAYARD

# L'ESPION DE PAPIER ET SON DOUBLE

## *Le discours sur l'espionnage et ses contrats de lecture*

---

Paul BLETON  
Télé-université, Montréal

### Discours

“Le roman d'espionnage ne doit pas grand-chose à l'espionnage réel” ou “l'histoire du roman d'espionnage ne se comprend qu'à la lumière de l'histoire de l'espionnage” : tels sont les opinions, tranchées à l'extrême, de deux lecteurs récents de ce genre populaire (respectivement Alfu, 1983 et G. Véraldi, 1983).

L'une et l'autre sont discutables, mais elles ne tiennent guère compte de la décision cognitive que le lecteur devrait prendre, pour trancher en faveur de l'une ou de l'autre, par rapport au contrat de lecture que chaque texte propose : s'y conformer, le transgresser, l'ignorer...? Et encore, est-ce aller vite en besogne que de supposer à un genre, le roman d'espionnage, un contrat de lecture standard. En travaillant à décrire l'émergence du roman d'espionnage français comme genre, c'est justement une telle supposition qu'on est amené à soupçonner, en recadrant au passage le débat sur les relations entre espionnage réel et espionnage romanesque.

... chaque type de discours qualifié habituellement de littéraire a des “parents” non-littéraires qui lui sont plus proches que tout autre type de discours “littéraire” (T. Todorov, 1978 : 25)

La nature secrète et machiavélique de l'espionnage apparente “narration paralittéraire” et “dénomination non-littéraire” non seulement par la communauté de référent, mais les apparente aussi par la similarité des pressions qu'elle fait subir aux énoncés et aux postes pragmatiques que ces derniers déterminent. Ces pressions ne sont pas traitées de façon homogène : au titre du référent, par exemple, se départagent les énoncés ayant pour référent un fait prouvable et ceux n'ayant pas un tel référent; au titre de l'allocutaire, les énoncés pour lesquels l'obligation

d'administrer cette preuve est pré-requise et ceux ne connaissant pas une telle contrainte... Ces pressions sont néanmoins tout le temps présentes : ce qui explique que le discours prenant l'espionnage pour objet soit un continuum – du roman le plus invraisemblable et irréaliste à l'étude la plus fouillée et synthétique d'un aspect de la guerre secrète.

Une connaissance du monde de l'espionnage est certes possible, voire réelle; secret et tromperie n'empêchent l'accessibilité à ce monde que partiellement. Il est tout aussi possible que tel lecteur particulier face à un texte ambigu décide, choisisse un mode de compréhension au détriment de l'autre (fiction ou réalité). Mais ce lecteur particulier peut tout aussi bien rester perplexe, préservant l'ambiguïté ou l'indicibilité dues à la non-coïncidence des oppositions fiction/réalité et prouvable/non-prouvable. Si l'on ne résout pas la difficulté par le recours au “lecteur expert”, nous sommes conduits à une conception transactionnelle de ce discours sur l'espionnage. Transaction sur deux registres : celui du contrat de lecture qui assigne les rôles illocutoires et auxquels le lecteur réel peut se laisser assujettir ou pas, et celui de l'interprétance qui agence les énoncés sur l'espionnage pragmatiquement distincts – obéissant aux impératifs de séduire, faire savoir et convaincre. Aux extrémités de ce discours, donc : le pôle narratif, le pôle encyclopédique et le pôle argumentatif. On nommerait “genres”<sup>1</sup> les agencements singuliers de ces trois types d'énoncés que l'évolution du discours sur l'espionnage a rendu conventionnels, la rhétorique se chargeant de les naturaliser; ces agencements seraient le résultat de transactions impliquant des agencements antérieurs, le caractère codant de certaines oeuvres et le talent de chaque énonciateur, l'institution d'accueil, le lectorat, et l'Histoire, sous les espèces de l'événement et du discours social structurant.



C'est sans doute la narration qui est le plus étroitement liée au discours sur l'espionnage, puisque même dans les essais les plus clairement propagandistes ou les synthèses les plus clairement encyclopédiques, ce dernier est encore largement tributaire de récits, fussent-ils en position régie : exemples anecdotiques, biographies, etc.

Moins prégnante sans doute que la narration, la composante encyclopédique ne s'en inscrit pas moins dans le tissu narratif et argumentatif : non pas seulement sous les espèces de savoirs décoratifs, mais aussi comme représentation de savoir-faire techniques que le récit ou l'argumentation doit se charger de rendre nécessaire.

Quant à l'argumentation, E. Neveu (1985) en a amplement montré la part, surtout implicite, par le jeu des présupposés, dans les romans d'espionnage les moins prétentieux au chapitre cognitif. Et le plus mesuré des encyclopédistes, J.P. Alem (1977), après avoir ouvert son livre sur l'interrogation : "La question fondamentale qui se pose à propos de l'espionnage est celle de savoir le rôle qu'il a joué et qu'il continue de jouer dans l'élaboration de l'histoire", répond par une histoire de l'espionnage – ce qui a pour effet sur le lecteur de faire surévaluer ce rôle du simple fait d'avoir décontextualisé en partie chaque avatar historique de l'espionnage.

### Genre 1 : l'espionnage de série

Littérature d'évasion que vise l'intimidant "vous lisez trop de romans d'espionnage!", le premier genre, comparé aux autres, est à la fois le plus classiquement romanesque et le moins prédéterminé au niveau du contrat de lecture (pas d'auteur-expert ni de production de preuve anticipée); tout ingrédient encyclopédique, ni *a fortiori* argumentatif, n'en est pas forcément exclu, mais il y règne la vraisemblance et non le réalisme. Ainsi est-ce à ce genre que s'applique d'abord l'impératif de production et de mise en marché à la fois typique de la littérature de masse et le plus contradictoire avec le réalisme du héros : la sérialisation. C'est en quelque sorte directement que les séries présentant les exploits toujours renouvelés d'un même héros (OSS117, le Commando, le Gorille, Face d'Ange, M. Suzuki, Coplan...) héritent du roman-feuilleton et de la littérature populaire. Le caractère romanesque de ce héros unique dans une luxuriante prolifération diégétique est même tellement établi que d'autres genres l'utilisent comme générateur indiciel pour signaler "attention, ici fiction" (dans la série SAS de G. de Villiers, par exemple, pourtant plus portée à interpréter l'actualité,

cf. notre genre 5).

### Genre 2 : l'espionnage comme exemplum

À l'autre extrémité, on trouverait ces textes dans lesquels le récit est régi.

Récit formellement subordonné à une argumentation, comme dans *l'Espionnage allemand en France* (1908) où le compilateur, P. Lanoir, se faisait l'avocat du contre-espionnage et voulait prouver l'efficacité du machiavélisme de Stieber et Bismarck. Il rapporte alors cette anecdote tirée des *Mémoires* de Stieber : une mouche prussienne aurait appris à son chef l'intention de Berezowski d'assassiner Alexandre II, en visite à Paris en juin 1867; la police française ne fut pas prévenue, mais un agent allemand fit échouer l'attentat *in extremis*. Bismarck et Stieber avaient en effet tablé sur le fait qu'aucun jury parisien ne se résoudrait à condamner un tel jeune homme, polonais, romantique et patriote - en quoi il eurent raison; or, cette magnanimité, selon le calcul de Bismarck, pourrait coûter à Napoléon III l'alliance russe, qui devait effectivement devenir cruciale trois ans plus tard.

Mais aussi récit comme truchement obligé, pour l'analyste voulant comprendre, *a posteriori* et par l'étude de cas, les aléas de l'action secrète, ou pour le pédagogue voulant en présenter une opération modèle. C'est ce que P. Nord illustra avec *mes Camarades sont morts* (1947) et *l'Intoxication, arme absolue de la guerre subversive* (1971).

Récit enfin comme matière première à partir de quoi se font les grandes présentations encyclopédiques, comme *les Espions : un panorama de l'espionnage de notre temps* (1963) de R. Cheysens.

Tout d'abord canton de l'art de la guerre, depuis le treizième chapitre du traité que Sun-Tzu rédigea quatre siècles avant notre ère à la récente encyclopédie de W.V. Kennedy, *la Guerre secrète moderne* (1984), ce genre était affaire de spécialistes militaires, visant à détailler et à transmettre un savoir appliqué, lui-même borné par des discussions sur la valeur fonctionnelle de l'espionnage et, complémentaire, sur la contradiction entre ses règles d'efficacité et les règles éthiques (ce débat est lui aussi ancien, et large : Montesquieu, von Clausewitz, Vattel, Frédéric II, Funck Brentano, Sorel, pour n'en citer que quelques-uns, l'alimentèrent, parfois donc bien avant la guerre franco-prussienne).

Beaucoup plus que le roman d'espionnage, c'est

ce genre qui évolua avec l'espionnage, rythmés tous deux par les guerres, celle de 70, les conflits mondiaux, la révolution d'octobre (...), stimulés parfois aussi par des affaires mettant les services secrets devant l'opinion publique... : rapports militaro-diplomatiques que le colonel baron G.H. Staffel publia en 1871; étude sur l'histoire, les techniques et le droit de l'espionnage que le lieutenant A. Froment fit paraître en 1897 pour profiter de la curiosité nouvelle qu'avait éveillée l'affaire Dreyfus<sup>2</sup>; collection "Mémoires, études et documents pour servir l'histoire de la guerre mondiale" chez Payot dans les années 30...

Plus tard, et plus marginalement, le souci de plus apprendre de l'Histoire incita des universitaires à considérer la guerre secrète comme un chapitre non négligeable de la culture martiale de civilisations passées (par exemple, *la Guerre antique de Sumer à Rome*, 1973, de J. Harmand) ou comme un objet d'étude à part entière (à ma connaissance, il n'existe pas en français d'équivalent à *Origins of Intelligence Services*, 1974, de F. Dvornick ou *Her Majesty's Secret Service*, 1985, de Ch. Andrew...).

Mais le genre n'en était pas pour autant confisqué par les spécialistes : on l'a vu, c'est parfois même pour sensibiliser ou convaincre l'opinion publique que ce savoir est exposé dans une argumentation, voire pour enseigner à un public cible particulier les rudiments d'une discipline (W. Wade, 1968) ou encore pour donner accès à une information factuelle d'habitude bien gardée (je pense, par exemple, à l'étonnante compilation de J. Mader et M. Abdelnab, 1968).

Enfin vulgarisé, ce savoir pratique n'est pas seulement et prosélytiquement adressé à de futurs espions. Ainsi, savant par sa documentation et l'ampleur de son propos, *l'Espionnage à travers les âges* de J.P. Alem offre une synthèse historique à bien des lecteurs dont la curiosité première a plus été titillée par le romanesque de l'espionnage (peut-être même, par les romans d'espionnage) que par son rôle historique.

### Genre 3 : l'espionnage historiographique

Sans avoir à se prononcer sur la véracité des énoncés de ce genre et de son plus proche parent, on pourrait les caractériser par le rôle crucial qu'y joue l'anticipation de cette exigence virtuelle du lecteur implicite : se voir confirmer par preuve l'adéquation de l'énoncé à son référent. Ceci incitera l'auteur à citer des sources vérifiables, à opérer des recoupe-

ments, à produire des fac-similés de documents... Le troisième genre diffère néanmoins du précédent en ce que sa forme réactionnelle est un récit – ce que laissait déjà prévoir la place occupée par la narration dans des synthèses comme celle d'Alem – : le récit historiographique.

Histoire d'un service de renseignement, comme celle des services israéliens (J. Piekalkiewicz, 1977), d'une crise particulière, comme la guerre d'indépendance algérienne (E. Bergot, 1976) ou d'une vie, comme celle de Reilly (R.B. Lockhart, 1971), le récit historique peut présenter le savoir dont il est porteur sur le mode plus encyclopédique, comme somme de connaissances reçues (quelles que soient les controverses qui, par ailleurs, peuvent encore faire rage; c'est même là le risque inhérent à tout discours savant : il est possible de le contredire ou il peut explicitement s'inscrire dans une contention, opposant le sens qu'il tire de l'examen d'un dossier à d'antérieures représentations des mêmes faits. Ainsi, c'est sur le double paradigme "apparence/réalité", "croyance/enquête" que V. Alexandrov, 1978, est conduit à présenter l'affaire Toukhatchevsky, et celui de "perception à l'est/perception à l'ouest" que S. M. Goliakov et V. Ponizovsky, 1967, exposent l'affaire Sorge. Dans la mesure où le texte admet que le lecteur implicite puisse exiger de juger sur pièces, voire n'entendre le témoignage offert que comme l'une des pièces d'un plus vaste dossier, des auto-disculpations comme celle de L. Carré ou des mémoires controversés, comme ceux de Rémy (1946-1948), relèvent aussi de ce genre<sup>3</sup>.

### Genre 4 : l'espionnage comme roman à thèse

Ici, l'idée même de preuve et de controverse sur l'existence ou l'interprétation d'un fait historique est étrangère; ce genre scotomise l'éventualité d'une lecture critique et vise plutôt à établir une connivence avec le lecteur en le faisant acquiescer à un *idéologème* matriciel explicite, générateur d'une axiologie informant sémantique et syntaxe narratives. Le récit n'est plus alors que l'expansion narrative de l'*idéologème*; clairement ancillaire, il est entièrement déterminé par la fonction de propagande.

Sceau originel du roman d'espionnage français, puisque les aléas de l'Histoire avaient fait que les premiers récits d'espionnage apparurent en une période où les Français venaient de découvrir leur méconnaissance de l'espionnage et s'appliquaient à une incompréhension active des tenants et aboutissants de la défaite contre la Prusse!... En particulier, par cette assez médiocre littérature *dénégatrice* que fut

le roman de francs-tireurs de l'après-Sedan, lui-même codé par les romans patriotiques d'Erckmann-Chatrian, publiés en 1862, 1863 et 1866. Constitué de traditionnels récits de torts redressés, qui superposaient le plus souvent préjudice national de la défaite et injustice privée, au franc-tireur citoyen devenu soldat pour suppléer l'État défaillant, ce genre donna un contradictoire, le soldat d'un État-caserne déguisé en civil, l'espion prussien; puis, à ce personnage, il offrit un contraire, le franc-tireur de la guerre secrète. Le modèle est déjà saturé dans les *Espions* (1874) d'A. Brot. Soudard prussien déguisé en civil dans les années 70, l'espion de papier ressemblait à s'y méprendre à la représentation que le discours social se faisait de son double.

Réveillé par les crises de 1905 et 1911, l'*idéologue* de la Revanche réactiva l'espion prussien modifié par son intégration dans des séries et par la plume de grand feuilletonistes comme L. Sazie, Souvestre et Allain, G. Le Rouge ou G. Bernard. D'abord, la dénonciation des menées souterraines allemandes cherchait moins, "abréactivement", à excuser une défaite passée qu'à préparer à un conflit à venir; puis on revint à la franche causalité diabolique pour expliquer certains revers militaires (les scénarios de sombres complots, issus de la littérature populaire, eurent en effet vertu explicative aux yeux de bien des lecteurs, sevrés d'informations véridiques par l'omnipotence de la censure et prêts à se vouer au prêt-à-penser en cette période de confusion). Cette veine revancharde ne s'est pas éteinte avec la Grande guerre, puisqu'elle inspirait encore le *Blümelein 35* qu'en 1937 F. Carco dédiait à L. Daudet<sup>4</sup>!

Aussi bien, ce quatrième genre, le roman à thèse, se mit-il au service d'autres *idéologues*, d'autres méconnaissances, d'autres compensations politiquement ou idéologiquement fantasmatiques : depuis la marginale anglophobie de P. d'Ivoi, très somptueusement mise en scène dans le *Capitaine Nilia*, (1898), (où l'héroïne, emblème de l'Égypte, somnambule et médium, mystérieusement ombiliquée au prestigieux et souterrain passé de son peuple, est manipulée par le général anglais et l'espion allemand et rendue à la liberté par le héros crâne et français), jusqu'au "péril jaune", cher au Kayser et au capitaine Danrit (1905), réactualisé par la guerre de Corée, la rupture Moscou/Pékin et la guerre du Viêt-Nam, non seulement dans les vaticinations céliniennes mais aussi dans des romans comme *Menace asiatique* (1957) d'A. Favières, *Péril jaune sur la Place Rouge* (1960) de G. Morris-Dumoulin, *la Guerre des jonques* (1967) de J. Hery...

Le simplisme de la veine archaïque a bien informé tout le genre, qui, par exemple, utilise très largement encore le manichéisme des romans revanchards - en modifiant le Méchant au gré des évolutions de l'actualité : Prussien d'abord, puis nazi, kagébiste ou mao... Mais qui aussi invente de nouvelles synthèses, dont la plus courante consiste à faire évoluer un héros hérité de la tradition feuilletonesque dans un monde directement issu du journalisme des grands reporters; c'est un même prince, d'Eugène Suë à Gérard de Villiers, mais les bas-fonds se sont étendus : de la moderne babylone au tiers-monde de *Paris-Match*<sup>5</sup>.

### Genre 5 : l'espionnage-fiction

Entre le discours de savoir et le bourrage de crâne, le roman d'espionnage-fiction résulte d'un nouvel équilibre de la narration, de l'argumentation et de l'encyclopédie; entre le lecteur critique et le lecteur complice, retors, il cherche le lecteur mystifié.

Genre le plus récent du discours sur l'espionnage, il dérive néanmoins de cette veine spéculative bien ancrée dans la paralittérature qui constitue le ressort d'une des formes de la science-fiction, et, plus directement, de genres comme le roman de guerres futures et la politique-fiction.

Le roman d'espionnage-fiction connaît deux formes : dans la première, le récit offre une solution explicite mais romanesque à une énigme issue de l'actualité, ce qu'illustre le *Vol 007 ne répond plus* (1984) de G. de Villiers (comment expliquer l'erreur de navigation qui fut fatale au Boeing coréen?); dans la seconde, le récit se fait simulation, dynamisation romanesque d'une situation politique donnée, comme dans *Rouge Grenade* (1982), de la même série SAS (avant la réelle intervention américaine de 1985, que se serait-il passé si l'un des membres du Conseil de la Révolution grenadine s'était désolidarisé des autres?).

La mystification du lecteur n'est pas l'effet d'un tour d'écriture, à la Borgès, comme dans *l'Hérésie de Carolus Boorst* (1967) d'Y. Rivais, ni celui de quelque ambiguïté sur la nature romanesque des espions de papier (avouée par la seule sérialisation chez de Villiers ou dans la série au héros *polycéphale* de C. Rank, "le Monde en marche"). Elle procède plutôt de ce paradoxe que l'ingéniosité des simulations et des interprétations les plus tordues et les plus machiavéliques coagule inévitablement en une philosophie de l'histoire paranoïde et hypersimplificatrice; l'argumentation idéologique se cache derrière



l'ampleur de l'information encyclopédique, désamorçant le potentiel critique de cette information.

### Genre 6 : l'espionnage comme quasi-fiction

Entre récit historique et espionnage-fiction, prétendant lui aussi ajouter à la narration romanesque une nouvelle dimension, la réalité historique, un dernier genre consisterait en récits pragmatiquement ambigus illustrant la maxime "la réalité dépasse la fiction". Ni le savoir sur la guerre secrète, ni la volonté de convaincre ne le distinguent toujours des genres précédents (quoiqu'il soit généralement plus "technique" et moins "politique" que l'espionnage-fiction); par contre, c'est explicitement que, dès le contrat de lecture, s'instaure une ambiguïté sur le statut du narrateur. D'habitude ici, la bande-annonce, la quatrième-de-couverture, la préface, le titre, (...) nous assurent que l'auteur est du sérail.

À partir de cette contrainte pragmatique initiale, le genre s'incarne en deux variantes. Soit que l'ambiguïté porte sur la nature même du texte : mémoires ou roman? C'est dans les années 30 que se multiplièrent ces romans au statut ambigu, le plus souvent soutenus par la complicité des éditeurs, comme les Éditions de France ou Baudinière qui dans sa collection "La guerre secrète, les plus captivants des récits vécus d'espionnage", offrait un subtil camaïeu – depuis le témoignage du praticien jusqu'au "reportage romancé", du commandant Gusthal (1932) à la série "Les Aventures de J.M. Le Couldrier" de J. T. Samat (1934-35).

Soit que, décidément roman, le texte et le paratexte insinuent chez le lecteur une perplexité, une question comme "ce roman ne serait-il pas la seule forme qu'une vérité historique mais scandaleuse pouvait prendre?" C'est ce roman à clé qu'il illustrerait le remarquable et équivoque **la Foire des espions** (1972) de F. Gardes, ou le moins équivoque **Qui a enlevé S. Hassan?** (1968) "narcosant" sous le couvert de la fiction toute la mesure et la prudence professionnelles caractérisant **On a tué Ben Barka** (1967), exposé et analyse des débats juridiques suscités par cette affaire dus au même R. Muratet.

On peut dire qu'avant même sa totale autonomisation fonctionnelle, le genre avait déjà démontré sa propension à cultiver l'ambiguïté. Dès les années 30, lorsqu'elles ne pouvaient avoir d'espions écrivains, les collections d'espionnage tentaient de profiter du rayonnement de quelques grands noms de l'espionnage, transformés, pour la circonstance, en héros romanesques. Le comman-

dant Ladoux qui, avant de devenir historiographe, avait dirigé le contre-espionnage pendant la guerre, connaissait un troisième avatar, devenant ainsi mandataire usuel de "Thérèse Arnaud, espionne française", héroïne d'une série par fascicules publiée chez Baudinière par P. Yrondy; on ne sera pas surpris après ça de fascicules comme "Thérèse Arnaud contre Mata-Hari" ou "Mlle Doktor se trompe" dans lesquels d'autres personnages, issus de l'encyclopédie sur l'espionnage disponible alors au lecteur, sont utilisés dans de la fiction.

Avec cette nouvelle esthétique, jouant de l'ambiguïté réalité/fiction, une double mutation s'amorce : d'une part, le double de l'espion de papier sort plus d'une littérature technique bien identifiée que du polymorphe discours social modelé par des scénarios préalables à la littérature populaire; d'autre part, il cherche à se démarquer de l'espion feuilletonesque ("Vous lisez trop de James Bond!"). Ceci ne va d'ailleurs pas sans créer ainsi un nouveau topos que le roman d'espionnage, en mal de vraisemblance, se hâtera d'intégrer... Le genre est encore porté par cette dynamique; alors qu'avant les années 20, l'espion de papier ne pouvait guère être invraisemblable (ou, ne pouvait guère ne pas ressembler à son double : d'une part, les textes sur l'espionnage réel n'avaient qu'une diffusion restreinte; d'autre part, on l'a vu, l'espion des romans ne différait pas beaucoup de l'espion de la représentation populaire), avec l'introduction de la nouvelle esthétique, le jugement d'invraisemblance permet non seulement de séparer le grain informé de l'ivraie feuilletonesque, mais aussi d'établir des hiérarchies entre romans "sérieux".

Du coup, d'ailleurs, l'invraisemblance devenait une valeur; négative pour la majorité des auteurs, des critiques et des lecteurs, mais précieuse pour qui cherche à se distinguer dans la veine bouffonante (San Antonio, A. Karol...) ou dans l'imitation kitsch<sup>6</sup>.

Bien plus que les vies édifiantes de patriotes, comme Louise de Bettignies ou que celles de rouées servant le bon camp – comme Marthe Richard, célébrée par son ancien chef, le commandant Ladoux (1932), elle-même intarissable sur sa propre destinée – c'est l'existence à la fois minable et tragique d'une affriolante ennemie qui donna à l'espionnage *modern style* son premier mythe inépuisable. Mata-Hari avait été fusillée le 15 octobre 1917; en 1931 déjà, Charles S. Heymans pouvait compléter sa propre mouture de la "véridique histoire" de l'espionne par une troisième partie dévolue au corpus "mata-harilogique" : un article du **Bonnet rouge** (journal de cet

Almeryda, qui fut arrêté pour avoir été stipendié par les Allemands et se suicida) intitulé "la Danseuse inconnue" et signé J. Sorel, paru quelques semaines avant le procès; un autre du "Petit journal", "la Danseuse espionne", paru en 1925 sous la plume de M. Nadaud et A. Fage; le feuilleton de Charles-Henri Hirsch, paru en 1917 au *Journal* puis édité en roman sous le titre *la Chèvre aux pieds d'or* (1920) avant d'être porté à la scène en 1921 sous le titre *la Danseuse rouge*; l'histoire de Freya dans *Mare Nostrum* (1919) de Blasco Ibanez; le roman de Louis Dumur, *les Défaitistes* (1922); celui de Gomez Carrillo, *El misterio de la vida de Mata-Hari* (1923); celui de E.T. Thurston, *The Portrait of a Spy* (1928); et les quatre premiers chapitres du livre du commandant Émile Massard, *les Espionnes à Paris* (1922).

L'entreprise démystificatrice de Heymans, qui tenait à la fois pour la culpabilité et la relative innocuité de Mata-Hari, ne faisait sans doute pas le poids face à l'exotisme des danses, à l'érotisme dans un décor de grands hôtels, à la fin tragique, le tout "encapsulé" dans un nom magique; fixation de hantises paranoïdes non exprimables durant la guerre, ce nouvel avatar de la beauté fatale ne devait empêcher aucune variation extravagante ultérieure sur ce thème en or. Mais elle fut à l'origine de deux curieux sous-ensembles du corpus "mata-harilogique". Montrant que le mythe moderne ne va jamais sans son ombre sceptique, Heymans ne réalisa que la première manifestation d'une veine démystificatrice, compulsivement entêtée à prouver le peu de conséquence de l'action de Mata-Hari; à tel point que cette compulsion elle-même se mit à faire question (auto-intoxication caractéristique des spécialistes de l'espionnage, pour F. Lacassin, 1970, manifestation nouvelle du vieux fond misogynne pour E. Ostrovsky, 1978...). D'autre part, comme les thèses démystificatrices étaient "répétables", elles furent répétées à satiété dans des textes non-fictionnels, devenant ainsi les parfaites icônes de véridicité qu'aucun romancier prétendant au réalisme ne pouvait dédaigner : ce que démontre, par exemple, *l'Ennemie de Mata-Hari* (1974), de Michel Leblanc.

On voit qu'au premier paradoxe «ce n'est pas parce qu'il est romanesque qu'un récit n'est pas vrai», un second est toujours "enchaînable", «ce n'est pas parce qu'on a rendu explicite dans un récit le premier paradoxe que le récit est la vérité pour autant».

L'"espion prussien" n'avait pas besoin d'éponyme; ayant floculé dans l'idéologie revancharde comme manifestation singulière et hypocrite de l'essence militaire de la nation-caserne, il faisait l'ob-

jet d'un large consensus; "Mata-Hari", par contre, suscitait et suscite encore la controverse. C'est sans doute que "Mata-Hari" est constituée de façon plus complexe, de multiples strates : personnage historique, héroïne romanesque, cible de l'entreprise démystificatrice et avatar de l'archétype de la beauté trompeuse et fatale<sup>7</sup>.

"Mata-Hari" est le symptôme que le système de classification empirique, qui avait assigné leur place aux récits d'espionnage dans la littérature, est perturbé; "Mata-Hari" est une zone d'interférence entre les lois d'un genre assez étroit (roman d'espionnage revancharde) et celles d'un genre en voie de constitution. L'appel au vrai et la dénégation du fictif sont, pour un genre en émergence, des stratégies pour accroître le champ du *narrable* – ce qui a comme retombée perverse de faire douter de l'authenticité des textes non fictionnels desquels le roman dénié prétend relever<sup>8</sup>.

## Remarques

Cette sommaire typologie appelle quelques considérations complémentaires. Tout d'abord, l'éventuelle similarité de formes de surface ne doit pas abuser, ce sont les structures sous-jacentes qui sont déterminantes. Ainsi, dans le second genre, pourtant moins fourni que les autres, il faudrait discriminer la forme pédagogique immédiatement déterminée par l'intention comme dans *mes Camarades sont morts*, de celle affublant un récit traité de façon burlesque, comme dans *le Vade mecum du parfait agent secret* (1972) de J. M. Barrault et J. Henri; et si seule la qualité distingue la remarquable encyclopédie dont W.V. Kennedy fut l'animateur, (*La guerre secrète moderne*, 1984), du beaucoup plus anecdotique *Dictionnaire de l'espion* d'A. Pujol, ces deux textes sont d'une toute autre nature que le borgésien et retors fragment de dictionnaire du "Jules Flamart" de J. Rodolfo Wilcock (1977). Caractère péremptoire des énoncés, effacement du sujet de l'énonciation, style factuel, préface établissant la crédibilité de l'auteur... à de la suffisance rhétorique du *Dictionnaire* de Pujol, fondée sur une naïve croyance en la "voix des faits", Wilcock offre une relève toute dialectique. Au lieu de laisser suinter avec mauvaise conscience la narration, sous forme d'anecdotes sans source avouée, mal ciblée en regard de l'argumentation, Wilcock va directement à l'opposition "forme encyclopédique/forme narrative", "lecture continue/lecture discontinuée" et explore le paradoxe d'un récit discontinué par des articles d'encyclopédie, d'une diégèse régie par l'ordre alphabétique...

Deuxièmement, l'espionnage et son insatiable voracité d'informations suggèrent que l'on étudie le traitement que ces genres font subir à des formes ou des jeux de langage privilégiés et caractéristiques des discours de savoir – comme la forme "dossier" ou les jeux "révéler", "classer", "interroger". Dossier non plus simplement considéré comme l'objet que doit défendre ou s'approprier l'espion (de papier ou son double) mais aussi comme forme stylistiquement modélisante (par exemple dans le phrasé de la série "Combat de l'ombre" de C. Rank ou dans la virtuose narration de *Dossier 51* (1969) de G. Perrault). Révélation comme mode d'emploi, proposant au lecteur des représentations préalables des trois arguments (X révèle Y à Z) et de l'acte de révéler. Classification comme tentative obligée pour contrôler la nature *déceptive* de l'espionnage : de Sun Tzu aux vulgarisations contemporaines en passant par Frédéric II, le topos de la typologie d'espions fournit matière à de savants développements, comme l'article du journaliste J. Planchais (1985) "Vraies et fausses barbouzes", ou sert de générateur de relations entre rôles... Question enfin, comme commun dénominateur à la démarche cognitive, au thème de l'enquête, au motif de l'interrogatoire rusé ou violent...

Troisièmement, les récits d'espionnage convoyés par d'autres sémiotiques (séries télévisées, films<sup>9</sup> ou bandes dessinées<sup>10</sup>...), les romans d'espionnage destinés spécifiquement aux enfants<sup>11</sup>, ceux relevant nettement des belles-lettres (comme *l'Agent secret*, 1907, de J. Conrad ou *le Retournelement*, 1979, de V. Volkoff), de sa frange best-sellers (comme *On n'a pas toujours de caviar*, 1966, de J.M. Simmel ou *la Taupe*, 1984, de J. LeCarré) ou de sa frange avant-garde (comme *la Deuxième Mort de Ramon Mercader*, 1969, de J. Semprun, les articles publiés dans *l'Express*, *le Monde* ou dans feu le mensuel *les Espions et le monde secret*...) : toutes ces manifestations disparates du discours sur l'espionnage connaissent des contraintes systémiques supplémentaires – liées à chaque sémiotique, au public cible d'une collection, à la politique éditoriale de chaque publication...

Quatrièmement, l'histoire du genre peut être pensée en termes systémiques, comme le suggérait C. Moisan (1987); son autonomisation n'a été que progressivement acquise même si le rôle de l'espion est apparu assez tôt; dans les années 70, surtout au-dehors de l'institution paralittéraire d'alors, ce rôle est intégré à des *fabulae* préfabriquées comme celle du "roman de franc-tireur" (A. Brot, 1874); pendant et autour de la guerre de 1914-1918, l'espion anime

encore des *fabulae* héritées de la littérature populaire, mais cette fois-ci dans le cadre institutionnel de la littérature populaire<sup>12</sup>. Cette flambée patriotique retombée, ce sont des oeuvres isolées, exploitant d'ailleurs surtout le mythe naissant de Mata-Hari et relevant plus des belles-lettres que de la littérature populaire qui paraîtront dans les années 20 (M. Nadaud, 1920, L. Dumur, 1922...) jusqu'à l'émergence d'une seconde configuration systémique.

C'est la parution en 1920 du premier volume de la série "La guerre des cerveaux" de Ch. Lucietro et son succès qui, déclenchant l'émulation, dynamise le genre en créant une tension entre l'espionnage revanchard première manière<sup>13</sup>, le nouveau genre pragmatiquement ambigu et l'autonomisation de plus en plus grande du roman policier qui, dans ses collections spécialisées, prêtait à l'espionnage certaines *fabulae* caractéristiques<sup>14</sup>. Ce nouveau genre pragmatiquement ambigu n'était tel que de voisiner depuis les années 30 avec le succès de récits historiographiques, souvent des témoignages, publiés dans des collections peu suspectes de romanesque (comme "Mémoires, études et documents pour servir l'étude de la guerre mondiale" de Payot) ou dans d'autres plus sensationnalistes (comme "Mémoires de guerre secrète" de la Librairie des Champs-Élysées).

La dernière configuration systémique est liée à l'apparition de collections spécialisées, offrant son autonomie au roman d'espionnage dès la fin des années 40; tous les genres y sont représentés, le plus récent, la politique-fiction, étant sans doute né sous l'influence du dernier P. Nord et du C. Rank de la série "le Monde en marche".

En dernier lieu, il conviendrait de nuancer la représentation du lecteur trop exclusivement illocutoire qui émane de cet essai typologique. Qu'on ne puisse pas lâcher avant de connaître la fin, voilà la définition phénoménologique de la lecture du thriller que donnait J. Palmer (1978); secret et tromperie inhérents à l'espionnage permettraient de mieux caractériser cette lecture.

La volonté de désambiguïser les récits d'espionnage, de départager le vrai du fictif et le fait de l'interprétation, est un mode de lecture possible; c'est celui que privilégie G. Véraldi (1983). Mais ce n'est pas le seul, ni peut-être le plus courant; école de scepticisme, ces récits fondent au moins deux autres modes de lecture. Manquant peut-être de dignité (ils s'opposent à la volonté de désambiguïser comme le savoir naïf et le non-savoir s'opposent au savoir

légitime), eux aussi n'en existent pas moins – esthétiquement ils sont même plus immédiats que le premier mode de lecture.

Dans le mode sceptique manichéen, la politique, en particulier celle de la nation ou du bloc antagoniste, est considérée comme apparence déceptive, dont la vérité est dite par dévoilement ou par toute interprétation incitant à la méfiance; la causalité diabolique, cette compréhension paranoïde de l'histoire, tout en acceptant la différence entre dénotation et fiction, la subordonne à la tâche plus fondamentale de dénoncer la malice de l'autre (nazi, soviétique...).

Moins péremptoire, le mode sceptique absolu ne subordonne pas l'ambiguïté pragmatique à un dogme idéologique qui lui préexisterait; il tient pour indécidables les textes peuplant la zone interférente et peut-être tout le discours sur l'espionnage; le scepticisme ne porte plus sur les apparences trompeuses que la politique tend à exhiber pour masquer la malice essentielle et radicale de l'Autre, mais sur tout histoire d'espionnage – vrai et fictif confondus dans la même suspicion quant à leur éventuelle valeur de vérité, vrai et fictif appréciés également à l'aune de leur éventuelle valeur de divertissement.

– La recherche dont ce texte est une émanation a été rendue possible grâce à une subvention du C.R.S.H.

#### Textes cités

- ALEM, J.P. (1977) : *L'Espionnage à travers les âges*, Paris, Stock.
- ALEXANDROV, V. (1978) : *L'Affaire Toukhatchevsky*, Verviers, Gérard.
- ANDREW, Ch. (1985) : *Secret Service. The Making of the British Intelligence Community*, London, W. Heinemann.
- BARRAULT, J.M. et J. Henri (1972) : *Vade-mecum du parfait agent secret*, Paris, Arthaud.
- BERGOT, E. (1976) : *Le Dossier rouge : services secrets contre F.L.N.*, Paris, Grasset.
- BERNARD, G. (1929-1931) : Série fasciculaire "Aventures de l'inspecteur Tony", (29 fasc.), Paris, J. Tallandier. En fait, cette série est constituée de deux strates différentes : les numéros 36 à 45 ont été écrits et publiés en 1931, alors que les 19 premiers titres étaient une réédition d'une série datant de 1916, "Les Mystères de la cour de Berlin", publiée chez Offenstadt, sous le pseudonyme P. de Chantenay.
- BOMMART, J. (1934) : *Le Poisson chinois*, Paris, Librairie

- des Champs-Élysées.
- BROT, A. (1874) : *Les Espions*, Paris, Librairie du "Moniteur Universel".
- CARCO, F. (1937) : *Blumelein 35*, Paris, A. Michel.
- CARRÉ, L. (1975) : *On m'appelait la Chatte*, Paris, A. Michel.
- CONRAD, J. (1907) : *L'Agent secret* (trad.), Paris, Mercure de France.
- DANRIT, Capitaine (1905) : *L'Invasion jaune* (3 vol.), Paris, Flammarion.
- DETOURBET, R. (1898) : *L'Espionnage et la trahison*, Paris, Larose.
- DUMUR, L. (1922) : *Les Défaitistes*, Paris, Mercure de France.
- DVORNICK, F. (1974) : *Origins of Intelligence Services (the Ancient Near East, Persia, Greece, Roma, Byzantium, the Arab Muslin Empires, the Mongol Empire, China, Muscovy)*, New Brunswick N.J., Rutgers Univ. Press.
- FAVIÈRES, A. (1958) : *Menace asiatique*, Lyon, Éd. Jacquier.
- FROMENT, A. (Lieutenant) (1897) : *L'Espionnage militaire et les fonds secrets de la guerre secrète en France et à l'étranger*, Paris, F. Juven.
- GARDES, F. (1972) : *La Foire des espions*, Paris, A. Michel.
- GHEYSENS, R. (1973) : *Les Espions : un panorama de l'espionnage de notre temps*, Paris, Elsevier-Séquoia.
- GOLIAKOV, S.M. et V. PONIZOVSKY (1967) : *Le Vrai Sorge; l'affaire Sorge vue de Moscou* (trad.), Paris, A. Fayard.
- GOMEZ CARILLO, E. (1925) : *Le Mystère de la vie et de la mort de Mata-Hari* (trad.), Paris, Fasquelle.
- GUSTHAL, Cmdt (1932) : *Les Héros sans gloire du 2e Bureau*, Paris, Baudinière.
- HARMAND, J. (1967) : *La Guerre antique, de Sumer à Rome*, Paris.
- HERY, J. (1967) : *La Guerre des jonques*, Paris, Les Presses noires.
- HEYMANS, Ch. (1931) : *La Vraie Mata-Hari, courtisane et espionne*, Paris, Nouvelle librairie française.
- HIRSCH, Ch. H. (1920) : *La Chèvre aux pieds d'or*, Paris, Éd. Flammarion.
- IVOI, P. d' (1898) : *Le Capitaine Nilia*, Paris, Librairie illustrée Fayard, 1898.
- (1898) : *Le Secret de Nilia*, Paris, Librairie illustrée Fayard.
- KENNEDY, W.V. (1984) : *La Guerre secrète moderne* (trad.), Paris, Bordas.
- LACASSIN, F. (1970) : "Mata-Hari ou la romance interrompue", dans *Le Magazine littéraire*, no 43.
- LADOUX, Cmdt G. (1932) : *Marthe Richard, espionne au service de la France*, Paris, Librairie des Champs-Élysées.
- LANOIR, P. (1908) : *L'Espionnage allemand en France. Son organisation, ses dangers, les remèdes nécessaires*, Paris, Publications littéraires illustrées Cocuauud et Cie.
- LEBLANC, M. (1974) : *L'Ennemie de Mata-Hari*, Paris, Éd. France-Empire.
- LE CARRÉ, J. (1974) : *La Taupe* (trad.), Paris, R. Laffont.



- LECAYE, A. (1983) : **Le Bagnard, la voyante et l'espion**, Paris, A. Fayard.
- LOCKART, R. Bruce (1975) : **L'As des espions** (trad.), Paris, A. Fayard.
- MADER, J. et M. ABDELNAB, **Who's who in CIA. A bibliographical reference work on 3 000 officers of the civil an military branches of the secret services of the USA in 120 countries**, Berlin, chez l'auteur, 1968.
- MASSARD, E. (Commandant) (1922) : **Les Espionnes à Paris**, Paris, A. Michel.
- MORRIS-DUMOULIN, G. (1960) : **Péril jaune sur la Place rouge**, Paris, Presses de la Cité.
- MURATET, R. (1967) : **On a tué Ben Barka**, Paris, Plon; (1968) : **Qui a enlevé Si Hassan?**, Paris, Plon.
- NADAUD, M. (1920) : **Ziska, danseuse espionne**, Paris, A. Michel.
- NORD, P. (1936) : **Double Crime sur la ligne Maginot**, Paris, Librairie des Champs-Élysées; (1947) : **Mes Camarades sont morts** (2 tomes), Paris, A. Fayard; (1970) : **Le 13<sup>e</sup> suicidé**, Paris, Flammarion; (1971) : **L'Intoxication, arme absolue de la guerre subversive**, Paris, A. Fayard.
- OSTROVSKY, E. (1978) : **Eye of Dawn. The Rise and Fall of Mata-Hari**, New York, Mc Millan Publishing Co.
- PERRAULT, G. (1969) : **Le Dossier 51**, Paris, A. Fayard / S. Delattre.
- PIEKALKIEWICZ, J. (1977) : **Les Services secrets d'Israël**, Paris, J. Grancher.
- PLANCHAIS, J. (1985) : "Vraies et fausses barbouzes", dans **Le Monde**, 11-12 août.
- PUJOL, A. (1965) : **Dictionnaire de l'espion**, Paris, Solar.
- REDIER, A. (1924) : **La Guerre des femmes : Histoire de Louise de Bettignies et ses compagnes**, Paris, Éd. de la vraie France.
- REMY (1946) : **Mémoires d'un agent secret de la France libre**, Paris, Aux trois Couleurs; (1946) : **Le Livre du courage et de la peur** (2 vol.), Paris, Aux trois Couleurs/R. Solar; (1947) : **Comment meurt un réseau**, Monte-Carlo, R. Solar; (1947) : **Une Affaire de trahison**, Monte-Carlo, R. Solar; (1948) : **Les Mains jointes**, Monte-Carlo, R. Solar.
- SAMAT, J.T. (1934) : **La Douce Vierge de la Merci**, Paris, Baudinière; (1934) : **Des Espionnes nues**, Paris, Baudinière; (1934) : **L'Espionne au corps de bronze**, Paris, Baudinière; (1935) : **Trinidad simple barque**, Paris, Baudinière; (1935) : **Aux Frontières d'Éthiopie**, Paris, Baudinière; (1936) : **Déserteurs et sous-marin**, Paris, Baudinière.
- RIVAIS, Y. (1967) : **L'Hérésie de Carolus Boorst**, Paris, Belfond.
- SEMPRUN, J. (1969) : **La Deuxième mort de Ramon Mercader**, Paris, Gallimard.
- SIMMEL, J.M. (1979) : **On n'a pas toujours de caviar** (trad.), R. Laffont.
- SUN TZU (1972) : **L'Art de la guerre** (trad.), Paris, Flammarion.
- VALMONT, V. (1823) : **L'Espion prussien**. Roman anglais (traduit par M. J. Dubrisey), Paris, Germer-Baillière.
- VILLIERS, G. de (1984) : **Le Vol 007 ne répond plus**, Paris, Plon; (1982) : **Rouge Grenade**, Paris, Plon.
- VOLKOFF, V. (1979) : **Le Retournement**, Paris, Julliard / L'âge d'homme.
- WADE, W. (1968) : **Contre l'Espionnage industriel** (trad.), Paris, Éd. d'Organisation.
- WILLCOCK, J. R. (1977) : **La Synagogue des iconoclastes** (trad.), Paris, Gallimard.
- WYNNE, B. (1959) : **Cinq Secondes pour mourir** (trad.), Paris, Presses de la Cité.
- YRONDY, P., Série fasciculaire "Thérèse Arnaud, espionne française", (65 titres), Paris, Baudinière, s.d.
- ZOLLING, H. et H. HOHNE (1973) : **Le Réseau Gehlen** (trad.), Calman-Lévy.

#### Notes

1. Au risque de prêter à confusion, conservons ce mot "genre" qui sert généralement à désigner "roman d'espionnage" (lequel s'oppose d'une part à d'autres "genres" de la littérature de masse, comme le roman policier, le western, le fantastique, et d'autre part à ce que maladroitement on nomme "textes non-fictionnels prenant l'espionnage pour objet" : mémoires, documents divers, études historiques ou encyclopédiques... Comme c'est justement de cette opposition roman d'espionnage/textes non-fictionnels qu'il s'agit, "discours" s'appliquera à l'ensemble des organisations d'énoncés prenant l'espionnage pour objet et "genre" aux configurations contractuelles sous lesquelles il se présente au lecteur.
2. L'affaire Dreyfus devint rapidement dans le discours social tout autre chose qu'une affaire d'espion; il est remarquable de voir qu'elle n'a pas eu d'incidences sur le roman d'espionnage alors balbutiant, et que des textes savants, pourtant suscités par l'affaire, comme celui de Froment, n'atteignirent pas la popularité que devaient avoir ceux de Lucieto à la fin des années 20 ou ceux de Boucard pendant les années 30.
3. Sur ces textes encyclopédiques et historiographiques et sur leur acte de langage fondateur, la révélation, cf. P. Bleton "Qu'en savez-vous?", à paraître.
4. Sur l'émergence du roman d'espionnage français, cf. P. Bleton (1986); sur la littérature revancharde, C. Digeon (1959) et M. Angenot (1975).
5. Cf. A. Raulin et L. Sebbar-Pignon (1971).
6. Cf., par exemple, le remarquable **Le Bagnard, la voyante et l'espion** (1983), d'A. Lecaye.
7. Personnage historique, c'est-à-dire pour nous lecteurs, objet d'une biographie par exemple, elle détermine une lecture dicent; personnage romanesque, dans un roman ou dans un témoignage, elle détermine une lecture rhématique; dans la démystification, puisque l'auteur doit imposer au lecteur sa ségrégation des icônes et des indices, on a affaire à une lecture argumentale.

Quant à l'effet de reconnaissance, il n'a ni la même profondeur anthropologique ni la même durabilité, selon qu'il se fonde sur un archétype ou sur un *idéologème* historiquement restreint.

8. Cf. Sh. Yahalom (1980).
9. Cf. R. Lacourbe (1983) et L. Rubenstein (1979).
10. Cf. P. Bleton et Y. Lacroix (1986).
11. Cf. P. Bleton (1986).
12. "Le livre populaire" ou "Les maîtres du roman populaire" d'A. Fayard, pour Souvestre et Allain, H. France, J. Biso, P. Bertnay, H. Germain, H.J. Magog; "Le livre de poche", "Le livre national" de J. Tallandier pour le commandant de Wailly, A. Bernède, J. Brignac, A. Bruant; P. Lafitte pour G. Leroux; Ferenczy pour A. Galopin; Offenstadt pour G. Bernard (qui signait P. de Chantenay); Méricant pour Bringer et Valbert; Rouff pour G. Desroches; Nilsson pour G. Le Rouge; et parce que l'édition bien-pensante ne voulait pas être en reste, Mame pour Ch. Dodeman, J. Drault, etc.
13. Rééditions de G. Bernard, de Wailly, inspiration rétro de F. Carco, de la collection "Les Alliés" de J. Notiez, reconduction de *fabulae* ou d'emplois du roman populaire sans l'axiologie revancharde chez M. Allain ou R.F. Didelot...
14. C'est du roman de détection que J. Bommart, 1934, hérite de la *fabula* du narrateur naïf manipulé et P. Nord, 1936, celle du crime en lieu clos...

#### Références bibliographiques

- ALFU (1983) : *Encyclopédie de SAS et du Commander*, Amiens, Auto édition.
- ANGENOT, M. (1975) : *Le Roman populaire, recherches en paralittérature*, Montréal, PUQ.

- BLETON, P. (1985) : "Rigoureusement authentique", *Protée*, vol. 13, no 1;
- (1986) : "Mais où sont les mouches d'antan?", *Cahiers pour la littérature populaire*, no 7;
- (1988) : "Les Espions édifiants : spionspiel, espionnage bien-pensant et littérature-jeunesse", *Encrage*, no 17.
- BLETON, P., et Y. LACROIX (1986) : "El topo hace globos", *Neuroptica 4*, Estudios sobre el comic.
- BOUCHARD, G. (1974) : "Le Roman d'espionnage", *Études littéraires*, vol. VII, no 1.
- DIGEON, C. (1959) : *La Crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris, PUF.
- LACOURBE, R. (1983) : *Nazisme et seconde guerre mondiale dans le cinéma d'espionnage*, Paris, H. Veyrier.
- MOISAN, C. (1987) : *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, Paris, PUF.
- NEVEU, E. (1985) : *L'Idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques.
- PALMER, J. (1978) : *Thrillers, Genesis and Structure of a Popular Genre*, London, Éd. Arnold.
- RAABE, J. (1970) : "Mythes et gadgets du roman d'espionnage", *Le Magazine Littéraire*, no 43.
- RAULIN, A. et L. SEBBAR-PIGNON (1971) : "Le Tiers-monde dans SAS : mythologie et fascisme", *Les Temps modernes*, no 345.
- RUBENSTEIN, L. (1979) : *The Great Spy Films*, Secaucus, N.J., The Citadel Press et fiction", *Poétique*, no 39.
- THIBAudeau, J. (1978) : "Le Mérite de Gérard de Villiers", *Digraphe*, no 15.
- TODOROV, T. (1978) : *Les Genres du discours*, Paris, Seuil.
- VERALDI, G. (1983) : *Le Roman d'espionnage*, Paris, PUF.
- YAHALOM, Sh. (1980) : "Du Non-Littéraire au littéraire. Sur l'élaboration d'un modèle romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle", *Poétique*, no 44.

# LE SECRET DANS LE ROMAN D'ESPIONNAGE

Élisabeth NARDOUT-LAFARGE  
Bennington College, Vermont (É.-U.)

Le lecteur de romans d'espionnage est convié au partage d'un secret et cet aspect du contrat de lecture n'est sans doute pas indifférent au succès du genre. Motif récurrent du récit où il est à la fois le fondement d'un rôle thématique caractérisant l'instance héroïque et une structure que le genre transforme et adapte, le secret fonctionne aussi comme un cadre de lecture.

Un corpus d'une trentaine de textes, parus en France entre 1874 et 1959 (voir la liste en annexe), permet de repérer l'évolution de ce motif et de mesurer le rôle qu'il joue dans l'émergence puis dans la constitution du genre.

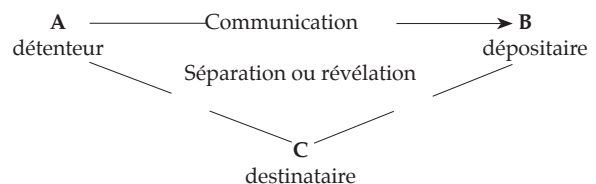
## Le secret comme pacte de lecture

L'étymologie du mot<sup>1</sup> autorise à définir le secret comme une séparation - un objet est soustrait à la connaissance commune; un élément rendu invisible est séparé du tout visible. Pour Andras Zempléni<sup>2</sup>, le secret en tant que structure s'articule autour de trois opérations essentielles :

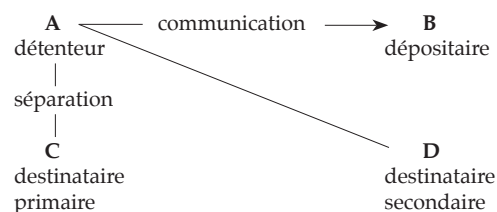
(...) le maintien de la séparation - taire, retenir, garder - la levée de la séparation disons la révélation - dire, divulguer, trahir - et le déplacement de la communication - communiquer, transmettre, confier<sup>3</sup>

Zempléni établit alors trois pôles : le détenteur d'un secret, A, son destinataire, celui que vise l'exclusion, C et le dépositaire, B, choisi par A pour partager son secret et ses implications. Ces trois rôles sont indispensables à la structure puisqu'un secret connu de son seul détenteur n'existerait pas en tant que secret - il serait un refoulé, un non-dit que rien ne signifierait - pas plus qu'il ne peut y avoir de secret sans que l'exclusion qu'il constitue ne vise une instance particulière. Pour Victor Berthelot, c'est même "cette référence à un tiers exclu qui constitue la pierre

de touche autour de laquelle tourne le système"<sup>4</sup>. Zempléni propose donc, dans un premier temps, un schéma à trois instances :



"Négatif de la communication"<sup>5</sup> comme le silence ou le mensonge, le secret contient néanmoins dans son propre système la virtualité de sa révélation et par conséquent du rétablissement de la communication. Selon Zempléni, une quatrième instance intervient à ce niveau; comme le secret qui est partagé par A et B, l'exclusion vise plusieurs destinataires unis par le même intérêt au dévoilement du secret. Zempléni donne à cet égard l'exemple de **la Lettre volée** d'Edgar Poe. La Reine A partage avec son amant B un secret qui exclut le Roi C; un ministre D, exclu lui aussi, subtilise la preuve de ce secret, la lettre, et la transmet au Roi. Zempléni appelle "destinataire secondaire" cette quatrième instance<sup>6</sup> :



Pour Berthelot, D sera "l'intrus" tandis que B est "l'initié" et C, "l'exclu"<sup>7</sup>.

Le pacte de lecture peut s'intégrer dans ce système. En effet le roman d'espionnage est construit sur

un premier paradoxe puisqu'il se donne à lire comme le récit de ce qui, par définition, doit être tu - le secret d'État - et celui du fonctionnement de mécanismes qui, pour être efficaces, doivent rester inconnus. Les diverses manifestations d'effet-réel ont une double fonction; d'une part, elles signalent le récit comme fiction et, d'autre part, elles attestent de son caractère possible. Si le secret dévoilé dans le texte n'est pas réel, la structure, elle, reste conforme, c'est donc que d'autres secrets, vrais et en cela impossibles à révéler, existent dans des systèmes semblables. Les contenus restent cachés mais le fonctionnement de l'appareil, les méthodes sont données, indiquant implicitement au lecteur une possibilité infinie de variantes. Il ne s'agit pas d'établir, comme le fait Véraldi<sup>8</sup>, un lien entre le récit d'espionnage et l'espionnage réel, mais de souligner l'ambiguïté par laquelle le roman se signale comme contenu faux mais possible dans une structure vraie. L'effet-réel, tel que Barthes le définit : "ceci est faux mais pourrait être vrai", fonctionne alors comme embrayeur de l'intérêt du lecteur.

Dans le schéma de Zempléni, deux instances sont ouvertes au lecteur, B, celle de l'initié et D, celle de l'intrus; deux contrats de lecture sont ainsi proposés.

Dans le premier cas, les informations sont livrées au lecteur au fur et à mesure qu'elles sont acquises par l'agent-enquêteur. La lecture est alors passive, elle correspond à l'identification du lecteur à l'agent secret. Certains romans des années cinquante, **K303 appelle Washington**<sup>9</sup> par exemple, semblent compenser cette passivité par une surenchère de spectacle : violence, exotisme, érotisme sont destinés à soutenir l'intérêt; réduit au rôle de spectateur, le lecteur devient voyeur. D'autres romans offrent un contrat de lecture semblable mais fondé sur des présupposés différents. C'est le cas, entre autres, des **Tueuses d'hommes**, l'un des volumes de la série "Naz-en L'Air" de Souvestre et Allain<sup>10</sup>. Dans ce texte, beaucoup plus ancien, le lecteur reçoit une surabondance d'informations, non plus cette fois pour compenser la passivité à laquelle le récit l'oblige mais pour le désigner clairement comme "l'initié", c'est-à-dire différent de "l'exclu" qui ne peut être que l'ennemi. Au lecteur implicite - Français et patriote - le narrateur rappelle constamment les diverses identités du héros : "Naz-en-L'Air", alias La Couleuvre, alias Cossard, Chef de la Sûreté" et le statut de Pajot "le traître qui s'abrite derrière le ministre"; chaque déguisement est expliqué avant même d'entrer en action dans une séquence : "Sous cette apparence trompeuse, un oeil avisé aurait reconnu Wolf, l'espion allemand". Tout se passe comme si

le roman d'espionnage, "discours de la tromperie", dit Paul Bleton<sup>11</sup>, avait trouvé là un premier moyen de légitimation : "on peut tromper tout le monde sauf le lecteur". Poussé à son paroxysme, ce procédé abolit la fiction pour faire du récit une sorte de manuel explicatif des méthodes de l'espionnage et du contre-espionnage. **Les Empoisonneurs** de Georges Le Faure<sup>12</sup> et **l'Espionnage boche en Suisse** de Léon Labarre<sup>13</sup> se prêtent particulièrement à cette lecture.

Dans le second contrat de lecture, le lecteur est convié à occuper la fonction d'intrus. Il ne suit plus l'agent-enquêteur passivement mais peut rivaliser avec lui en menant sa propre détection. Ce deuxième pacte de lecture comporte une dimension initiatique. En effet, si le lecteur découvre le secret, s'il assume ainsi son rôle d'intrus, il est implicitement sanctionné comme digne d'appartenir à la fratrie des agents secrets. Il est significatif que parmi ces romans où la convention narrateur-lecteur n'est plus la confiance - partage du secret - mais le jeu - compétition pour la découverte du secret -, les spécialistes du genre rangent les "bons" romans d'espionnage. C'est d'ailleurs dans cette même catégorie que certains textes sont parvenus à sortir du réseau de la production de masse pour s'imposer dans celui de la production restreinte. Signalons enfin que les récits régis par ce contrat de lecture, qui offrent au lecteur l'illusion compensatoire de s'être mesuré aux professionnels, sont sûrement ceux dont la composante idéologique a la plus forte chance d'être transmise.

Le lecteur-intrus s'insère dans la structure du secret à l'instance D. Dans ce cas de figure, il disposera des mêmes indices que l'agent secret; c'est dire qu'il opère comme ce dernier sur ce que Zempléni appelle "le phénomène de la sécrétion"<sup>14</sup> puisque, selon lui, un secret - articulé sur la double pulsion de se cacher et de se montrer - se signale comme secret :

La propriété la plus paradoxale du secret / est / qu'il ne peut exister comme tel sans se signaler, d'une manière ou d'une autre, à ceux qu'il vise. Irons-nous jusqu'à dire, sans être validé, de temps à autre, par le discret accusé de réception que ses destinataires apposent et renvoient sur son enveloppe close?<sup>15</sup>

Le lecteur-intrus aura pour fonction de décrypter un certain nombre de signes qui jalonnent le récit. Chaque repérage de ces signes constitue "l'accusé de réception" qu'évoque Zempléni et marque, dans le contrat de lecture, l'adhésion du lecteur. Les romans de Pierre Nord entrent dans cette catégorie de récits désignant le lecteur comme enquêteur. Le premier texte, **Double Crime sur la ligne Maginot**<sup>16</sup>, signale



très tôt l'existence du secret. Le Commandant d'Espinnac, qui a déjà travaillé pour les Services Secrets – premier indice –, vient prendre le commandement de la garnison stationnée dans la fortification – autre indice. Il a l'impression, dès le premier jour, de reconnaître quelqu'un parmi les sous-officiers sans pour autant parvenir à identifier cette personne ni retracer les circonstances de leur rencontre. Cette séquence classique du signalement de l'espionnage – quelqu'un n'est pas à sa place dans un système donné – vient confirmer les deux précédents indices. Par conséquent, lorsque d'Espinnac est assassiné, le lecteur-intrus-devenant-initié ne pourra se satisfaire des conclusions de l'enquête policière, menée par le commissaire Finois qui désigne Bruchot comme coupable. Il importe peu que le lecteur parvienne à découvrir le vrai coupable, il est de toute façon entré dans la structure du secret.

**Terre d'Angoisse**<sup>17</sup> propose le même contrat de lecture. Pour remonter jusqu'à Heim, il devra, comme Kompars, capter d'abord le signalement de l'espionnage – quelqu'un ne joue pas son rôle dans un système donné. Un portrait de Heim, fait du point de vue de son chef, le colonel Niederstoff, peut constituer le premier indice :

Le premier lieutenant rectifia la position. Un tic nerveux plissait sa face rageuse et passionnée. Son menton sautait. Une mèche de cheveux bruns pendait sur son front. Ses yeux noirs et vifs battaient. Tandis qu'il faisait un visible effort pour imprimer à son visage mobile l'expression impersonnelle qui est de règle, son chef éprouva une fois de plus la pénible répulsion physique qui l'éloignait de ce subordonné qu'il n'avait pas choisi.<sup>18</sup>

Dans ce type de récit, la phase de sanction, la conversation du capitaine Ardant avec Geneviève Level dans **Double Crime sur la ligne Maginot** et la lettre de Kompars à ses chefs dans **Terre d'Angoisse**, s'adresse évidemment au lecteur; sanction du récit, cette séquence est aussi la sanction du contrat de lecture. Elle vient confirmer, rectifier ou compléter ses présomptions. Comme révélation totale du secret du récit, elle représente l'admission symbolique du lecteur dans la fratrie fictive donnée comme semblable à la fratrie réelle.

Les deux contrats de lecture, l'un instaurant un lecteur implicite dépositaire et spectateur et l'autre le conviant à une détection ludique, peuvent se superposer et coexister dans le même roman. Il en est ainsi de **la Dame aux rubans mauve**<sup>19</sup> où le lecteur-dépositaire suit en spectateur privilégié l'enquête de Jim, Betty et Randall, mais reste l'intrus face au rôle

de la Kaprowska. Le récit ne lui fournit qu'un seul indice : la danseuse a tenté d'avertir Randall d'un danger le soir où Betty a été enlevée. Cette séquence reçoit ensuite deux interprétations contradictoires, celle de Randall : la Kaprowska a voulu les aider, et celle de Jim : c'était une manœuvre calculée destinée à attirer Randall. Le lecteur doit rétablir lui-même la vérité. Le rôle de Lolita, chef de réseau opérant sous la couverture d'une simple exécutante, à l'insu même de ses complices, dans **Épreuve de force** de Jean Lombard<sup>20</sup>, est à rapprocher de la triple identité de la Kaprowska. Élément de surprise, c'est le dernier retranchement du secret.

En effet, le pacte de lecture n'exclut pas le coup de théâtre final, il le contient au contraire implicitement. Invité à la découverte d'un monde autre, le lecteur attend d'être surpris par la révélation. Si l'axiome "tous les coups sont permis" vaut pour le récit, il vaut aussi, jusqu'à un certain point, pour le pacte de lecture. Le lecteur est invité à accepter cette règle que rappelle, en leitmotiv, l'axiome correspondant : "Il ne faut s'étonner de rien". Ainsi il pourra également se trouver confronté à une révélation incomplète, différée puisque le récit d'espionnage paraît souvent en séries, fonctionnant selon les contraintes du feuilleton. Naz-en-L'Air pourra-t-il faire la preuve de la culpabilité de Pajot? (**les Tueuses d'hommes**). Sorge a-t-il été exécuté ou va-t-il réapparaître? (**l'Homme de Tokyo** de Hans Otto Meissner<sup>21</sup>). On voit évidemment comment les contraintes du genre s'adaptent aux impératifs commerciaux de la littérature de masse.

### Le secret dans la structure du roman

Le roman d'espionnage, dont la lecture se donne comme une révélation, raconte également le dévoilement du secret; dans cette structure en abîme, le système de Zempléni s'applique donc aussi à la narrativité. A sera, selon le point de vue adopté, soit l'État, détenteur de secrets (militaires, scientifiques, économiques), soit l'organisation d'espionnage, détentrice du secret de son existence et de ses méthodes. C, le destinataire, étant, dans le premier cas de figure, la puissance ennemie et, dans le second, l'État contre lequel s'exercent ces activités d'espionnage. B, le dépositaire et D, l'intrus, représentent, quel que soit le modèle, des positions particulièrement convoitées par l'espion dans la première hypothèse et par le contre-espion dans la seconde. **L'Agent F32** de Jack Mendaur<sup>22</sup> correspond au point de vue du contre-espionnage; l'ingénieur Paul Baret, détenteur d'un secret – il est l'inventeur d'une nouvelle pièce

d'armement –, évoque ses travaux avec son ami Perrin qui devient ainsi le dépositaire. Mais cette conversation est entendue par Henri Becker, le domestique de Perrin, en fait espion allemand, qui figure D, l'intrus. Grâce aux renseignements qu'il transmet à C, l'espionnage allemand, l'enlèvement de Paul Baret est organisé. Le point de vue de l'espionnage apparaît, entre autres, dans **les Espions** d'Alphonse Brot<sup>23</sup>. Le baron von Drachenfels détient le secret de sa mission d'espionnage contre la France; il partage ce secret avec sa complice, la comtesse Sara. Ils incarnent donc respectivement A, le détenteur, et B, l'initié. Ce secret vise le colonel-duc de Gédéon, membre du contre-espionnage impérial et amoureux de Sara qui souhaite l'épouser, il est donc C, l'exclu. Un ancien serviteur des Drachenfels, Hermann, est au courant des machinations du baron. Par sympathie pour les idées françaises, il avertira Gédéon et conduira les francs-tireurs réunis par ce dernier jusqu'au coupable. Hermann occupe la fonction D, celle de l'intrus.

Pourtant, la structure du roman d'espionnage ne saurait se réduire à ces deux variantes simples du schéma de Zempléni. Le système de la circulation du secret y figure bien, mais il est en quelque sorte perverti par les contraintes du genre puisque les quatre instances entre lesquelles le secret est véhiculé sont elles-mêmes secrètes. Paradoxalement c'est le secret qui, en général, est connu; on sait, dès l'incipit – c'est même un présupposé du genre – que la France possède des secrets convoités par les Prussiens, mais on ignore quelles sont les instances qui assurent la circulation de ces secrets. Le récit d'espionnage rétablit donc le schéma de cette circulation en identifiant les différents pôles. C'est d'ailleurs cette confusion, cette incertitude, que rappelle un autre leitmotiv de l'agent secret : "On n'est jamais sûr de personne".

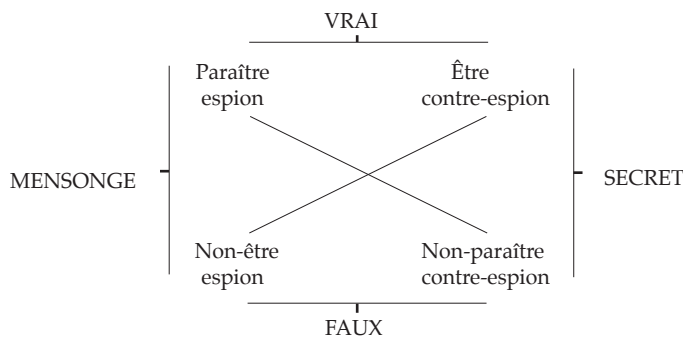
Le degré de complexité du récit et par conséquent de perversion de la structure initiale évolue en même temps que le genre, atteignant dans les années cinquante son plus haut niveau. Dans **les Espions** d'Alphonse Brot, considéré comme l'un des textes inauguraux du genre, les quatre instances sont rapidement repérées et au manichéisme idéologique répond une certaine simplicité de la structure. L'origine prussienne de Drachenfels, celle plus ambiguë de la comtesse Sara, sa richesse suspecte les placent d'emblée aux positions de détenteur et de dépositaire du secret. Ce secret est du reste matérialisé dans le texte par une cassette, objet-symbole on ne peut plus éloquent, que le comte de Lesparet destinait au colonel-duc de Gédéon. Celui-ci se trouve immédia-

tement investi du rôle noble de contre-espion. Si la révélation est longtemps différée, compromise, elle ne provoquera pas de coup de théâtre. Dès 1912, Souvestre et Allain complexifient cette structure dans **les Tueuses d'hommes**. En effet, la séparation, opération qui semble aller de soi entre A, le détenteur, et C, l'exclu, est alors faussée et c'est Pajot, ministre de la justice, futur président du Conseil et donc représentant de l'État, qui livre les secrets français à Wolf, l'espion allemand. Dans ce récit qui fait allusion à l'affaire Caillaux, Pajot est un traître direct alors que le motif ultérieur de l'homme d'État compromis fera apparaître des traîtres-par-faiblesse ou des traîtres-par-amour, que des générations de Mata Hari auront séduits et à qui elles auront extorqué des renseignements. Dans le même récit, Karl Raumann, complice de Wolf, opère sous l'identité de Charley, District Inspector de la police américaine. Dans cette nouvelle perversion de la structure du secret, D, l'intrus, l'enquêteur, est en fait B, le dépositaire; au lieu de révéler à C, ici la police, les informations qu'il détient contre A, l'espionnage allemand, il bloque au contraire toute possibilité de révélation. Naz-en-L'Air et de Mareuil devront démêler cet écheveau de mystifications.

La propagande anti-allemande de l'entre-deux-guerres contribue à accréditer dans le discours social français la figure du "Boche-capable-de-tout". Un important corpus non fictionnel<sup>24</sup> légitime ainsi l'existence du contre-espionnage, donné comme la seule parade contre les machinations ennemies. Le motif de l'infiltration qui aura dans le genre un succès durable vient sans doute en partie de ce discours. Infiltrer consiste en fait à effectuer une permutation dans le système du secret, de D, l'intrus, il faut devenir B, l'initié. La fonction de dépositaire est évidemment très convoitée par l'espion; elle peut s'acquérir indirectement de diverses façons. Le modèle mata-harique intervient fréquemment à ce stade puisque c'est par la femme que l'espionnage ou le contre-espionnage fictif tente de corrompre le dépositaire initial, voire le détenteur. Dans **l'Espionne aux pieds nus** de Guy de Téramond<sup>25</sup>, la Browislawa, cantatrice en vue, reçoit les confidences de militaires, d'hommes politiques français et peut les transmettre au colonel Scheveinlang, chef de l'espionnage allemand. Irène Lambesco joue le même rôle dans **V5** de Valentin Mandelstramm<sup>26</sup>, ainsi que Véra, l'Agent D14, qui, dans **la Chasse à l'espionne** de Jean Voussac<sup>27</sup>, pousse le stratagème jusqu'à épouser le vieux Lord Brockwell, diplomate et donc dépositaire privilégié des secrets de l'État. Dans **l'Homme de Tokyo**, Sorge cherche une alliée

de type mata-harique pour espionner Tanaka, un important diplomate japonais. S'étant aperçu que ce dernier désirait Birgit Lundquist, une jeune journaliste, Sorge la séduit pour qu'elle accepte de jouer ce rôle auprès de Tanaka; selon le jargon du genre, il la "retourne".

Si la permutation de D en B fait partie de l'acquisition de la "compétence" de l'agent secret, elle peut s'effectuer sans médiation, grâce à diverses couvertures. L'espion/le contre-espion sera alors faux-diplomate, faux-militaire, faux-scientifique; faux pouvant aussi signifier traître. Cependant la meilleure couverture est, du point de vue pragmatique, celle de faux-espion/ faux contre-espion, celle d'agent double. L'agent double effectue à la fois une permutation d'instances, de D il devient B, mais aussi une permutation de fonctions; chargé de percer le secret de A pour le compte de C, ou réciproquement, il livre le secret de C à A. S'il n'est pas simplement un traître, un escroc voulant profiter des deux camps, il figure le modèle héroïque le plus accompli du genre, le professionnel presque invincible. L'agent double commande une structure syntaxique fréquente dans le récit d'espionnage, l'intoxication. Cette structure n'est possible que par l'invention de faux secrets, chargés d'endormir la vigilance de l'ennemi et ainsi de protéger la position risquée du double en même temps qu'ils induisent en erreur le camp adverse et rendent plus facile son anéantissement. L'agent double réalise donc simultanément deux modalités de la véridiction, telle que la définit Greimas dans **Du Sens**<sup>28</sup>, le secret et le mensonge.



Entre le traître (Pajot), dont le mobile se réduit à l'appât du gain et le professionnel, la femme retournée constitue un premier modèle de double; le mobile sera alors à la fois plus noble et indicateur de faiblesse, l'amour. Erna Flieder, complice de Fraulein Doktor, devenue pour les Services Secrets allemands l'invincible Fraulein Satan, est chargée de séduire le commandant Benoît, dans **Deuxième Bureau** de

Charles Robert-Dumas<sup>29</sup>; cependant c'est elle qui est séduite et qui, par amour, trompera l'Allemagne et sauvera Benoît. Elle sera tuée à sa place, expiant ainsi sa double faute : être quand même une espionne allemande du point de vue français et avoir été retournée par l'ennemi du point de vue allemand.

C'est encore l'amour qui fera de Conrad un agent double dans un autre roman du même auteur, **Agent double**<sup>30</sup>. Mais dans ce second cas, le retournement est plus élaboré et plus durablement utile aux Services Secrets français. C'est d'abord pour son propre compte que Conrad joue double jeu; jaloux de son camarade Hans Emmerich, qui semble plus riche que lui et que leur solde commune de soldats ne le permet et qui, de plus, a pour amie une jeune fille trop jolie pour lui, Conrad le dénonce à leur supérieur. L'évocation de revenus irréguliers induit immédiatement l'accusation d'espionnage. Hans est éliminé et Conrad comprend que Lieshen, la trop jolie fiancée, est en fait une espionne. Mais, déjà amoureux d'elle, il ne la dénonce pas et facilite même sa fuite. Pour Fauvette, du contre-espionnage français, qui se cachait sous le pseudonyme de Lieshen, comme pour Benoît, son chef, Conrad devient un agent double potentiel. Au même moment, les Services de l'espionnage allemand, favorablement impressionnés par la perspicacité de Conrad qui a su démasquer son camarade, le pressentent pour une mission de double en France. Il déserte donc avec une double complicité : celle des Allemands qui le croient capable de tromper les Français et celle des Français qui lui demandent de jouer le même jeu contre les Allemands. C'est le mobile de ce traître en puissance, sa passion pour Fauvette, qui le récupère au niveau éthique. Alors qu'il a pragmatiquement la possibilité de tromper les deux camps, il servira la France, grâce à l'amour de Fauvette et au souvenir de sa mère alsacienne. Pourtant le conflit éthique n'est pas complètement résolu puisque Charles Robert-Dumas ne conserve pas cette recrue utile du Deuxième Bureau pour des récits ultérieurs. En effet, Conrad meurt assassiné par Hans, sa première victime; la séduction de Fauvette, dont le récit a démontré le pouvoir, reste ainsi "réutilisable" et Conrad, traître à l'Allemagne mais traître quand même, est évacué.

Si le transfuge est finalement brûlé, sacrifié aux règles éthiques, l'agent double peut aussi appartenir à "la bonne cause" et n'être qu'un professionnel particulier, auquel cas il ne fait que courir le risque d'être brûlé. L'intoxication, qui est d'abord apparue comme une méthode de l'ennemi, impose peu à peu sa légitimité; si "la fin justifie les moyens"<sup>31</sup>, la

trahison est aussi un moyen. Heim, dans **Terre d'angoisse** de Pierre Nord, s'est engagé comme premier lieutenant à la Kommandantur de Saint-Quentin; de ce poste, il peut à la fois recueillir des secrets militaires allemands qui, transmis aux autorités françaises, aideront à gagner la guerre et, grâce à un réseau de complices, faire évader de nombreux prisonniers français. Heim apparaît ainsi comme le pendant de Le Guenn, espion allemand infiltré dans l'armée française dans **Double Crime sur la ligne Maginot**. Pourtant quelques différences séparent les deux personnages. La première est idéologique. Le Guenn, allemand, est brûlé et tué tandis que Heim, français, triomphe de Kompars et peut continuer sa mission. La seconde touche à l'élaboration du rôle thématique. Le Guenn se cache sous un faux nom et un faux emploi mais Heim doit, lui, assurer continuellement une fausse personnalité. Ainsi, sa légendaire cruauté à l'égard des Français le protège des suspicions allemandes. Parallèlement cette cruauté exercée contre ses compatriotes cristallise le conflit entre les règles pragmatiques et les règles éthiques. Obligé de cravacher un jeune français patriote, Heim est insulté comme un Allemand : "Un mot français siffle et gifla Heim en pleine figure : – Salaud!"<sup>32</sup>.

Le même conflit agite un troisième personnage de Pierre Nord, Pierre Santerre, héros de **Confession d'un Agent double**<sup>33</sup>. Pour Santerre, qui, sous le nom de Caravelli, accompagne l'espion panarabe Forström et intoxique tout le réseau algérien, l'aspect le plus pénible de sa mission est aussi le simulacre de trahison qu'elle exige :

Je pris une forte aspiration avant l'effort et je fis cet effroyable effort de cracher sur tout ce que je respectais :  
- Primo, la France est f..., morte et enterrée.<sup>34</sup>

Descendant de la tradition des espions militaires, comme le sont souvent les héros de Pierre Nord, Santerre trouve plus difficile de paraître trahir que de tuer, y compris des innocents. La raison d'État légitime en effet ce type de nécessités : "Le point de vue de la raison d'État est un système moral [...] aussi défendable que ceux d'Épicure ou d'Aristide le Cyrénaïque"<sup>35</sup>. Si la violence comme moyen au service d'une fin légitime n'implique pas la cruauté, des justifications personnelles – tout aussi indiscutablement légitimes – peuvent la rendre acceptable :

Je me sentais capable d'être impitoyable et féroce avec Forström, de le terroriser, de le réduire en esclavage [...]. Je suis un Pied-Noir. Mon grand-père paternel est resté en Algérie après avoir fait son service dans les zouaves.[...] Quatre de mes cousins, dont une femme et un petit enfant ont été assassinés

et mutilés, là-bas, par des terroristes, depuis six mois. Une famille de cultivateurs, modestes, paisibles et laborieux. Forström est un espion envoyé en Algérie par les Panarabes pour entretenir et intensifier le massacre.

C'est tout.

Ce que j'en dis [...] n'est nullement pour chercher des excuses ou mendier des sympathies. Je suis éperdument [...] je suis froidement indifférent à l'opinion des autres [...]. Et s'il plaît aux hommes, à Dieu ou au diable de me juger sans indulgence, mettons que je sois un sadique qui s'ignore.<sup>36</sup>

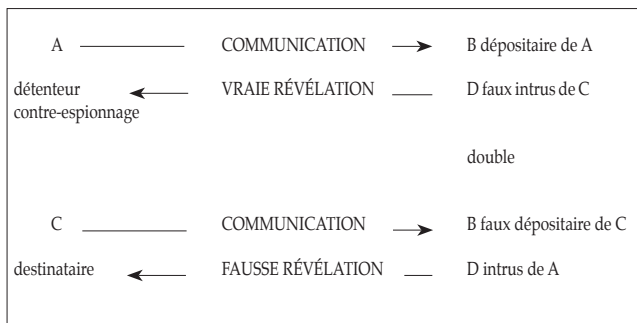
Le motif d'une cruauté antérieure, toujours plus inhumaine que celle que l'agent exerce, apparaît aussi dans **Duel dans l'ombre** de Peter Cheney<sup>37</sup> et Guelvada demande à Kane l'autorisation d'exécuter lui-même l'espion Hildebrand pour venger Mariette, une jeune belge, suppliciée par l'ancien nazi. Pourtant, malgré les efforts rhétoriques qu'il déploie pour légitimer sa fonction d'agent double, Santerre la désavoue à la fin du roman. Sa mission en Algérie lui a permis de retrouver Madeleine, son ex-fiancée; une machination de Marinier, agent panarabe, lui avait fait croire que Madeleine et lui étaient demi-frères. La double victoire de Santerre qui, dans la même affaire, est parvenu à démanteler le réseau ennemi et à retrouver la femme qu'il n'a pas cessé d'aimer, l'écarte définitivement de la vie aventureuse de contre-espion qu'il avait choisie par désespoir ("comme un homme à qui son médecin a dit qu'il n'en a plus pour longtemps"<sup>38</sup>). Il épouse Madeleine, s'installe en Algérie et souhaite rendre le fils qu'il attend suffisamment heureux pour qu'il n'envisage pas d'adopter le même métier que lui. Pour choisir cette vie, "il faut vraiment avoir tué père et mère (...) ou croire que votre père et votre mère vous ont tué"<sup>39</sup>.

La fin inattendue d'un personnage aussi moderne n'est qu'apparemment paradoxale. D'une part, elle renforce la portée idéologique du texte; si le combat doit marquer le pas, la seule défense de l'Algérie française qui reste possible est celle de ses habitants, Santerre s'accroche alors à sa terre retrouvée. D'autre part, la fin de la carrière de Santerre figure en creux l'emploi de l'agent double dans les années cinquante : enfant du malheur et de la violence, il sera ce désespéré qui n'a rien à perdre et qu'un chagrin secret pousse vers l'aventure dangereuse. On voit ce qu'un tel portrait peut avoir de légitimant.

Si les romans de Pierre Nord exposent la genèse de l'emploi, l'agent double apparaît dans de nombreux autres récits du corpus. Citons, entre autres, Jack Morton dans **V5** et Berthe Martet dans **la Dame aux rubans mauves**. Sa présence obéit à la même



structure, il est le dépositaire à la fois du détenteur et du destinataire et il transmet simultanément une vraie révélation au camp qu'il a fait sien et une fausse à celui qu'il trompe. Il abolit ainsi la séparation entre le détenteur et le destinataire. La complexité atteint son paroxysme puisqu'un faux secret circule parallèlement au vrai dans une structure où les fonctions sont piégées, le destinataire se croyant détenteur et comptant sur un dépositaire qui est en fait l'intrus.



### La fratrie secrète

Aucun secret de métier, pas plus chez nous que chez les autres. Unité de méthodes. Coïncidence des moyens.<sup>40</sup>

Si le secret est une structure essentielle du récit d'espionnage fonctionnant comme un système articulé de rôles, eux-mêmes secrets, il est aussi le dénominateur commun qui unit l'espion et le contre-espion. En effet, c'est l'un des paradoxes du genre que de mettre en opposition des actants au fond assez semblables. Comme la violence, le secret est donné comme l'arme de l'autre, celle que le contre-espion n'a pas le choix de refuser puisqu'elle lui est imposée par le jeu des ennemis.

L'espion/le contre-espion agit derrière un déguisement, une couverture plus ou moins complète. Le premier masque est évidemment le faux nom; cet artifice indispensable dévie rapidement vers le nom de code. La Browislawka est l'agent 364 (**l'Espionne aux pieds nus**) et le héros de Jean Bruce devient, dans les années cinquante, O.S.S. 117. Nous sommes loin des Mareuil et autres francs-tireurs qui, même dans l'ombre, tentaient d'honorer un nom noble. Au fur et à mesure qu'ils se professionnalisent, les agents secrets perdent peu à peu leur identité, d'abord en la distribuant dans une série de pseudonymes et enfin en la réduisant à un code. Selon le sociologue Georg Simmel, la perte de l'identité constitue l'un des rites initiatiques de la société secrète<sup>41</sup>. La dépersonnalisation de l'agent secret et celle, parallèle, de

l'espion qu'il cherche à démasquer renvoient aussi à une vision de l'histoire dans laquelle les hommes ne sont que des pions interchangeables sur un échiquier mystérieusement dirigé.

La fausse origine, la fausse nationalité, est un autre masque propre au genre. Elle suppose une parfaite connaissance de plusieurs langues, une absence totale d'accent et un enracinement dans plusieurs cultures qui défient toute vraisemblance. Peut-être est-ce justement un souci de vraisemblance qui conduit les auteurs à créer peu à peu quelques combinaisons plus plausibles. Le genre récupère alors l'heimatlos, citoyen d'une nation sans état juridique, donc sans nationalité et susceptible de se fondre dans diverses identités nationales. L'Alsacien, mi-français, mi-allemand, est particulièrement fréquent jusqu'aux années quarante; on se souviendra entre autres de Heim (heimatlos) dans **Terre d'angoisse**; Pierre Santerre, le nom du héros de **Confession d'un Agent double** est d'ailleurs une traduction possible du mot allemand, ("sans terre"). La redéfinition des frontières nationales qui s'opère au cours de l'entre-deux-guerres en Europe de l'Est fournit au roman d'espionnage de nombreux types d'heimatlos, l'espionne slave correspond aussi à ce modèle, de même que le Macédonien (**Du Monde aux Balkans**, Michel Carnal<sup>42</sup>). Les Russes refusant l'État soviétique permettront une nouvelle combinaison dont le succès s'impose dans les années cinquante. Ces nouveaux transfuges deviennent des "Russo-américains" dans **le Froid qui tue** de André Martel<sup>43</sup>. Retourner un Russe devient même une mission de l'agent américain, une fin en soi comme, avant la guerre, les services secrets allemands envoyaient des agents pour retourner des Alsaciens. Dans **Moche coup à Moscou** de Jean Bruce<sup>44</sup>, Hubert Bonnisseur de La Bath tente d'obliger Youri Tcherkassof, un jeune chercheur soviétique, à travailler pour la C.I.A. Ayant appris qu'il est l'amant de Miriam Hancock, femme d'un attaché d'ambassade américain, et le père de son enfant, il fait chanter le scientifique et sa maîtresse.

L'agent secret trompe aussi sur son physique; le déguisement, la teinture de cheveux et plus tard la chirurgie esthétique permettent au héros de s'adapter à divers personnages. Déjà Naz-en-L'Air dissimulait La Couleuvre, ancien forçat, derrière la laideur de ses cicatrices; il craint d'être découvert lorsque ce masque vivant s'estompe sous l'effet de la guérison<sup>45</sup>. La vie et la mort sont également trompeuses : le colonel Lawrence, tué dans un accident d'auto, revient voilé dans **le Roi des sables** de Pierre Apestéguy<sup>46</sup>; Librack, recherché par les Américains et



les Français dans **Du Monde aux Balkans** est mort en s'évadant, et un faux Librak a pris sa place. Le secret de la tombe protège parfois des substitutions de cadavres (**les Tueuses d'hommes**). L'amour n'est pas plus transparent; les partenaires ne sont jamais sûrs que le désir est réel, la déclaration sincère. L'aventure la plus anodine est toujours susceptible d'être une attaque de l'ennemi. Cette incertitude légitime d'ailleurs une forme d'érotisme souvent violent, cruel, que le genre pratique de plus en plus volontiers à partir des années cinquante.

Tenus au secret, même vis-à-vis de leurs proches – la maîtresse de Kane ignore ses véritables fonctions dans **Duel dans l'Ombre** – et parfois de leurs complices – Lolita, l'exécutante que la bande croit à ses ordres, est en fait le chef occulte, dans **Épreuve de force** –, l'espion et le contre-espion ont plus en commun que l'espion et le non-espion. La fonction de séparation du secret en fait des marginaux, paradoxalement exclus de la communauté civile. Une certaine nostalgie de "la vie ordinaire" perce d'ailleurs dans le discours de l'agent secret (**Confession d'un Agent double**). De plus, dans un récit né de l'idéologie militaire, le secret, indigne du guerrier, est aussi le sacrifice de la gloire :

[...] - En attendant, quel jeu je joue!  
- Tu sers comme soldat!  
- Oui, mais soldat de l'ombre...  
[...]  
- Qu'est-ce que tu veux, tout le monde ne peut pas être général et parader à cheval devant cent mille personnes, avec une brochette de décorations en sautoir.<sup>47</sup>

Ce rôle de légitimation est également rempli par un discours non fictionnel sur l'espionnage. Jean Bardanne ne craint pas de citer à cet égard le colonel Nicolai, ancien chef des services secrets du Reich :

Peu importe qu'on l'appelle avec mépris "espionnage", qu'on le nie officiellement, qu'on fasse silence sur lui. Faire la guerre en temps de paix est la meilleure définition du rôle actuel du service secret.<sup>48</sup>

Le service de l'ombre implique définitivement le sacrifice de la reconnaissance publique. C'est en tout cas ce que donne à lire la fin de **la Nouvelle Judith** de Jean de La Hire<sup>49</sup>, roman qui fait suite à **Kaïtar**. Pour sauver sa famille et ses amis et arrêter les menées dangereuses d'une organisation orientale occulte, Yolande Froment est amenée à coucher avec Kaïtar, le Bouddha Secret qu'elle parvient à tuer. Afin d'expié cette conduite d'espionne indigne de la jeune fille de bonne famille qu'elle est par ailleurs, Yolande entre au couvent; là, à la demande du prêtre, elle fait

en quelque sorte "voeu de secret", jurant qu'elle ne racontera jamais à quiconque son aventure. Nous croyons lire ici une métaphore particulièrement éclairante de la fonction de l'agent secret.

Le relevé empirique des diverses actualisations du secret dans la caractérisation des personnages fait apparaître une singulière ressemblance entre espions et contre-espions, entre héros et traîtres. La propagande idéologique et le manichéisme qu'elle impose au récit parviennent, seuls, à les départager. Ainsi l'ennemi, successivement prussien, allemand, nazi, russe ou chinois, utilise foncièrement les mêmes méthodes mais n'a pas de parole, contrairement au Français ou à l'Américain qui respecte, même dans le service secret, un code chevaleresque hérité de l'armée. La cruauté est également la même; pourtant si elle excite l'agent ennemi, congénitalement violent, elle répugne à l'agent noble. Avec "l'immanisation" du roman d'espionnage<sup>50</sup>, le mandataire "patrie" tend à s'effacer pour faire place au professionnalisme; la différenciation idéologique diminue alors proportionnellement et les adversaires finissent par se ressembler plus encore. C'est déjà cette figure des frères ennemis que Pierre Nord impose dans les trois romans cités plus haut. Dans **Double Crime sur la ligne Maginot**, le capitaine Ardant exige que le corps de Le Guenn, l'espion allemand découvert qui vient de se suicider, soit salué par les soldats français : "C'était un homme et un officier"<sup>51</sup>; l'enquête de Kompars dans **Terre d'angoisse** consiste en fait en une lente approche de Heim, pour lequel l'agent allemand ne cache pas son admiration : "J'admire cet adversaire (...) pour sa maîtrise (...) et pour ce qu'il y a dans son coeur"<sup>52</sup>. Admiration bien réciproque que Heim lui confie en l'arrêtant : "J'ai beaucoup d'estime pour vous (...). Je n'ai jamais rencontré d'adversaire plus dangereux"<sup>53</sup>. Dans **Confessions d'un Agent double** enfin, ce motif est poussé à sa dernière limite lorsque Santerre décide de s'associer avec ses adversaires d'une ancienne mission; des collaborateurs que lui, résistant, a autrefois envoyés aux travaux forcés : "Tout ce qui est arrivé c'est la faute à la fatalité, comme dit l'autre..."<sup>54</sup>.

Ainsi les règles pragmatiques débordent les impératifs idéologiques du genre. L'espion et le contre-espion, bien qu'ils aient fonction de se combattre, emploient la même technique et surtout partagent le même statut d'exclus en tant qu'initiés de secrets finalement voisins. Andras Zempléni rappelle que le secret a la double propriété de séparer les initiés des exclus et de rassembler les initiés entre eux<sup>55</sup>. La fonction de jonction du secret, que souligne égale-

ment Simmel<sup>56</sup>, abolit la notion de “camps” ou plutôt la déplace. La société secrète telle que ce type de récits la représente n’est plus scindée en deux camps antagonistes, elle les englobe au contraire dans une sorte de fratrie plus vaste qui s’oppose finalement à la société civile des non-initiés. Monde séparé, cette fratrie essentiellement mâle, puisque les femmes y sont ou dominées ou masculinisées, fonctionne selon des règles particulières. Paradoxalement, le jeu auquel ses membres se livrent et qui inclut toutes les transgressions, contribue à maintenir les règles de la société ordinaire. Pierre Nora, commentant le texte de Simmel, insiste sur le lien que le sociologue établit entre la société secrète et la volonté de domination<sup>57</sup>. Cette corrélation s’applique aussi au roman d’espionnage où espions et contre-espions se partagent l’instance héroïque qui tend vers la représentation d’un sur-homme, toujours vainqueur, chargé de rétablir, de conforter un pouvoir légitime même par des moyens illégitimes.

C’est à cette fratrie supérieure qu’est également convié le lecteur. Littérature d’identification du lecteur à l’instance héroïque, le récit d’espionnage se présente comme une invitation à partager le secret des élus et donc à la domination que cette connaissance implique sur les non-initiés. Par sa transmission, le secret assure la jonction, il donne au lecteur son statut d’initié. Son adaptation au discours social, voire à “l’air du temps”, assure l’efficacité de ce procédé qui culmine dans la tendance plus récente de la politique-fiction. Le récit traite alors d’un secret réel, signalé comme secret, et propose une véridiction plausible. La révélation se donne pour fictive mais elle a l’habileté de ménager au lecteur, habituellement exclu des secrets, une place plus valorisante.

L’efficace idéologique du genre ne fait aucun doute. Issu du roman revanchard, le récit de la guerre secrète continue d’assumer, au XX<sup>e</sup> siècle, sa fonction de compensation. Dans ce sens, le secret protège surtout un mythe de l’histoire et du héros, consolateur d’une réalité autre, et un fantasme de domination qui constitue le lieu commun ultime entre lecteurs et auteurs.

#### Notes

1. A. Lévy, “Évaluation étymologique du mot secret”, *La Nouvelle Revue de Psychanalyse*, numéro spécial : Du Secret, no 14, automne 1976, p. 117-119.
2. A. Zempléni, “La Chaîne...”, *N.R.P.*, no 14, 1976, p.313-314.
3. *Ibid.*, p. 314.

4. V. Berthelot, *Une Approche sémiotique du secret*, M.A., Université de Montréal, 1985, p. 18.
5. *Ibid.*, p. iv.
6. A. Zempléni, *op. cit.* p. 317.
7. V. Berthelot, *op. cit.*, p. 20.
8. G. Véraldi, *Le Roman d’espionnage*, Paris, P.U.F., 1983, (Coll. “Que sais-je?”).
9. A. Favières, *K303 appelle Washington*, Lyon, Jacquier, 1956, (Coll. “La Loupe”, série “Espionnage”).
10. P. Souvestre et M. Allain, *Les Tueuses d’hommes*, Paris, Fayard, 1912, (série Naz-en-L’Air).
11. P. Bleton, “Le mauvais genre : secret, immanence et savoir dans la sémantique du roman d’espionnage français”, *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, vol. XXV, no 1, p. 11-27.
12. G. Le Faure, *Les Empoisonneurs - Confession d’un espion*, Paris, Société d’édition et de publication, [s.d.], (Coll. “Rouge”).
13. L. Labarre, *L’Espionnage boche en Suisse*, Paris, Rouff-Éditeur, 1919, (Coll. “Patrie”).
14. A. Zempléni, *op. cit.*
15. *Ibid.*, p. 318.
16. P. Nord, *Double Crime sur la ligne Maginot*, Paris, Librairie des Champs Élysées, 1936, (Coll. “Le Masque”).
17. Idem, *Terre d’angoisse*, Paris, Le Livre de Poche, 1958, (première édition : Paris, Librairie des Champs Élysées, 1937, Coll. “Le Masque”).
18. *Ibid.*, p. 11.
19. E. Fox, *La Dame aux rubans mauves*, Paris, Librairie des Champs Élysées, 1930, (Coll. “Le Masque”).
20. J. Lombard, *Épreuve de force*, Lyon, Jacquier, [s.d.], (Coll. “La Loupe”).
21. H.-O. Meissner, *L’Homme de Tokyo*, Paris, Les Presses de la Cité, 1954, (Coll. “Un mystère”, série “Espionnage”).
22. J. Mendaur, *L’Agent F32*, Paris, S.T.A.E.L. Éditeur, 1949, (Coll. “Junior”).
23. A. Brot, *Les Espions*, Paris, Librairie du Moniteur Universel, 1874.
24. Entre autres : J. Bardanne, *Stavisky. Espion allemand*, Paris, Baudinière, 1935; E. Gomez-Carillo, *Le Mystère de la vie et de la mort de Mata Hari*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1925.
25. G. de Téraumont, *L’Espionne aux pieds nus*, Paris, Ferenczi, 1930.
26. V. Mandelstramm, *V5*, New York, Brentano’s, 1945.
27. J. Voussac, *La Chasse à l’espionne*, Paris, Ferenczi, 1948, (Coll. “Mon Roman policier”).
28. A. J. Greimas, *Du Sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
29. C. Robert-Dumas, *Deuxième Bureau*, Paris, Fayard, 1934, (Coll. “Ceux du S.R.”).
30. Idem, *Agent double*, Paris, Fayard, 1939, (Coll. “Ceux du S.R.”).
31. Voir à ce sujet : P. Bleton, “Ils ne font pas de sentiment”, *Poétique*, no 57, février 1984, p.105-128.
32. P. Nord, *Terre d’angoisse*, p. 255.
33. P. Nord, *Confession d’un Agent double*, Paris, Fayard, 1956, (Coll. “Pierre Nord”).
34. *Ibid.*, p. 86.
35. *Ibid.*, p. 19.
36. *Ibid.*, p. 12-13.
37. P. Cheney, *Duel dans l’ombre*, Paris, Les Presses de La Cité, 1954, (Coll. “Un Mystère”, série “Espionnage”).
38. P. Nord, *Confession d’un Agent double*, p. 18.

39. *Ibid.*, p. 250-251.
40. C. Robert-Dumas, **Deuxième Bureau**, p. 208.
41. G. Simmel, "La Société secrète", **N.R.P.**, no 14, automne 1976, p. 281-305.
42. M. Carnal, **Du Monde aux Balkans**, Paris, Les Presses de La Cité, 1959, (Coll. "Espionnage").
43. A. Martel, **Le Froid qui tue**, Civors, Martel-Éditeur, 1954, (Coll. "Les Carnets du commandant René").
44. J. Bruce, **Moche coup à Moscou**, Paris, Les Presses de La Cité, 1958, (Coll. "Jean Bruce Espionnage").
45. A. Brot, **op. cit.**
46. P. ApesteGuy, **Le Roi des sables**, Paris, Librairie des Champs Élysées, 1941.
47. M. Limat, **Soldats de l'ombre**, Paris, S.E.G.-Éditeur, 1958, p. 14, (Coll. "078 Agent secret").
48. J. Bardanne, **op. cit.**, p. 230.
49. J. de La Hire, **La Nouvelle Judith**, Paris, Tallandier, 1930, (Coll. "Le Livre national").
50. P. Bleton, "Le mauvais genre...", **op. cit.**
51. P. Nord, **Double Crime...**, p. 238.
52. Idem, **Terre d'angoisse**, p. 222.
53. *Ibid.*, p. 229.
54. P. Nord, **Confession...**, p. 182-183.
55. A. Zempléni, **op. cit.**
56. G. Simmel, **op. cit.**
57. P. Nora, "Simmel : Le mot de passe", **N.R.P.**, no 14, automne 1976, p. 307-312.

#### Annexe (corpus)

- ANICET (1944) : **L'Agent secret**, Paris, S.E.M., (Coll. "Le Chat vert").
- APESTEGUY, P.(1941) : **Le Roi des sables**, Paris, Librairie des Champs Élysées.
- BARDANNE, J.(1935) : **Stavisky. Espion allemand**, Paris, Baudinière.
- BOUCARD, R. (1931) : **Les Dessous de l'espionnage allemand**, Paris, Édition documentaire.
- BROT, A. (1874) : **Les Espions**, Paris, Librairie du Moniteur Universel.
- BRUCE, J. (1958) : **Moche coup à Moscou**, Paris, Les Presses de La Cité, (Coll. "Espionnage").
- CARNAL, M. (1959) : **Du Monde aux Balkans**, Paris, Les Presses de La Cité, (Coll. "Espionnage").
- CHENEY, P. (1954) : **Duel dans l'ombre**, Paris, Les Presse de La Cité, (Coll. "Un mystère", série "Espionnage").
- COX, H. (1947) : **Service de renseignements**, Paris, Ferenczi, (Coll. "Mon Roman policier").
- FAVIERES, A. (1956) : **K303 appelle Washington**, Lyon, Jacquier, (Coll. "La Loupe", série "Espionnage").

- FOX, E. (1930) : **La Dame aux rubans mauves**, Paris, Librairie des Champs Élysées, (Coll. "Le Masque").
- GOMEZ-CARILLO, E. (1925) : **Le Mystère de la vie et de la mort de Mata Hari**, Paris, Charpentier et Fasquelle.
- KERY, J. (1949) : **Française d'abord!**, Paris, Marcel Daubin-Éditeur, (Coll. "Fama").
- LABARRE, L. (1919) : **L'Espionnage boche en Suisse**, Paris, Rouff-Éditeur, (Coll. "Patrie").
- LADOUX, Commandant (1937) : **Mes Souvenirs**, Paris, Les Éditions de France.
- LA HIRE, J. de (1937) : **Kaïtar**, Paris, Tallandier, (Coll. "Le Livre national"); (1937) : **La Nouvelle Judith**, Paris, Tallandier, (Coll. "Le Livre national").
- LAURENT, A. (1946) : **Mission spéciale**, Paris, Ferenczi, (Coll. "Mon Roman policier").
- LE FAURE, G. [s.d.] : **Les Empoisonneurs. Confessions d'un espion**, Paris, Société d'Édition et de Publication, (Coll. "Rouge").
- LIMAT, M. (1950) : **Soldats de l'ombre**, Paris, S.E.G., (Coll. "078 Agent secret").
- LOMBARD, J. [s.d.] : **Épreuve de force**, Lyon, Jacquier, (Coll. "Espionnage").
- MARTEL, A. (1954) : **Le Froid qui tue**, Civors, André Martel-Éditeur, (Coll. "Les Carnets du commandant René").
- MANDELSTAMM, V. (1945) : **V5**, New York, Brentano's.
- MENDAUR, J. (1949) : **L'Agent F32**, Paris, S.T.A.E.L.-Éditeur, (Coll. "Junior").
- MEISSNER, H.-O. (1954) : **L'Homme de Tokyo**, Paris, Les Presses de La Cité, (Coll. "Un mystère", série "Espionnage").
- NORD, P. (1936) : **Double Crime sur la ligne Maginot**, Paris, Librairie des Champs Élysées, (Coll. "Le Masque"); (1937) : **Terre d'angoisse**, Paris, Librairie des Champs Élysées, (Coll. "Le Masque"); (1958) : **Confession d'un Agent double**, Paris, Fayard, (Coll. "Pierre Nord").
- PANNETIER, O. et J.-L. JORDAN (1946) : **Nad contre von Schlaupkopf**, Alger, Office d'Édition et de Publicité, (Coll. "Mystéria").
- ROBERT-DUMAS, C. (1934) : **Deuxième Bureau**, Paris, Fayard, (Coll. "Ceux du S.R."); (1939) : **Agent double**, Paris, Fayard, (Coll. "Ceux du S.R.").
- SOUVESTRE, P. et M. ALLAIN (1912) : **Naz-en-L'Air. Les Tueuses d'hommes**, Paris, Fayard.
- TERAMOND, G. de (1930) : **L'Espionne aux pieds nus**, Paris, Ferenczi, (Coll. "Les dossiers secret de la police").
- VALUET, R. (1952) : **La Mort est à l'affût**, Paris, Éditions de la Porte Saint-Germain, (série "Guerre secrète").
- VOUSSAC, J. (1948) : **La Chasse à l'espionne**, Paris, Ferenczi, (Coll. "Mon Roman policier").

# LE RÉCIT EN LITTÉRATURE POPULAIRE :

## *répétition et invention dans le roman d'amour*

---

Julia BETTINOTTI et Pascale NOIZET  
Université du Québec à Montréal

Malgré l'évolution des techniques de production et de diffusion, les transformations sociales et les écarts discursifs, on peut reconnaître dans le roman Harlequin le dépositaire d'une longue tradition. Dire que "les romans Harlequin sont tous pareils" indique bien le fonctionnement textuel de ce récit sentimental qui procède par adjonction de motifs à l'intérieur d'un scénario stéréotypé. Les invariants du roman Harlequin, à la fois formels et thématiques, peuvent se résumer ainsi :

1. un référent socio-sémiotique (univers féminin);
2. un invariant rhétorique et thématique (point de vue/monologue intérieur de l'héroïne qui interroge ses amours);
3. un scénario (structure de données servant à représenter une situation stéréotypée) de compétence encyclopédique, soit «Boy Meets Girl»;
4. à l'intérieur de ce scénario cinq (5) motifs stables de compétence intertextuelle (rencontre, confrontation polémique, séduction, révélation de l'amour, mariage);
5. une série "ouverte" de motifs variables traités de façon cumulative<sup>1</sup>.

Cependant, au delà de cet itinéraire narratif assumé par le roman Harlequin, s'amorce une histoire, longue et linéaire du roman d'amour de grande consommation. Si l'on remarque dans la littérature populaire les représentations les plus exhaustives de ce récit sentimental, il reste néanmoins que certaines traces littéraires, dont celle du roman psychologique sentimental au 18<sup>e</sup> siècle, en avaient déjà souligné la destinée. La littérature populaire autonomise le genre "roman d'amour" à partir du 19<sup>e</sup> siècle, lequel n'a de cesse de se répéter, avec des productions plus ou moins fidèles à ses canons, jusqu'à nos jours. Cette dialectique de la répétition et de l'invention semble intéressante à plus d'un niveau, puisque la relation entre la fabula préfabriquée et les variations

du contexte cognitif (déterminé par les normes et les valeurs du public lecteur) s'enregistre dans le traitement des motifs, aussi bien stables ou intégrés que variables ou migrants.

Le comportement textuel du roman d'amour est ainsi fondé sur la régularité des motifs obligés et la permanence de la fabula de base, véritable formule qui "marche" depuis au moins deux siècles, comme en font foi certains classiques du genre: *Orgueil et Préjugés* de Jane Austen, *le Maître de Forges* de Georges Ohnet et l'abondante production de la plus célèbre auteure de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, Delly.

C'est dans l'articulation des motifs stables/intégrés aux motifs variables/migrants que se trouverait la typologie du roman d'amour en rapport avec les modifications du contexte cognitif. Ainsi on constate, d'une part, la permanence de la fabula et du scénario et, d'autre part, une adaptation des motifs au contexte des différentes époques. C'est, à partir des corpus de Delly et de Harlequin, cette adaptation du récit populaire au contexte cognitif suivant les époques qui fait l'objet du présent article.

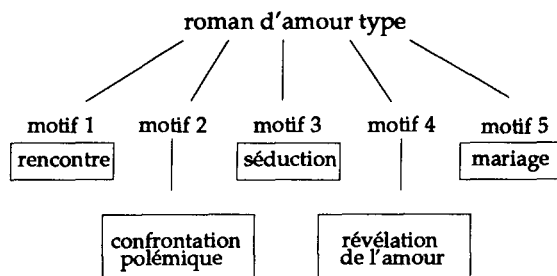
\* \* \*

Delly est certainement l'une des auteures les plus prolifiques de romans d'amour populaires. Depuis la parution de son premier roman en 1907, Delly est entourée, un peu à l'instar de son univers romanesque, d'une auréole mystérieuse. Louis Bethleem parlera d'une Marie Salomon<sup>2</sup>, Yves Olivier-Martin de Marie et Frédéric Petitjean de la Rosière, de Madame Doumergue ou de Mlle Pilâtre de Rozier<sup>3</sup>. Cette auteure énigmatique n'a jamais dévoilé sa véritable identité, et ses livres, exempts de préface explicative, ne nous en apprennent pas davantage à son

sujet. Mais que cette discrétion ne fasse pas illusion: son public la connaît... intimement! Les chiffres de vente témoignent en effet d'un phénomène littéraire assez surprenant puisqu'ils suivent aujourd'hui encore le même parcours commercial<sup>4</sup>. Delly, éditée actuellement en Presses Pocket et tirant à cent mille exemplaires, connaît un succès éclatant, qui s'exprime bien au delà des frontières géographiques et temporelles.

Cependant, l'ensemble de son corpus, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ne reproduit pas si facilement les règles canoniques du genre roman d'amour. Cette remarque suscite toutefois quelques mises au point préliminaires. Ainsi, les écarts par rapport à cette norme que nous avons définie n'ex-pulsent pas Delly de notre objet de recherche. Les romans de cette auteure française, indépendamment de leur organisation interne, participent de l'environnement thématique de l'amour, qui est l'invariant dans notre corpus paralittéraire. Le scénario de base «Boy Meets Girl» du roman *Harlequin* en est aussi le fondement socio-sémiotique. Bien que conformes à ces deux invariants, certains ouvrages de Delly se distinguent pourtant du prototype établi. En effet, hormis les variables discursives, plusieurs parcours narratifs échappent à notre taxinomie *motifémique*. D'un point de vue comparatif, cet écart offre l'occasion d'approfondir les fonction et nature d'un motif selon deux catégories fondamentales : la variante "motif intégré" et la variante "motif migrateur" correspondant aux trois types narratifs constitutifs du corpus. Nous les reproduisons ici sous leur forme graphique.

### 1. Motif intégré – actualisé ou *motifème*



Le roman d'amour type ainsi établi se distingue des variantes dans lesquelles nous retrouvons uniquement certaines de ses composantes. Ces variations ou "motifs migrateurs" donnent lieu à d'autres types de récit. On pourrait, à la suite d'une analyse comparée plus approfondie, en établir une typologie complète.

### 2. Motif migrateur

Motif (1, 3, 4, 5)	Motif (1, 3, 4)
roman d'amour	roman d'amour
type 1	type 2

En fait, nous retrouvons, sans nous en éloigner radicalement, les prémisses de base de l'analyse sémiotique sur les contes populaires :

Pour jouer proprement le rôle qui lui revient dans la syntagmatique du récit, le motif doit tenir compte des autres motifs qui le précèdent, comme aussi de ceux qui le suivent: c'est la fonction narrative du motif.(...) Finalement, le double rôle du motif se trouve mieux mis en évidence. Ou bien il se projette comme une unité de contenu spécifique dans des contes types variés, ou bien il s'associe à d'autres motifs pour former avec eux un discours cohérent.<sup>5</sup>

La production de Delly exploite majoritairement le genre du roman d'amour. Les récits de type 1 et 2 partagent des ressemblances mais, ainsi que le montre notre figure, n'envisagent pas vraiment la confrontation polémique entre le héros et l'héroïne. Il y a pourtant confrontation. Dans un *Marquis de Carabas*<sup>6</sup>, le héros, Lorenzo, amoureux de l'héroïne Hélène, se heurte dans la majeure partie du récit aux personnages secondaires. Deux mondes antithétiques s'opposent alors, chacun représentant des valeurs socio-culturelles contraires. On aura compris que les protagonistes principaux partagent la même conception d'un monde qui se doit d'être moral, "chrétien" et "noble". Orpheline dans la plupart des cas<sup>7</sup>, l'héroïne est la victime du milieu riche dans lequel elle évolue. Domestique bien souvent, elle n'en finit pas d'être exploitée outrageusement :

- Voyez ce que c'est de bavarder au lieu de travailler! Votre raccommodage doit être bien avancé, n'est-ce pas?
- Mais oui, il est presque fini.
- Il devrait l'être complètement, si vous n'aviez pas perdu votre temps.<sup>8</sup>

Le héros la tire immédiatement des griffes de la tutrice marâtre:

- En vérité, madame, on croirait que le travail et les services d'Hélène vous sont choses dues! Elle paye cependant une pension suffisante pour avoir droit à la liberté et ne pas remplir ici un rôle de domestique.<sup>9</sup>

Le héros saura toujours exercer suffisamment de pressions (de par sa richesse) et déjouer habilement



(de par son intelligence) les complots qui visent sa disparition ou celle de l'héroïne. L'histoire, dans le *Violon du tzigane*<sup>10</sup>, est significative à cet égard: Mirka, l'héroïne, subit deux enlèvements dont l'un dure plus de huit ans! Car l'une des caractéristiques de cet univers romanesque est de mettre en présence (motif de la rencontre) deux protagonistes très jeunes (âgés d'une dizaine d'années), ou encore avec une différence d'âge très marquée (lui sera âgé de dix-huit ans, elle de dix ans). Ces récits seront divisés en parties qui sauteront allègrement les obstacles temporels. La dernière partie réunira des amants adultes, pouvant enfin exprimer les émotions ressenties lors d'une première rencontre :

-...Vous êtes toujours l'enfant digne et fière dont l'attitude me frappa dans la forêt de Rosdorf. Puis-je garder cette chère petite main, dites?  
-Oui, gardez-la...<sup>11</sup>

La fierté, la dignité, la noblesse de caractère (et bien souvent la noblesse de la race), le courage, la volonté sont toutes des qualités dont sont parés les héros et l'héroïne. Aidés de quelques adjuvants, ils doivent alors affronter un monde rempli de perversité. Aristocratie et bourgeoisie, richesse et pauvreté, athéisme et chrétienté, courage et faiblesse, loyauté et malhonnêteté forment les oppositions sémantiques fondamentales qui parcourent la plupart de ces récits. Yves Olivier-Martin a pu aligner ces couples sémantiques sur les notions universelles de bien et de mal<sup>12</sup>. N'ayant pas subdivisé le corpus selon nos catégories, il peut effectivement en avoir cette vue d'ensemble, d'autant plus qu'il remarque, à juste titre, qu'aucune oeuvre ne se situe dans une période historiquement datée (à part quelques-unes dont la *Fin d'une Walkyrie*)<sup>13</sup>. Il faut cependant revenir sur cette dichotomie (bien/mal) par trop expéditive qui n'explique pas le succès actuel de Delly. Si certaines histoires (notamment celles qui ne correspondent pas très précisément au genre) exploitent fortement cette "bataille" entre le bien et le mal, la majorité des récits reposent sur le concept des catégories de sexe, soit féminité contre masculinité. Reste tout de même que les récits de type 1 et 2 se révèlent parfaitement adaptés à cette dichotomie proposée par Yves Olivier-Martin. Cela s'explique en grande partie par le fait que la confrontation polémique entre "elle" et "lui" n'a alors pas lieu. À la poursuite du même objet, le bien, le héros et l'héroïne unissent leurs parcours narratifs pour vaincre le mal :

-...C'est une véritable pression qu'il exerce sur vous et la loi lui donnerait tort, en vous libérant de son autorité. Accordez-moi donc dès maintenant le droit de vous défendre, chère Genovefa, et de me dire hau-

tement devant tous votre fiancé?

Elle leva sur lui son regard confiant, éclairé de bonheur

- Oui, je suis votre fiancée, Odo.<sup>14</sup>

En comparaison, dans le texte *Harlequin*, la confrontation polémique entre les deux protagonistes est le pivot narratif autour duquel s'organisent logiquement les autres motifs (mise à part la séduction qui les traverse tous). Sans cette plaque tournante, à laquelle il faut retrancher la rencontre, la manifestation *motifémique* n'acquiert pas un caractère univoque. Séduction, révélation de l'amour et mariage empruntent des itinéraires évasifs. Le mariage ne s'actualise d'ailleurs pas dans les récits de type 2. Dans la *Cité des anges*<sup>15</sup>, Mlle Bénédicte, l'héroïne, meurt avant que ne se réalise l'union avec Norbert. Signe des temps, la foi chrétienne épargnera au héros les souffrances causées par cette mort :

Bénédicte!... petite sainte, petite fiancée toute virginale! Elle avait passé dans sa vie comme une vision toute pure et maintenant qu'il appartenait entièrement au Seigneur, il pouvait, sans aucune faute, ramener en son esprit le souvenir de cet être béni, dont le coeur candide n'avait connu et inspiré que l'amour dépouillé de ses contingences terrestres.<sup>16</sup>

Le contexte historique où fut produite cette oeuvre explique certes le fait qu'une partie du corpus soit truffée de ces références chrétiennes. L'époque de Delly, entre 1907 et 1940, fait l'objet de maints bouleversements socio-culturels. La littérature populaire est loin d'être un outil de contestation; elle est l'instrument d'une communication des plus stéréotypées. Sur ce plan, Delly "c'est la solidité du granit, l'éternité des valeurs dans un monde où les valeurs s'écroulent, où tout part à la dérive"<sup>17</sup>. Le public d'alors dévore ces romans rassurants, non exempts de patriotisme et de xénophobie outranciers :

- Adieu, causeries intimes, entretiens confiants!  
L'oreille de la Germanie sera là, désormais, prête à réveiller vos propos imprudents, ô Russie, ô France, amies chevaleresques!<sup>18</sup>

On devine que cette "oreille de la Germanie" métaphorise la walkyrie rivale, Brunhilde de Halweg, la belle mais "perfide" Allemande. Écrit en 1916, ce roman est lu par des Françaises dont les maris, les frères ou les oncles, depuis deux ans, guettent de leurs tranchées l'ennemi à abattre. Il n'est pas étonnant que cet ennemi leur soit commun.

On se doit de souligner ici la parfaite coïncidence entre contexte et traitement cognitifs qui particularise ces récits : pas de confrontation entre "elle" et

"lui" mais une union serrée faisant face héroïquement aux obstacles extérieurs. Delly pouvait se permettre, sans risque de perdre son public-lecteur, de produire aussi des histoires sans mariage. Bien sûr, la seule justification possible était la mort. Absolument inusitée dans le roman d'amour populaire, cette fin se comprend en regard des ravages de la guerre de 1914. Et les femmes, dans cette communication, reçoivent l'information, l'assimilent spontanément, connaissant déjà le code dans lequel le message est transmis. Il est vrai que cette interprétation ne correspond plus aux critères contextuels contemporains. Pourtant les récits de Delly continuent à se lire énormément. De prime abord, on serait tenté d'attribuer ce succès actuel à l'ensemble de son oeuvre. Or, quelques chiffres sont révélateurs (cf. *la Lune d'or*) même s'ils ne font qu'effleurer l'hypothèse que nous voudrions énoncer. Il semble en effet que Delly soit surtout reconnue par ses romans qui reproduisent fidèlement le genre "roman d'amour", comme en atteste par exemple l'intérêt des lectrices contemporaines pour un prototype aussi convaincant que *Coeurs ennemis*. Le roman *Harlequin, lui*, l'a compris, qui fleurit à une époque qu'on appelle trop rapidement la société de consommation. En cinquante ans, une société a sans doute le temps d'évoluer. La littérature de grande consommation aussi. Le contrat de lecture actuel postule que les divers acteurs de l'interaction communicative n'ont plus de secrets l'un pour l'autre. L'univers romanesque désormais présenté, loin de correspondre à une digression inutile, sera placé sous l'égide d'un didactisme plus étroit: les variantes du genre, comme nous allons le voir pour *Harlequin* et sa série "orientale", ne bouleversent plus sa logique narrative.

\* \* \*

L'Orient semble faire son entrée dans le roman d'amour au début du 20<sup>e</sup> siècle; l'absence d'une histoire du genre ne nous permet pas plus de précision pour le moment. On peut, à titre d'exemple, citer E.T. Hull qui publie à cette époque un certain nombre de romans d'amour dont le héros est oriental; entre autres son célèbre *le Fils du scheik* porté à l'écran par R. Valentín. Delly, dans les années 20-40, introduit parfois dans ses romans un élément "oriental" comme en témoignent certains titres: *Gwen, princesse d'Orient, Ahélya, fille des Indes*, etc. Toutefois nous sommes mieux documentés au sujet du roman *Harlequin: l'Orient*, sous la forme du héros arabe, y fait son apparition vers les années 1973-1974; ce qui coïncide avec la crise du pétrole et la mise en évidence du monde arabe aux États-Unis, au Canada et dans les pays de l'Europe occidentale.

L'héroïne du roman *Harlequin* étant solidement anglo-saxonne, il arrive souvent que le héros soit grec, italien, français ou espagnol. À partir de la crise du pétrole et des millionnaires en pétrodollars, les auteurs de romans *Harlequin* introduisent régulièrement, pour quelques années, un héros arabe. D'où les titres *la Prisonnière du Sahara, la Prisonnière du scheik, Pour tout l'or du désert*, etc. Il ne faut pas oublier que le roman *Harlequin* procède par adjonction de motifs stéréotypés à l'intérieur d'un scénario de base: le scénario du roman d'amour génère une série de motifs stables prévus par sa cohérence et une autre série de motifs, ceux-ci variables, plus libres, mais toujours subsumés par le même scénario.

Les motifs stables ou invariants représentent les lois du genre et, à ce niveau, aucune déviance n'est permise. Rendue nécessaire par l'émergence d'une

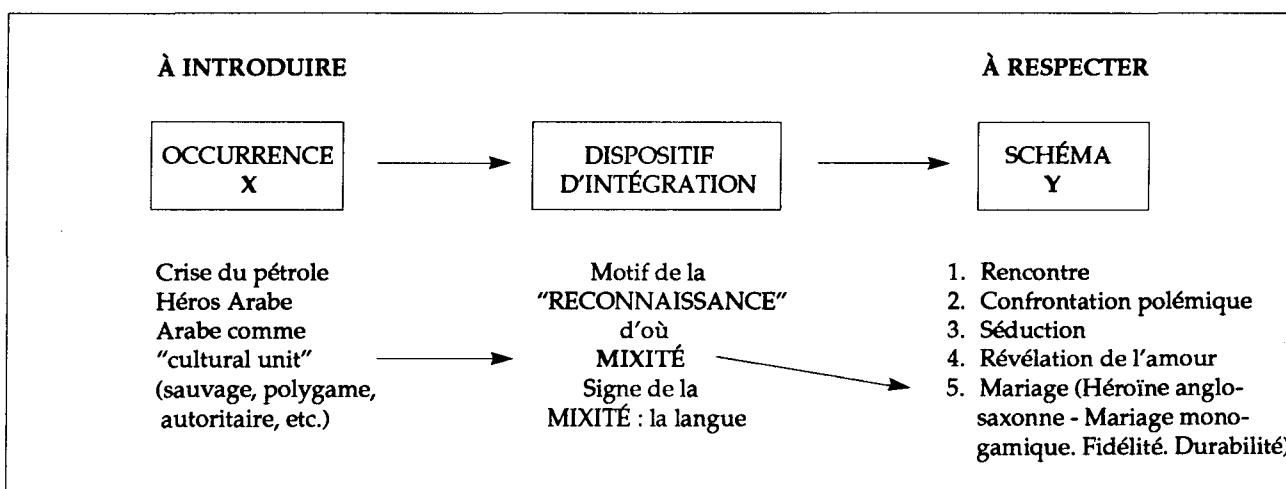


Tableau illustrant l'intégration d'une occurrence excentrique au scénario «Boy Meets Girl»

nouvelle réalité sociale, l'introduction du héros arabe dans le roman *Harlequin* pourrait menacer le pattern obligé du roman d'amour et plus particulièrement en ébranler le motif final, soit le mariage. Nous allons donc voir comment est mis en place le dispositif textuel qui permet l'intégration d'une occurrence excentrique par rapport au schéma de base.

Si l'on se réfère au tableau de la page précédente on peut déjà imaginer un comportement textuel qui se révèle stable dans tous les romans, et ils sont nombreux, où un héros arabe sera introduit.

\* \* \*

Le héros arabe, son pays, ses moeurs, reçoivent dans le roman *Harlequin* une série de prédicats formant ce qu'on peut appeler avec Eco une "cultural unit"<sup>19</sup>. Il s'agit en fait de l'Arabe en tant que référent culturel, à l'intérieur du savoir moyen de la lectrice-cible du roman *Harlequin*. On peut définir l'unité culturelle comme l'ensemble des propriétés sémantiques reconnues par une culture donnée à un référent X (toujours à l'intérieur de cette même culture). Le héros arabe deviendra donc le récipiendaire de tous les prédicats que l'encyclopédie moyenne lui prête. Les lieux où évoluent le héros et l'héroïne de ce type de roman subissent le même sort et sont tout aussi figés : elle sera sauvée de la mort par le héros arabe, mais pour tomber dans des dangers encore plus graves.

En effet le héros en question se présente de façon peu rassurante :

Je suis Kharim Khan, chef de la tribu des Kaklyt-Rohim. Dans cette contrée, j'ai tous les pouvoirs. Enlever une jeune femme est un jeu d'enfant pour moi.<sup>20</sup>

Il est sauvage, autoritaire, brutal, passionné, jaloux à outrance :

Il paraissait très grand, immobile, enveloppé, dans son *bournous* noir. Ses yeux rencontrèrent le regard de la jeune fille, et la lueur sauvage qu'elle y lut la glaça d'épouvante... des yeux autoritaires et perçants.<sup>21</sup>

L'héroïne le soupçonnera aussitôt de vouloir faire d'elle sa dernière concubine, après l'avoir enfermée, volée, au fond de son harem ou de son sérail.

Ce héros arabe – "cultural unit" – fait problème par rapport à deux éléments fondamentaux du roman *Harlequin*, soit :

1. le motif final, qui est le mariage, de type strictement monogamique, impliquant la fidélité mutuelle et la durabilité;

2. le caractère de l'héroïne qui n'est jamais et qui ne peut être (étant donné les lois du genre et le motif stable de la confrontation polémique) une fille soumise, de celles qui sont censées peupler les pays arabes, tenues en sujétion par les hommes. L'héroïne du roman *Harlequin* ne peut pas être une femme "orientale", perçue elle aussi en tant que "cultural unit". L'héroïne *Harlequin* ne pourra jamais être amoureuse d'un "vrai" arabe tout comme le roman ne peut se permettre de bousculer son motif final, le mariage.

Le respect de ces deux éléments étant essentiel aux règles du genre, le roman *Harlequin* recourt à une technique, mieux à un expédient textuel, auquel on peut encore une fois donner le nom de motif, motif récurrent et stable autant que les autres, mais qui vaut uniquement pour le roman "à héros arabe". Il s'agit du motif ancien (cf. par exemple la comédie latine, surtout dans sa dimension sentimentale) de la *reconnaissance*, dont le signe avant-coureur est d'ailleurs la maîtrise parfaite, de la part du héros arabe, de la langue anglaise (ou française).

Lorna connaissait très bien le français et se rendit compte qu'il le parlait d'une manière impeccable. Cela la surprit de la part d'un homme en *bournous*, coiffé d'une espèce de turban encerclé d'une cordelette, botté de cuir souple et chevauchant, le fouet à la main...<sup>22</sup>

Après avoir craint le pire, et les pires outrages, l'héroïne apprend (c'est la reconnaissance) avec soulagement que son Yussuf ben Dacra ou son Rashid est, oui, un véritable émir, mais que sa mère ou son père était anglais ou français : que c'est sa religion à elle ou à lui qui l'a emporté de sorte que, n'étant pas musulman, il ne saurait être polygame.

Je ne suis pas le fils de l'Émir, poursuivit-il d'une voix rauque. Je suis le fils d'un Français qui est venu ici, un an après le mariage de ma mère.<sup>23</sup>

De plus il a, bien sûr, fait ses études en Angleterre (possiblement à Oxford ou Eton) d'où sa maîtrise parfaite de l'anglais, et il ne retient de l'Orient que ce qui fait de lui un amant plus intéressant : un peu sauvage, un peu jaloux, très exotique, bien nanti de pétrodollars et faisant la navette, dans son avion personnel, entre la City où il brasse ses affaires et son palais des Mille et Une Nuits où l'héroïne est, à la fin du roman, confortablement installée, seule et unique complice morganatique bien aimée, suite à un mariage bien occidental.

Nous comprenons ainsi comment le roman Harlequin intègre dans son schéma obligé une nouvelle réalité sociale, soit la nouvelle importance du monde arabe dans le monde occidental depuis la crise du pétrole. Il en va de même, croyons-nous, pour d'autres réalités sociales, comme la montée et l'évolution des mouvements féministes et, dernièrement, l'importance accordée à l'écologie, la réalité du terrorisme, les mouvements révolutionnaires et contre-révolutionnaires en Amérique latine, etc. Les grandes questions de l'heure se sont toujours immédiatement reflétées dans le roman d'amour; quelques exemples : la montée de la bourgeoisie d'affaires dans un classique du roman d'amour, soit le *Maître de forges* de G. Ohnet, écrit en 1884; la guerre 1914-18 dans les ouvrages d'une célèbre auteure de romans d'amour, la française Delly.

\* \* \*

À la lumière de notre analyse, il s'avère que le ro-

man d'amour sériel réussit également à intégrer dans son schéma obligé les grandes questions de l'heure. Il remplirait ainsi, auprès des lectrices dont il est parfois la seule lecture, le rôle d'un magazine d'information générale en reflétant et en assimilant l'évolution et l'enrichissement de l'encyclopédie moyenne. Il ne faut pas oublier que ces romans d'amour sont publiés actuellement en raison de quelque trente textes par mois, du début à la fin du mois d'ailleurs, suivant les différentes collections. On peut donc les acheter au fil des mois, comme de véritables magazines, et pour le même prix. En plus du plaisir tiré de la répétition d'une fabula bien connue et aimée depuis des siècles par le public féminin, il y aurait donc aussi, en prime, le plaisir d'apprendre et d'assimiler la nouveauté, les nouvelles réalités sociales. C'est là un usage de la littérature qui ne doit pas nous étonner puisqu'il a toujours été présent, à des degrés différents, dans la littérature de grande consommation pour femmes.

## Notes

1. Le schéma commun (Pattern) du roman Harlequin se lit dans le diagramme suivant :

MOTIFS STABLES	MOTIFS VARIABLES
I. RENCONTRE	A. Fréquentations ordinaires B. Relations employeur-employée C. Mariage de raison D. Vengeance et/ou séquestration E. Reprises des relations F. Cohabitation par nécessité G. Imposture H. Voyage, déplacement I. Incidents, accidents
II. CONFRONTATION POLÉMIQUE	A. Rivalités familiales B. Imposture, méprise, méfait C. Jalousie D. Mystère E. Conflits de personnalité F. Mariage en difficulté
III. SÉDUCTION	A. Attirance physique B. Attirance cérébrale
IV. RÉVÉLATION DE L'AMOUR	A. Rétablissement des faits B. Aveu mutuel
V. MARIAGE	A. Promesse de mariage B. Projet de vie commune C. Réconciliation D. Mariage (cérémonie)

Certains motifs variables sont développés à l'intérieur d'un seul motif stable, tandis que d'autres émigrent d'un motif stable à d'autres - d'où leur traitement cumulatif, plus économique. Ce schéma est tiré de *La Corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, sous la

- direction de Julia Bettinotti, Montréal, Cahiers du département d'études littéraires, U.Q.A.M., 1986, p. 69.
2. L. Bethlehem, *Romans à lire et à proscrire*, Paris, La revue des lectures, 1932, p. 535.2.
  3. Y. Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 238.
  4. En 1966, le public français s'arrache la *Lune d'or* épuisé en une seule journée les quinze mille exemplaires réédités.
  5. C. Légaré, *Pierre la fève et autres contes de la Mauricie*, Montréal, Quinze, 1982, p. 271-273.
  6. Delly, *Un Marquis de Carabas*, Paris, Tallandier, 1975.
  7. Voir *Le Violon du tzigane*, Paris, Dauphin, 1950; *L'Illusion orgueilleuse*, Paris, Tallandier, 1959; *La Fin Walkyrie*, Paris, Plon, 1916; etc.
  8. Delly, *op. cit.*, p. 85.
  9. *Loc. cit.*
  10. Delly, *Le Violon du tzigane*.
  11. *Ibid.*, p. 150.
  12. Y. Olivier-Martin, *op. cit.*, p. 246.
  13. Delly, *op. cit.*
  14. Delly, *Des Plaintes dans la nuit*, Paris, Tallandier, 1976, p. 230.
  15. Delly, *Cité des anges*, Paris, Dauphin, 1953.
  16. *Loc. cit.*
  17. Y. Olivier-Martin, *op. cit.*, p. 247.
  18. Delly, *La Fin d'une Walkyrie*, p. 89.
  19. U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, University of Indiana Press, 1976, p. 66 et suivantes.; p. 73-83.
  20. V. Winspear, *Le Jardin perdu de Shéba*, Collection Harlequin Romantique, no 65, p. 62.
  21. Idem, *C'était écrit sur le sable*, Collection Harlequin Romantique, no 45, p. 35.
  22. Idem, *op. cit.*, p. 21.
  23. Idem, *op. cit.*, p. 150.





«Eh bien oui, monsieur Fogg, je parie 4 000 livres!»  
Dessin de Neuville pour le Tour du Monde en 80 jours de J. Verne



# L'AVENTURE... LA LECTURE

---

Bertrand GERVAIS  
Université du Québec à Montréal

Les chemins des voyages, des pèlerinages, sont semés de bornes qui sont autant de repères où peut se reposer le regard.

Patrick Avrane, **Un Divan pour Phileas Fogg**

Lire un roman d'aventures. Cela peut être décrit de multiples façons. Celle qui est proposée ici a peu à voir avec l'aventure en tant que thème ou discours, principe structurant ou poétique. Elle se concentre surtout sur l'autre terme de l'activité, la lecture elle-même. Notre but est en effet l'élaboration d'une théorie de la lecture des récits.

C'est l'acte même de lire qui est notre objet, la progression à travers un récit<sup>1</sup>. La perspective adoptée est avant tout cognitive. Notre hypothèse est que lire un récit, c'est comprendre les actions qui y sont représentées. Cette hypothèse découle de la définition, d'une part, de la lecture comme processus de compréhension et, d'autre part, du récit comme lieu de la représentation discursive de l'action. Une telle caractérisation est minimale. La lecture est en effet avant tout une activité cognitive – comprendre ce qui est dit est la première condition de réussite de tout acte de lecture –, tandis que la représentation d'action distingue le récit de tout autre texte. Par la lecture, compréhension et représentation discursive sont ainsi reliées<sup>2</sup>.

Le choix du roman d'aventures comme récit se comprend facilement dans un tel contexte. Il est tout indiqué de travailler sur des récits où l'action occupe une place prépondérante quand l'analyse tout entière a pour objet ses modes d'accomplissement et de déroulements. Le récit que nous allons surtout utiliser ici est **le Tour du monde en 80 jours** de Jules Verne. Chef-d'œuvre du genre, ce roman a été et demeure un des plus célèbres et populaires de Jules Verne. Il met en scène Phileas Fogg, esq., l'ex-

centrique anglais, et son serviteur Jean Passepartout dans une course autour du monde entreprise à la suite d'un pari. On se souvient des circonstances de ce voyage. Fogg était à son club londonien, le Reform Club, en pleine partie de whist, quand on aborda le sujet d'un tour du monde en aussi peu que 80 jours. Ces chiffres provenaient du **Morning Chronicle**, qui les proposait suite à l'ouverture de la dernière section du "Great-Indian peninsular railway". Tous mettent en doute la possibilité d'un tel voyage sauf Fogg qui parie vingt mille livres, toute sa fortune, qu'il le fera et dans les temps indiqués. L'aventure peut commencer.

## 1. La situation narrative

La situation narrative est, par définition, la condition de base de la représentation discursive de l'action. Une situation narrative est une entité discursive, qui met en jeu un cadre et une intention. Le cadre est constitué des déterminations spatio-temporelles qui servent de base à son développement. L'intention lui fournit ses éléments fondamentaux, l'agent et l'action qu'il tente de réaliser. Ces quatre éléments, temps et lieu, agent et action, sont définis comme les données nécessaires à la représentation discursive d'une action. Un exemple de situation narrative, c'est Phileas Fogg qui joue son habituelle partie de whist avec ses confrères du Reform Club. Les déterminations spatio-temporelles du cadre sont, d'une part, le grand salon du Reform Club de Londres et, d'autre part, l'automne de l'année 1872. L'agent est Phileas Fogg et son action, la partie de whist, pendant laquelle survient le pari de Fogg.

Le récit est le lieu de la représentation de l'action, il est donc constitué de situations narratives<sup>3</sup>. Nous dirons en fait que le récit est la concaténation d'un ensemble de situations narratives et sa lecture, la

progression, le passage d'une situation narrative à une autre. Avant de procéder à la définition des modalités de ce passage, il convient d'explicitier plus en détail la constitution de la situation narrative.

### 1.1 Déroutement d'actions et situation narrative

L'élément principal d'une situation narrative est l'action qui y est effectuée. Cette action, nous disons qu'elle est un plan-acte. Un plan-acte est la conjonction de deux éléments : un but et un moyen. Le but est la composante cognitive du plan-acte tandis que le moyen sert à décrire la représentation de son mode d'accomplissement. Le but est ainsi ce qui doit être obtenu par l'action et le moyen représente l'ensemble des opérations mises en œuvre afin de l'obtenir. Ces opérations qui participent au mode d'accomplissement du plan-acte, nous les désignons par le terme de script<sup>4</sup>.

Deux types de déroulement d'actions sont ainsi identifiés : les scripts et les plan-actes. Ces déroulements sont liés mais ils possèdent des caractéristiques distinctes. Les scripts sont des déroulements d'actions prévisibles et connus. Ce sont des actions comme "jouer au whist" ou "aller au Reform Club", c'est-à-dire des actions dont le mode d'accomplissement est fixe, stable et prévisible. Quand Phileas Fogg joue au whist, le mode d'accomplissement de cette action n'est pas explicité en détail. Le déroulement d'actions telles que "brasser les cartes", "passer les cartes" ou encore "abattre son jeu", qui participent à son mode d'accomplissement, n'est pas explicité et le lecteur ne s'attend pas non plus à ce qu'il le soit. Il connaît ou est censé connaître ces actions et leur présentation détaillée serait une redondance inutile. Le plan-acte, au contraire, consiste en un déroulement inédit d'actions qu'il faut expliciter en détail et qui requiert de ses utilisateurs un savoir général sur la façon dont des buts peuvent être atteints. Quand un Phileas Fogg, imbu de son sens de l'exactitude, certain que l'imprévu n'existe pas et qu'un minimum bien employé suffit à tout (p. 22), entreprend cette course de 80 jours autour du monde, le succès de son entreprise n'est pas assuré et son mode d'accomplissement mérite d'être détaillé. Il s'agit bien là d'un plan-acte.

Les plan-actes correspondent à peu de choses près aux fonctions de la sémiotique narrative, dégagées d'abord par Vladimir Propp<sup>5</sup> puis développées dans l'analyse structurale française des récits. Ce sont les actions des personnages définies du point de vue des buts qu'elles permettent d'atteindre et par conséquent de leur position et fonction dans la

structure du récit. Quant aux scripts, les laissés-pour-compte de la sémiotique narrative, leur fonction n'est pas de faire avancer l'intrigue mais de représenter le mode d'accomplissement de ces plan-actes afin de les faire connaître au lecteur.

Pour faire son tour du monde, par exemple, Phileas Fogg doit emprunter un nombre important de moyens de transport : des trains, des paquebots, un éléphant, un voilier, un traîneau à voile, etc. La représentation de l'utilisation de chacun de ces modes de transport est le lieu d'un script. L'action "prendre le train" est bel et bien un déroulement stable, prévisible – prendre un train consiste en une série d'opérations telles que : "se rendre à la gare", "acheter un billet", "trouver l'embarcadère", "embarquer", "se trouver un siège" et ainsi de suite jusqu'à l'arrivée –, c'est un script dont la représentation permet au lecteur de suivre le développement du récit. Ce script n'est pas indépendant, il est en fait le moyen utilisé par Fogg pour obtenir le but recherché, atteindre une destination ou, plus généralement, gagner son pari. On est donc en présence d'un plan-acte dont le but est de "gagner le pari" et le moyen de "prendre le train".

**Plan-acte** : MOYEN : prendre le train  
BUT : gagner le pari

Les scripts désignent ainsi des actions connues, prévisibles dans leur déroulement et reconnaissables en soi. Un lecteur compétent n'est censé avoir aucune difficulté à les identifier et à saisir leur déroulement. Cette familiarité permet au lecteur de s'y retrouver facilement dans le texte (prendre le train) et de suivre le déroulement des plan-actes (gagner un pari), ces autres actions dont il ne connaît ni le résultat ni les modalités exactes d'accomplissement. Un autre exemple de plan-acte est le pari pris par Phileas Fogg au Reform Club. C'est un plan-acte : sa dimension cognitive, ou son but, correspond à la volonté de Fogg de prouver la validité des chiffres avancés par le **Morning Chronicle**; sa dimension pratique est le pari lui-même, en tant que procédure. Parié est une activité dont les règles et les résultats sont bien définis. C'est un script d'interaction<sup>6</sup>.

**Plan-acte0** : MOYEN : parier sa fortune  
BUT : prouver les calculs du  
**Morning Chronicle**

Le script est ainsi subordonné au plan-acte, comme les moyens le sont aux buts qu'ils servent à obtenir. De la même façon, le plan-acte est subordonné au plan. Le plan est une entité purement cognitive; il n'est construit que de buts, enchaînés les uns aux

autres de façon à obtenir le résultat escompté. Ces buts sont ceux qui doivent être obtenus par les différents plan-actes performés. Comparativement au plan, entité uniquement cognitive, et aux scripts, entités peu cognitives, le plan-acte se présente donc comme une entité mixte. Par ses buts, il participe à un plan, qui enchaîne les situations narratives les unes aux autres et fait progresser le récit, et par ses moyens, les scripts, il contribue au développement même de ces situations.

Un exemple simple de plan est le trajet proposé par le **Chronicle** qui sert de base au pari de Fogg. Les données du **Chronicle** sont reproduites dans le récit (p. 20) :

De Londres à Suez par le Mont-Cenis et Brindisi, railways et paquebots _____	7 jours
De Suez à Bombay, paquebot _____	13 —
De Bombay à Calcutta, railway _____	3 —
De Calcutta à Hong Kong (Chine), paquebot —	13 —
De Hong Kong à Yokohama (Japon), paquebot	6 —
De Yokohama à San Francisco, paquebot _____	22 —
De San Francisco à New York, railroad _____	7 —
De New York à Londres, paquebot et railway —	9 —
Total _____	80 jours

Plus qu'un simple trajet, ce qui est proposé par le **Chronicle** est véritablement un plan, c'est-à-dire une séquence d'étapes à franchir où chaque étape correspond à un point du parcours. On peut facilement réécrire cet itinéraire comme une séquence simple de plan-actes. Le premier ne participe pas au parcours, c'est le pari, mais il est la condition de l'existence du plan. C'est ce plan que va tenter de réaliser Fogg et les différents plan-actes requis assurent l'enchaînement des situations narratives correspondantes.

## 1.2 Le développement de la situation narrative

Plans, plan-actes et scripts sont dans une relation de subordination. Le plan se réalise grâce à des plan-actes dont les moyens sont des scripts. Il ne s'agit pas là cependant d'une suite logique. Il peut y avoir des plan-actes sans plans, une action improvisée ou à but unique, par exemple, et des scripts sans plan-actes, c'est-à-dire des scripts qui ne sont moyens de nul plan-acte. Prenons la situation narrative du Reform Club. Cette situation est présentée au lecteur à l'aide de certains scripts. Le script le plus important pour le récit est celui du pari, car il est subordonné à un plan-acte inaugurant, mais il n'est pas le seul.

En plus de celui-là, il y a, par exemple, le script personnel de Phileas Fogg. On le connaît comme un être d'exactitude, un véritable homme-pendule<sup>7</sup>; il a embauché Jean Passepartout après avoir donné congé à son domestique qui avait eu le malheur d'apporter de l'eau à quatre-vingt-quatre degrés Fahrenheit au lieu de quatre-vingt-six... Pour lui, l'exactitude des chiffres du **Chronicle** et leur vérification est plus qu'une question de principe, c'est un mode de vie. Il y a aussi le script de situation du Reform Club avec son protocole et ses règles de conduite, le script d'interaction de la partie de whist ainsi que celui de la discussion qui s'engage entre Fogg et ses compagnons<sup>8</sup>. Le lecteur prend connaissance du développement de cette situation narrative par le biais de ces scripts et de leurs interactions. Or, ces différents scripts sont indépendants du plan-acte du pari; celui-ci ne les contient pas, au contraire il y est enchâssé. C'est au cours de la discussion qui se poursuit pendant la partie de whist qui a lieu au salon du Reform Club que survient le pari de Fogg.

<p><b>Plan-acte0 :</b> MOYEN : parier sa fortune BUT : prouver les calculs du <b>Morning Chronicle</b></p> <p><b>PLAN : FAIRE LE TOUR DU MONDE EN 80 JOURS</b></p> <p><b>Plan-acte1 :</b> MOYEN : prendre le train puis prendre le paquebot BUT : de Londres, se rendre à Suez en 7 jours</p> <p><b>Plan-acte2 :</b> MOYEN : prendre le paquebot BUT : de Suez, se rendre à Bombay en 13 jours</p> <p><b>Plan-acte3 :</b> MOYEN : prendre le train BUT : de Bombay, se rendre à Calcutta en 3 jours</p>	<p><b>Plan-acte4 :</b> MOYEN : prendre le paquebot BUT : de Calcutta, se rendre à Hong Kong en 13 jours</p> <p><b>Plan-acte5 :</b> MOYEN : prendre le paquebot BUT : de Hong Kong, se rendre à Yokohama en 6 jours</p> <p><b>Plan-acte6 :</b> MOYEN : prendre le paquebot BUT : de Yokohama, se rendre à San Francisco en 22 jours</p> <p><b>Plan-acte7 :</b> MOYEN : prendre le train BUT : de San Francisco, se rendre à New York en 7 jours</p> <p><b>Plan-acte8 :</b> MOYEN : prendre le paquebot puis prendre le train BUT : de New York, se rendre à Londres en 9 jours</p>
---	---

Toute situation narrative contient au moins un plan-acte; elle se pose donc comme le lieu de la réalisation d'au moins une étape d'un plan et, en tant que cette réalisation est la mise en œuvre de moyens qui ont leurs propres modalités d'accomplissement, comme le lieu d'un ensemble de scripts. Ce sont les relations entre les plans, les plan-actes et les scripts qui assurent à la situation narrative son développement.

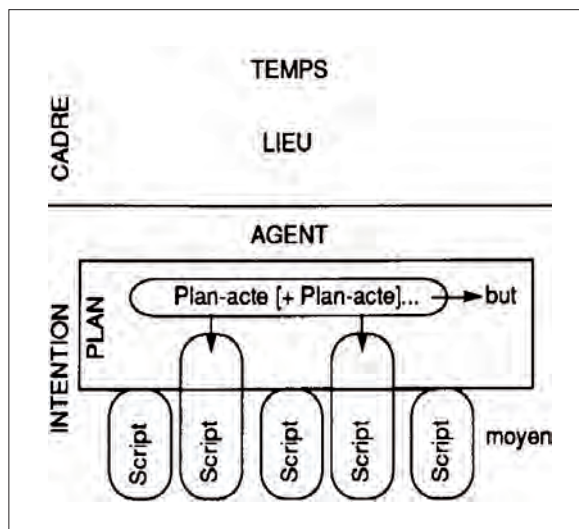


Figure 1 : développement de la situation narrative

Une situation narrative est ainsi composée d'un ensemble de scripts, réunis entre eux par au moins un plan. Si la forme d'un récit dépend des plans mis en œuvre, sa construction est fondée avant tout sur les scripts utilisés. Scripts et plan-actes sont ainsi en interaction constante : les premiers permettent de développer une situation narrative, de la présenter et de la rendre présente au lecteur; et les seconds, de lui attribuer une position dans la narration.

## 2. L'enchaînement des situations narratives

Dans un récit, une situation narrative ne fait pas que se développer librement, elle forme une chaîne avec d'autres situations narratives. C'est cet enchaînement que nous allons maintenant décrire.

Pour qu'il y ait enchaînement, il faut qu'il y ait au moins deux situations narratives, ce qui suppose la présence de mécanismes de différenciation. Nous proposons, à cet effet, que la variation d'un des quatre éléments de base de la situation narrative suffit à faire passer d'une situation à une autre. L'enchaînement des situations dans un récit est ainsi décrit à partir du jeu entre le lieu et le temps, qui forment le cadre, et l'agent et son plan-acte, qui constituent

l'intention du schème interactif. Dans cette perspective, ces quatre éléments ne sont pas considérés de façon dynamique mais de façon statique. Ce ne sont pas leurs relations ou leur développement qui sont décrits mais leur présence ou permanence d'une situation à l'autre.

Ces quatre variables forment en tout seize possibilités théoriques (2<sup>4</sup>) de combinaisons de situations narratives. C'est-à-dire que l'enchaînement des situations narratives d'un récit peut se réaliser de seize façons différentes, modes déterminés selon la permanence ou la variation d'éléments d'une situation à l'autre. Il ne s'agit cependant pas ici de tout répertorier, mais de montrer à partir des enchaînements les plus importants que, de l'identité la plus complète à la différence la plus absolue, le récit est une concaténation de situations narratives plus ou moins distinctes les unes des autres.

On nomme la première situation d'un récit la situation narrative inaugurante, et la dernière la situation narrative finale<sup>9</sup>. Ce qui est indiqué par là, ce sont uniquement des positions, à savoir les limites effectives du récit. Rien n'est dit par conséquent du contenu de ces situations et rien ne laisse présager que ces situations correspondent aux états impliqués dans le procès narratif propre aux modèles sémiotiques. Entre ces deux situations, et quels que soient les liens qui les unissent, on retrouve un ensemble de situations intermédiaires, enchaînées les unes aux autres. On peut représenter cette consécution comme ceci :



Figure 2 : enchaînement des situations narratives

Lire un récit, c'est suivre le développement d'une situation narrative et passer d'une situation à une autre jusqu'à la fin du texte. Cette progression, nous posons qu'elle s'effectue principalement grâce aux quatre éléments identifiés. Ils établissent les liens, les relations entre les situations narratives inaugurante, intermédiaires et finale, et assurent la progression à travers le récit.

Nous allons distribuer les relations entre situations narratives en deux grandes catégories, selon qu'elles impliquent des situations narratives fondées sur des actions présentées en train de se dérouler ou des situations fondées sur des actions présentées comme complétées. Le premier type de relation unit les situations narratives directrices d'un récit, tandis



que le second joue avec des situations narratives subordonnées. Les situations directrices sont celles qui, en se succédant et en se côtoyant, forment la ligne principale du récit. Elles peuvent s'enchaîner dans une progression linéaire simple, comme pour **le Tour du monde en 80 jours** où le récit porte en grande partie sur l'itinéraire de Fogg et de son groupe, ou se déployer en de multiples plans, comme pour l'intrigue à tiroirs de romans-feuilletons tels que **les Mystères de Paris** de Eugène Sue. Les situations subordonnées sont celles qui, plutôt que de faire progresser le déroulement de l'action, permettent au contraire d'en expliquer les particularités, narrant les motivations des agents, l'histoire de tel lieu ou de tel accessoire.

### 2.1 Les situations narratives directrices

L'enchaînement de base des situations narratives d'un récit est la consécution simple. Un agent entreprend de réaliser un projet au cours d'une première situation narrative et le passage d'une situation à l'autre illustre la réalisation des diverses étapes de ce plan. C'est la structure en place dans **le Tour du monde en 80 jours**, où l'on suit les tribulations de Fogg et de Passepartout d'un bout à l'autre de la planète. L'itinéraire du **Chronicle** qu'ils tentent de suivre ne fait pas que définir le plan général de leur aventure, il fournit aussi un canevas général des principales situations narratives du texte. Le voyage de Fogg suit en effet ce tracé, et le passage d'une situation narrative à l'autre, qui est le cheminement de la lecture, s'y réalise littéralement comme le passage d'une étape du voyage à l'autre. On peut représenter cette succession d'étapes à l'aide de la figure 3. Une situation narrative y est présentée comme un rectangle dans lequel on trouve d'abord désigné le temps (T) et le lieu (L), puis l'agent (Ag) et son action ou plan-acte (PA).

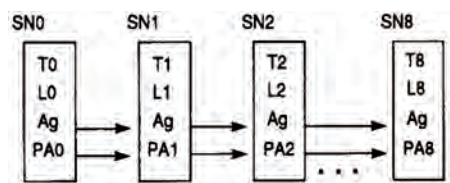


Figure 3 : succession simple des situations narratives

Le passage d'un cadre à l'autre est indiqué par la succession des temps et des lieux (T0, T1, T2, T8; L0, L1, L2, L8), tandis que la permanence de l'intention est indiquée par les flèches qui relient les agents et leurs plan-actes. L'agent, c'est Fogg accompagné de

son serviteur, et l'action est ce pari qu'il faut gagner; tandis que les cadres qui se transforment sont, d'une part, les différents lieux traversés et les modes de transport qui ont servi à les parcourir et, d'autre part, à la fois la durée de tous ces déplacements et ces moments isolés par le récit. Le nombre de situations narratives ne se limite pas dans le récit à ces huit étapes. La situation narrative inaugurante du récit prend place à Londres, dans la maison de Fogg. C'est à ce moment qu'il embauche Passepartout. La situation narrative suivante prend place au Reform Club où Fogg est allé passer la journée. C'est, en fait, le premier trajet de Fogg, son premier déplacement! Le récit, par la suite, dévie souvent de sa route, entraîné par des événements imprévus. Passepartout, par exemple, se met les pieds dans les plats chaque fois qu'il se sépare de son maître et il doit être secouru; et puis il y a le détective Fix, qui poursuit inlassablement Fogg qu'il prend pour un voleur de banque en fuite, ainsi que Mrs Aouda, sauvée in extremis d'un suttu forcé. Tout personnage qui s'ajoute entraîne avec lui des possibilités de situations qui provoquent des aiguillages du récit, l'ouverture d'enchaînements secondaires.

Il ne s'agit donc là que de la structure de base du récit, structure proposée d'ailleurs pour être mieux déformée par la suite. L'itinéraire comporte huit étapes mais toutes ne sont pas représentées. Le voyage n'est pas raconté au complet, le trajet est segmenté, fractionné. On ne suit pas le héros à travers tous ces kilomètres parcourus, mais on s'arrête à des moments particulièrement importants, les faits saillants. L'arrivée à Suez est racontée en détail, surtout parce que Fix y attend Fogg et qu'il machine quelque plan pour l'arrêter, tandis que les sept premières journées de voyage en train et en paquebot qui ont mené à Suez sont passées sous silence<sup>10</sup>. Il faut déjouer l'attente du lecteur, programmée en quelque sorte par le plan du voyage; aussi embûches, intempéries, contretemps de toutes sortes se succèdent pour ennuyer et les voyageurs et le lecteur, pressés d'arriver à leurs fins.

Malgré les ellipses et les détours, le déroulement du récit conserve à sa base cette consécution simple de situations narratives conjointes. Une telle structure est le canevas type de ces récits où le gros de l'aventure réside dans les déplacements entrepris. C'est le cas du **Tour du monde en 80 jours** mais aussi de nombreux romans de Verne, tel **20,000 lieues sous les mers** ou **Michel Strogoff**, qui n'est qu'un long et dangereux périple à travers la Russie. **Le tour du monde en 80 jours** diffère cependant de ces autres romans, en ce que l'itinéraire du héros est tout tracé



d'avance. L'intérêt du récit n'est pas de savoir en quoi consiste l'action et où elle se poursuit, mais comment les étapes du parcours se réalisent. Et contrairement au **Michel Strogoff**, qui utilise aussi un itinéraire pré-établi mais où l'intrigue réside dans le fait qu'on cherche à arrêter par tous les moyens le messenger, l'intérêt pour le tour du monde de Fogg porte sur les obstacles et les contretemps qui peuvent retarder et entraver sa marche.

### 2.1.1 L'enchaînement par les moyens

La consécution simple est fondée sur la permanence de l'agent et du but qu'il cherche à atteindre; les moyens mis en œuvre et représentés sont, quant à eux, autant d'étapes pavant la voie à l'obtention de ce but. Il faut distinguer, comme toujours pour chaque plan-acte, son but, pourquoi l'action est accomplie, et les moyens utilisés pour l'obtenir. Le but est le mode d'enchaînement principal des situations, tandis que le moyen est le principe à la base de leur développement. Ainsi, les différents déplacements du récit (à l'aide de paquebots, steamers, trains, traîneaux, éléphants, etc.) sont ces moyens grâce auxquels les situations narratives se développent; et le pari est ce but qui les relie en une succession avant tout linéaire. Mais les moyens, en tant qu'ils sont eux aussi des actions, ont leurs propres buts. Ces buts, qui ont une faible portée, sont dits instrumentaux. Leur existence implique, d'une part, qu'il y a une hiérarchisation des buts à l'intérieur d'un récit. Cette hiérarchie motive la définition de situations narratives secondaires, qui représentent ces cas d'aiguillage du récit. Elle implique, d'autre part, qu'il y a en plus de l'enchaînement par les buts un enchaînement des situations réalisé à partir des moyens utilisés.

Il existe en fait deux possibilités d'enchaînement à partir des moyens. Une première possibilité met en jeu des moyens et des buts identiques. C'est le cas des situations narratives concomitantes ou conjointes. Si à chaque agent correspond une situation narrative, il convient de voir dans l'association de Fogg et de Passepartout, son domestique, la conjonction de deux situations partageant les mêmes moyens et buts. Des situations concomitantes partagent nécessairement le même cadre. L'enchaînement des situations narratives représentant les étapes principales du voyage doit ainsi être réécrit (se référer à la colonne de droite, figure 4).

Cette conjonction de situations (où Ag1 désigne Fogg et Ag2, Passepartout) se transforme rapide-

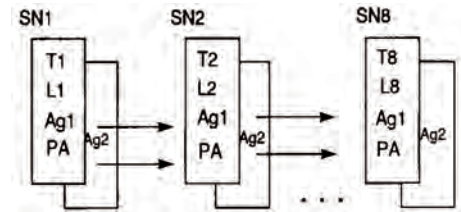


Figure 4 : situations narratives concomitantes

ment dans le récit: l'arrivée de Mrs Aouda ajoute, par exemple, un niveau additionnel au groupe de personnages ainsi créé. L'intérêt de ces groupes de personnages, pour le lecteur, provient des possibilités de fractionnement de l'action par la dispersion des membres du groupe. Ce fractionnement est créateur de suspense. Les situations narratives peuvent s'anastomoser pendant un certain temps, "à la façon des fibres musculaires ou des brins d'une tresse"<sup>11</sup>, et ensuite se séparer. Le récit peut mener à bien sur plusieurs plans des situations narratives toutes issues d'un groupe préalable.

Dans le **Tour du monde en 80 jours**, l'association du détective Fix au groupe de voyageurs correspond à la seconde possibilité d'enchaînement par une même action. Ce second type d'enchaînement met en jeu des moyens identiques mais une finalité différente. Si, par exemple, Fix s'embarque avec Fogg et ses gens dans cette randonnée à travers le globe, s'il prend paquebots, trains et steamers, courant les mêmes dangers, ce n'est pas pour aider Fogg dans son entreprise, mais pour le suivre et le poursuivre. Le détective s'est en effet juré de ne pas laisser s'échapper celui qu'il croit coupable d'un vol; c'est ce but qui l'anime et qui le fait entreprendre le périple. Dans ces moments où ils font route ensemble, mais avec des buts différents, leurs situations narratives respectives sont dites accolées. Pour représenter l'accolement, fondé sur la différence des buts poursuivis et l'identité des moyens utilisés, le plan-acte sera décomposé (figure 5) en ses deux parties, le but (B) le moyen (M). La partie hachurée du dessin désigne l'identité des moyens utilisés par les deux agents.

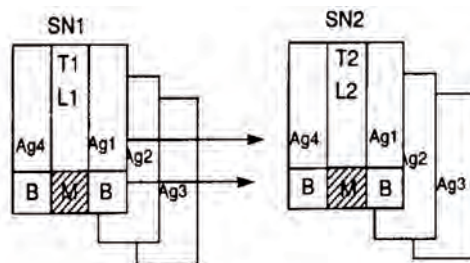


Figure 5 : l'accolement de situations narratives

La situation narrative centrée sur Fix (Ag4) est accolée à celle de Fogg (Ag1) à laquelle sont associées celles de Passepartout (Ag2) et de Mrs Aouda (Ag3). L'accolement vaut pour les cas où il y a convergence des situations narratives, où la réunion passe par une concordance des intérêts immédiats ou des buts instrumentaux; mais elle vaut aussi pour représenter des situations de conflit, où les moyens s'opposent les uns aux autres. Une dispute ou même un corps à corps sont des exemples de situations narratives accolées dont les moyens, tout en étant identiques, entraînent la confrontation plutôt que la complémentarité. Ainsi, que ces effets soient positifs ou négatifs ne change rien à l'accolement, qui est simplement identité des moyens.

On désigne par le terme de demi-accolement deux situations narratives réunies par la mise en œuvre des mêmes moyens mais dont les cadres ne correspondent pas tout à fait. La poursuite est un cas où il y a un demi-accolement. Le détective Fix, par exemple, avant de s'introduire dans son entourage, suit Phileas Fogg à distance; il prend le même paquebot mais se tient sur un autre pont, il prend le même train mais s'assoit dans le wagon suivant. Il ne s'agit donc pas encore d'un accolement car ni le lieu ni le temps ne sont identiques. Il y a pourtant proximité, une correspondance lâche empêche de voir là deux situations individuelles. C'est le demi-accolement.

L'accolement requiert donc des moyens communs mais aussi une correspondance du cadre, une identité du temps et du lieu. Cette dernière condition soulève le problème des critères d'identification du cadre. Quand peut-on dire qu'il y a effectivement correspondance de temps ou de lieu? Est-ce que les diverses pièces d'un logement participent d'un même lieu? Et les wagons d'un train? Comment, de plus, établir une correspondance temporelle dans un contexte où le continu n'est qu'un effet de sens produit par du discontinu? Il n'y a pas de règle qui permette de trancher dans le fil du temps ou l'espace d'un lieu, il faut laisser au récit le choix d'imposer son ordre, ses distinctions. Un temps ou un lieu est jugé distinct, s'il est ainsi présenté dans le récit, si cette distinction est thématifiée par le texte. Pour le décompte du temps, il n'y a identité que si deux événements sont décrits comme étant simultanés ou partageant la même aire temporelle. C'est le traditionnel "Pendant ce temps...", qui permet de mener de front deux situations narratives. On retrouve un tel marqueur d'identité temporelle à l'œuvre dans **Le Tour du monde en 80 jours**. Après avoir assisté, au chapitre XIX, à la discussion entre Fix et Passepar-

tout, qui s'est terminée sur l'évanouissement de ce dernier, à cause de l'opium que Fix lui a fait fumer, on retrouve dès le début du chapitre XX Phileas Fogg et Mrs Aouda : "Pendant cette scène qui allait peut-être compromettre si gravement son avenir, M. Fogg, accompagnant Mrs Aouda, se promenait dans les rues de la ville anglaise." (p. 161)

De la même façon, il n'y a pas de règle fixe pour la détermination des limites d'un lieu : ce qui dans un texte n'est qu'un seul et même lieu devient dans un autre un ensemble complexe de cadres. Tout dépend du degré de précision exigé par le récit<sup>12</sup>.

### 2.1.2 L'enchaînement par les buts

Après les moyens, l'autre principal mode d'enchaînement des situations narratives passe par les buts poursuivis dans les plan-actes. Trois grandes possibilités d'enchaînement sont définies, selon que les agents ou les buts varient d'une situation à l'autre. La première possibilité joue sur une permanence de l'agent et du but de ses actions. Cet enchaînement a déjà été rencontré, il s'agit de la consécution simple: d'une situation narrative à l'autre, le lecteur suit le héros dans l'accomplissement des diverses étapes de son action. C'est l'enchaînement le plus fréquent.

Le second type d'enchaînement consiste en une variation des agents mais en une permanence des buts poursuivis. Deux possibilités surviennent à nouveau, selon que les moyens employés sont identiques ou non. Si les moyens sont identiques, il y a alors concomitance des situations narratives, lien qui a déjà été décrit. Sinon, si les moyens sont en effet différents, il s'agit plutôt de situations concourantes, de situations qui tendent vers un même but. Une course, où seraient décrits tour à tour les agissements des compétiteurs, se développerait comme un ensemble de situations concourantes. Les récits qui mettent en jeu des situations concomitantes sont propices à ce type d'enchaînement. Il suffit que les agents se séparent pour remplir chacun quelque partie d'un plan et que chaque plan-acte donne lieu à une narration, pour qu'il y ait situations concourantes. Ce montage, plutôt rare, se rencontre surtout dans les récits modernes où la multiplicité des perspectives et des focalisations, héritée du cinéma, est une stratégie narrative importante de la mise en intrigue. Dans les récits plus traditionnels, la fragmentation du groupe de personnages n'implique pas nécessairement un dédoublement du récit requis pour qu'il y ait situations concourantes. Lors d'une fragmentation, il n'y a souvent que les agissements d'un seul agent qui

donnent lieu à une situation narrative directrice. La narration ne récupère les agissements des autres agents que sous la forme de situations subordonnées, quand le travail a déjà été fait. L'action, plutôt que représentée comme ayant lieu, est l'objet d'une discussion, d'un échange d'information où elle est désignée comme ayant déjà eu lieu. On ne présente pas ce qui se fait, on récapitule ce qui a été fait. On retrouve un exemple simple de situations narratives concourantes dans **la Morphologie du conte** de Propp<sup>13</sup>, il s'agit de ces contes où il y a deux quêteurs, souvent deux frères. Le dédoublement des situations se présente comme une séparation des deux frères qui vont chacun leur chemin accomplir la tâche et il est opéré à partir d'un disjoncteur, un poteau ou un arbre. Dans ces cas où il n'y a pas compétition mais complémentarité des agents – Fogg et Passepartout –, la narration ne se dédouble pas en deux situations narratives directrices, mais utilise la subordination.

Le dernier type d'enchaînement entre situations joue sur une permanence de l'agent mais une transformation des buts poursuivis. Il existe de nombreux cas d'un tel enchaînement. Les différentes aventures d'un même héros sont des exemples de ce lien. Les fascicules, ces romans populaires apparus au début du siècle, nous ont habitués à voir réapparaître le même héros dans des situations différentes. Harry Dickson, Buffalo Bill, Nick Carter, l'agent Ixe-13; la renommée de ces personnages souvent caricaturaux tient moins à la valeur des récits qui les mettent en scène qu'à leur récurrence dans des histoires faites à leur mesure. Le passage d'un fascicule à l'autre signale habituellement le début d'une nouvelle aventure, et la permanence de l'agent permet au lecteur de ne voir dans ce passage qu'une interruption momentanée.

À l'intérieur d'une même aventure ou d'un seul récit par contre, cet enchaînement peut donner lieu à des situations narratives parallèles ou à l'ouverture de situations narratives secondaires. Il y a parallélisme des situations lorsqu'un agent entreprend de front deux grandes actions. On ne retrouve pas un tel enchaînement dans le roman de Verne. Fogg ne mène pas deux aventures de front, seul son pari l'occupe. Par moments, il s'arrête pour sauver Mrs Aouda ou encore Passepartout capturé par les Indiens; mais voilà, pour réaliser ces bonnes actions, il doit couper court à son voyage, mettre sa progression en suspens. Ce sont en fait des situations narratives secondaires<sup>14</sup>.

L'ouverture de situations narratives secondaires est liée à la définition de nouveaux buts, de nou-

veaux projets différents des situations narratives principales. Elle est le mode principal d'aiguillage des récits. Le héros rencontre en cours de route une nouvelle difficulté qu'il lui faut maîtriser; aux buts principaux s'ajoutent alors des buts secondaires qui forcent le héros à quitter son chemin. L'apparition de Mrs Aouda, l'attaque du train par les Indiens en Amérique, la tempête qui fait rage entre Hong Kong et Shanghai, l'emprisonnement de Fogg en Angleterre à la toute fin sont autant d'événements inopportuns qu'il faut d'abord régler avant de poursuivre son chemin. Quand, à Bombay, Passepartout (Ag2) s'éloigne du groupe pour visiter la ville, la narration de son périple donne lieu à une situation narrative secondaire. La narration suit en effet Passepartout qui se rend à la pagode de Malebar-Hill. En bon touriste, il entre dans le temple mais est bientôt expulsé par trois prêtres qui le rossent, lui arrachant ses souliers et ses chaussettes et le rouant de coups, en proférant des cris sauvages! Entré là, sans penser à mal, mais tout à fait ignorant des coutumes qui régissent l'entrée des pagodes hindoues, il avait contrevenu à deux règles fondamentales, à savoir que la pagode est formellement interdite aux chrétiens et encore que tout croyant doit retirer ses chaussures et les laisser à la porte (p. 68). En bon chrétien bien chaussé, Passepartout se fait sortir sans ménagement par les prêtres qui protègent l'entrée du temple. C'est un Passepartout déconfit qui rejoint Fogg.

À la situation narrative suivante, Passepartout est de retour avec Fogg, qui prend le train pour aller jusqu'à Calcutta; la narration revient ainsi à sa ligne principale. À ce moment du récit, Mrs Aouda (Ag3) n'a pas encore été sauvée et le détective Fix (Ag4), qui a fait la traversée de Suez à Bombay sur le même paquebot que Fogg et son domestique, décide de rester à Bombay pour enquêter sur les incidents de la pagode :

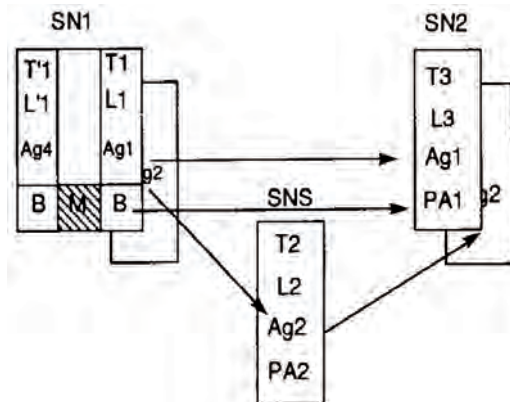


Figure 6 : Passepartout à la pagode



Dans la figure 6, trois situations narratives sont ainsi enchaînées, SN1 et SN2 qui sont les situations principales, et SNS qui est une situation secondaire, dans ce cas-ci un écart narratif tout aussi bien qu'un écart de conduite.

Dans ces représentations, les flèches qui relient les situations narratives ne désignent rien d'autre que la permanence des éléments d'une unité à l'autre. Elles ne renvoient pas à des liens logiques qui permettraient de saisir comment l'action fait passer à travers les situations, elles sont uniquement la marque d'une certaine progression temporelle. Il est difficile, en parlant d'enchaînement par l'action, de ne pas déborder dans le développement des situations narratives ou de ne pas relogifier le récit en fonction du réseau conceptuel des actions en jeu. C'est que l'action est l'élément dynamique de la situation narrative. Elle permet à la situation de se développer, ce qui rend possible son identification, mais en même temps, parce qu'elle est transformation, mouvement, le principe même de la progression, elle la dote de contours flous et estompés, qui favorisent une relogification seule capable souvent d'opérer une segmentation convenable. Ces limites incertaines sont quelque peu stabilisées si l'on remet en perspective l'ancrage nécessaire à toute action et à sa représentation. Cet ancrage, c'est celui de l'agent sans lequel l'action ne peut exister, mais c'est aussi le cadre dans lequel elle prend place. Le cadre fournit à la situation narrative ses limites les plus sûres. Il est ce facteur à partir duquel on compense l'indétermination causée par le dynamisme de l'action.

## 2.2 Les situations narratives subordonnées

Les situations narratives subordonnées diffèrent des situations narratives directrices du fait qu'elles se développent à partir d'actions déjà réalisées au moment de leur présentation. Elles ne mettent pas en scène des actions dans le processus même de leur accomplissement mais des actions déjà complétées. Leur adjonction aux situations narratives directrices sert à confirmer et à expliquer les particularités d'un déroulement d'action plutôt qu'à le faire avancer en tant que tel. Elles ne présentent pas ce qui se fait, elles récapitulent ce qui l'a été et qui a mené à la situation directrice. Un personnage nouveau survient, les raisons de sa présence nous sont expliquées. Le détective Fix, par exemple, attend sur le quai à Suez l'arrivée du Mongolia où se trouvent Fogg et Passepartout. Que fait-il là? Pourquoi attend-il l'arrivée du Mongolia? Une situation narrative subordonnée va nous l'expliquer. Un vol avait été commis à la banque d'Angleterre et il fallait empêcher le voleur de filer avec le magot dans un pays étranger. Deux jours avant l'arrivée du Mongolia, Fix avait reçu le signalement de l'auteur présumé du vol et il avait mission de surveiller les voyageurs prenant la route de Suez. La présence de ce personnage dans le récit est donc expliquée par le biais d'une situation subordonnée.

Un autre cas de subordination, beaucoup plus intéressant celui-là, survient lors de la présentation de la cinquième et au tout début de la sixième étape du voyage (plan-acte 5 et 6). Cette subordination

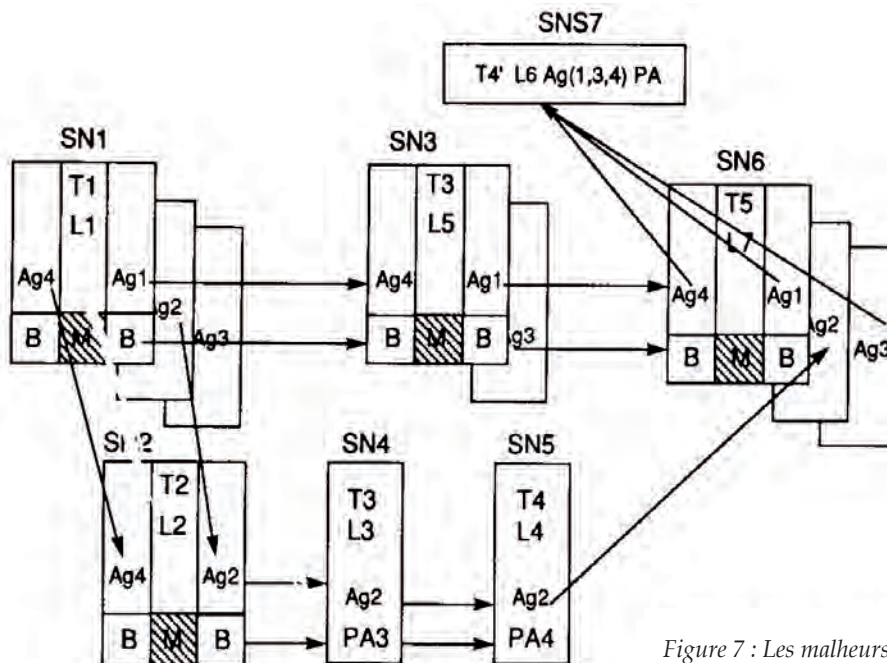


Figure 7 : Les malheurs de Passepartout

est la composante finale d'une stratégie narrative de renversement d'un déroulement d'actions. Souvent les résultats d'une action sont trop prévisibles, soit parce que la compétence du héros ne fait aucun doute, soit parce que ce résultat est inévitable. Renverser l'ordre d'apparition de ce résultat et le présenter avant le déroulement qui permet de l'atteindre vient surprendre le lecteur en neutralisant d'emblée son horizon d'attente. Un tel renversement survient pendant la cinquième étape, de Hong-Kong à Yokohama, quand, par la force des choses, Passepartout est séparé de son maître. Des situations narratives d'abord concomitantes (SN1 : mêmes moyens, mêmes buts) sont transformées, par cette séparation forcée (SN2), en situations narratives concourantes (SN3, SN4, SN5; mêmes buts mais des moyens différents) et c'est à leur réunification (SN6) que survient le renversement (SNS7).

Passepartout est séparé de Fogg à Hong Kong. En se rendant au port Victoria retenir des cabines sur le Carnatic qui doit partir le lendemain à cinq heures, Passepartout rencontre l'inspecteur Fix qui attend encore l'occasion d'arrêter Fogg qu'il croit être un bandit en fuite. Ensemble (SN2), ils se rendent au bureau des transports maritimes et apprennent que le départ du paquebot a été avancé et qu'il part le soir même à huit heures. Passepartout souhaite aller immédiatement avertir son maître mais Fix le retient. Il le convainc d'aller d'abord boire un verre dans une taverne et, là, il tente de lui expliquer que Fogg n'est pas un excentrique voyageur mais un vulgaire voleur. Passepartout reste sceptique et Fix entreprend de le droguer à l'alcool et à l'opium afin de l'empêcher d'avertir à temps Fogg du nouvel horaire de départ.

Fogg manque donc son bateau, ce qui est fâcheux car il lui faut être dans les plus brefs délais à Yokohama pour attraper le bateau qui fait la traversée du Pacifique. Jamais pris de court, il entreprend de louer un petit bateau, le Tankadère, pour faire route jusqu'à Shanghai, d'où part le General-Grant (SN3). Fix est du voyage... Bravant la tempête et même un typhon, la goélette fait route à toute vitesse jusqu'à la rivière de Shanghai mais seulement pour voir le paquebot américain sortir du port. Il est trop tard. Fogg fait mettre le pavillon du Tankadère en berne, espérant par ce signal de détresse modifier la route du paquebot, mais l'espoir est mince. Et c'est sur ce dernier geste que le lecteur laisse Fogg et compagnie pour retrouver Passepartout. Celui-ci, s'il n'a eu le temps d'avertir son maître, a réussi in extremis à sauter sur le Carnatic (SN4).

Sa situation est précaire : il fait route vers Yokohama mais sans un sou en poche. Que peut-il faire? Rien, sinon se promener dans les rues de la ville. Il vend ses vêtements pour se nourrir un peu et parvient à se faire engager comme clown dans une troupe acrobatique japonaise qui fait route vers l'Amérique (SN5). Un premier spectacle a lieu à Yokohama et les talents de Passepartout sont aussitôt mis à l'épreuve. Il doit participer à l'exercice de la pyramide humaine, exécutée par les Longs-Nez, ces acrobates qui se distinguent par leurs costumes munis d'ailes et leurs nez qui font cinq, six et quelquefois même dix pieds de longueur. Ces nez en bambou leur servent à réaliser toutes leurs acrobaties, y compris la pyramide humaine. Pendant le spectacle Passepartout est un de ceux qui forment sa base, quand tout à coup la pyramide s'ébranle, l'équilibre se rompt et le monument s'écroule comme un château de cartes. Un des nez est venu à manquer, celui de Passepartout, qui a aperçu son maître dans l'assistance. C'est la réunion (SN6).

Ce retournement soudain procède d'un renversement de l'ordre d'apparition des éléments de l'action. La présence de Fogg au spectacle des acrobates japonais signifie au lecteur que l'action laissée en rade à Shanghai quelques chapitres plus tôt a connu un heureux dénouement. Les résultats sont ainsi donnés avant la solution. Mais celle-ci était tellement prévisible, malgré les apparences, qu'il n'y avait d'autre choix que de la laisser en suspens et de la reprendre une fois déjà complétée. "Ce qui était arrivé en vue de Shanghai, on le comprend", nous avoue-t-on candidement (SNS7)...

Les signaux faits par le Tankadère avaient été aperçus du paquebot de Yokohama. Le capitaine, voyant un pavillon en berne, s'était dirigé vers la petite goélette. Quelques instants après, Phileas Fogg (...), Mrs. Aouda et Fix étaient montés à bord du steamer, qui avait aussitôt fait route pour Nagasaki et Yokohama. (p. 204)

Le renversement joue sur l'enchaînement des situations narratives et encore sur la transformation d'une situation narrative directrice en situation subordonnée. Le dénouement n'est en effet pas mis en récit mais simplement désigné : l'action ne se déroule pas, elle est déjà passée et c'est un résumé qui est fourni au lecteur.

Les situations subordonnées prennent la forme de ce qui a été défini, en narratologie, comme des analepses. L'analepse est une rétrospection, soit "toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve"<sup>15</sup>. Il s'agit bien



dans le cas de ce renversement d'une rétrospection. Cette rétrospection prend la forme de récits méta- et homodiégétiques, des récits dont l'instance narrative est intradiégétique, à savoir des personnages du récit, et qui concernent directement ceux qui les racontent<sup>16</sup>. En fait, si les situations narratives subordonnées sont bien des récits d'événements antérieurs, elles sont un type particulier d'analepse. Elles ne sont pas "toute évocation d'événements" mais uniquement celles qui se développent en fonction d'un cadre et qui mettent en jeu un agent et son action. Quand, au tout début du récit, Passepartout, maintenant à l'emploi de Fogg, se remémore pourquoi il a rompu avec son dernier maître, il s'agit là d'une analepse, car il est fait référence à des événements passés, mais cela ne constitue pas une situation narrative. Le récit ne fournit qu'une simple indication, l'ivrognerie du maître, et c'est tout.

En fait, le critère de différenciation des situations directrices et subordonnées n'est pas d'ordre temporel, bien que cela entre en jeu, mais fonction de la perspective de représentation du déroulement d'actions. Selon que le déroulement est déjà complété ou en voie de l'être au moment de sa représentation, il y a soit une situation subordonnée, soit une situation directrice.

### 3. La situation narrative finale

Lire un roman d'aventures, un récit, c'est ainsi passer à travers les multiples situations narratives qui le constituent, de la situation inaugurante à la finale. Ce passage prend appui sur quatre éléments fondamentaux, ceux du cadre et de l'intention, liés entre eux par deux types de déroulement d'actions. La situation narrative est en effet composée d'un ensemble de scripts réunis par au moins un plan-acte.

Le lecteur, dans sa progression à travers le récit, est invité à suivre un itinéraire précis qui est, avec **le Tour du monde en 80 jours**, tant narratif que textuel. Il ne s'agit pas simplement pour le lecteur d'identifier correctement les composantes de la situation narrative, il lui faut suivre aussi leurs transformations et les enchaînements ainsi produits. La présence de ce double processus de compréhension constitutif de la lecture explique pourquoi il nous a fallu rendre compte non seulement de la composition des situations narratives mais aussi de leurs principales modalités d'enchaînement, des principaux modes d'établissement des itinéraires de lecture<sup>17</sup>.

Mais que se passe-t-il en bout de course, lorsque le voyage est terminé, lorsque la situation narrative

finale a été atteinte? D'activité, la lecture se transforme en mémoire de cette activité. Il n'y a plus de progression, il y a une rétrospection. Les obstacles ont été surmontés, les plan-actes ont été réalisés et le lecteur peut recomposer leur déroulement. C'est l'histoire en tant qu'elle peut être résumée. Le lecteur, qui a adhéré tout au long du récit à l'univers narratif présenté, au voyage et à ses multiples rebondissements, doit maintenant s'en dissocier. Les récits marquent différemment cette fin de la lecture. Le procédé le plus simple consiste à indiquer textuellement qu'il s'agit de la "fin". Et puis, comme pour amener le lecteur à revoir le chemin parcouru, le récit terminé est suivi quelquefois d'une table des matières.

Cette table des matières engage bel et bien le lecteur à un changement d'activité. De la lecture et de sa progression, il lui faut passer au souvenir, au rappel des situations narratives. À la toute fin du **Tour du monde en 80 jours**, dans la reproduction par Le Livre de Poche de l'édition de la Bibliothèque d'éducation et de récréation de J. Hetzel et cie, après le retour de Fogg à Londres, quand son pari est enfin gagné, le lecteur accède à la table des matières, qui reproduit les titres des 37 chapitres; et ces titres, bornes qui sont autant de repères où peut se poser le regard, offrent au lecteur un survol rapide du chemin parcouru depuis le début. C'est l'heure du rappel :

(...)  
Chapitre XXIII. Dans lequel le nez de Passepartout s'allonge démesurément (...)  
Chapitre XXXIV. Qui procure à Passepartout l'occasion de faire un jeu de mots atroce, mais peut-être inédit (...)  
Chapitre XXXVII. Dans lequel il est prouvé que Phileas Fogg n'a rien à gagner à faire ce tour du monde, si ce n'est le bonheur (p. 336-7)

Le lecteur qui parcourt la table des matières se souvient ainsi des situations narratives qui ont jalonné sa lecture. Mais, dans cette même édition, il n'y a pas que la table des matières qui engage le lecteur au souvenir. Entre la fin du texte et le rappel des chapitres, il y a une carte du monde où est tracé à l'aide d'un trait noir continu l'itinéraire suivi par Fogg et compagnie. C'est donc avec l'itinéraire "en vue" que le lecteur peut se souvenir du voyage! Et cela n'est pas une coïncidence car le texte se termine, bien innocemment, par une invite au voyage :

Ainsi donc Phileas Fogg avait gagné son pari. (...)  
Mais après? Qu'avait-il gagné à ce déplacement?  
Qu'avait-il rapporté de ce voyage?  
Rien, dira-t-on? Rien, soit, si ce n'est une char-

mante femme, qui – quelque invraisemblable que cela puisse paraître – le rendit le plus heureux des hommes!

En vérité, ne ferait-on pas, pour moins que cela, le Tour du Monde ? (p. 331, nous soulignons)

Et on le refait effectivement pour bien moins que cela car il suffit au lecteur de tourner la page pour tout recommencer... d'un simple coup d'oeil.

## Notes

1. Il faut faire attention, cette progression est bien celle du lecteur et non celle d'un architecteur, c'est-à-dire ce lecteur qui revient sur son acte de lecture et qui cherche à en dégager les bases (Thérien, *Sémiologies*, 1985).
2. Une telle définition de la lecture se retrouve aussi chez Robert de Beaugrande (*Text, Discourse and Process*, 1980), ainsi que chez T. A. van Dijk et W. Kintsch, (*Strategies of Discourse Comprehension*, 1985). En français, on peut se procurer sur le sujet l'ouvrage général de M. Fayol, *Le récit et sa construction, une approche de la psychologie cognitive* (1985). G. Denhière a traduit de l'anglais et présenté quelques articles importants dans *Il était une fois...; compréhension et souvenir de récits* (1984).
3. La situation narrative n'est pas une superstructure, elle est plutôt de l'ordre de la microstructure. Elle ne régit pas de façon générale la structure narrative d'un récit mais rend compte de sa progression. Et elle n'équivaut nullement au récit : un récit peut ne contenir qu'une seule situation narrative comme il peut en contenir plusieurs, réunies alors par un ensemble de connexions.
4. Le terme de script provient des travaux de R. Schank et R. Abelson dans *Scripts, Plans, Goals and Understanding* (1977). Le concept de plan-acte est une élaboration à partir du concept de "plan" aussi présent dans cet ouvrage. On trouve une description générale de ces termes et de la conceptualisation qui y est reliée dans *Plans and Situated Actions* de L. Suchman (1987).
5. V. Propp, *La Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.
6. "Parier", faut-il le mentionner, est fort différent de l'action de "gagner un pari", qui elle n'est pas un script. Parier, c'est de l'ordre du performatif, un acte de langage; gagner son pari, c'est, cette fois-ci, faire le tour du monde...
7. C'est l'expression employée par S. Vierende dans *Jules Verne*, Paris, Balland 1985, p. 251.
8. On peut trouver une discussion plus complète de ces types de scripts et de leurs caractéristiques dans B. Gervais, *Récits et actions : situations textuelles et narratives du roman d'aventures* (1988).
9. Un récit minimal ou élémentaire ne contient qu'une seule situation narrative, qui s'ouvre avec le début du texte et qui se clôt à sa fin.
10. C'est bien, comme le mentionne S. Vierende, parce que cette section du parcours était trop connue du lecteur (*Jules Verne*, p. 60). On ne dépayse pas avec de l'usuel... La traversée du Pacifique occupe aussi peu d'espace dans le récit, malgré qu'elle soit la plus longue étape avec ses 22 jours. La raison pour cela n'est plus cette fois une trop grande familiarité mais la dissimulation d'un phénomène temporel. Au cours de la traversée du Pacifique, en passant le 180<sup>e</sup> méridien, le voyageur gagne un jour; cela, Fogg l'ignore tout comme le lecteur qui n'est pas averti. Or, ce jour, qu'il faut taire et cacher jusqu'à la fin, est celui qui permet à Fogg de gagner son pari.
11. L'expression est utilisée par C. Bremond, dans *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 29.
12. Par exemple, le fort William-Henry dans *le Dernier des Mohicans* de J. F. Cooper n'est qu'une seule et grande unité spatiale, tandis que la maison du 17 rue du Temple, dans *les Mystères de Paris* de Sue, contient autant de lieux distincts que de locataires. Le prince Rodolphe y loue une chambre au quatrième étage mais il n'est pas le seul locataire. Il y a de plus, outre M. et Mme Pipelet, les portiers du rez-de-chaussée, Charles Robert au premier, qui utilise le logement pour ses rendez-vous galants, et la mère Burette au second qui prête sur gage à des taux usuraires. Le troisième est occupé par César Bradamanti, tandis qu'il y a au quatrième deux logements: l'un est l'ancienne chambre de Germain que vient de louer Rodolphe et l'autre est occupé par Mlle Rigolette qui a bien connu l'ancien locataire. La mansarde est occupée par la famille du lapidaire Morel. Le logement est ainsi divisé en surfaces qui sont le lieu de situations narratives distinctes.
13. V. Propp, *op. cit.*, p. 114.
14. L'exemple le plus probant de parallélisme est la double tâche du prince Rodolphe de Gerolstein dans *les Mystères de Paris* de Sue. Deux projets structurent l'ensemble de l'oeuvre. Le premier consiste à retrouver François Germain, pour le compte de Mme Georges. Mme Georges était la femme de Duresnel, dit le Maître d'école, une brute qui avait décidé de pervertir son fils François afin de l'employer un jour à de criminelles actions. François refuse de participer à un complot contre la banque où il travaille et s'enfuit à Paris où le Maître d'école aidé de Bras-Rouge cherche à le retrouver. Quand, au tout début du récit, Rodolphe se trouve dans les rues mal famées du quartier du Palais de Justice, il est à la recherche de Bras-Rouge, propriétaire du cabaret le "Coeur-Saignant", qui détient des renseignements sur François. Cette démarche a des résultats inattendus : plutôt que de trouver Bras-Rouge, c'est le Chourineur et Fleur-de-Marie qu'il rencontre. Ému de la triste histoire de l'orpheline délaissée de tous et forcée de se prostituer, et mis en appétit par les propos de l'amie du Maître d'école, qui déclare connaître ses parents, Rodolphe décide d'aider Fleur-de-Marie à retrouver ceux-ci et à se sortir de son état. Il ne sait pas que Fleur-de-Marie est sa fille qu'il croit morte et que cette quête qu'il entend ne peut le mener qu'à sa propre histoire. Mais ces deux projets, Rodolphe les attaque de front et ils définissent deux situations narratives parallèles.
15. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 82.
16. *Ibid.*, p. 238 et suivantes.
17. Notre but, pour cette description, n'était pas d'atteindre une plus grande exhaustivité (il aurait fallu pour cela décrire tous les cas d'enchaînements par le cadre ainsi

que les subordinations reliées aux autres éléments de la situation narrative, etc.), mais d'établir un modèle de description de la lecture adapté à des récits longs.

### Références bibliographiques

- AVRANE, P. (1988) : **Un Divan pour Phileas Fogg**, Paris, Aubier.
- BEAUGRANDE, R. de (1980) : **Text, Discourse and Process**, Norwood, N.J., Ablex.
- COOPER, J.F. (1826) : **Le Dernier des Mohicans** (trad. franç. 1974), Paris, Gallimard, Folio junior.
- DENHIÈRE, G., éd. (1984) : **Il était une fois...; compréhension et souvenir de récits**, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- DIJK, T. A. van et W. KINTSCH (1985) : **Strategies of Discourse Comprehension**, New York, Academic Press.
- FAYOL, M. (1985) : **Le Récit et sa construction, une approche de la psychologie cognitive**, Paris, Delachaux & Niestlé.
- GENETTE, G. (1972) : **Figures III**, Paris, Seuil.
- GERVAIS, B. (1988) : **Récits et actions: situations textuelles et narratives du roman d'aventures**, thèse de doctorat (sémiologie), UQAM.
- PROPP, V. (1965) : **La Morphologie du conte**, Paris, Seuil.
- SCHANK, R. C. et R. P. ABELSON (1977) : **Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures**, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates.
- SUCHMAN, L. A. (1987) : **Plans and Situated Actions**, Cambridge, Cambridge University Press.
- SUE, E. (1977) : **Les Mystères de Paris**, Paris, tome 1: Hallier; tome 2: Albin Michel & Hallier; tome 3: Albin Michel & Hallier; tome 4: Albin Michel & Hallier.
- THÉRIEN, G. (1985) : **Sémiologies**, Montréal, UQAM, Les Cahiers du département d'études littéraires, no 4.
- VERNE, J. (1986) : **Le Tour du monde en 80 jours**, Paris, J. Hetzel et Cie, Bibliothèque d'éducation et de récréation, Le Livre de Poche;
- (1978) : **Michel Strogoff**, Paris, J. Hetzel et Cie, Bibliothèque d'éducation et de récréation, Le Livre de Poche;
- (1966) : **Vingt mille lieues sous les mers**, Paris, J. Hetzel et Cie, Bibliothèque d'éducation et de récréation, Le Livre de Poche.
- VIERNE, S. (1986) : **Jules Verne**, Poitiers, éd. Balland.

# LES DEUX LECTEURS DE MAIGRET ET LE DISCOURS DU QUOTIDIEN

---

Anne VASSAL  
Université McGill, Montréal

*Maigret, tout à coup, paraissait plus épais, plus pesant. Il avait une façon différente de serrer sa pipe entre ses dents, de la fumer à bouffées courtes et très espacées, de regarder autour de lui d'un air presque sournois, en réalité parce qu'il était entièrement pris par son activité intérieure. Cela signifiait, en somme, que les personnages du drame venaient pour lui, de cesser d'être des entités, ou des pions, ou des marionnettes, pour devenir des hommes.<sup>1</sup>*

## Commissaire de police ou lecteur anonyme?

Maigret est bien le policier le plus bougon mais le plus sympathique, le plus perspicace mais le plus humble, le plus humain mais le moins mondain que la littérature policière nous ait fait connaître. À l'heure où le lecteur a du mal à différencier les policiers nord-américains des mannequins de journaux en vogue, où leurs chefs ont mission de venger les injustices de ce monde, où leurs sobres voitures ont été remplacées par des engins qu'eux seuls ont les moyens de posséder, le commissaire Maigret traîne le même vieil imperméable, d'un roman à l'autre, il continue à préférer les marchands de quatre saisons aux comtesses et n'a toujours pas appris à conduire. Et pourtant, sous ces dehors démodés et une manie de s'intéresser à des détails non pertinents pour le lecteur, il règle l'enquête en suivant son petit bonhomme de chemin, laissant le lecteur loin derrière, aux prises avec des interprétations qui ne le mènent nulle part.

Cependant, ce personnage si anodin, ne ressemble en rien aux héros traditionnels, construit avec le lecteur un dialogue afin d'être entendu. Qu'est-ce qui, à travers le discours du quotidien, du commun, va accrocher le lecteur et lui permettre d'entrer dans les sillons de la pensée du commissaire? Le sens commun dirait que le lecteur s'identifie à Maigret et qu'il joue au héros-enquêteur. Mais il n'y a pas de héros et, plus encore, il n'y a pas de commissaire

de police. Comme on le verra par la suite en détail, l'identification, si elle existe, se trouve entre le lecteur et Maigret, l'homme; celui qui passe dans ses enquêtes, non pas avec les caractéristiques qu'une personne de sa fonction suggérerait, mais avec celles d'un confesseur.

Cette recherche sera menée en deux temps. Nous basant principalement sur l'analyse présuppositionnelle et en particulier sur les écrits d'Umberto Eco<sup>2</sup>, nous verrons, à travers l'analyse de trois incipit, les différents choix qui s'offrent au(x) lecteur(s) dans ses promenades inférentielles. Puis, en suivant Maigret dans un roman complet, nous envisagerons la restriction des choix du lecteur. Notre étude se donne deux buts. Tout d'abord déterminer l' "encyclopédie" commune au lecteur idéal et au personnage principal afin d'évaluer les raisons qui font que les descriptions sociologiques de Maigret traversent les frontières. Ensuite, définir les caractéristiques propres au commissaire, afin de comprendre pourquoi le lecteur, s'identifiant si bien à cet honnête homme, reste malgré tout démuné quant au dénouement de l'intrigue.

## De Nahour au Picratt's

Le lecteur idéal d'un roman de Simenon regroupe en fait deux catégories de lecteurs. Puisqu'il s'agit d'une série dont les intrigues sont indépendantes les unes des autres, le lecteur idéal est à la fois celui qui ouvre une enquête de Maigret pour la première fois et celui qui a déjà lu les quarante précédentes. L'incipit de chacune des histoires doit donc satisfaire ces deux types de lecteurs. Le premier, le lecteur néophyte, doit y trouver les éléments de base à la compréhension du roman; le second, le lecteur assidu, des éléments connus qui font que la structure de monde qu'il va élaborer sera uniquement d'un



second niveau. Envisageons un instant l'ensemble des romans de Maigret. S'il est vrai que

Aucun monde narratif ne pourrait être totalement autonome du monde réel parce qu'il ne pourrait pas délimiter un état de choses maximal et consistant, en stipulant ex nihilo l'entier ameublement d'individus et de propriétés. Un monde possible se superpose abondamment au monde 'réel' de l'encyclopédie du lecteur<sup>3</sup>,

il est également vrai que le monde narratif d'un roman de Maigret est connu du lecteur assidu. C'est ici une caractéristique particulière de la série de Simenon et une des différences fondamentales d'avec d'autres séries de romans policiers.

En effet, d'un roman à l'autre, le monde du personnage-Maigret ne change pas. Ce qui change, c'est le monde dans lequel Maigret lui-même est plongé. Ces mondes lui sont peut-être moins étrangers qu'au lecteur mais, néanmoins, la majeure partie de son enquête va consister à les appréhender de l'intérieur, à les comprendre, à en saisir l'atmosphère et à la décrire de sorte que le lecteur la vive au même rythme que lui. L'enquête débute sans a priori; ainsi, le lecteur assidu sait que Maigret et lui sont en situation d'égalité. Le lecteur néophyte ne le sait pas encore mais tous les éléments préliminaires vont lui prouver qu'il n'y a pas de différence importante entre son monde réel et celui du personnage principal, la fonction sociale mise à part. Si le lecteur néophyte doit effectuer une double "construction culturelle"<sup>4</sup>, nous avons vu que le lecteur assidu, au contraire, entre dans l'intrigue en même temps que Maigret; l'unique construction culturelle qu'il doit élaborer n'en sera pas moins provisoire. Les trois incipit que nous étudierons ont été choisis en fonction de la diversité sociologique des milieux décrits par les romans.

#### *L'incipit de l'Affaire Nahour*<sup>5</sup>

Il se débattait, acculé à se défendre puisqu'on l'empoignait traîtreusement par l'épaule. Il tenta même de frapper du poing, avec l'humiliante sensation que son bras ne lui obéissait pas et restait mou, comme ankylosé.

- Qui est-ce? cria-t-il en se rendant vaguement compte que cette question n'était pas tout à fait adéquate.

Émit-il réellement un son?

- Jules!... Le téléphone...

Il avait bien entendu un bruit qui, dans son sommeil, paraissait menaçant, mais il n'avait pas pensé un instant que c'était la sonnerie du téléphone, qu'il se trouvait dans son lit, qu'il faisait un rêve désagréable dont il se souvenait déjà plus et que sa femme le secouait.

Il tendit machinalement la main pour saisir le combiné, tout en ouvrant les yeux et en se mettant sur son séant. Mme Maigret, elle aussi, était assise dans le lit chaud et la lampe de chevet, de son côté, répandait une lumière douce et intime.

- Allô!...

Il faillit, comme dans son rêve, répéter :

- Qui est-ce?

- Maigret?... Ici, Pardon...

Le commissaire parvenait à voir l'heure au réveil-matin, sur la table de nuit de sa femme. Il était une heure et demie. Ils avaient quitté les Pardon peu après onze heures, après leur dîner mensuel qui consistait cette fois, en une savoureuse épaule de mouton farcie.

- Oui... J'écoute...

- Je m'excuse de vous tirer de votre premier sommeil... Il vient de se produire, ici, un événement que je crois assez grave et qui est de votre ressort... Il y avait plus de dix ans maintenant que les Maigret et les Pardon étaient amis, qu'ils dînaient l'un chez l'autre une fois par mois, et pourtant les deux hommes n'avaient jamais eu l'idée de se tutoyer.

- Je vous écoute, Pardon... Continuez...

La voix, à l'autre bout du fil, était inquiète, embarrassée.

- Je pense qu'il vaudrait mieux que vous veniez me voir... Vous comprendriez mieux la situation...

- J'espère qu'il n'y a pas eu d'accident?

Une hésitation.

- Non... Pas exactement, mais je suis inquiet...

- Votre femme va bien?...

- Oui... Elle est en train de nous préparer du café...

Mme Maigret essayait, d'après les répliques de son mari, de deviner ce qui se passait, et le regardait d'un air interrogateur.

- Je viens tout de suite...

Il raccrocha. Il était à présent bien éveillé mais il avait le visage soucieux. C'était la première fois que le docteur Pardon l'appelait de la sorte et le commissaire le connaissait assez pour comprendre que cela devait être sérieux.

Cet incipit peut se diviser en trois temps : le rêve, le coup de téléphone et les préliminaires de l'intrigue. Présenter le rêve d'un personnage, c'est entrer dans des structures inconscientes sur lesquelles il n'a aucun contrôle, pas plus que le lecteur n'en a sur son propre inconscient. Dans le premier paragraphe, on sait du personnage présent qu'il est masculin, qu'il se débat et on doute qu'il réussisse à échapper à la situation à laquelle il est confronté. Il est humilié, menacé, il souffre et n'a plus l'usage de ses mouvements, ni de sa voix. À ce point de la lecture, et le lecteur assidu, et le lecteur néophyte pensent qu'ils assistent au noeud de l'intrigue. Cependant le premier sera immédiatement instruit de la suite des événements à l'instant où les mots "Jules!... Le téléphone..." seront prononcés. Jules et Maigret sont une seule personne mais le lecteur néophyte ne le sait pas encore. Il l'apprendra grâce aux indices "Mme



Maigret" et "le commissaire". À ce stade, les deux lecteurs en savent autant.

Revenons à présent sur le rêve. C'est un thème récurrent dans la série. C'est également une donnée extrêmement judicieuse concernant les caractéristiques du personnage principal. Mettre Maigret en position d'infériorité fictive dans les premières lignes du roman, en laissant croire aux lecteurs<sup>6</sup> qu'il s'agit de la victime de l'histoire, c'est leur faire comprendre diverses choses. D'une part, que la victime, ce pourrait être eux-mêmes, que la victime pourrait être Maigret et donc à travers une relation de transitivité, que Maigret et eux ne faisant qu'un, ils ne sont à l'abri, ni l'un, ni les autres, d'être un jour agressés. D'autre part, que Maigret, commissaire de police, rêve qu'il est une victime signifie à la fois qu'il s'identifie aux cas qu'il rencontre et que, par ailleurs, il n'est pas un individu différent : il fait partie du monde des lecteurs.

Cet élément de "monde ordinaire" appartient à une isotopie plus vaste, que la suite de l'incipit suffira à combler. Dans la seconde partie, chaque détail renforce l'idée que les lecteurs et Maigret ont les mêmes priorités, les mêmes angoisses et le même type de vie. En d'autres termes, sa fonction sociale est considérée comme une besogne quotidienne au même titre que celle de ses lecteurs. Maigret n'aime pas être réveillé la nuit, il a une femme avec qui il passe des moments tranquilles, il a une vie sociale, ne se couche pas très tard et aime la bonne chère. Toutes ces données apparaissent dans la narration entrecoupant la conversation téléphonique.

Quel effet ces éléments produisent-ils sur les deux lecteurs? Le lecteur néophyte entre directement dans l'univers intime de Maigret dont il peut identifier les caractéristiques comme étant celles de son propre univers. Le lecteur assidu, familier de Maigret, est dans une situation connue, à la manière de quelqu'un qui retrouverait un vieil ami. Lorsque Eco écrit :

[l'auteur] prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui agit générativement<sup>7</sup>,

il n'a pas envisagé le cas d'un lecteur assidu qui aurait déjà actualisé un certain nombre de situations. Ce lecteur passe directement au stade qui consiste à décoder le(s) système(s) idéologique(s). Par exemple, il vérifiera que la police n'est pas toujours ce à quoi on s'attend. Ce qui, pour le lecteur néophyte, peut être curieux, est pertinent pour le lecteur assidu. Ces éléments sont-ils alors redondants d'un roman

à l'autre? Pas du tout puisque le lecteur assidu s'attend à un certain modèle que l'auteur doit respecter. Chaque situation où se trouve le commissaire doit être en relation avec ce que le lecteur connaît de lui. Maigret ne doit pas être surprenant pour lui, pas plus qu'il ne le sera pour le lecteur néophyte, une fois que celui-ci aura classé le commissaire dans la catégorie des gens ordinaires.

Ainsi, le lecteur assidu possède dans son encyclopédie de base le personnage Maigret. Par conséquent, en comparaison du lecteur néophyte, il élabore moins de scénarios, ou, plus exactement, son seul propos est d'élaborer des scénarios correspondant à l'intrigue et non pas au personnage-Maigret. Cet incipit constitue pour lui un "préambule de révision" et il entre directement dans le vif du sujet. Alors que pour le lecteur néophyte, il s'agit d'un réel préambule, les détails de la vie privée de Maigret constituant un premier tableau, source de scénarios supplémentaires. La dernière partie de l'incipit constitue le noeud de l'histoire même si rien n'est précisé. Là encore les deux niveaux d'interprétations sont opératoires pour les deux types de lecteurs. Les indices de la gravité de la situation sont plus ou moins pertinents selon le lecteur. Le lecteur assidu, familier avec les soirées mensuelles entre les Pardon et les Maigret, sait que, comme le dit Simenon, "le commissaire le connaissait assez pour comprendre que cela devait être sérieux". Le lecteur néophyte, quant à lui, devra se contenter de ce premier niveau de narration pour appréhender l'intrigue.

Jusqu'à présent, nous avons déterminé l'existence de deux lecteurs spécifiques ayant des attentes et des attitudes différentes face au déroulement de l'histoire. Dans les deux études suivantes, nous allons procéder plus rapidement de façon à identifier les éléments qui confirment ou infirment notre hypothèse.

#### *L'incipit du **Voleur de Maigret***<sup>8</sup>

- Pardon, Monsieur...
- De rien...

C'était la troisième fois au moins, depuis le coin du boulevard Richard-Lenoir, qu'elle perdait l'équilibre, le heurtait de son épaule maigre et lui écrasait son filet à provisions sur la cuisse.

Elle demandait pardon du bout des lèvres, ni confuse, ni navrée, après quoi, elle se remettait à regarder droit devant elle d'un air à la fois tranquille et décidé.

Maigret ne lui en voulait pas. On aurait même pu croire que cela l'amusait d'être bousculé. Il était d'humeur, ce matin, à tout prendre légèrement.

Il avait eu la chance de voir arriver un autobus à

plate-forme, ce qui était déjà un sujet de satisfaction. Ces voitures devenaient de plus en plus rares, car on les retirait peu à peu de la circulation, et bientôt il serait obligé de vider sa pipe avant de s'enfermer dans un de ces énormes véhicules d'aujourd'hui où on se sent prisonnier.

Il y avait les mêmes autobus à plate-forme lorsqu'il était arrivé à Paris, près de quarante ans plus tôt, et, au début, il ne se lassait pas de parcourir les Grands Boulevards sur le Madeleine-Bastille. Cela avait été une de ses premières découvertes. Et les terrasses. Il ne se lassait pas des terrasses non plus, d'où l'on assiste devant un verre de bière, au spectacle toujours changeant de la rue.

Un autre émerveillement, la première année : on pouvait, dès la fin février, sortir sans pardessus. Pas toujours, mais certaines fois.<sup>9</sup> [...]

Sa voisine de l'autobus ne devait pas conduire. Pourquoi était-elle allée faire son marché du côté du boulevard Voltaire, alors qu'elle habitait un autre quartier?<sup>10</sup> [...]

Pourquoi prendre l'autobus pour aller acheter, loin de chez soi, des denrées aussi ordinaires, qu'on trouve dans tous les quartiers? Peut-être avait-elle habité le boulevard Voltaire et, habituée à ses fournisseurs, leur restait-elle fidèle? [...]

- Pardon...

- De rien...

Il n'avait pas le courage de lui dire :

- Au lieu d'enquiquiner tout le monde, allez donc vous installer à l'intérieur, vous et vos provisions... [...]

Encore un cahot. Toujours ce sac et ce qu'il contenait de dur au fond, pommes de terre ou n'importe quoi. En reculant, il bouscula à son tour quelqu'un derrière lui.

- Pardon...

Il murmurait ce mot-là à son tour, essayait de se retourner, apercevait un visage d'homme, assez jeune, sur lequel se lisait une émotion qu'il ne comprit pas.

Pour qui ne connaîtrait pas Maigret, il serait difficile de savoir la position qu'il occupe dans le roman. De la même façon que précédemment, c'est dans un univers quotidien que l'on entre et loin du lecteur la pensée que le jeune homme sur le visage de qui se lit cette émotion est un voleur et un assassin. Pour des raisons de longueur nous n'avons pas reproduit ici la totalité de l'incipit, sachez toutefois que le lecteur néophyte n'obtiendra un indice concernant la fonction de Maigret que quelques pages plus loin :

"- Je viens de me faire voler [...] pas seulement mes papiers, mais ma médaille." Cette fameuse médaille de la P.J., cauchemar des commissaires. En principe, ils doivent l'avoir toujours sur eux, afin d'établir qu'ils sont officiers de police judiciaire.<sup>11</sup>

Univers de l'ordinaire, donc, où l'on apprend que Maigret aime les autobus à plate-forme et peut y fumer ses pipes en toute tranquillité, qu'il aime à flâner à la terrasse des cafés en sirotant une bière. À

ce point-ci de ce que nous savons de Maigret, quelles différences y-a-t-il entre les lecteurs et ce personnage bon-enfant qui part au travail ce matin-là? Aucune. L'encyclopédie des lecteurs se superpose parfaitement avec celle du personnage principal. À ceci près que le lecteur assidu a un avantage sur le lecteur néophyte : le premier a déjà apprécié les autobus à plate-forme, il les a déjà "lus" alors que pour le second, c'est une nouveauté. Nous nous posons de nouveau la même question : quel bénéfice le lecteur assidu tire-t-il de cette connaissance préétablie de Maigret? Ou peut-être devrions-nous la poser en termes complémentaires : le lecteur néophyte a-t-il suffisamment d'indices pour comprendre à la fois le personnage et l'intrigue que ce dernier lui fait mener?

Il y a sans aucun doute une différence de pacte de lecture entre Maigret et le lecteur selon que celui-ci est ou non assidu. Puisque Maigret lui-même laisse aller son intuition au fur et à mesure de l'enquête, en n'ayant, comme il le répète souvent, "aucune idée" sur le dénouement, il donne toute la latitude possible aux lecteurs (qu'il soit assidu ou non) pour trouver le coupable :

Pendant des jours, parfois des semaines, il pataugeait dans une affaire, il faisait ce qu'il y avait à faire, sans plus, donnait des ordres, s'informait sur les uns et sur les autres, avec l'air de s'intéresser médiocrement à l'enquête et parfois de ne pas s'y intéresser du tout. Cela tenait à ce que, pendant ce temps-là, le problème ne se présentait encore à lui que sous une forme théorique. Tel homme a été tué dans telles et telles circonstances. Untel et Untel sont suspects. Ces gens-là, au fond ne l'intéressaient pas. Ne l'intéressaient pas encore.<sup>12</sup>

Dans le cas du lecteur assidu, cet air distrait appartient d'emblée au pacte. Dans le cas d'un lecteur néophyte, cependant, cela est moins évident. Mais c'est justement à cause de ces caractéristiques "perméables" que Maigret, au lieu d'être un héros inaccessible, devient un personnage proche du lecteur. C'est en côtoyant Maigret pendant les quelques premières lignes que le lecteur néophyte décidera que le champ est libre pour lui d'imaginer à sa guise. Par exemple, dans l'incipit du **Voleur de Maigret**, la voie est ouverte pour qui veut considérer la dame-au-filet-à-provisions comme témoin et complice du jeune homme. Le lecteur néophyte s'y laissera prendre, l'espace de quelques pages, mais non le lecteur assidu. Cependant, découvrir ou non l'assassin n'est pas le but de Simenon. L'intérêt de ses romans est une peinture de mœurs d'un monde chaque fois différent, ou, si l'on préfère, une traversée

sociologique d'un milieu donné. Par conséquent, le commissaire Maigret s'adapte autant aux situations que ses lecteurs. Pour le lecteur néophyte, l'intrigue, c'est le crime et le coupable à trouver; pour le lecteur assidu, c'est le milieu qui reste à découvrir.

### *L'incipit de Maigret au Picratt's*

Pour l'agent Jussiaume, que son service de nuit conduisait quotidiennement, à quelques minutes près, aux mêmes endroits, des allées et venues comme celles-là s'intégraient tellement à la routine qu'il les enregistrerait machinalement, un peu comme les voisins d'une gare enregistrent les départs et les arrivées des trains.

Il tombait de la neige fondue et Jussiaume s'était abrité un moment sur un seuil, au coin de la rue Fontaine et de la rue Pigalle. L'enseigne rouge du Picratt's était une des rares du quartier à être encore allumée et mettait comme des flaques de sang sur le pavé mouillé.

C'était lundi, un jour creux à Montmartre. Jussiaume aurait pu dire dans quel ordre la plupart des boîtes s'étaient fermées. Il vit l'enseigne au néon du Picratt's s'éteindre à son tour, le patron, court et corpulent, un imperméable beige passé sur le smoking, sortit sur le trottoir pour tourner la manivelle des volets. Une silhouette, qui semblait celle d'un gamin, se glissa le long des murs et descendit la rue Pigalle en direction de la rue Blanche. Puis deux hommes, dont l'un portait sous le bras un étui à saxophone, montèrent vers la place Clichy.

Un autre homme, presque tout de suite, se dirigea vers le carrefour Saint-Georges, le col du pardessus relevé.

L'agent Jussiaume ne connaissait pas les noms, à peine les visages, mais ces silhouettes-là pour lui, et des centaines d'autres, avaient un sens.

Il savait qu'une femme allait sortir à son tour, en manteau de fourrure clair, très court, juchée sur des talons exagérément hauts, qu'elle marcherait très vite, comme si elle avait peur de se trouver seule dehors à quatre heures du matin. Elle n'avait que cent mètres à parcourir pour atteindre la maison qu'elle habitait. Elle était obligée de sonner parce que, à cette heure-là, la porte était fermée.

Enfin, les deux dernières, toujours ensemble, qui marchaient en parlant à mi-voix jusqu'au coin de la rue et se séparaient à quelques pas de lui. L'une, la plus âgée et la plus grande remontait en se déhanchant la rue Pigalle jusqu'à la rue Lepic, où il l'avait parfois vue rentrer chez elle. L'autre hésitait, le regardait avec l'air de vouloir lui parler, puis, au lieu de descendre la rue Notre-Dame-de-Lorette, comme elle aurait dû le faire, marchait vers le tabac du coin de la rue de Douai, où il y avait encore de la lumière<sup>13</sup>.

L'exemple de cet incipit vient corroborer l'idée selon laquelle le milieu compte au moins autant que le dénouement de l'intrigue. Ainsi, dans cet extrait, le commissaire n'est pas présent. Nous sommes ici face à une description du microcosme dans lequel va se

dérouler l'histoire et sa résolution. L'apprentissage du milieu par Maigret et par le lecteur se poursuit conjointement, au moyen des mêmes brèches. Par conséquent, dans le roman, Maigret a le même poids que le milieu qu'il découvre. La connaissance du personnage par le lecteur néophyte se fera plus lentement lorsque ce personnage n'apparaîtra pas au premier abord. En d'autres termes, dans les scénarios possibles qu'élabore ce lecteur, il y aura celui du roman policier traditionnel tel qu'il le connaît dans son encyclopédie, c'est-à-dire un héros venant mettre de l'ordre dans les milieux populaires.

Le lecteur assidu, au contraire, n'attend pas l'arrivée du personnage principal et se plonge directement dans la découverte et la résolution du puzzle sociologique présenté dans l'incipit. L'agent Jussiaume, dans cet incipit, est une mise en figure de Maigret. Maigret étant absent, il est remplacé par un autre personnage, de moindre importance, dont les qualités de compréhension du milieu sont données pour acquises : "L'agent Jussiaume ne connaissait pas les noms, à peine les visages, mais ces silhouettes-là, pour lui, et des centaines d'autres, avaient un sens"<sup>14</sup>. Mais sa description est plus floue que celle qu'aurait faite Maigret car, bien que le temps de la narration utilisé soit l'imparfait, à la fin de l'extrait on ne sait pas si ce qui est décrit arrivait tous les jours où si c'était exceptionnel : "L'autre hésitait, le regardait avec l'air de vouloir lui parler..."<sup>15</sup>.

Le lecteur néophyte attend que le crime se produise et donc que le personnage principal intervienne. Il a un vaste choix de scénarios à sa disposition. Le personnage féminin, qui a peur de marcher seule la nuit, en fournit un valable: "Elle était obligée de sonner parce que, à cette heure-là, la porte était fermée"<sup>16</sup>. Si le lecteur suit ce scénario, la femme se fera agresser et quelqu'un, la concierge qui ouvre la porte, pourra témoigner de l'heure à laquelle elle est rentrée. Il peut également suivre l'autre personnage féminin qui ne prend pas son chemin habituel et pourtant il ne le fera pas car le détail n'est pas aussi accrocheur que le précédent. Il aura tort. Le lecteur assidu, au contraire, suit la même démarche que celle du commissaire. "Il commence à comprendre une intrigue lorsque les personnages l'intéressent", dit-il. Pour que ce processus soit opératoire, il lui faut entrer dans le quotidien des personnages. C'est également l'option de ce lecteur. Ce lecteur va se laisser guider par des détails qui peuvent paraître insignifiants de prime abord. Il n'a pas besoin d'être allé Place Blanche ni même d'en avoir entendu parler pour reconnaître qu'il s'agit d'un nouveau quartier



de cabarets douteux et de prostituées, un quartier où il n'est pas nécessaire de noter, comme le fait l'agent Jussiaume à l'intention du lecteur néophyte, qu'il ne fait pas bon s'y promener seul, à l'aube. L'heure n'est pas précisée mais la neige rend le froid du petit matin encore plus violent. Le lecteur assidu attend que les personnages qui viennent d'entrer en scène soient présentés : un gamin, un musicien, un homme en pardessus, le patron du cabaret, une femme seule puis deux autres femmes.

Le lecteur assidu sait que dans le déroulement de l'intrigue, les personnages sont extrêmement circonscrits, alors que le lecteur néophyte se perdra en conjectures multiples. Le milieu décrit est dense mais les personnages qui y évoluent sont restreints. Il n'y a pas, à proprement parler, de personnages secondaires. Tous les personnages présents d'entrée de jeu ont leur rôle dans le déroulement de l'intrigue et de sa résolution et il est rare que l'agresseur n'apparaisse pas dans les premières pages. À l'opposé des romans d'Agatha Christie ou de Conan Doyle, le dénouement ne sera pas fracassant et le détail qui aurait inopinément échappé au lecteur méticuleux (le lecteur néophyte, dans le cas présent) ne résoudra pas toute l'histoire. Il n'y a pas de rebondissements, pas plus que de valeureux héros, il n'y a que des gens ordinaires placés dans des conflits qui pourraient arriver aux meilleurs lecteurs. L'identification entre le lecteur et le personnage principal se fait sans doute grâce à la blanquette de veau que Mme Maigret prépare à son mari plutôt qu'à travers les fantasmes de réussite et d'avancement de celui-ci.

### Résolution de l'enquête : Maigret ou le lecteur ?

D'aucuns pourraient même dire que les enquêtes de Maigret sont des histoires de famille. Et ils n'auraient pas tort. Le docteur Pardon est dérangé en plein milieu de la nuit par un homme et une femme. La femme est blessée par une balle, elle ne prononce pas un mot. L'homme dit l'avoir rencontrée dans la rue alors que quelqu'un tentait de la tuer d'une voiture en marche. Pardon la soigne, va enlever ses gants chirurgicaux, revient dans son bureau : ils ont disparu. Pardon est médecin de quartier, il n'a guère l'habitude de soigner les victimes de ce genre. Il est inquiet et appelle son ami Maigret.

En dehors de ses collaborateurs les plus proches, comme Lucas, Janvier, Torrence et, plus récemment, le jeune Lapointe pour lesquels Maigret avait une réelle affection, le commissaire n'avait pour ami que le docteur Pardon.

Les deux hommes, à un an près, étaient du même âge et tous deux se penchaient sur les maladies des

hommes et de la société, de sorte que leurs façons de voir étaient assez proches.(...)

- Ma clientèle se recrute surtout parmi les boutiquiers, les artisans et les petites gens. Je ne suis pas un médecin mondain, ni un spécialiste, mais celui qui grimpe chaque jour vingt fois cinq ou six étages sans ascenseur en trimballant sa trousse. Il existe, sur ce boulevard, des immeubles bourgeois, cossus, mais je n'ai jamais rencontré dans la rue des gens comme mes clients tout à l'heure...<sup>17</sup>

Il y a en fait trois univers à pénétrer : celui de Maigret, de ses amis; celui de son travail, la police judiciaire; et enfin celui qui est étranger au lecteur et à Maigret lui-même, l'univers de l'enquête. On voit à quel point, à la façon d'un médecin qui soigne et écoute, Maigret ne vit que par et pour son métier, il l'aime, il aime les gens qui l'entourent, ceux qu'il rencontre au hasard des enquêtes et loin de fondre la société avec ses propres valeurs, il tente de la comprendre.

Le lecteur néophyte, aux prises avec des scénarios à l'opposé de ce qu'est en réalité un dénouement pour Maigret, ne peut que se tromper. Mais comment se fait-il que le lecteur assidu ne puisse pas, lui non plus, trouver la solution? Certes, deux des univers à décoder sont connus de lui et pourtant il reste, la plupart du temps, étonné à la fin du roman. Nous avons dit que le dénouement importait peu.

[Dans le roman policier, les] structures discursives induisent en erreur le lecteur (en lui présentant un personnage ambigu et réticent) pour le pousser à avancer des prévisions irréflechies; l'état final de la fabula interviendra ensuite pour obliger le lecteur à se "débarrasser" de sa prévision. Ainsi, il s'établit une dialectique entre tromperie et vérité à deux niveaux textuels différents.<sup>18</sup>

Une fois encore, ce qui est valable pour le lecteur néophyte ne l'est pas pour le lecteur assidu.

Cependant, la tromperie existe mais elle est d'un ordre différent. Pour qui connaît le personnage Maigret, la tromperie est générique. Le lecteur assidu ne peut échapper aux caractéristiques majeures du roman policier véhiculées dans son discours et appartenant à son encyclopédie et donc, au lieu de "pratiquer", comme Maigret, la médecine des sociétés, il se laisse aller au genre et "joue" au policier.

Ce fut un après-midi, paresseux, dans le bureau surchauffé et les six ou sept pipes rangées sur le bureau y passèrent. Dans presque toutes les enquêtes, il y a, à un moment donné, ce que Maigret appelait volontiers le trou, un moment où l'on possède un certain nombre d'éléments qu'il est indispensable de vérifier et qu'il est encore difficile de mettre en place. C'est une période à la fois paisible et irritante, car on

est tenté d'échafauder des hypothèses, de tirer des conclusions qui risquent, par la suite, de se révéler fausses.

Si Maigret avait suivi son penchant, s'il ne s'était pas répété que le rôle d'un commissaire-divisionnaire n'est pas de courir en tout sens comme un chien de chasse, il aurait tout vu par lui-même, ainsi qu'il le faisait au temps où il n'était encore qu'inspecteur.

Par exemple, il enviait Keulemans d'avoir vu Lina Nahour et son amie au physique ingrat dans l'appartement d'Amsterdam où les deux jeunes filles avaient jadis vécu ensemble.

En même temps, il aurait voulu passer la journée entière, à la place de Lapointe, dans la maison de l'avenue du Parc-Montsouris, à fouiner, à renifler dans les coins, à ouvrir des tiroirs au petit bonheur, à observer Fouad Ouéni, Pierre Nahour, la déroutante Nelly qui n'était peut-être pas aussi infantile qu'elle cherchait à le faire croire.

Il ne suivait aucun plan préconçu. Il allait devant lui, au hasard, en s'efforçant surtout de ne pas se forger d'opinion.<sup>19</sup>

Ici encore, il y a tromperie. Le lecteur, pas plus que Maigret, n'a passé la journée au Parc-Montsouris et ils ont tous deux été informés de la progression des événements au même moment. La leçon que le lecteur, quel qu'il soit, doit tirer en lisant l'extrait précédent, c'est qu'à ce point-ci de l'enquête il n'est pas plus avancé que le commissaire. Or il croit qu'il a trouvé le coupable. Ce que dit Maigret s'adresse donc aussi bien à ses collaborateurs qu'à ses lecteurs.

Le lecteur assidu, si avancé qu'il soit dans sa connaissance des deux univers récurrents des romans, ne peut échapper au piège que lui tend Maigret. Tous deux sont en principe égaux dans l'enquête puisqu'ils en savent autant l'un que l'autre et il n'est pas un endroit où l'un soit allé sans l'autre dans le roman; cependant, comme Maigret le dit "ce n'est pas le rôle d'un commissaire-divisionnaire que de courir comme un chien de chasse". En effet, c'est le rôle d'un inspecteur de police; ainsi le lecteur est abaissé au rang des subalternes, se trouvant par là même exclu de la décision finale. C'est sans doute à l'élément hiérarchique, qui devient l'unique référent du milieu policier et, par conséquent, le seul élément n'appartenant pas à l'univers commun des lecteurs et de Maigret, qu'il faut imputer l'échec du lecteur. Ainsi, bien que le niveau de coopération textuelle entre lecteur et personnage soit, dans le cas du lecteur assidu, pratiquement complet, il reste une donnée qui ne coïncidera jamais dans les deux univers. C'est précisément ce qui permet de dire, en fin

d'analyse, qu'un lecteur n'a pas avantage sur l'autre. En effet, nous avons affirmé que le lecteur néophyte, de par les scénarios intertextuels qui émergent à la lecture d'un roman policier en général et les caractéristiques de ces romans en particulier, suivrait des chemins erronés. L'un des lecteurs a donc tendance à nourrir l'intrigue par des promenades inférentielles trop hypercodées, alors que l'autre, croyant connaître au moins deux des univers du roman, annule le référent minimal de l'hypercodage.

## Notes

1. G. Simenon, **Maigret à New York**, Paris, Presses de la cité, 1947, p. 147.
2. U. Eco, **Lector in Fabula**, Paris, Grasset, 1979.
3. **Ibid.**, p. 171.
4. **Ibid.**, p. 170.
5. G. Simenon, **L'Affaire Nahour**, Paris, Presses de la cité, 1967, p. 5-7.
6. Quand on parlera des lecteurs, on se référera aux deux lecteurs idéaux : lecteur néophyte et lecteur assidu.
7. U. Eco, **op. cit.**, p. 71.
8. G. Simenon, **Le Voleur de Maigret**, Paris, Presses de la cité, 1967, p. 5-8. Étant donné que nous ne pouvons pas reproduire l'intégralité de cet incipit, vous trouverez en note le résumé des passages qui ne sont pas retranscrits.
9. Suit un passage où Maigret explique que sa femme a commencé à apprendre à conduire. Ce qui leur permettra d'aller dans leur petite maison de Meung-sur-Loire.
10. Suit une description de sa voisine et de ce qu'elle transporte dans son filet à provisions.
11. **Ibid.**, p. 10.
12. G. Simenon, **Maigret à New York**, p. 147.
13. G. Simenon, **Maigret au Picratt's**, Paris, Presses de la cité, 1951, p. 7-8.
14. **Ibid.**, p. 8.
15. **Loc. cit.**
16. **Loc. cit.**
17. G. Simenon, **L'Affaire Nahour**, p. 18-19.
18. U. Eco, **op. cit.**, p. 225.
19. G. Simenon, **L'Affaire Nahour**, p. 87.

## Référence bibliographique

PIRON, M. (1982) : **L'Univers de Simenon**, Paris, Presses de la cité. Cet ouvrage contient un résumé de quelque 170 romans policiers de l'auteur.



# L'ÂME QUI CHANTE : LES PAROLES DU TANGO<sup>1</sup>

Enriqueta RIBÉ, Université de Montréal  
Miguel OLIVERA, Organisation de l'Aviation civile internationale

*Yo habré muerto y seguirás  
orillando nuestra vida.  
Buenos Aires no te olvida,  
tango que fuiste y serás.*

*Jorge Luis Borges*

## Du faubourg au Parnasse

Le poète, obsédé par le temps et la permanence, anéantit le moi dans l'âme collective, dans la mémoire d'une ville animée par des vies innombrables. Et, à côté de ces vies, voilà l'objet de son éloge, le tango, qui les berce et qui les escorte. "Je serai mort, tango, et tu seras encore là, aux faubourgs de notre vie. Buenos Aires ne t'oublie pas, tu as été, tango, et tu seras". Ce lien que le poète érudit établit avec ce genre artistique populaire par excellence a plus de poids symbolique qu'une simple acceptation de lettres de créance. Depuis longtemps, le tango fait couler beaucoup d'encre. La danse, la musique, les paroles et les gens qui ont nourri le tango ont garni de nombreuses bibliothèques où les essais côtoient les diatribes et les dithyrambes.

Ce qui est étonnant dans l'éloge de Borges, c'est le naturel avec lequel il constate le rapport entre le tango et la conscience de la ville, entre l'artefact musique-danse-chant et la vie quotidienne des habitants, entre le vécu, le présent et le futur d'une âme collective.

Comment cette pratique autrefois interdite, cette manifestation des pulsions refoulées a-t-elle pu prendre une telle force de représentation, offrir à la société une forme modélisante de communication, devenir cette fonction rituelle de témoin et de support pour chaque expérience vécue? Il faut chercher la réponse dans le siècle antérieur, en marge de l'his-

toire et de la culture officielles, et, de la sorte, y retracer dans la mouvance d'une culture populaire les lignes de force, les oublis, les déviances, la dérive et les confluences.

Entre 1880 et 1905, dans les *conventillos* (logements collectifs) des bas-fonds de Buenos Aires, s'entassaient les immigrants et les paysans attirés dans la capitale par les promesses du développement industriel. Dans un espace qui obligeait à la promiscuité, tout était l'occasion d'une fête. Il suffisait de la présence d'un guitariste, d'un italien avec son accordéon ou son orgue de Barbarie, pour que le bal commence dans le *patio* central. Des travailleurs, des chômeurs et des malfaiteurs évoluaient avec leurs partenaires, qui pouvaient être des bonnes mères de famille, des jeunes filles innocentes ou des prostituées. Dans cet amas hétéroclite, il fallait développer une stratégie compliquée faite de retenue et de hardiesse, de virtuosité et de naturel, de vantardise et de modestie. Le tango *canyengue* qui y est né cumule toutes ces qualités contradictoires. La musique reprend et mélange les rythmes et les cadences de la *habanera* cubaine et du couplet espagnol, du *candombe* d'origine africaine et des *milongas criollas* chantés par les *payadores*. La danse est vivace, adroite et coquine, mais au jeu endiablé des jambes entrecroisées s'opposent des torsos rigides et des visages graves.

Une géographie du tango primitif retrace la carte du Buenos Aires d'antan. Au quartier du port, la Boca, des trios de flûte, violon et guitare se produisent dans les cafés et les bistrotts, incitant les hommes seuls et oisifs à essayer des "feintes" sur le trottoir. Dans les fêtes patronales de faubourg aux alentours des abattoirs et des marchés de légumes, la guitare et l'accordéon entretiennent les loisirs des marchands et de la clientèle. Aux abords de la ville, les bordels et les dancings procurent un travail

régulier aux pianistes et violonistes doués. Partout, les bars et les restaurants sont prêts à accueillir un petit orchestre.

Cette origine vulgaire sinon canaille de la danse-tango ne lui barre pourtant pas l'entrée des salons bourgeois. Les jeunes filles jouent et dansent en famille les airs que leurs frères et leurs oncles noceurs apportent du cabaret. Quelquefois, les maîtres de piano bouclent leurs budgets dans les bars et les bordels. Ces "gais lurons" font ainsi le lien entre la débauche et la vie familiale.

En 1910, Ricardo Güiraldes (1886-1927) inaugurerait une tradition de l'oligarchie argentine : il va épater les Parisiens avec les figures d'un tango dansé à la façon des "gouapes", dans le registre du pittoresque crapuleux<sup>2</sup>. Un an après, il écrira un poème qui révèle le sentiment ambivalent fait d'attraction et de répulsion que le tango inspirait à la classe dominante :

#### Le Tango

Tango sévère et triste  
Tango de menace  
Tango où chaque note tombe lourde et par dépit  
d'une main destinée plutôt à saisir le manche du  
couteau  
Tango tragique dont la mélodie joue avec un thème  
de bagarre  
Rythme lent, harmonie compliquée de contretemps  
hostiles  
Danse qui enfonce un vertige viril dans les esprits  
troublés par la boisson  
Créateur de silhouettes qui glissent muettes, sous  
l'action hypnotique d'un rêve sanglant  
Chapeaux mous de travers sur des grimaces gros-  
sières  
Amours exclusifs de tyrans jaloux de leur volonté  
dominatrice  
Femelles soumises, bêtes obéissantes  
Rire mêlé de stupre  
Haleine de bordel. Ambiance puante de métisse  
insolente et de macho en sueur  
Pressentiment d'un éclat soudain de cris et de me-  
naces qui finiront dans un sourd gémissement  
dans un ruisseau de sang fumant, dernière pro-  
testation de l'inutile  
Tache rouge qui coagule en noir  
Tango fatal, superbe et brut  
Notes qui rampent péniblement.

En 1916, un événement politique vient favoriser l'expansion de l'art populaire : les premières élections au suffrage universel installent à la présidence de la nation le chef de l'Union civique radicale, Hipólito Yrigoyen. Opposé aux manigances de l'oligarchie, son parti représente majoritairement les aspirations d'une classe moyenne récemment urba-

nisée. La population de la capitale a dépassé les 1 200 000 habitants. Cette croissance vertigineuse assure un public au théâtre, pour les chansonniers, et au cinéma qui vient d'être inventé.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, quand le tango n'était qu'une danse de faubourg, le théâtre lui avait donné ses "lettres de noblesse"; aussi la scène fut-elle à l'origine du tango-chanson. Le succès fulgurant des comédies musicales d'ambiance rurale, les saynètes *criollos*, favorisait l'incorporation à la représentation théâtrale ou au drame des personnages de quartier et des fêtes populaires. Le *conventillo* devient ainsi le décor privilégié et il entre en concurrence avec le cabaret chic des rêves des ouvriers et des midinettes. Les musiciens, les chanteurs et les danseurs qui entourent, sur scène, les comédiens deviennent vite le pôle d'attraction du spectacle.

La troupe se munit plus tard d'un instrument à soufflet importé d'Allemagne : le bandonéon. Grâce à son riche registre de sonorités à la fois profondes et tendres, le "soufflet" deviendra indispensable au tango. L'instrument spectaculaire, ses mouvements paresseux et son souffle d'animal lui valent bientôt une place privilégiée dans le goût du public<sup>3</sup>.

Avant la radio, le disque et le cinéma, c'est la scène qui lance les vedettes de la chanson dont Carlos Gardel (1890-1935) demeure le modèle incontestable. Pendant vingt ans, Gardel impose un répertoire de chansons qui est devenu, par la suite, un paradigme fermé, hautement normatif, par rapport auquel toute nouveauté est ressentie comme une transgression. Comme le public cherche l'émotion dans la re-connaissance, l'artiste moderne, héritier du maître, s'efforce de reproduire fidèlement les gestes capables d'abolir le temps et la distance, pour provoquer la réminiscence. Il doit confronter son interprétation à la mémoire des enregistrements de Gardel; c'est une tâche difficile, parce que, d'après l'axiome *porteño*, "Carlitos chante de mieux en mieux".

De 1940 à 1955, on assiste à un renouvellement des formes musicales, et à un travail de stylisation poétique des paroles. Mais au sein de cette production riche et originale se dessine une tendance à la sclérose : les thèmes se font routiniers, le vieux s'incruste dans le nouveau. Ainsi, à la réinterprétation de vieux tangos, se greffent des noyaux rhétoriques qui remontent aux années 20.

En prenant de l'ampleur, ce processus révélera la persistance de deux lignes de force parallèles, l'une

tendant à la folklorisation, l'autre au renouveau. Naturellement, le phénomène conditionne la réception : le grand public s'installe dans le confort du connu, tandis que les connaisseurs privilégient les innovations. C'est à ce moment que le tango, reconnu et légitimé en tant que production culturelle, est récupéré par le système. Les paroliers sont légion, ils font partie d'une association d'auteurs et compositeurs, ils touchent des droits et leur activité devient une profession.

Avec l'arrivée du péronisme en 1945, la culture de masse envahit la capitale. Les fêtes du Carnaval réunissent alors des centaines de milliers de banlieusards; la classe ouvrière y côtoie la petite bourgeoisie; souvent la fête, commencée dans les salons, se poursuit dans la rue. Une nouvelle politique sociale révolutionne la vie culturelle et les médias; les tendances populistes s'accroissent; il y a promotion de l'art national, des quotas de musique locale sont imposés à la radio et à la toute nouvelle télévision. L'essor industriel attire vers la capitale un grand nombre de travailleurs ruraux qui s'incorporent à la vie urbaine; leur pouvoir d'achat amélioré leur permet de fréquenter les salles de spectacles. L'irruption des provinciaux, avec leurs goûts et leur culture, impose d'autres courants d'art populaire qui font concurrence au tango.

Ce public permet l'expansion des industries culturelles à des niveaux jusque-là inconnus. Autour des années 50, quelque six cents orchestres typiques sillonnent le pays; mais la décadence n'est pas loin. Plusieurs facteurs d'ordre politique, social et culturel éloignèrent le grand public du tango. D'abord, la chute du péronisme en 1955 mit fin aux grandes mobilisations de masse et aux revendications populaires. Les gouvernements qui ont suivi, plus ou moins sous la tutelle de l'armée, balayèrent la politique nationaliste et populiste de Perón en s'appuyant sur les partis de la bourgeoisie. Les articles d'importation firent irruption et, avec eux, les symboles de la modernité : les films, les danses et les chansons nord-américaines, vite adoptés par la jeunesse.

De plus, pendant ses dernières années, le gouvernement péroniste avait tenté d'assujettir la vie culturelle et artistique à sa doctrine politique. Dans le cas du tango, des règlements obligèrent à en épurer les paroles. Les résultats, comme on pouvait s'y attendre, furent déplorables. Ces mesures ont accéléré le détournement de la faveur du public vers le folklore des provinces et, après le coup militaire de 1955, vers les rythmes étrangers.

## Le tango était-il une fête?

En passant du *patio* du *conventillo* à la salle de concert, en devenant un spectacle, le tango s'était, le temps de trois générations, dépouillé de sa connotation canaille, mais il avait aussi déserté la fête. Depuis le début du siècle, deux semaines par été, lors du Carnaval, les *corsos* de chars allégoriques et de masques animaient le centre de la ville. Le tango accompagnait les défilés. Les musiciens abandonnaient les bistrotts, les cafés et les bordels pour s'associer, sur les chars et dans les rues, au bal, à l'éphémère gaieté des fêtards. La danse-tango poussait à la transgression des contraintes sociales : elle permettait l'étreinte des danseurs qui, ne se connaissant pas nécessairement, pouvaient s'enlacer avec d'autant plus de liberté qu'ils se cachaient derrière des masques.

Pourtant, la musique conçue pour la danse *canyengue* et la concentration des danseurs, obligés à une chorégraphie exigeante, appelaient d'abord à la virtuosité. Si on voulait danser, la conversation était interdite. La danse était une communion avec l'esprit de la musique. C'est l'avènement du tango-chanson qui changea les règles du jeu. Un message explicite est venu s'ajouter à la musique instrumentale; plongés dans leurs loges au théâtre, assis à la table du cabaret, debouts autour de la piste de danse ou face à l'orchestre, les auditeurs se laissent maintenant envahir par l'émotion qui découle de la correspondance des sons et des mots. Même les danseurs, sans perdre le pas, sont entraînés par la voix du chanteur vers un autre univers, vers l'imaginaire d'une poésie mythique.

La réception prend un caractère liturgique. L'amateur de tango classique des années 30 et 40 éprouvait une sorte de vénération pour la musique, la danse, les paroles, les interprètes, les auteurs. C'était une sorte de culte, avec ses églises, ses rites et ses officiants. Les fidèles étaient entourés lors des offices d'une atmosphère de recueillement à laquelle trois catégories d'hymnes incantatoires (*tangos*, *milongas* et valse *criollos*) apportaient, à des degrés divers, la solennité, la joie et l'amour.

Dans une société traditionnelle et assez puritaine, le défoulement programmé par le calendrier procurait une dose annuelle de plaisir et de fantaisie, qui étaient vécus sans crainte de la débauche puisque le lendemain garantissait le rétablissement de l'ordre. Sous l'influence de l'Église et des gouvernements militaires, la joie de vivre des débuts du siècle avait cédé la place à la mélancolie, à l'amertume, au dés-

enchantement. On a souvent prétendu, en négligeant l'influence de la crise économique qui guettait le pays, que ces sentiments étaient caractéristiques de l'âme de Buenos Aires. Pourtant la ville entière, et non seulement les riches, avait connu l'euphorie des années d'abondance un quart de siècle plus tôt. Et la croissance de la ville favorisa, grâce au regain de prospérité de l'après-guerre, l'expansion parallèle de deux manifestations de masse : la danse et le sport. À l'occasion des fêtes, les immenses stades de football se changent en salles de bal pour accueillir les grands orchestres lors des soirées mémorables du Carnaval. Les associations des communautés culturelles, assurées de leur public, se disputent souvent les meilleurs orchestres et font concurrence aux institutions sportives. L'événement prend le caractère subversif et dangereux d'une libération. Il faut le contrôler scrupuleusement : il sera limité à des endroits clos, surveillé par la police et encadré par les institutions de loisirs. Le plaisir sera organisé, la pulsion libératrice canalisée, le bal s'ouvrira aux honnêtes gens, le désir sera contrôlé par la morale. Les *corsos*, déplacés vers les quartiers et condamnés à cause de leur caractère subversif par rapport à l'ordre et aux bonnes mœurs, devaient prolonger la fête collective dans la rue jusqu'aux années 50. Après, ce fut la déchéance.

### L'univers du tango

Le monde auquel réfère le tango est construit dans l'espace et le temps de la ville moderne industrialisée. C'est une transposition poétique populaire des faubourgs ouvriers du Buenos Aires des années 1890-1910. Cet espace et ce temps devaient fournir, pendant un demi-siècle, les personnages et les thèmes des chansons. Moment privilégié, car il s'agit d'une période où la population dans son ensemble est consciente de sa participation active à la construction du pays. Dans le même mouvement, elle participe à la formation inconsciente de cet univers poétique insufflant une âme à la grande ville en train de naître. Cet univers est construit avec les personnages, les situations et les sentiments qui émanent du contact des gens venus d'ailleurs avec leurs traditions, leurs langues, leurs soucis, leurs aspirations, et obligés de s'affronter dans des espaces réduits et précaires.

À moitié composée d'immigrants et d'Argentins de première génération, la capitale de près de trois millions d'habitants éprouvait encore, vers les années 40, un besoin d'attaches, de repères, pour se construire une identité. Cette pulsion était née au moment de la grande vague immigratoire des débuts

du siècle. À la nostalgie du pays lointain s'opposait la fierté du pays qu'on construit et le sentiment – nourri par l'activité fébrile de chaque jour – de participer intensément, au centre même où le projet prenait forme, à la construction d'une patrie. Le brassage ne se faisait pas dans le calme et la réflexion; bien au contraire, il s'imposait sans suivre un plan, dans un rythme fébrile de croissance en désordre et de changement plein de risques. Les valeurs traditionnelles d'amitié, de loyauté, de confiance, de générosité, où se reconnaissaient les *criollos*, se heurtaient à la philosophie du profit à court terme, à la poursuite du succès facile, du luxe, des apparences, du confort; cela était ressenti comme le lot négatif de la modernisation.

L'espace-temps du Buenos Aires de 1900 a résisté à la période d'évolution du genre; il est devenu la scène mythique tandis que les faubourgs, lieux physiques réels, ainsi que leurs habitants, disparaissaient avec le progrès. Cet espace-temps a subi le processus qui caractérise la formation des mythes, c'est pourquoi il reste toujours présent et absent à la fois dans l'imaginaire collectif, tel un monde référentiel survivant encore après la disparition des lieux et des types qui lui ont donné naissance.

La poésie du tango est restée cantonnée pendant un demi-siècle en marge de la littérature officielle, d'une part parce qu'elle était le portrait d'un monde canaille censuré par les bonnes consciences, et de l'autre parce qu'elle se servait d'un langage taxé de vulgarité.

Pour situer les personnages-archétypes, les dramaturges réalistes, devenus les premiers poètes du tango au début du siècle, avaient privilégié une demi-douzaine de décors : entre le *conventillo*, le cabaret, l'hippodrome, la prison, le café, la turne, évoluent le souteneur, le joueur, le fêtard, l'artiste bohème, le policier et le truand, le pauvre ouvrier et le richard. Les femmes occupent une place de choix dans la galerie du tango : la midinette ambitieuse, la mère dévouée, la beauté fanée, la cocotte frivole, l'amante cruelle. L'amour, la haine, le délit et le jeu rapprochent et séparent tour à tour les membres de ce cortège, dans des arabesques à 2 X 4. Le seul décor étranger à cette géographie urbaine aux cercles entrelacés est une mythique chaumière campagnarde où se déroulent souvent des drames atroces de jalousie et de vengeance.

Les sujets et les portraits caractéristiques de cette première époque de production permettent de dégager la "doxa" qui a été à la source de la censure



moralisante : une apologie de la violence. Le plus souvent, un JE omniprésent et polyphonique assume le rôle de narrateur-protagoniste et cette voix est une voix masculine, qui exprime les valeurs d'une vaste confrérie de mâles. Les femmes sont classées en bonnes (fidèles) et mauvaises (ingrates, trompeuses, hypocrites). Les défauts et les excès des hommes sont excusés : la brutalité, la paresse, la passion du jeu, l'infidélité sont intrinsèques à la nature masculine. La misère, le délit, le chômage sont le résultat d'un Destin aveugle ou le châtement d'erreurs de jeunesse. Deux réactions sont possibles face à ce Destin impitoyable : la résignation ou la rancune. Dans le répertoire classique, une série d'attitudes stéréotypées dessinent une éthique, un code d'honneur. Au plus bas de l'échelle, le désespoir engendre une stupeur qui empêche toute réaction. Plus noble et plus digne est le pardon : l'homme accueille la femme infidèle surtout lorsqu'il la rencontre vieille, malade ou pauvre. Il pardonne aussi l'abandon causé par la misère et même il peut, dans un excès de générosité, pousser la femme aimée à l'abandonner. Quand il est coupable, il confesse sa faute et il implore le pardon de la victime ou du confesseur. Mais en haut de cette échelle de valeurs, il y a l'exercice du droit à la juste vengeance, au crime d'honneur, dont le symbole est le couteau<sup>4</sup>.

À l'accusation de jouer avec des valeurs morales inacceptables s'ajoute celle du goût des paroliers pour le franc-parler de la rue, et pour l'utilisation subversive de l'argot. Au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, la langue parlée au Rio de la Plata était un espagnol familier imprégné d'expressions rurales et d'emprunts aux dialectes italiens apportés par l'immigration massive à partir de 1880. La littérature et le théâtre populaire ont adopté cet usage courant. Les auteurs ont calqué ce mélange bigarré dans une intention ludique et pour donner de la couleur locale. Dans ce même esprit, ils ont incorporé l'argot de la pègre, le *lunfardo*, qui était un hybride des jargons des voleurs, des marchés, du milieu et du jeu, où s'entremêlaient les éléments provenant d'argots français, italien, portugais et gitan<sup>5</sup>.

L'utilisation abusive du *lunfardo* visait d'abord un effet parodique, elle ridiculisait les personnages populaires de la saynète. Dès les premières paroles de tango, il fut évident que l'exagération n'atteignait pas le but visé : le plus connu des poètes *lunfardesques*, Carlos de la Púa (1898-1950), n'a pas réussi à imposer ses tangos. Celedonio E. Flores (1896-1947), qui a, en revanche, laissé une abondante production de tangos *lunfardos*, abuse de l'argot dans la caricature satirique, mais l'emploie avec modération

dans d'autres registres. On doit à Pascual Contursi (1888-1932) la formule heureuse (inaugurée en 1918 avec *Mi noche triste*), qui assurera la permanence du style *lunfardesque* dans les tangos tragiques et mélancoliques. Elle consiste à utiliser l'argot avec discrétion, à truffer chaque strophe de deux ou trois mots, laissant ainsi au récepteur la possibilité de comprendre le sens par le contexte. En même temps, ce procédé valorise l'argot et donne à chaque expression une charge émotionnelle supplémentaire<sup>6</sup>.

Quand le pouvoir d'évocation et de convocation du mythe se sera affaibli, l'espace-temps-langage du Buenos Aires de 1900 sera mis en représentation<sup>7</sup>. La réception du tango, telle qu'elle se produit encore aujourd'hui, tient compte de cet arrière-fond mythique. Durant les années 40, elle baignait dans une atmosphère nostalgique qui, grâce à une élaboration artistique plus consciente, avait transposé le monde canaille en miroir de la sensibilité d'un peuple.

### La consécration d'une paralittérature

On ne trouve pas les noms des poètes du tango dans les anthologies littéraires et dans les programmes de cours universitaires. Et pourtant, l'univers du tango, ses personnages, son ambiance, son éthique et sa métaphysique avaient attiré l'attention des intellectuels dès 1883. Les premiers témoignages rendent compte de la méfiance des gens de la ville mais aussi de la fascination qu'exerçait le côté sauvage du phénomène. Les polémiques à propos des valeurs associées à la culture du faubourg se sont depuis étendues sur trois quarts de siècle, mettant en évidence que le sujet n'était qu'un chapitre de plus dans l'antinomie récurrente "art populaire/art d'élite". Les intellectuels de la fin du XIX<sup>e</sup> n'avaient d'yeux que pour la ville bourgeoise et la campagne paysanne, soit dans l'adoption enthousiaste du naturalisme en vogue en Europe, soit dans la prolongation d'un romantisme attardé. Ils ne voyaient pas les secteurs marginaux. Les rares écrivains, qui se sont intéressés au menu peuple du faubourg (les poètes Almafuerter et Carriego, le romancier Manuel Gálvez), l'ont considéré avec sympathie mais éloignement et l'ont décrit dans un style soutenu, dépourvu de régionalismes.

Un virage essentiel s'est produit après 1916, avec l'appréciation par la critique des valeurs du poème *gauchosco* Martín Fierro de José Hernández (1834-1886), élevé par l'exégèse nationaliste au rang d'épopée. Une décennie plus tard, de jeunes écrivains allaient reprendre le titre du poème pour baptiser une revue d'avant-garde. Les polémiques parricides

des années 20 donnent naissance à deux mouvements contestataires : autour de *Martín Fierro*, le groupe de la rue Florida (Güiraldes et Borges en tête) s'inspirant du futurisme, du cubisme et du dadaïsme; et le groupe de la rue Boedo, autour de la revue *Claridad*, se ralliant à la littérature engagée. Mais, au delà des controverses sur les fondements linguistiques et idéologiques d'une littérature nationale, ils partagent un intérêt accru et un amour exacerbé pour la vie quotidienne de Buenos Aires, ses gens, ses histoires, ses quartiers, son devenir. Ainsi, les deux groupes ont approfondi le travail littéraire sur la capitale et ses expressions. Le thème du tango, son mythe, son essence, entre alors de plein droit dans des essais, des poèmes, des récits, des romans, des glossaires.

Les poètes du tango étaient des gens cultivés, des poètes de quartier qui griffonnaient leurs vers sur les serviettes du café et qui étaient au courant des traditions héritées de la littérature de colportage. Souvent liés au journalisme et au théâtre, ils étaient des lecteurs infatigables. Ils fréquentaient les classiques et les romantiques espagnols, ils admiraient Martí, Darío, Lugones, les modernistes qui étaient en train de renouveler, en Amérique, la prose et la poésie essoufflées en Espagne, ils avalaient les traductions bon marché des poncifs du romantisme et du symbolisme : les Murger, Samain, Régnier, Rodenbach. Les plus jeunes se sont rangés du côté du groupe de Boedo : ils partageaient sa conception du réalisme social, mais non son engagement idéologique.

La première génération de poètes, celle de Conrursi, Flores, de la Púa et les auteurs de saynètes qui ont collaboré avec les compositeurs de la "vieille garde", avait établi les règles du jeu en élaborant un répertoire qui allait devenir canonique, où la "doxa" de l'univers mythique s'exprime avec le langage et les accents empruntés aux gens de la rue. Bon nombre de traits de la poésie orale se retrouvent dans les paroles du tango : plutôt qu'une création, c'est une relecture soutenue par la tradition, d'où une tendance à la conservation plutôt qu'à la rupture, au discours dramatique plutôt qu'au narratif. La performance devient l'élément capital et constitutif de la forme, à un point tel que le texte est conçu pour la représentation. La performance met en action un locuteur qui se pose comme sujet dramatique. Ce JE (fréquemment au masculin, on l'a déjà vu) s'adresse au TU identifié comme un opposant, un adjuvant, un confident, ou une victime. Selon le contexte, il apostrophe, demande de l'aide, raconte ses déboires, demande pardon. D'autres fois, l'interlocuteur c'est

VOUS (les amis, l'autorité, les témoins d'une tragédie). Parfois il reste indéfini, mais le ton est toujours celui de la confiance. Et, par un procédé fréquent de personnification, le TU investit des objets chers (le bandonéon, la guitare, la chambre, le lit, une poupée, une ancienne montre) ou des espaces privilégiés (un coin de rue, le café, le quartier, la ville entière).

Quant JE s'adresse à TU pour remémorer un IL ou ELLE absent(e), la voix glisse vers la fonction narrative. La 3<sup>e</sup> personne constitue le noyau d'un récit qui illustre les intentions du JE : rappeler à TU qu'IL (ELLE) a oublié, ou a été ingrat(e) ou a trahi. Quand VOUS s'installe à la place de TU, le JE devient nettement narratif; cette fonction permet la présentation de personnages qui prennent tout l'espace du récit. Des croquis à larges traits qui font penser aux caricatures à la Daumier présentées par *Fray Mocho* et *Caras y caretas*, les hebdomadaires satiriques de l'époque. Il s'agit de la construction d'archétypes plutôt que d'analyses psychologiques<sup>8</sup>.

Le JE peut être aussi un MOI lyrique. Cette tendance à l'expression des sentiments personnels, qui se développe à partir des années 30, sera en plein épanouissement pendant les années 40; elle caractérisera les meilleurs tangos de la période. La rancune et le ressentiment imprègnent alors le discours du tango et deviennent désespoir et rage quand aux frustrations amoureuses s'ajoutent les échecs économiques et sociaux. Le JE est souvent envahi d'un malaise indéfini, d'une gêne croissante face au changement qui fait disparaître le vieux quartier, la bande d'amis, le café, le *conventillo*. Comme dans l'élégiaque *Puente Alsina* de B. Tagle Lara :

Pont Alsina, berceau de mon enfance,  
la griffe du boulevard t'a balaféré le front,  
mon vieux pont, mon confident solitaire,  
cicatrice du faubourg rebelle  
écrasé par le progrès.<sup>9</sup>

Parallèlement à la reproduction multiforme de la "doxa", deux courants esthétiques se développent chez les poètes nés autour de 1900 et accompagnent ce qu'on appelle la "nouvelle garde" de compositeurs (E. Cadícamo, A. Le Pera, E.S. Discépolo, H. Manzi, C. Castillo, J. Centeya et H. Expósito). Une nostalgie de la campagne révolue, des amours innocentes, imprègne de lyrisme et de tendresse les souvenirs de faubourg de Le Pera, Manzi et Castillo. Un nihilisme qui cache mal son ancrage dans la crise socio-économique essaie de prendre des allures phi-

losophiques dans les plaintes amères de Discépolo, qui a pratiqué le sarcasme jusqu'au désespoir pendant un quart de siècle. Le besoin d'évasion et les doléances deviennent dominantes, elles s'entrecroisent, se fécondent mutuellement. Après un demi-siècle, les meilleurs créateurs et les interprètes de la chanson de Buenos Aires n'ont pas réussi à s'en sortir, sauf par le biais du surréalisme, et au risque de s'aliéner le grand public. Les jeux de langage, la volonté de rupture, sont presque absents du tango, mises à part quelques métaphores hardies qu'on peut repérer dans les vers d'Expósito et, plus récemment, dans les paroles de Horacio Ferrer pour les tangos chantés de Piazzola.

Du point de vue du vocabulaire, la règle de *Con-tursi* a été suivie au pied de la lettre. Elle a permis de conserver sa spécificité au genre et sa saveur à la poésie tout en l'ouvrant à la compréhension d'un large public, non seulement à l'intérieur du pays mais dans toute l'hispanophonie. Quant à la grammaire, un trait caractéristique de la langue parlée au Rio de la Plata témoigne des vicissitudes que le tango a dû traverser avant d'être accepté. Il s'agit du tutoiement avec le pronom *vos*, servant à renforcer l'intimité, en concurrence avec la formule respectueuse *usted*, qui garde une ancienne résonance de ton familier sententieux. On joue de l'alternance du *vos* et du vouvoiement pour caractériser les personnages ruraux, signaler les différences de hiérarchie, adresser une remontrance, etc.

Il est moins fréquent de trouver le vocatif *che*, la marque distinctive de la région, et cela probablement pour deux raisons. D'abord, la formule est très subtile : de la camaraderie qu'elle établit entre égaux, elle peut aisément glisser vers le mépris et l'insolence si on enfreint l'usage conventionnel dans un rapport d'inégalité. Aussi la forte censure longtemps imposée au *vos* à l'école dans le but de rétablir le *tú* de la norme espagnole, frappe davantage le *che*, taxé de marque d'inculture et de familiarité.

Une volonté de contrôle de l'expression populaire, articulée par le pouvoir dans les années 40 et qui ressurgit de temps à autre, a tenté d'épurer le langage du tango, de récrire les paroles "ignobles". Les poètes ont habituellement contourné l'obstacle. Obligés d'employer un tutoiement étranger à l'usage courant, ils adoptent un style élitiste; la nostalgie s'accroît, toute la charge émotive passe par les mots épargnés par la censure. Ainsi, il suffit d'une vague allusion à l'entourage – la rue, le faubourg, la guitare, la fenêtre, la chambre – pour que tout ce qui ne peut pas se dire vienne peupler l'imaginaire.

## Et aujourd'hui?

L'universalité du tango s'appuie rigoureusement sur sa composante émotionnelle. Le milieu social de production et de réception est aujourd'hui entièrement différent de celui des origines. Les styles de musique, des paroles, d'exécution ont évolué jusqu'à devenir une floraison de variations sur le thème central de "l'âme qui chante". Le seul élément primitif qui persiste inchangé c'est l'émotion intense, profonde, envahissante, étouffante.

Pourrait-on dire que le tango-chanson représente encore l'âme de la grande métropole? Un Argentin vous répondra sans doute affirmativement, surtout s'il a dû vivre l'expérience du dépaysement. Il y a dans la mémoire des replis où la musique et quelques vers sont enracinés pour toujours, même chez les gens qui n'aiment pas le genre. Mais le phénomène d'identification massive de la population avec une expression artistique qui l'incarnait n'existe plus. Cette identification n'existait déjà plus en 50, malgré l'énorme appui du gouvernement péroniste à l'art populaire. Le tango n'accompagne donc pas l'ascension sociale du prolétariat, il ne reflète pas les aspirations des travailleurs. Paradoxalement, le tango – art populaire – se constitue en noyau de résistance à la pénétration d'une idéologie populiste, se tourne vers le passé et répète inlassablement les vieilles plaintes individuelles contre l'adversité du Destin et les déboires amoureux. C'est que le tango était l'expression du citoyen déclassé, du *compadrito*. Et ce personnage disparaît ou est en voie de disparition définitive avec l'adhésion du déclassé au syndicat où il apprend que la conscience de sa misère est collective et non individuelle. Le développement de la classe ouvrière l'a frappé de mort. La disparition du *compadrito* entraîne l'appauvrissement du *lunfardo*, qui se retrouve quand même dans des expressions figées, incorporées au parler quotidien. Les paroles du tango qui font une large place au *lunfardo* deviennent hermétiques, elles sont reproduites infidèlement et ont besoin d'être traduites. Le tango, production d'une sous-culture, est rigidement encadré par les frontières géographiques et temporelles qui marquent l'existence d'un groupe social ; quand ces frontières s'estompent, la créativité cesse ou devient autre. Il s'agit d'un phénomène qui n'est pas exclusif au tango, qui est partagé par d'autres productions mineures, notamment la poésie *gauchesca*, dont les limites sont aussi strictement marquées par le territoire occupé par le groupe social auquel elle s'adressait. La disparition de la *gauchesca* en tant que forme productive coïncide avec la disparition du *gaucho* en tant que groupe social. Dans le cas du tango, la situa-

tion n'est pas aussi nette. La différence réside dans le fait que la *gauchesca* s'adressait à un groupe paysan en situation d'isolement, et qui a été obligé de se disperser en s'intégrant à d'autres groupes, tandis que le tango peut être consommé comme objet culturel parce que sa conservation et sa transmission sont assurées par les mécanismes de reproduction de la culture propres à l'existence citadine. Privé de son milieu de production, le tango accepté par la culture officielle récupère, au niveau du symbole, une représentativité qui, au delà de ses origines, est ressentie comme le patrimoine des habitants de la ville de Buenos Aires. L'institutionnalisation de la *gauchesca* place celle-ci dans les manuels d'histoire, celle du tango le relance dans le monde du spectacle et l'expose, de ce fait même, au renouvellement.

#### Notes

1. "L'âme qui chante" est le titre d'un magazine argentin consacré au tango.
2. Güiraldes deviendra plus tard le chef de file d'une littérature qui idéalise les valeurs nationales. Son roman *Don Segundo Sombra* sera adopté par l'institution littéraire comme le paradigme avant-gardiste d'un genre axé sur le mythe du *gaucho* noble.
3. Le témoignage d'un interprète contemporain sur l'histoire et l'importance de l'instrument a été recueilli dans *Le bandonéon depuis le tango*, un récit d'Arturo Penón écrit par Javier García Méndez, Montréal, les Éditions COATL, 1986.
4. Ce thème n'est pas rhétorique; il est enraciné dans l'histoire argentine et il remonte à l'époque où l'exercice de la justice était une affaire personnelle : les *gauchos* de la campagne suivaient un code d'honneur strict mais non réglementé par l'institution judiciaire. Ce code s'est maintenu pendant les premiers temps de l'organisation nationale mais fut marginalisé, parallèlement au code criminel. Le sentiment de légitimité de la vengeance devait être récupéré par les *caudillos* qui utilisaient des personnages marginaux comme gardes de corps et exécuteurs de crimes politiques. Cette situation obligeait les tribunaux à innocenter les crimes passionnels en reconnaissant ainsi l'existence d'un code moral anachronique. La *gauchesca*, le plus important courant de la littérature populaire argentine en poésie et au théâtre, place ce thème au centre de sa problématique.
5. Ce phénomène qui témoigne de déterritorialisations multiples est une des caractéristiques de la littérature mineure où l'utilisation du langage d'une minorité devient un outil politique en ce qu'elle résiste au totalitarisme des conceptions normatives du monde, comme le signalent G. Deleuze et F. Guattari dans *Kafka; pour une littérature mineure*, Paris, les Éditions de Minuit, 1975.
6. Ce procédé d'éclairage du mot argotique par le contexte devance les débats théoriques des romanciers latino-américains face au dilemme d'exprimer la réalité régionale avec les mots qui la représentent tout en préservant la valeur universelle de l'oeuvre.
7. D'après J. Lotman, au moment où le mythe cesse d'être senti comme une explication du monde, il devient un élément symbolique dans la production littéraire (J. Lotman, *Semiótica de la cultura*, Madrid, les Éditions Cátedra, 1979, p. 125).
8. Le tango suit ainsi une constante de la tradition narrative argentine et latino-américaine en général.
9. Cette résistance au progrès, qui se traduit par un sentiment tragique, cache une résistance au pouvoir qui caractérise tout art populaire.



*articles divers*



# LES FIGURES S'ENVOLENT

---

Marie CARANI  
Université Laval, Québec

*Ce texte est un commentaire analytique autour de l'exposition Claude Gagnon "De la peinture à l'installation/peinture : réflexions sur l'espace du paysage", Galerie L'Oeuvre de l'Autre, UQAC, du 5 au 28 octobre 1988*

Aujourd'hui les producteurs néofiguratifs préfèrent la polysémie au sens unique, ils mettent en scène une réversibilité des signes, une fissure du sens, une séparation signe/signification, et non une catégorie dialectisable signifiant/signifié. Dans ce contexte, la structure de l'objet pictural est posée chez Claude Gagnon comme construction, comme artefact, au moyen duquel l'artiste essaie de s'approprier la réalité représentationnelle en se la rendant intelligible, exprimable. Sèmes de reconnaissance, qui sont à la fois (mé)connaissance, donc surcodage et non seulement décodage. Car, si la représentation de la nature est généralement synonyme de figuration en peinture, si elle sert habituellement à désigner le cadre plastique de l'époque classique, dans les réflexions picturales de Gagnon, j'y vois un outil opératoire (tel l'outil linguistique) qui sert à décrire et à analyser cet énoncé canonique, ainsi qu'un méta-discours qui informe en (dé)formant (pour le spectateur) cette région du réel réaliste.

La pratique créatrice est un moment qui doit toujours être situé et évalué dans la sémiotique, dans le champ d'une sémiotique de la communication artistique. L'oeuvre particulière est ainsi un objet phénoménologique, un lieu d'échange symbolique, un parcours visuel, dans lequel sont déposés, réifiés et formalisés les signes d'un processus universel. Reconnaître cette évidence implique qu'un travail artistique, au premier niveau de composition de l'image peinte, celui des réseaux graphiques ou

des taches colorées préalables et leur rapport à la surface, produit un effet spatialisant répercuté jusqu'au niveau des figures perceptibles. C'est le cas chez Gagnon : l'effet recherché, à partir et autour duquel s'organise le message des tableaux, est l'effet fantastique du temps et de l'espace que l'artiste relie à un ressourcement nécessaire. Dé-temporalisation, dé-payement, dé-placement, post-modernes.

Gagnon s'intéresse aussi d'entrée aux rapports qui relient l'homme aux grands universaux lévis-traussiens : nature/culture, vie/mort. Les axiologies de cette référence imposent la dimension archétypale des figures dramatiques qui peuplent et s'agitent dans les espaces aériens terrestres ou marins de l'artiste. Là, le thème du paysage est prétexte au travail de la mémoire, à l'émergence du refoulé, à l'expression d'un sublime quasi paradisiaque, mais encore à l'inscription des traces du passage de l'homme (de la culture) dans une nature "défigurée". En même temps Freud, Lacan, la psychanalyse, Foucault et l'anthropologie sont convoqués par le cri strident des signes qui explosent en tous sens, sans égards aux normes compositionnelles du passé de la peinture.

## 1. Passages 87-88

La série **Retour de Paris** (1987) est animée par une prégnance visuelle qui, par la suite, devient la ponctuation du travail : soit la dimension primitive, ici traitée en figures mythiques et en couleurs terreuses. D'une texturation qui se rapproche de la peinture sur peau des Amérindiens québécois, émergent et prennent forme des signes cabalistiques : poisson, maison, territorialité naturelle, lesquels véhiculent déjà un contenu refoulé, à la fois sexuel-phallique



Claude Gagnon, **Primitive Landscape** - Techniques mixtes sur carton, 38" x 32", 1987. Photo Daniel Tremblay.



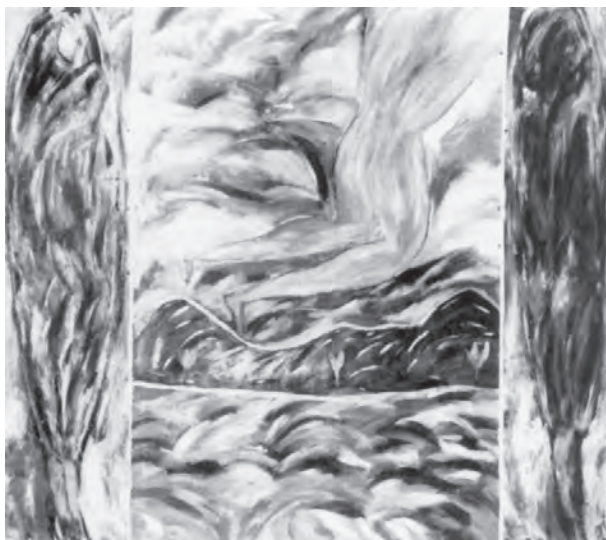
Claude Gagnon, **Landscape of memory** - Techniques mixtes sur carton, 38" x 32", 1987. Photo Daniel Tremblay.

et psychanalytique (insécurité, angoisse, complexe). Une rythmique de formes géométriques (triangles, crochets, rectangles) scande l'image, et suggère au plan de la symbolique une ambivalence vie/mort : le crochet "dressé" étant l'expression de la vie, le rectangle "tombeau", le triangle "renversé", celle de la mort. De même, la dialectique nature/culture est omniprésente dans **Poisson** et **Maison**. Elle résulte en un premier **Paysage**, où cette distinction se greffe aux préoccupations existentielles de l'artiste. Le thème naturaliste devenant un lieu de réunion et d'affrontement, là se joue le devenir incertain de l'homme. Une écologie du savoir se dessine comme une reprise de contrôle du monde.

La forme rectangulaire, à la verticale et/ou à l'horizontale, toujours présentée frontalement, rejoint le tracé architectural de l'arche dans la série suivante **Primitive Landscape** (1987). De nouveau, Gagnon exploite des figures associées à la vie et à la mort : la forme du tombeau, centralisée, démultipliée, fracturée, s'inscrivant cette fois dans un univers quasi refermé, dans un habitat qui rappelle la hutte ou l'igloo, c'est-à-dire la survie quotidienne des peuplades anciennes. Des couleurs plus accentuées, plus vives, aquatiques, remplacent les anciens coloris encore visibles cependant dans un tableau (**Primitive Landscape**). Une impression générale de tension est rendue plastiquement par ce traitement particulier des couleurs, et par l'ambiguïté des rapports entre la fluidité, l'expressivité perméable de l'arche support et la rigidité du triangle. Surtout dans **Landscape of Memory** et **Snow in the City**, le contexte, l'enveloppement utérin, peut être vu comme la cause immédiate, comme l'origine de l'enfouissement du refoulé, du déni. Il annonce un travail de la mémoire, du rêve, de l'aveu, pour reconstituer, redécouvrir le désir, et permettre l'évasion du réel.

Les paysages atmosphériques, surtout aériens, en couleurs criardes, de la série **Du Paysage au rêve** (1988), supportent cette lutte. Dans **Marine. Vue du paradis**, une figure humaine, sans visage dessiné, homme ou androgyne volant, veut se libérer d'un monde incertain, dont le calme insolite pourrait assurer une sécurité fautive. Un espace creusé, en profondeur réduite, accentue cette poussée vers l'univers du rêve. Peur possible de la castration enfantine. Si l'environnement naturel est ici foncièrement illusionniste, dans **Harmonie, Jouissance** et **Fuite**, il redevient un territoire occupé par des signes concrets de vie animale (flamand rose, arbres, fleurs). La platitude retrouvée de l'image (vs la profondeur illusoire), une composition en étageage (terre/cieux, eau/terre/cieux) imposent encore les rapports





Claude Gagnon, **Fuite** - acrylique sur toile, 4' x 6', 1988.  
Photo Daniel Tremblay.



Claude Gagnon, **Jouissance** - acrylique sur toile, 4' x 6', 1988. Photo Daniel Tremblay.



Claude Gagnon, **Harmonie** - acrylique sur toile, 5' x 3', 1988. Photo Daniel Tremblay.

ambigus de l'homme avec le réel. La tentation de s'envoler dans l'atmosphère (vers un sur-monde, un nouveau paradis terrestre) marque alors l'aboutissement des passions, des délires. Donc : sexualité (re)conquise, recherche d'une liberté perdue, puissance sur-humaine révélée par l'envol. Étrangement, des oiseaux un peu trop gros qui volent un peu trop bas. Reste une énigme en quête de solution.

Une suite : la série **Temps d'enfances, temps d'angoisses** (1988), comme un retour nécessaire dans le milieu de vie et la poursuite des souvenirs. Éliminant l'homme de la représentation, Gagnon s'intéresse aux marques de sa lutte pour la survie dans le village, à ses déplacements quotidiens. L'évolution, le développement psychologique de l'être sont évoqués. Les incertitudes qui accompagnent la fin des utopies – celles du rêve, de la fuite – ont ici leur source dans les relents plus ou moins heureux de l'enfance. Les maisons délabrées, les jardins de tulipes, les voiliers et/ou les oiseaux menaçants de **Jardin en friche, Invasion dans la tempête, Trois Maisons délabrées** et **Ronde** sont des traces de culture adossées à des espaces naturalistes nerveux, agités, tumultueux. Le danger suscité par ce contexte évoque le cri primal. Chez Gagnon, au plan universel, le ratio nature / culture semble ainsi constamment subjuguer le besoin d'évasion, aussi, au plan individuel, le fantasme semble toujours aux prises avec l'image réelle, accomplie, socialisée. En même temps : Freud décrivant le malaise dans la civilisation, et Lacan présentant le stade du miroir réfléchissant. La rencontre de deux types de pratiques : peinture carrée ou rectangulaire, et peinture-installation, donc de deux formats, rend d'ailleurs formellement





Claude Gagnon, **Ronde** - acrylique sur toile, 3'11" x 4'7", 1988.  
Photo Daniel Tremblay.



Claude Gagnon, **Jardin en friche** (détail) - installation/peinture, acrylique sur toile, 8'4" x 6', 1988. Photo Daniel Tremblay.



Claude Gagnon, **Invasion** - acrylique sur toile, 4'6" x 6'3", 1988.  
Photo Daniel Tremblay.

cet éclatement voulu des certitudes, des acquis historiques. Les peurs reliées à l'enfance (dé)couvrent le désordre du monde, suscitent des mouvements violents.

Enfin, avec **Fragments d'une vision nocturne**, Gagnon découpe (littéralement) les figures du complexe. La peinture-installation permet une telle mise en scène. L'effet menaçant est disséqué et projeté en trois dimensions sur le mur devenu écran paranoïaque, sans cadre ou format restrictif, sans contraintes préalables. Les figures s'envolent. Si elle n'est pas atteinte, la liberté recherchée est tout de même déplacée du rêve utopique, échappatoire, à l'espace ambiant, englobant, où l'homme ne peut plus fuir devant les limites humaines. Le lieu/parcours annonce que ce trajet n'est pas encore accompli, terminé, qu'il faut poursuivre l'effort de déconstruction/reconstruction ad infinitum. Ce double mouvement qui vise à montrer le non-sens du sens, à décoder/recoder chaque oeuvre pour instaurer un système de sémiotique, semble opérer et permettre l'invention artistique. Dit autrement, il se situe, comme l'avancé Umberto Eco dans un autre contexte, à "la naissance d'un phénomène sémiotique, le moment où un code est proposé à partir des débris des codes précédents"<sup>1</sup>. Feu l'ordre naturel de la figure pour restituer les données basiques, constitutives, d'un réel muté en irréel, en déformations inquiétantes.

## 2. Prolégomènes à une poétique post-moderne

La gravité et la proportion, ces facteurs-clés de la représentation figurale, sont toutes deux confondues; la dimension, le poids, associés aux figures du réel – c'est-à-dire à l'environnement naturel – ne jouent plus. Le rendu plastique des formes reconnaissables (animaux, poissons, maisons, tulipes, voiliers) semble insoutenable, les déformations que se permet Gagnon suggèrent une déréalité, un anti-univers. L'invasion de l'espace du rêve est totale, elle pointe un retour à la pré-conscience de l'être, au magma fantasmagorique à l'origine des pulsions humaines : sexuelles, oedipiennes, agressives, au signe "maison" violenté, torturé, qui évoque l'angoisse particulière de l'enfance.

Les murmures des séries précédentes (**Retour de Paris** et **Primitive Landscape**), où l'imagerie s'affirmait en regard d'une influence primitiviste et d'une thématique architecturale, deviennent des trajets telluriques qui envahissent l'atmosphère des tableaux 88. Corps volants dans l'espace aérien, oiseaux qui planent au-dessus des habitats d'une façon dangereuse, grondements souterrains des vagues

alternent et soulignent ensemble dans **Du Paysage au rêve** et **Temps d'enfances, Temps d'angoisses** un désir d'évasion du monde. Un climat d'inhumanité conduit l'artiste, comme le spectateur, à rechercher l'espoir dans la contre-logique du rêve éveillé, du fantasme, d'où une situation de basculement, de perte de contrôle de la rationalité, qui s'exprime par le détour/retour à l'enfance. Au registre figuratif, la reprise du dessin d'enfants, de signes iconiques inspirés des arts primitifs et de l'art populaire (déjà manifestes dans les travaux de 87), permet d'introduire autant un sentiment qu'une dimension trans-historique dégagée des restrictions quotidiennes.

Le faux réussi de la perspective linéaire, lequel mode de représentation s'est constitué en théorie universelle mais à fait fallacieusement car elle ignorait les autres espaces possibles du rendu graphique de la figure<sup>2</sup>, fait place ici à la tourmente, à un bricolage hétéroclite de temps et d'espaces archaïques. Un tourbillon vertigineux en résulte, qui enclenche un mouvement d'adhésion irréfléchi du spectateur. Les derniers travaux de Gagnon ont cette capacité de "dompte regards" dont parlait Lacan. En outre, l'écriture graffiti, irrégulière, spontanée, l'emploi de textures organiques qui rappellent les éléments physiques de la nature (terre, eau, atmosphère, arbres, fleurs, plumage des oiseaux), et la tension inhérente de ces paysages supportent la qualité naïve (vs savante), tourmentée (vs calme) et englobante (vs réservée), qui est le propre d'une pulsation énergétique débordante, envahissante, passionnée. Effet de démesure qu'appuient et accentuent encore l'exécution échevelée du dessin, l'étendue d'exposition du matériau travaillé, et le chromatisme exacerbé, violent : les bleu, vert, rouge et jaune, qui voyagent d'une oeuvre à l'autre, nourrissent le climat d'angoisse que Gagnon veut recréer.

La sollicitation du regardeur passe ainsi par l'exploitation de figures enfouies, par une mise en image qui contourne les attentes. Loin d'exciter une volonté totalitaire, fascinante, ce dont une certaine critique a accusé la peinture imagiste des années 80<sup>3</sup>, l'art de Gagnon met en scène la destruction exorbitante, resplendissante, d'un espace conventionnel – le "paysage" de l'ordre figuratif – pour véhiculer une contre-vision, un entre-code, un contre-pouvoir. L'artiste veut pervertir les données spéculaires imposées par le /système/ de la peinture. À cette fin, par un métier qui débouche sur la peinture-installation, il participe à l'une des préoccupations majeures de la post-modernité, soit au décloisonnement des disciplines artistiques. Si le format carré

ou rectangulaire de certaines toiles correspond à la tradition picturale, l'annexion de figures découpées, envahissant l'espace tridimensionnel de la sculpture, épinglées au mur et disposées autour de ces formats habituels, manifeste et définit une critique radicale du cadre historique de l'image peinte. Une même insoumission explique l'utilisation d'objets kitsch, issus de la culture populaire – un petit chien jouet, une bande de pelouse artificielle –, et d'assemblages hybrides : bouts de feuilles métalliques, copeaux de bois, intégrés sur les surfaces des tableaux. Mettant en cause la facture de l'image, l'artiste veut restituer la charge expressive/expressionniste évacuée sous l'empire du modernisme auto-référentiel, purement matériologique, sans contenu symbolique, extérieur.

Gagnon refuse de se cantonner dans le formalisme pictural, comme dans la définition albertinienne du tableau "fenêtre sur le monde"; plutôt, il accepte a contrario de se soumettre au "travail du rêve" (au sens de Freud). Dans une traversée nouvellement surréaliste, il opte pour l'imbrication imprévue des traces auratiques d'un sur-monde visionnaire, il s'engage en faveur d'un univers fictionnel qui opère tel un méta-code du code surréaliste historiquement connu et codé. Contrant le donné concret, précis, des consciences, le peintre représente des fragments refoulés, métaphorisés : souvenirs, complexes, frustrations, qui se côtoient. Ceux-ci suscitent et activent un contre-sens apocalyptique, ensuite associé à la vie plus sereine des sociétés primitives. De ce fait la quête de la liberté rejoint ainsi autant le paradis terrestre que l'accomplissement de la scène primitive. À cet égard, les temps d'enfance sont interpellés comme des lieux d'angoisse et non selon le préjugé de bonheur; cette période de la vie humaine est d'entrée l'occasion de conflits avec le Père, de recherches d'identité sexuelle, d'insatisfactions et de tempêtes. Par l'intermédiaire de cet anti-destin, l'artiste se réapproprie le passé et le présent de l'être. En particulier, dans la dernière série **Temps d'enfances** (1988), l'absence d'une présence humaine au profit des seules traces de son passage peut être lue comme la réalisation effective du complexe d'Œdipe, c'est-à-dire comme la mort souhaitée du Père. Les transformations et déplacements de temps et de lieux que l'oeuvre de Gagnon supporte (et invite chez le spectateur) concourent à l'émergence d'une telle culture ressuscitée.

Je pense à Foucault pour lequel l'art, tout autant que la déraison et la folie, se situe et se définit comme une fissure, comme un contre-discours, comme un événement, une ouverture, qui transgresse constam-

ment les limites du voir, qui représente le non représentable<sup>4</sup>. On rejoint la folie, source de l'expérience humaine, par laquelle on (re)trouve la liberté, ou la déraison qui ne se dit pas dans le langage ordinaire et qui constitue pourtant nos finitudes. Dans le même sens, la démarche néofigurative de Gagnon est une sémiotique des frontières, une différence, une discontinuité dans le donné, qui confronte ce qui est limitatif, et cela dans des interstices ouverts par le biais de certaines oppositions fondamentales : sens/non-sens, réalité/apparence fictive, éveil/rêve, certitude/délire. Ces interruptions devenues unités de contenu servent de révélateurs des ruptures qui interviennent dans la catégorie centrale de l'individualité; tout en exposant ultimement les relations de pouvoir elles-mêmes dans la production culturelle.

La question du repérage des signes de connotation, des signifiés, occupe d'ailleurs une place majeure dans les réflexions de l'artiste. Car le signe lui-même est ébranlé. Le problème n'est pas seulement de révéler la signification latente d'un énoncé visuel, d'un trait déconnecté du réalisme mimétique, mais bien de fissurer la représentation elle-même, de contester les symbolismes visuels, devenus le versant, la face cachée de l'idéologie picturale. Ici, la pratique de la peinture est considérée comme un répertoire de formes, de figures iconiques. Une sorte de pictogramme émerge, une esthétique d'images allégoriques véhicule des disjonctions syntagmatiques contre-narratives. De cette manière, le code culturel de la figuration classique est désémantisé, l'artiste privilégiant une lecture méta-textuelle des correspondances et la surimposant comme script sur la chaîne des événements représentés. Les tabous sous-jacents aux inquiétudes : le meurtre du Père, l'inceste, l'auto-destructivité s'infiltrèrent alors dans le fossé qui s'installe entre signe et signification. Le résultat immédiat de cette distanciation, c'est, d'une série à l'autre, d'un tableau à l'autre, une perte du sens transcendantal – Dieu ou le Père totémique – et de ses hypostases : raison, ordre, nature. La monstration critique des invariants paysagistes instaurés par l'arbitraire fenêtre d'Alberti prend à partie l'espace institutionnel et discursif de la peinture.

Quand Gagnon refuse de fixer le sens au bénéfice d'une hybridité déréalissante, il repousse le réel dans l'impossible, dans l'autrement. Tout est artifice, méta-langage; dans ses propositions, rien n'est à prendre au premier degré. Pour paraphraser Scarpetta, les allusions, les citations de l'image peinte fonctionnent comme une enrégimentation des longueurs d'onde les plus étendues<sup>5</sup>. Le déni, l'aveu sont

assumés tels des réservoirs de virtualités. Images qui sont en même temps énigme et solution. Chaque tableau construit une péripétie, un itinéraire, qui traverse des champs de références multiples, pour marquer le travail de la peinture à proximité d'une subjectivité. On n'assiste pas à une subversion, une contradiction de la peinture savante par la peinture populaire; Gagnon opte plutôt pour une composition revivifiée par la conjonction de ces "genres" historiques dans la perspective d'un transcodage résolument post-moderne. Il recule devant un effet contradictoire exagérément réducteur, primaire, pour lui préférer des niveaux d'écriture, une textualité prolixe, qui impose un effet-récit comme fonction médiatrice fournissant des repères nécessaires aux spectateurs.

L'homogénéité spatiale du travail de Gagnon, l'unité des citations ou symbolismes universels, ne réside donc pas seulement dans leur origine – l'artiste scripteur (et non-auteur) – ou dans la description narratologique de l'image, mais aussi dans leur destination : les regardeurs. Car la multiplicité des signes emblématiques qui sont en relation de dialogue et de confrontation est focalisée dans le lecteur, dans ses énergies de percepteur. Le spectateur expérimente sensoriellement le réseau d'éléments visuels et plastiques mis en image, afin d'en saisir (d'en reconstituer) la trame, le sens. En ce sens, le rôle joué par le facteur "installatif" est ici fondamental. L'invasion virtuelle de la 3e dimension par l'extension du cadre normatif de la peinture, par la découpe de la toile en figures "vivantes" acquérant un volume, assure la mise en place d'une forme de théâtralité, de séduction. L'artiste expose des éléments d'expérience (souvent des indices autobiographiques) qui invitent les projections, décryptages et constructions des spectateurs. Tel l'art d'installation proprement dit, la mise en représentation fantasmatique manifeste alors la pérennité d'un "tableau vivant", symbolique, humanisé, où le déplacement du regardeur dans le lieu d'exposition est implicite. Intrusion transdisciplinaire qui prend en charge comme valeur positive la transgression du code moderniste, lequel était réfractaire au passage structuraliste entre les arts. Impureté, décloisonnement (vs la pureté moderniste) qui appuient la reprise du tragique.

Cette réintroduction du comportement psychologisant exigé des regardeurs se veut une (ré) appropriation de l'intensité de l'oeuvre. En l'occurrence, cette situation excite l'imagination associative. Temps-espace et temps-mémoire se fusionnent pour interroger l'espace naturaliste, illusionniste. Le

nouvel état contemplatif de la peinture-installation la soustrait au bruitage de ses traditionnelles références. La thématique du paysage, l'impression de primitivisme, qui animent la démarche de l'artiste, prennent ici tout leur sens. En démontant l'appareil de base de la figuration à partir de l'idée même de dérive, de suspension temporelle tout à fait diachronique, l'artiste veut amener les spectateurs à réévaluer leur conception du rapport heuristique nature / culture. Autre point d'ancrage de la sensibilité au dedans de l'oeuvre : Gagnon peint essentiellement avec les doigts, pour diminuer au maximum l'impact historique du pinceau, pour contourner le "rationale" de la peinture à l'huile. D'où, l'instabilité, la déformation des figures qu'il représente (vs la statilité des formes linéaires). Le problème en est donc essentiellement un de "passage de frontière", qui seul renseigne sur le basculement dans la post-modernité.

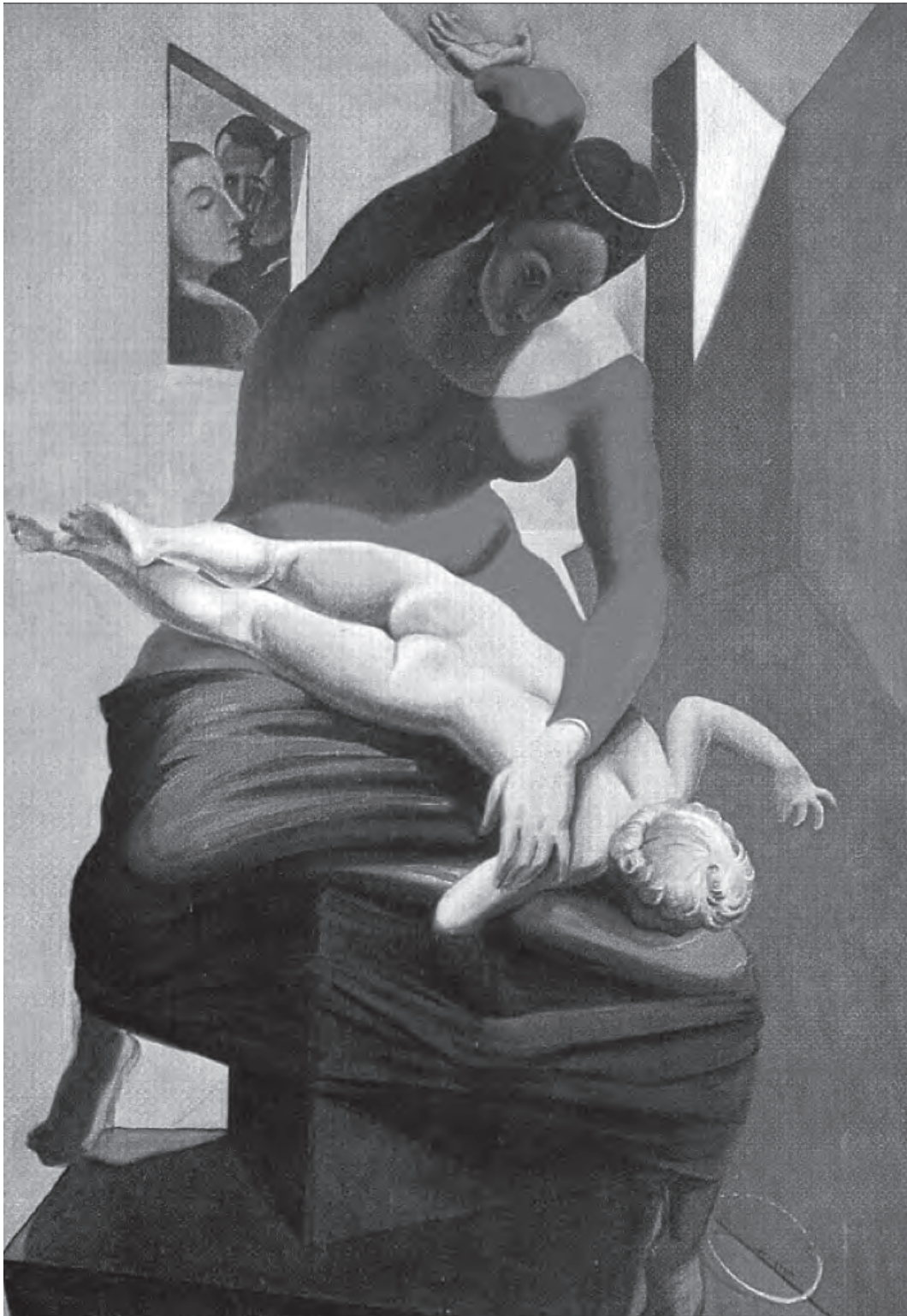
Dans la découverte du mur, du lieu, telle une science-fiction, la peinture de Gagnon construit des univers sémantiques, des refuges euphorisés qui tendent très récemment vers une utopie positive; dont la "réalité" est protégée par le secret du fantastique, puis affirmée comme un renouveau existentiel par

une iconisation exacerbée, métamorphosée en signifiants volants. L'habitat insolite du petit homme est visité par des esprits maléfiques qui hantent son histoire personnelle, qui instruisent sur le procès de sa naissance. À travers ces souvenirs d'enfant, l'artiste peut se projeter vers l'avant pour être transporté de joie dans les airs, au-dessus, au delà d'un univers qui lui échappe. Ainsi, en devenant lui-même sujet, il nous fait réfléchir sur l'être vrai, sur l'évolution désordonnée du sens de la vie, sur ce qui "est", tant chez le primitif que chez l'innocent.

#### Notes

1. U. Eco, "Pour une reformulation du concept de signe iconique", *Communications*, no 29, 1979, p. 187.
2. "Le Point de vue fait signe", numéro spécial sur la perspective, *Protée*, vol. 16, no 1/2, hiver-printemps 1988. Surtout les articles d'A. Laframboise, p. 181-187 et de M. Carani, p. 171-181.
3. R. Payant, *Spirale*, décembre 1982, p. 10.
4. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
5. G. Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.





**La Provocation sacrilège de Max Ernst.** Ce tableau est aussi connu sous le titre :  
*La Vierge corrigeant l'enfant-Jésus devant trois témoins : A. B., P. E. et l'artiste.* © Max Ernst 1989 / VIS\*ART Copyright Inc.

# L'INVRAISEMBLABLE VÉRITÉ EN PEINTURE

Sur un tableau de Max ERNST

---

Françoise LE GRIS-BERGMANN  
Université du Québec à Montréal

*Les péripéties du récit sont intégralement paradigmatiques, c'est-à-dire que dans cette histoire il ne se passe rien qu'une transformation de la trame du récit; l'étagement des figurés est le véritable récit de ce tableau (c'est proprement une connotation) et c'est en ce sens qu'il nous est apparu plus haut que l'histoire, là aussi, ne saurait être que celle des signifiants. Dans sa structure, le tableau est une image répétée sur elle-même, c'est un discours accumulé.*

J.-L. Schefer, *Scénographie d'un tableau*

## Le récit

Posons tout d'abord le propos.

Il s'agirait vraisemblablement d'un récit de transfert de légitimité (ou d'objet-valeur (valeur modale)) qui pose en fin de compte la question du quoi faire de la peinture, du quoi faire de la figure, enfin du quoi faire du "faire-voir" et du "vu".

Si l'on juge pertinent le recours méthodologique au modèle greimassien des structures sémio-narratives pour l'analyse du tableau, on peut poser dès le départ ce qui est considéré comme le schéma de base de tout programme narratif : "un déséquilibre initial (la "faute") se trouve finalement compensé par le retour général de l'équilibre effectué par la performance du héros, ici l'artiste créateur"<sup>1</sup>.

Il n'est désormais plus à prouver, nous semble-t-il, que la peinture dite figurative implique dans son élaboration l'existence d'un programme narratif de base, implicite ou explicite, susceptible d'articuler en phases spatio-temporelles le développement des catégories actantielles du récit<sup>2</sup>. Si la peinture non figurative semble se distinguer essentiellement par ses composantes de nature prédicative, il appert, de même, qu'il faille reconnaître en première analyse, et

articuler comme fondement de la peinture figurative les structures actantielles à l'oeuvre dans le tableau, ainsi que le renversement, la transformation des valeurs modales au sein du récit. Ces valeurs modales sont d'autre part mises en évidence comme un effet de la structure spatiale et des "qualités" picturales.

**La Provocation sacrilège** de Max Ernst présente, à première vue, une organisation complexe des structures modales du récit (ou faire narratif), et c'est ce que nous tenterons de mettre en lumière. Cette complexité semble tenir au fait de la transformation des énoncés descriptif et modal selon qu'on les envisage sur le plan de l'énoncé ou sur le plan de l'énonciation. Apparentes dans le tableau, les marques de l'énonciation semblent, de fait, transformer la nature de l'énoncé lui-même et la dimension signifiante profonde qui y est manifestée.

Dans le cas de l'analyse descriptive d'une oeuvre plastique, une première remarque s'impose, qui concerne la particularité d'élaboration du récit, non pas se déroulant dans le temps, mais s'organisant dans l'espace. Le synchronisme de l'image, du tableau, pose d'emblée la dimension d'implication des phases antérieures et postérieures au moment concomitant, à la phase effectivement représentée. Cette constatation ne peut que faire admettre l'"ouverture" sémantique (ou doute, ambiguïté) de la scène (et ses énoncés concomitants). Accélération de l'"avant" vers le "pendant", précipitation du "pendant" vers l'"après". Or cette "ouverture" polysémique ne persiste que jusqu'au moment où s'effectue le jugement épistémique (le faire interprétatif constitue les valeurs épistémiques). Et il est presque banal d'affirmer qu'en fait le tableau, lorsqu'il affirme sa nature discursive, représente le temps fort de la narration, où le drame est à son

intensité la plus grande, en quelque sorte l'“acmé” du récit, son “accomplissement catastrophique”<sup>3</sup>.

Établir le système logique : antériorité, concomitance, postériorité, c'est aussi tenter de faire apparaître la circulation des objets-valeurs au sein du récit, montrer le moment du renversement, du déplacement des valeurs modales reconnues à l'oeuvre dans le parcours narratif.

Établissons dès le départ la présence de deux énoncés élémentaires ( $E_1, E_2$ ), soit un énoncé de faire: la Vierge corrigeant l'enfant-Jésus, et un énoncé d'état : la scène vue par trois témoins.

Le schéma narratif de base pourrait être le suivant : (Implication : L'enfant-Jésus a fait le mal). La Vierge Marie corrige l'enfant-Jésus. Trois hommes sont témoins de la scène à travers une fenêtre. L'enfant-Jésus perd son pouvoir divin, redevient enfant comme tous les autres. Les témoins détiennent le secret. (Implication : Qu'en feront-ils?)

Le premier principe organisateur à l'oeuvre dans ce tableau est celui d'une relation de disjonction entre  $E_1$  et  $E_2$  manifestée par la cloison rose qui sépare la scène en premier plan ( $E_1$ , la Vierge corrigeant l'enfant) de la scène en second plan ( $E_2$ , les témoins voyant la scène).

### **$E_1$ : la Vierge corrigeant l'enfant**

Les phases implicites de la narration laissent supposer qu'il y aurait comme base au conflit entre les acteurs Vierge et enfant-Jésus, la perte du “vouloir-faire” le bien par Jésus (l'enfant). La perte de ce “vouloir-faire” (ou “devoir-faire”) le bien, de par la compétence naturelle de l'acteur, implique ici un “vouloir-faire” le mal qui appelle immédiatement la sanction : punition par la Vierge (mère).

Si l'on pose qu'une hiérarchie des valeurs modales place le “vouloir” en tout premier lieu (“c'est le vouloir du sujet qui le rend apte à accomplir la première performance, marquée par l'attribution de la valeur modale du savoir et du pouvoir”<sup>4</sup>), cette hiérarchie définit comme “base à l'organisation de la suite syntagmatique des performances” la séquence : vouloir → savoir → pouvoir → faire.

L'implication de la narration (antérieure à l'énoncé) suppose fondamentalement et en tout premier lieu la perte du vouloir de l'acteur enfant-Jésus par rapport à l'objet-valeur “bien”, car l'enfant-Jésus est un sujet “puissant” “par nature”, donc doué de

savoir et par conséquent de pouvoir. C'est donc la modalité du “vouloir” qui fait ici défaut.

### **$E_2$ : les témoins voyant la scène**

L'énoncé  $E_2$ , situé sur un “topos” autre du tableau, montre à travers une fenêtre trois hommes vus en buste, le premier en position de profil, le second en position de face, le troisième en position de trois quarts arrière. En relation hypotaxique avec  $E_1$ ,  $E_2$  occupe une position de retrait (en arrière-plan) ainsi qu'un espace réduit en termes de quantité “mesurable” du champ des signifiants. Au niveau de l'expression et de l'organisation spatiale des éléments entre eux (“dispositio”), l'importance de l' $E_2$  apparaît immédiatement, dans une première saisie, comme secondaire par rapport à l' $E_1$ . Le caractère discret de l' $E_2$  est renforcé par le caractère affirmatif de la prégnance de l' $E_1$ . Nous verrons comment cette première saisie peut être renversée par l'élaboration d'une analytique qui distribue les structures actantielles et modales au sein du tableau.

### **Rapports entre $E_1$ et $E_2$**

La relation de disjonction entre  $E_1$  et  $E_2$  constitue l'articulation majeure du récit propre à établir l'articulation sémique de base : disjonction donc entre sacré et profane, entre ici et ailleurs, entre temps historique et temps a-historique. Mais, dès que l'on pose comme isotopie fondamentale l'hérésie proférée par la scène  $E_1$ , par opposition au dogme (de la foi catholique), un renversement de “valeurs” s'opère immédiatement : la vision du sacré devient prise à témoins d'une scène profane (la mère battant l'enfant), et l'a-historicité du dogme devient le “maintenant” de la scène vue par des témoins historiques, l'“ici” de l'avant-plan du tableau. On a donc l'opposition suivante :

hérésie	versus	dogme
profane	versus	sacré
historicité	versus	a-historicité

où chacun des termes initialement décrits dans le schéma narratif de base subit une transformation. Cette transformation tient essentiellement à la modalisation de  $E_1$  par  $E_2$ , donc à un procès de signification en tant que la scène est “vue”.

En ce qui a trait à la spatialisation des actants, on peut poser l'importance “quantitative” de la scène  $E_1$  par la taille des personnages Vierge et enfant, leur position en tout premier plan, l'effet strident des oppositions chromatiques propres à affirmer leur prégnance spatiale. Quant à  $E_2$ , les acteurs y sont à

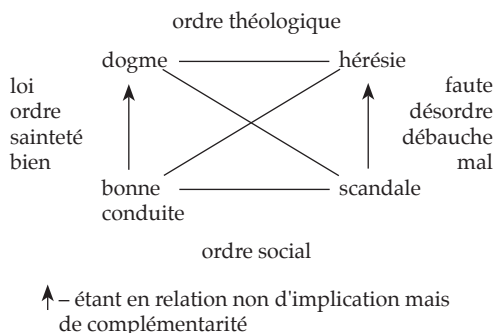


moitié cachés derrière la cloison, ils occupent moins d'espace (vus en buste), une seule partie de leur visage est visible (repliement). Cependant, la supériorité de  $E_2$  sur  $E_1$  tient à ce que dans  $E_1$  les témoins voient (sans en avoir l'air et) sans être vus<sup>5</sup>. L'on pourrait déduire de l'occupation spatiale des actants la relation hiérarchique (hypotaxique) de  $E_1$  par rapport à  $E_2$ . Cependant, si l'aspect de spatialité laisse prédominer  $E_1$  sur  $E_2$ , la dimension de la structure modale laisse supposer le contraire. En effet, dans  $E_1$ , les "acteurs" ne sont pas transformés par le fait de  $E_2$  (on peut supposer que la Vierge et l'enfant ne savent pas qu'ils sont vus par des témoins, ils sont donc des sujets "naïfs"). Mais les acteurs de  $E_2$  sont eux transformés par l'action de  $E_1$ : ils sont posés en sujets cognitifs, faisant l'acquisition d'un savoir. On a donc la position suivante :

- $E_1$ : les sujets ne voient pas, ne savent pas qu'ils sont vus
- $E_2$ : les sujets voient, savent qu'ils ne sont pas vus.

On constate par conséquent l'acquisition modale dans  $E_2$  (savoir) qui fait de  $E_1$  un énoncé descriptif, et celui-ci, hypotaxique par rapport au premier, lui sert d'"actant-objet"<sup>6</sup>.

$E_1$  est présupposé et  $E_2$  est présupposant.  $E_2$  est déterminant dans la mesure où  $E_1$  privé de  $E_2$  demeure sur l'isotopie de l'"hérésie". Mais l'action de  $E_2$  sur  $E_1$  transforme le procès d'hérésie en procès de "scandale". En effet, il est contraire au dogme de la foi catholique que Jésus fasse le mal et que la Sainte Vierge le batte. C'est la dimension de l'hérésie (relevant de l'ordre théologique) qui est alors en jeu. Mais, que cette scène soit de plus vue par des témoins "historiques" introduit la dimension du scandale (ordre social), et fait de ce "vu" un objet "manipulable", "narrable". Ainsi, le terme présupposé  $E_1$  met en scène l'acte hérétique (culpabilité de la Vierge autant que de l'enfant), alors que le terme présupposant  $E_2$  institue la dimension du scandale déclenché par les témoins voyant la scène. Sur la projection des axes du carré sémiotique, on aurait donc :



De par la structure même des rapports entre  $E_1$  et  $E_2$ , on aurait ici affaire à ce que Louis Marin décrivait comme des récits "emboîtés", relevant d'une "sorte d'enveloppement réciproque du texte par lui-même" donc un "récit de récit", une "mise en perspective (au sens optique du terme) de ces récits à la fois emboîtés et décrochés"<sup>7</sup>. Cette fonction d'emboîtement se précise de plus au niveau de l'identité des acteurs : le statut du "témoin", son rôle : dire, décrire, raconter, témoigner..., renforce sémantiquement l'organisation figurale et structurale de la représentation (scène, arrière-scène). Le titre du tableau est indicatif à cet égard. Il implique la dimension historique du rôle du témoin.

... le texte dans sa superficie se dédouble ou se replie sur lui-même : non seulement nous assistons de l'extérieur à l'avènement de l'histoire, telle qu'elle se produit au niveau du récit, mais encore les protagonistes, en intervenant directement dans la trame de l'histoire, se mettent eux-mêmes en scène, disent et se disent, ouvrent le récit sur une représentation. Il s'agit donc de ce genre mixte dont parle Platon dans **la République**, mélange de récit et de représentation, d'histoire et de drame.<sup>8</sup>

### Renversement des valeurs modales

De plus, à partir d'un ordre allant dans le sens de la loi du texte-fondement (Verbe), un renversement s'opère vers un ordre hiérarchique anthropomorphe sous l'angle des générations (mère-fils). Cette situation ramenée à la dimension de l'humain (vs divin) est par ailleurs non équivoque en ce que l'on peut difficilement imaginer le renversement des acteurs. L'enfant-Jésus ne peut corriger la Vierge sur l'isotopie de l'ordre social (vs ordre théologique), et ainsi la situation s'affirme également comme non réversible<sup>9</sup>.

Remarquons encore ici l'ampleur de l'implication des phases antérieures au moment de la représentation. En effet, des renversements au niveau de la compétence s'effectuent d'un acteur vers l'autre établissant une ambivalence continue, qui entraîne un mouvement d'aller et retour entre les pôles de l'axe sémantique humain-divin, glissement incessant d'une nature à l'autre. Il en est ainsi de la prédominance manifeste de l'acteur Vierge (sujet détenant un pouvoir acquis et obligé par un devoir-faire) sur l'enfant-Jésus (en perte d'un pouvoir inné), prédominance qui s'affirme dans la représentation, mais tout de même ébranlée par l'"impossibilité" (ou la nature fantasmagorique) de la scène. Cette oscillation continue, d'une part, entre les deux pôles de l'axe sémantique et, d'autre part, entre des positions



modales renversées, se confirme par un ensemble de propriétés ou qualifications (aspect prédicatif) attribuées à l'un et l'autre des acteurs : auréole (gardée ou perdue), une même chair (main de la Vierge et corps de l'enfant), costume/nudité, dimensions, mouvements, localisation, etc.

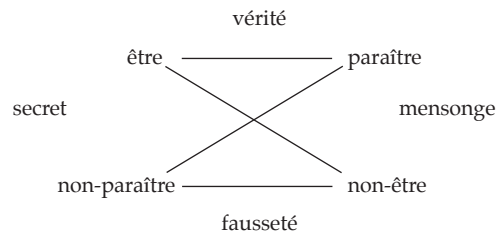
Nous avons déjà posé l'antériorité des phases implicites au récit. En réalité, le tableau élabore le déroulement de phases successives en un même espace qui trouvent leur explicitation et leur articulation logique par la phase finale induite également dans la scène présentée ("acmé" du récit). En quelque sorte, on assiste, comme témoins et spectateurs de la scène (voir<sup>10</sup>) et de la double scène (se voir voir<sup>11</sup>), à la présentation simultanée de la punition et de la révélation de l'acte (la faute impliquant la perte du savoir et du pouvoir dans  $E_1$ ).

La relation de disjonction établie par la coupure spatiale entre  $E_1$  et  $E_2$  est ainsi médiane et non radicale, car l'acte de séparation trouve son aboutissement dans un acte ultérieur de conjonction réalisé par le syntagme auréole-signature. La perte de pouvoir d'un sujet (marquée par la perte de ses attributs de pouvoir) implique le gain de pouvoir de l'autre sujet (dans ce cas l'"artiste"). Remarquons que dans la relation entre  $E_1$  et  $E_2$ , l'articulation sémantique s'établit sur deux types de rapports de localisation, non contradictoires mais complémentaires : d'une part disjonction spatiale : par le mur, par la position (devant/derrrière), par les attitudes (discrète : inhibition, resserrement somatique; colérique : exhibition, expansion spatiale, somatique); d'autre part, la contiguïté spatiale auréole-signature, qui donne la solution au conflit dans le sens d'un transfert de pouvoir s'appuyant sur l'acquisition antérieure d'un savoir, sous forme de secret.

### Transfert : le syntagme auréole-signature

La détermination topique du syntagme auréole-signature dans l'économie signifiante du tableau marque la structure de transfert de l'objet-valeur ou valeur modale (le pouvoir) du sujet (Jésus) à un autre sujet, le groupe surréaliste (acteur collectif qui tient lieu de sujet délégué par l'énonciateur dans l'énoncé) ou plus précisément "Max Ernst". Cette dimension de la résolution du conflit est orientée, d'une part, par l'indice chute de l'auréole entraînée par la punition, d'autre part, par la prise en charge de ce "topos" du tableau par le sujet de l'énonciation (assimilé au sujet collectif de  $E_2$ ), et son investissement sémantique; par ailleurs, il convient de considérer la mise en rapport avec un autre syntagme du tableau : la

contiguïté entre le "bras-palette" et l'auréole de la Vierge organisant la structure indicielle (signifiante) du pouvoir par ses marques – indices et marques du pouvoir et de la punition (dont la valeur modale du "devoir" commande l'acte). Enfin, l'acquisition de la valeur modale du pouvoir n'est possible que grâce à l'obtention d'un savoir préalable<sup>12</sup>, savoir, avons-nous dit, qui circule sous la forme du secret au niveau de l'énoncé (être/non-être), et qui correspond à la projection des modalités véridictoires sur le carré sémiotique :



Dans le schéma syntaxique de transfert, l'organisation spatiale du tableau prend tout son sens en son point focal : le syntagme auréole-signature constitue en quelque sorte le sommet d'une pyramide renversée, d'une perspective renversée et axiale, dans l'axe qui traverse tout le tableau du haut-gauche au bas-droite, articulant ainsi l'axe du transfert, des témoins à demi-cachés à l'ostentation de l'auréole-signature. Dans cette sorte d'anti-perspective, dirigée vers l'avant du tableau, la dimension de co-localisation des éléments, de même que le mouvement de précipitation vers l'avant-bas du tableau, mouvement structurel du tableau, sont constitutifs de l'organisation sémantique : mouvement d'arrière vers l'avant, acte de projection sur le "devant" de la scène par l'énonciateur, vers l'énonciataire, "près" du spectateur-interprétant. Ainsi, s'affirme l'orientation de l'événement "catastrophique", du haut vers le bas-avant, passant par la somatisation du conflit, dans le bras de la Vierge et le corps de Jésus<sup>13</sup>. S'avère donc, comme prégnance de base, l'organisation structurelle de la chute et de la déchéance d'un pouvoir perdu. Appuyée sur le récit d'un transfert de légitimité (instance divine —> instance artistique)<sup>14</sup>, la peinture s'affirme comme vision et savoir-faire, c'est-à-dire comme "faire-voir". On aurait affaire à ce que Petitot-Cocorda appelle une "conception non combinatoire mais événementielle de la structure", marquée par un rapport spécifique entre "être-structural" et "être-spatial"<sup>15</sup>.

Au rapport de contiguïté découvert dans les syntagmes auréole-bras/palette et auréole-signature, s'articule le rapport de substitution. Cette

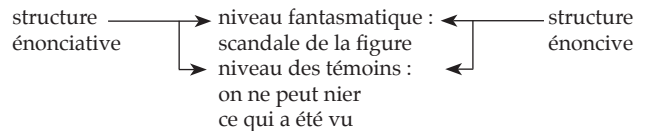
substitution d'objet-valeur constitue toute la dynamique des actants par la transformation d'un état en un autre. On a donc l'implication d'une modalité concernant l'acteur Jésus : d'une part, un faire modalise l'être : Jésus a fait le mal (acte accompli). Le sujet est ainsi marqué par la perte de l'être, de la compétence (levée de l'interdit) (perte du pouvoir), ce dont témoigne la position de chute et la perte de l'auréole. D'autre part, un être modalise le faire : la Vierge pourvue d'autorité sur son fils (sur la dimension isotopique de l'humain) est instituée sujet compétent (la double auréole comme indice du pouvoir); elle peut donc agir sur l'enfant en le punissant, ce dernier étant en perte d'autorité (auréole tombée). On peut dès lors constater l'élaboration figurative de la dimension sémantique, articulante comme pôles sémiques la loi vs l'interdit, le bien vs le mal, l'autorité vs la déchéance, et supposant une étroite homologie structurale entre les niveaux de l'expression et du contenu.

En somme, on assiste essentiellement, au renversement d'un savoir établi (par le dogme, la tradition néo-testamentaire) dans un nouveau savoir révélé par la vision de la scène (énoncé) et par le tableau (énonciation). Ainsi, si le propos de l'oeuvre est, au niveau de l'énoncé, de mettre en circulation un objet-valeur (savoir) sous forme de secret, au niveau de l'énonciation, on constate une transformation du procès qui devient révélation du secret par la peinture, par le "faire-voir", l'acte pictural.

### Le faire-voir comme scandale initial de la peinture

Il s'agirait de décrire le scandale de la peinture comme scandale de l'imaginaire : donner comme vrai le faux, comme possible l'impossible. Repenser l'imaginaire et la scène, la fiction picturale, la production psychique et son lieu de manifestation. Le scandale comme conséquence du pouvoir d'imaginer (fantasmer), du faire-voir (sa-voir), du montrer (provoquer). Faire apparaître. Le tableau comme "scène", théâtralité et fiction. Et comme "objet" ultime, poser le faire imaginaire comme essentiellement lié au désir.

Ce tableau marquerait fondamentalement le passage du dadaïsme (fondé sur la provocation nihiliste) au surréalisme (fondé sur les pouvoirs de l'imaginaire et de l'inconscient, la prise en charge du retour du refoulé et la capture du fantôme). La mise en scène de la "vision", du "vu", s'élabore ainsi à un double niveau:



De plus, il convient de souligner le retournement possible de ces niveaux, permettant la réciprocity ou encore le passage d'un plan à l'autre, à l'instar du renversement des valeurs modales décrit plus haut.

Ce qui serait donc à mesurer, ce serait le scandale du "faire-voir" et du "vu", par conséquent de la "figuration"<sup>16</sup>. Si la peinture (même non figurative) s'affirme essentiellement comme un faire-voir, la mise en scène serait de l'ordre de la "révélation". Entre le fantasme ou la figure et sa mise en scène, où est ménagé le dispositif de l'apparition, il se creuse la même distance qu'entre le secret et sa révélation. La peinture sera alors métaphore du "passage" de l'immanence à la manifestation. Dans la "dispositio" spatio-temporelle du récit, de la figuration, s'élabore le procès qui est l'exercice même du faire-voir, qui est mise en scène et vision de l'acte (de peindre). Structurellement et sémantiquement, le faire-voir est essentiellement l'élucidation d'une position, celle du point aveugle d'où s'accomplit l'oeuvre, le tableau, celle du peintre, du sujet historique, du sujet épistémique de l'énonciation.

### Le dispositif : tradition, distorsion, transgression

"La Vierge corrigeant l'enfant-Jésus ..." fait appel à deux ordres de la tradition picturale, l'un formel et stylistique, l'autre thématique. En effet, si l'on se réfère à la tradition picturale occidentale, le thème de la "Vierge à l'Enfant" s'affirme dans ses composantes de base, et on lui connaît d'ailleurs deux modes d'existence, tant en sculpture qu'en peinture. En effet, le groupe duel où la Vierge tient l'enfant sur ses genoux, elle-même reposant sur un socle, ou conjointe à tout autre élément meuble, est l'un des thèmes iconographiques les plus fréquents de l'art renaissant. D'autre part, si l'on prend en considération que le groupe central est, dans le tableau qui nous occupe, accompagné d'autres personnages (les témoins), on est tenté de rattacher l'image au thème de la "Sacra Conversazione". "Sainte conversation", qui met essentiellement en cause l'identité du Destinataire et du Destinataire<sup>17</sup>, ainsi que la fonction de "présence" autour du groupe central, mère et enfant.

Malgré le caractère fortement sculptural du groupe central – en particulier "l'effet socle" le lie

essentiellement à la paradigmatique de la sculpture –, le tableau, par de nombreux traits, se rattache à la tradition renaissante. En effet, on y retrace l'élaboration d'une scène narrative qui s'articule sur la dimension mimétique de l'image dont la tradition nous a été léguée à partir de la peinture renaissante. Ce savoir-faire mimétique s'appuie essentiellement sur les effets de vérité ou les effets de réalité à produire (mimétisme, illusionnisme, analogie iconique), donc sur un faire-croire "vrai" de l'énoncé; il s'élabore selon un certain nombre de procédés : mise en perspective (ligne fuyante des murs, raccourci du bras de la Vierge, projections d'ombres et de lumières, mise en place d'un canon des proportions du corps humain, étude du nu (corps de Jésus), etc. En quelque sorte élaboration d'un dispositif. Est ainsi confirmée la présence d'un certain nombre de motifs iconographiques, d'un vocabulaire formel, d'une "dispositio" structurelle qui se trouvent en rapport d'inter-icongnicité avec une tradition picturale, c'est-à-dire la série paradigmatique des tableaux rattachés à celui-ci, sous l'angle de leur élaboration formelle ou thématique. Cependant, cette perspective fuyante nous apparaît, dès lors que l'on s'y arrête, comme distordue et illogique, les rapports de proportions, dans un espace en profondeur, non conformes à la "perspective légitime"; les membres des corps comportant des effets de maniérisme et de torsion se distinguent, en fait, de façon radicale de l'art du Quattrocento.

### Perspective-artifice

Nous n'aurions pas affaire à la perspective naturaliste ("prospectiva naturalis"), mais à une "prospectiva artificialis". Non pas évocation de la nature (comme "paysage") mais, au contraire, construction architectonique de l'espace – murs, cloisons, fenêtre – et articulation de pleins et de vides sur un ordre (quasi-)géométrique, (quasi-)abstrait.

Serions-nous au niveau dénoté ou connoté de l'image? Ne s'agirait-il pas plutôt de connotation, c'est-à-dire, d'un code qui s'explique, qui se met lui-même en jeu, en perspective? À la fois "articulation d'un système et d'un thème" (Schefer). Ainsi, plus vraisemblablement, une série de distorsions, spatiales, temporelles, gestuelles, structurelles, rattachent davantage ce tableau à l'héritage de la peinture "maniériste"<sup>18</sup>. Maniérisme, surréalisme, moments d'élucidation d'un savoir acquis, mise à l'épreuve et déformation du code utilisé pour bouleverser un certain ordre (état) des choses. "Maniérisme", mais qu'est-ce à dire?

Comme l'oeuvre maniériste, issue d'un savoir-faire hérité de la haute Renaissance, ce tableau de Max Ernst s'insère dans une même tradition tout en voulant y échapper (mise à distance par une volonté de détournement et de rupture). En fait, s'agit-il de jouer d'un savoir-faire, de transgresser ce savoir-faire par des effets de distorsion, de parodier cette tradition de la peinture, et en même temps de s'inscrire inexorablement dans son sillon. Paradoxe. Jusqu'à l'ironie et à la blague visuelle. Aussi, le recours à un certain académisme, à toute autre fin que celle d'être un endormitoire (habitudes flattées), produit-il plutôt une image-choc, ironique. Il s'effectue ainsi un renversement sémantique de la tradition non pas pour s'y conformer, mais pour se la réapproprier afin de la transgresser, la pervertir... Faire de la peinture pour parodier la peinture. Instaurer la parodie comme pratique citationnelle, élaborée à partir d'un mimétisme extravagant. Passer par la distorsion même du sujet ou du thème iconographique. Ainsi, traditionnellement, l'enfant-Jésus, impassible et sage sur les genoux de sa mère, est renversé dans une position de chute, en déséquilibre instable. La Vierge Marie, de douce mère attendrie, déverse sa fureur en battant l'enfant avec une violence et une raideur non dissimulées. Contorsion physique qui va de pair avec la contorsion thématique. Figuration et dé-figuration, qui traversent le tableau à la façon d'une balafre au sens - violence de la distorsion - infligée au sens antérieur. À cet égard, la présence des témoins de la scène, considérés comme sujets délégués au sein de l'énoncé par l'énonciateur, établit cette position d'un faire provocateur à mettre en relation avec la volonté de scandale des dada-surréalistes : "la provocation comme désir d'être puni". Ce mécanisme de redoublement spéculaire qui articule la scène et le hors-scène (et de plus le hors-hors-scène) n'est fondé que par l'intense valorisation de la scène qui apparaît comme "fantasme de fustigation". Ce redoublement du lieu spéculaire est renforcé par "la vue (qui) est une vision vue, une vision devant témoin": "le sujet (...) voit le sujet (...) voir un enfant (...) être battu"<sup>19</sup>. S'accomplit ainsi non seulement le transfert des valeurs modales savoir-pouvoir, mais dans l'identification de Max Ernst à Jésus, s'accomplit en même temps le transfert du désir : "Battre est aimer". Il s'agit bien du désir incestueux, oedipien, il va sans dire, confirmé par la "traversée" du corps de Marie "par" le corps de Jésus, et la superposition topique du sexe de l'enfant sur le sexe de la mère. Dans la séquence postérieure à l'énoncé mais induite par celui-ci: réappropriation du pouvoir par l'artiste, étayée par l'auréole-signature, identification Jésus / Max Ernst augmentée par l'homologie des cheveux, par le faire provocateur qui appelle la punition ou la

réprobation, on imagine facilement la répétition, à un autre niveau, d'un même récit de base dont l'isotopie fondamentale serait celle du scandale, dans l'ordre du social, ou encore celle du désir dans l'ordre de l'inconscient. L'artiste surréaliste a donc recours à la peinture (abandon partiel de l'esthétique dadaïste) mais il vise entre autres à provoquer le scandale par le moyen de celle-ci, cette dimension de la peinture ayant comme fondement l'imaginaire, c'est-à-dire le pouvoir d'imaginer, de créer des situations nouvelles, inédites. Situations impossibles dans le réel, mais possibles dans la sur-réalité, cette sur-réalité constituant essentiellement un u-topos, lieu autre à conquérir. Max Ernst s'affirme ainsi fondamentalement (par et dans le tableau) comme le "mauvais enfant" de la peinture.

### Vision et théâtralité

Le tableau a vraisemblablement à voir avec la problématique de la "vision", au sens prophétique du terme, conformément à la tradition biblique, dans l'acception où l'entend l'iconoclastie. Ainsi, partageant la conception "réformiste" de l'image, en 1524, Thomas Münzer écrivait :

L'élú doit prendre garde à ce que la vision ne soit pas de source humaine mais provienne véritablement de la volonté immuable de Dieu. Et il doit veiller à ce que rien ne se perde de ce qu'il a vu car cela doit être efficacement utilisé.<sup>20</sup>

Le tableau de Max Ernst interroge cette problématique de la "vision" assimilable au niveau esthétique à une théorie de l'"inspiration" (thèse idéaliste, métaphysique), sous l'angle du privilège accordé à quelques-uns. Perniola marque ce caractère sectaire de l'iconoclastie : les visions sont le privilège de quelques-uns. Dans ce sens, être "témoin", c'est essentiellement être affecté par un "savoir acquis", volontairement ou non, c'est être choisi, élu. En conséquence, le tableau de Max Ernst serait le lieu de manifestation d'un principe ambigu, oscillatoire entre iconoclastie et iconophilie. Re-présenter la figure et en même temps dé-figurer cette représentation par la dimension parodique.

À ce titre, la "fenêtre" par laquelle les témoins voient la scène vient renforcer formellement et sémiotiquement le paradigme trans-historique que ce motif constitue. D'abord découpage de la scène vue, cadrage et point de vue, métaphore même du tableau, de l'activité de peindre (au sens de cadrer) dans sa conception traditionnelle illusionniste et mimétique (Alberti : le tableau est une fenêtre ouverte

sur le monde). Ou encore, le tableau est une fenêtre par laquelle "on" voit. On constate encore une fois l'ouverture du système figural vers la dimension énonciative, vers l'illusion d'une fusion du "réel" et du "représenté", dynamique ouverte et constante entre le niveau de l'organisation narrative et son décodage iconique.

Par ailleurs, la disposition particulière du tableau, au lieu de fixer le point de fuite vers le centre intérieur, le projette au contraire vers l'avant-bas droit du tableau, le sommet de cette pyramide des rayons convergents (virtuels) étant constitué par l'auréole-signature. Ce sommet est donc situé au point le plus avant du tableau (le plus près du spectateur). Ainsi, le mouvement du regard vers l'arrière, bloqué, arrêté par la cloison physique et la cloison physiologique des témoins (espace fermé<sup>21</sup>), est relancé vers l'avant-bas, lieu de jonction dense où se confondent énoncé et énonciation, où doit s'accomplir le jugement épistémique du spectateur, où se condense et se cristallise le sens du procès élaboré. Les témoins dans ce parcours tiennent double fonction : à la fois repoussoirs (au sens classique) et "médiateurs entre l'image et le spectateur" (Hanckel). On peut y voir un lien avec ce que Robert Klein a appelé le "rôle du fou"<sup>22</sup>, qui a pour but de commenter les événements, d'en tirer des leçons ou encore de servir de miroir à l'humanité. C'est le "commentator" décrit par Alberti. Cette condensation des rôles actantiels dans la figure des témoins serait en soi à analyser plus finement, dans le cadre d'une autre étude. Mais on peut retenir de cette fonction de médiation la délivrance du sens, du commentaire du méta-récit. "Ils" nous "disent", entre autres, ici, que rien de ce qui est transmis n'est vrai, pas même la peinture. Rien n'est plus vrai que l'artifice, que la peinture. Et ceci, seule la peinture peut nous le "dire".

Par ailleurs, l'interaction et l'effet dramatique créés par le jeu des ombres et des lumières non seulement constituent un élément formel du niveau de l'expression (comme modulation des volumes) et un élément du vocabulaire traditionnel de la peinture figurative, mais également participent de cette constitution du sens. Jeu alternatif entre le vu et le caché, le montré et le dissimulé, l'ex-hibition et l'inhibition. Le traitement de la lumière dans le tableau en plages fortement éclairées et en ombres portées étirées, en oppositions tranchées durement, s'articule essentiellement, en effet, sur un jeu d'opposition des modalités véridictoires (être/paraître, non-être/non-paraître), le procès de signification constituant essentiellement le renversement et la substitution de ces valeurs modales.



## Vérité/fausseté

Poser la question de la vérité c'est dire ce qu'il en est d'un faire-persuasif. S'agirait-il en l'occurrence d'affirmer la seule vérité du simulacre, c'est-à-dire sa fausseté même? Le "contrat de véridiction" se situe ici non plus au niveau premier de la structure narrative, mais au niveau de la mise en scène même de son dispositif de véridiction. L'objet du savoir communiqué concerne la déroute du dogme, l'effet fictif même des procédés mis en oeuvre, la théâtralité même, au sens d'une rhétorique, des moyens de la peinture.

On aurait voulu mettre en place le jeu de la vérité qui articule un faire-croire par recours à des procédés illusionnistes et, en même temps, la révélation de ces procédés comme artifices. C'est là le lieu même du paradoxe, et de la parodie constamment prête à faire basculer la signification en son contraire.

Il serait bien sûr question d'activité cognitive liée à l'activité sensorielle de la forme visuelle, de la dimension cognitive du "voir". Cette activité s'étalerait sur deux registres, le monde concret et le monde imaginaire. Le tableau constituerait ainsi un topos énigmatique dans ce mouvement oscillatoire entre l'énoncé et ce à quoi il réfère, et, parallèlement, la négation de cette réalité référentielle comme impossible, a-historique (a-synchrone), ir-réelle, donc essentiellement imaginaire. Pouvoir de l'imagination. Ainsi, devrait-on parler essentiellement de la production d'un simulacre, c'est-à-dire d'une "affirmation de la validité de l'image en tant qu'apparence et représentation" (Perniola); constante faillite du rapport au niveau référé de l'image... en même temps qu'impossibilité de le rater. S'agirait-il enfin de vérité du fantasme (retour du refoulé), vérité et innocence premières de l'inconscient où il n'y a ni bien ni mal, uniquement désir et investissement libidinal, vérité originare. Telle est la croyance, en tout cas, surréaliste.

L'artiste comme témoin de la scène porte cette lourde tâche : "... il doit veiller à ce que rien ne se perde de ce qu'il a vu car cela doit être efficacement utilisé" (Thomas Münzer). Mais il ne s'agit plus ici d'une théorie idéaliste et métaphysique des "inspirés de Dieu", mais du spectateur attentif et gêné, à l'écoute de l'inconscient. Vérité de la scène, vérité du fantasme qui n'arrive à s'affirmer qu'à travers la fabrication d'artifices : "dans toute l'histoire des hommes c'est la première grande séduction où le charme du séducteur est renforcé par la révélation de ses artifices"<sup>23</sup>.

L'aspect blasphématoire de la représentation (éthique protestante) est transformé ici en représentation du blasphème, installant un effet de distanciation par rapport au récit et au processus même de la mise en récit (les "moyens" de la narration).

On trouvait chez Dada cette conception expiatoire de la peinture - de l'art - contre le fétichisme rattaché à l'objet d'art, sa magie, son charme. Ce côté iconoclaste de dada est à rattacher à la conception "réformiste" de l'art (au sens luthérien du terme), situé cette fois du côté du temporel et non plus du spirituel. En témoigne l'effet de glissement du divin vers l'humain qui est affirmé dans le procès de signification du tableau. Iconoclastie qui se renverse en son contraire : iconophilie - pouvoir de l'activité artistique de transformer la vision (du monde). Acheminement vers une conception de l'art comme quête du "merveilleux" (Breton), du merveilleux des artifices mêmes. Oserions-nous avancer que, de son statut d'icône, la peinture effectue son passage vers un statut d'idole, que l'art devient "théologie artistique".

## L'énonciateur-manipulateur

L'énonciateur-manipulateur affirme sa propre compétence en trois positions : position de témoin, position de titre, position de signature. D'une part, il provoque la révélation, en dernier ressort, de la fausseté de l'énoncé : fabrication, artifice, théâtralité, fiction, qui ont pour dimension topique ce non-réel concret, c'est-à-dire l'imaginaire, ce point-là où les contradictions se dénouent. De plus, la question du vrai et du faux, pour l'énonciateur, l'artiste surréaliste, est ramenée au rapport conscient/inconscient et suppose comme corollaire la transformation de la "vision" en "voyance". D'autre part, il gère l'affirmation de la vérité énonciative : portrait, signature (nom propre), titre et date, assertion de la déixis du réel concret, le "je-ici-maintenant". Le faire-persuasif, démonté au niveau de l'énoncé (ironie, parodie, distanciation), se reporte sur les structures énonciatives à l'oeuvre dans ces trois positions.

Complicité qui s'instaure entre le sujet de  $E_2$ , groupe témoin, et le spectateur à qui la scène est donnée à voir. Jouissance de la "vision" comme "don", jouissance de la séduction comme mise en scène d'artifices, comme jeu, comme bénéfique. Le récit de base n'est que le premier niveau de lecture du tableau, son niveau référé. Il interfère constamment avec un récit sur l'historicité des structures figuratives à l'oeuvre dans le tableau et sur sa position épistémologique (c'est-à-dire de savoir historique). En serions-nous

resté à l'analyse des structures sémio-narratives du récit, que nous ne nous serions toujours situé qu'au premier niveau, qu'à la première strate de signification du tableau, qui met en scène un autre récit, le plus probant, à proprement parler celui de la mise en variation des signifiants. Mais cette mise en variation ne pourrait, dans ce cas, démontrer son efficacité sans la mise en évidence de la structure modale et l'enjeu que constitue l'acte de transfert. Le tableau est lui-même un théâtre. Il se condense dans l'action qui est le moment du coup de théâtre. Les rôles y sont tenus à la fois par des figures, mais aussi par des procédés, des artifices, des "tropes" (figures de rhétorique). Procès de la modernité, également, en ce que : "Aujourd'hui le tableau peut être l'objet d'une simulation avouée, d'une fiction qui livre d'emblée les codes de sa propre irréalité"<sup>24</sup>.

Les témoins sont liés par le secret. Ils sont situés dans l'antichambre, si l'on peut fixer le lieu de l'imaginaire comme antichambre de la vérité. Mais cette vérité, nous le savons, est toujours un leurre.

Ce tableau constitue un seuil entre la conception nihiliste, provocatrice, blasphématoire de l'activité dadaïste (d'où le sujet même du tableau)<sup>25</sup>, et une conception "émancipatrice" libératoire, où le pouvoir de l'artiste s'exprime par un savoir-faire spécifique (la peinture), propre à produire une activité signifiante, donc propre à pervertir la tradition même, à renverser l'ordre établi (possibilité d'émancipation de l'homme par l'art (Breton)). Le tableau constitue l'étape du glissement, le passage d'une conception à une autre de la peinture. Ralliement réalisé à la pensée surréaliste. Le tableau est cela aussi.

## Notes

1. René Thom, "Local et global dans l'oeuvre d'art", dans *Le Débat*, no 24, mars 1983, p. 89.
2. En particulier depuis les études de Louis Marin, Jean-Louis Schefer, Jean Petitot-Cocorda.
3. "On remarque que lorsque le thème général est de nature discursive (un récit), le sujet traité représente en quelque sorte l'acmé du récit (saint Georges terrasant le dragon, pour le mythe de saint Georges); les actants, en cette phase catastrophique de l'action, sont nécessairement fortement investis de leur prégnance constitutive, et en héritent par suite des effets figuratifs

particulièrement expressifs". R. Thom, *op. cit.*, p. 83. Voir également : J. Petitot-Cocorda, "Saint Georges, Remarques sur l'espace pictural", dans *Sémiotique de l'espace*, Paris, Éd. Denoël/Gonthier, 1979, (Coll. "Médiations").

4. A.J. Greimas, *Du sens*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 179.
5. Ils sont donc situés sur la deixis du "secret" (être/non-être).
6. A.J. Greimas, *op. cit.*, voir au chapitre des énoncés modaux et énoncés descriptifs, p. 168 et sq.
7. "Pierre chez Corneille, essai d'analyse structurale des Actes 10,1-11,18", dans *Études sémiologiques*, Paris, Éd. Klincksieck, 1971, p. 266.
8. Cf. G. Genette, "Les frontières du récit", *Communications*, no 8, 1966. C'est le même type de remarques que nous trouvons dans l'étude de "Pièces d'identité" de Goytisoló, *Documents de Recherche en linguistique textuelle*, Pratique et théorie, Centre pluridisciplinaire de linguistique textuelle, Université de Toulouse-Le Mirail, 2/1979 : "... allée et venue entre embrayage et débrayage qui indique une position différente du sujet d'énonciation qui tour à tour construit un temps imaginaire et tour à tour reprend pied dans la réalité" (p. 60). "... embrayage spatial et temporel qui d'un cadre fictif de l'activité de narration, tente de faire le cadre de l'énonciation, de donner l'illusion qu'on en est le contemporain" (p. 61). "... chaque niveau peut en effet servir de cadre énonciatif à un niveau inférieur débrayé à partir de lui" (p. 63).
9. Remarquons que la Vierge ne pourrait non plus être remplacée par Joseph.
10. Voir le tableau.
11. Projection/identification entre le spectateur et les témoins de la scène. Autre oscillation entre les niveaux de l'énoncé et de l'énonciation, glissement continu d'un niveau à l'autre et renforcement des effets de surprise par cette ambivalence maintenue.
12. Dans ce que Greimas appelle la syntaxe topologique des valeurs modales, cette structure est décrite comme propre à l'énoncé translatif :  

$$ET_1 (S_1 \rightarrow 0: \text{savoir} \rightarrow S_2) \rightarrow ET_2 (S_1 \rightarrow 0: \text{pouvoir} \rightarrow S_2)$$
c'est-à-dire acquisition par  $S_2$  d'un pouvoir grâce à un savoir antérieurement obtenu; et en même temps comme la perte par  $S_1$  de tout pouvoir à cause du savoir perdu.
13. La Vierge corrigeant l'enfant-Jésus, scène centrale du tableau, constitue ce que J. Petitot-Cocorda appelle un "événement conflictuel somatique", *op. cit.*, p. 106.
14. Soulignons ici la survivance séculaire du mythe de l'"artiste-créateur", dont l'oeuvre est presque égale en beauté et en invention à celle du Créateur de toutes choses, mythe solidement établi depuis la Renaissance, en particulier depuis les prodiges de Michel-Ange et sa conception de l'art comme "furor divina".
15. La critique s'adresse ici, on le sait, à la théorie greimassienne décrite comme combinatoire par Petitot-Cocorda, ce dernier proposant son dépassement par le recours à certaines données de la théorie des catastrophes de R. Thom.

16. "Prenez garde à la figure, parce que c'est la chose qui vient à la place du mot, parce que c'est le désir réalisé, non seulement l'enfance, mais la paranoïa, l'hystérie, l'obsession". S. Freud, "Rücksicht auf Darstellbarkeit", cité dans J.-F. Lyotard, **Discours/Figure**, Paris, Éd. Klincksieck, 1971, p. 249.
17. Dans une étude plus poussée, il faudrait mettre en évidence la position du "Destinateur" par rapport à celle du "Donateur", ce dernier étant souvent représenté dans le contexte de cette thématique.
18. Les particularités du maniérisme selon A. Hauser sont celles qui entament la rupture dans l'organisation des éléments, l'extravagance dans le traitement de l'espace. "The nearest analogy to this world of mingled reality is the dream, in which real connections are abolished and things are brought into an abstract relationship to one another, but in which the individual objects themselves are described with the greatest exactitude and the keenest fidelity to nature. It is, at the same time, reminiscent of contemporary art, as expressed in the description of associations in surrealist painting [...]". A. Hauser, **The Social History of Art**, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, vol. II, 1962, p. 93.
19. Les citations renvoient à l'étude de J.-F. Lyotard, commentant le texte de Freud "Un enfant est battu", *Ein Kind wird geschlagen*, cf. J.-F. Lyotard, "Discours Figure, l'utopie du fantasme", **op. cit.**, p. 327-348.
20. Cité dans M. Perniola, "Icônes, visions, simulacres", dans **Traverses**, no 10, Paris, Éd. de Minuit, 1978.
21. Il est d'ailleurs très significatif que la disposition des personnages vus en buste à travers la cloison soit faite de telle sorte qu'ils forment une fermeture en arc de cercle, chaque visage renvoyant à l'autre, et formant écran - repoussoir - de telle sorte que le regard du spectateur est constamment renvoyé vers l'avant-scène.
22. R. Klein, "Le thème du fou et l'ironie humaniste", dans **La Forme et l'intelligible**, Paris, NRF, Éd. Gallimard, 1970, p. 442.
23. D. J. Boorstin, cité dans M. Perniola, **op. cit.**, p. 48.
24. Perniola, **op. cit.**
25. "L'anarchisme, en manifestant l'intention de briser la continuité de l'histoire, révèle la force subversive d'une conscience esthétique qui se dresse contre les effets normalisateurs de la tradition, qui tire son énergie de sa rébellion contre toutes les normes et neutralise tout à la fois le Bien moral et l'utilité pratique : une conscience qui ne cesse de mettre en scène la dialectique du secret et du scandale, attirée qu'elle est par cet effroi fascinant qui émane de l'acte profanateur, et qui fuit en même temps devant ses conséquences triviales". J. Habermas, "La Modernité : un projet inachevé", dans **Critique**, no 413 (oct. 1981), p. 953.

# CHARLOTTE PERKINS GILMAN ET LA MÉTAMORPHOSE DU CONCEPT D'UTOPIE<sup>1</sup>

Guy BOUCHARD  
Université Laval, Québec

Condamnée au repos total, quotidiennement confinée à sa chambre, l'héroïne de **The Yellow Wallpaper** (Gilman, 1973) finit par percevoir dans les configurations de la tapisserie une femme enfermée derrière des barreaux : elle s'identifie à elle et devient folle. Ce récit, selon Farley (1984), dramatise le lien entre la folie et l'emprisonnement de la femme blanche distinguée dans le mariage, alors que **Herland** (Gilman, 1979) romance les théories féministes de Charlotte Perkins Gilman et sa critique du capitalisme patriarcal. **Herland** décrit une société amazonienne pacifique et égalitaire, une civilisation harmonieuse fondée sur l'amour maternel non plus circonscrit à la famille nucléaire, mais devenu le principe unificateur d'une société qui, issue à l'origine d'une unique mère parthénogénétique, constitue littéralement une famille collective. Ces deux récits symbolisent les deux volets de la conscience hétéropolitique féministe : d'une part la prise de conscience de l'oppression patriarcale, d'autre part le projet d'une société meilleure qui permettrait aux femmes de s'épanouir librement en réalisant pleinement toutes leurs aptitudes atrophiées par le confinement au foyer ou la double tâche de travailleuse et de mère. **Herland** constitue, selon Freibert (1983), la première véritable utopie féministe. En fait, elle préfigure la métamorphose contemporaine du concept d'utopie. Pour le montrer, nous examinerons d'abord l'évolution générale de la production utopique, puis le féminisme de **Herland**.

## 1. Évolution de l'utopie

D'abord nom propre inventé par Thomas More pour désigner l'île où vit "un peuple parfaitement sage, puissant et heureux, grâce aux institutions idéales dont il jouit" (Lalande, 1976 : 1178-1181), le mot utopie a ensuite caractérisé "tous les tableaux représentant, sous la forme d'une description complète

et détaillée (et souvent même comme un roman), l'organisation idéale d'une société humaine", avant de correspondre, péjorativement, à tout "idéal politique ou social séduisant, mais irréalisable, dans lequel on ne tient pas compte des faits réels, de la nature de l'homme et des conditions de la vie". Cette acception négative, popularisée par Marx et Engels dans leur tentative de dissocier le socialisme "scientifique" du socialisme "utopique", a provisoirement neutralisé la valeur théorique du concept d'utopie. Sa revalorisation, au XX<sup>e</sup> siècle, découle de travaux comme ceux, entre autres, de Bloch et de Mannheim. Or si l'on renonce au sens péjoratif du mot utopie, quitte à qualifier de "chimériques" les idéaux politiques ou sociaux séduisants mais irréalisables, et si l'on marginalise son emploi originel comme nom propre, le sens courant du terme : description concrète et détaillée de l'organisation idéale d'une société humaine, correspond à une thématique spécifique, celle de l'idéalisation sociopolitique. Reste à déterminer si l'utopie au sens strict doit correspondre à l'ensemble de cette thématique ou à ses seuls avatars fictifs, c'est-à-dire aux romans, nouvelles, pièces de théâtre ou films qui présentent la société idéale comme existante. Or, pour prendre un cas exemplaire, celui du roman, le rapport entre un roman utopique et une théorie de la société idéale est le même que la relation entre un roman historique et l'histoire comme discipline scientifique : ceux-là, pas plus que ceux-ci, n'appartiennent au même ensemble discursif, et c'est en les distinguant, même terminologiquement, que l'on pourra faire jouer l'écart fondamental entre fiction et théorie. J'appelle donc hétéropolitique, l'ensemble de la problématique liée au thème sociopolitique idéalisé. Lorsque ce thème s'incarne dans une fiction comme **Herland**, il relève de l'utopie au sens strict du terme. Par contre, s'il s'articule dans un ouvrage théorique, il appartient à la para-utopie. La para-utopie est soit laïque, comme dans **Women and**



**Economics** de Gilman, soit religieuse, comme dans les messianismes-millénarismes<sup>2</sup>. Quant à l'utopie, elle est eutopie dans ses variantes positives et dystopie dans ses manifestations négatives. L'utopie ainsi définie s'inscrit dans le cadre de la science-fiction conçue comme une fiction reposant sur l'anticipation explicite ou implicite. Elle en constitue plus précisément non pas le sous-genre sociopolitique en général (Suvin, 1977:69), parce qu'alors on devrait inclure dans l'utopie toutes les sociétés différentes de la société de référence, mais le sous-genre sociopolitique idéalisé : l'utopie n'est pas simplement une société autre, mais une société autre qui est meilleure ou pire que la société existante<sup>3</sup>.

Or, si, depuis l'**Utopie** de More jusqu'à **A Modern Utopia** de Wells, la tradition utopique a surtout développé sa dimension positive, une première métamorphose du genre caractérise le XX<sup>e</sup> siècle. De nombreux auteurs<sup>4</sup>, en effet, signalent la baisse considérable de la production eutopique au profit de sociétés idéales dystopiques. Berneri, par exemple, déclare que **Men Like Gods** est la dernière utopie classique et qu'on peut se demander si Wells n'est pas le dernier écrivain eutopique. Polak, de son côté, signale qu'à sa connaissance aucune utopie authentique n'a été écrite depuis la Seconde Guerre mondiale. Les prévisions pessimistes de sociétés strictement enrégimentées doivent être considérées, selon Gerber, comme le plus important type de fiction utopique moderne, elles sont beaucoup plus nombreuses que les arcadies anarchiques et les eutopies scientifiques. Dans les termes de Mark Hillegas :

L'un des indices les plus révélateurs des anxiétés de notre époque, c'est le flot abondant d'oeuvres comme **Nous autres** de Zamiatine, **le Meilleur des mondes** d'Huxley et **1984** d'Orwell. Frappantes par leurs similitudes, elles décrivent des États de cauchemar où les hommes sont conditionnés à l'obéissance, et la liberté, écrasée; où le passé est systématiquement détruit et où les hommes sont isolés de la nature; où science et technologie sont employées non à l'enrichissement de la vie humaine, mais à maintenir la surveillance et le contrôle de l'État sur ses citoyens réduits en esclavage.  
(1967:3; ma traduction)

C'est dans le contexte de cette mutation dystopique de l'utopie que doit s'interpréter la métamorphose au second degré opérée par les utopies féministes dans le cadre du genre utopique.

L'image habituelle stipule que l'utopie, comme la science-fiction d'ailleurs, a longtemps été un genre

essentiellement masculin, mais que l'on a assisté, récemment, à un "mini-boom" (Russ, 1981) d'utopies féministes, dont Lee Khanna (1984) évalue à trente le nombre depuis 1970. Image paradoxale. Des relevés systématiques<sup>5</sup> ont en effet recensé 228 utopies écrites par des femmes, la très grande majorité anglophones, dont 85 seraient d'inspiration féministe. Mais si l'on note que les auteures et les titres exhumés par la recherche érudite restent en général méconnus du public ordinaire, l'idée d'une invasion féminine récente de l'utopie conserve sa pertinence et suggère l'hypothèse d'une transformation profonde du genre que l'on peut mesurer sur la toile de fond de l'image des femmes proposée par l'utopie masculine<sup>6</sup>. La grande majorité des utopistes a tout simplement ignoré la question du rôle et du statut des femmes; dès lors, conclut Sargent, si l'utopie a pour fonction d'identifier et de tenter de résoudre les problèmes sociaux sérieux, la position sociale des femmes ne constituait pas, pour la plupart des utopistes, un problème majeur, l'infériorité féminine était devenue un truisme. Quant à ceux qui ont abordé la question, ils ont, pour la plupart, peu contribué à l'amélioration du sort des femmes. Celles-ci, note Baruch, n'ont en ces lieux nouveaux aucune place, sinon l'ancienne : elles restent prisonnières de leur sexe, elles n'ont pas d'avenir parce que pour elles l'anatomie s'identifie toujours à la destinée.

Mais l'utopie n'est pas par définition sexiste. En tant que littérature irréaliste, elle permet à l'imagination de s'écarter des normes insatisfaisantes du présent et de fomenter une métamorphose radicale de la société. En ce sens, elle constitue le lieu littéraire par excellence où trouver une redéfinition des rapports entre les sexes, et c'est ce que les auteures féministes contemporaines ont compris. Des 137 utopies féminines publiées aux États-Unis entre 1830 et 1983, près de 40 % sont, selon Carol Kessler, d'inspiration féministe, mais le rythme de leur production s'est considérablement accru depuis 1970 :

La sous-période de cinq ans 1975-79 est étonnante: des 24 oeuvres publiées, 11 ou 46 % présentent un consensus au sujet d'une vaste gamme de préoccupations féministes, ce qui contraste avec la dispersion antérieure. Durant ces cinq années, plus d'Utopies ont été écrites par les femmes américaines que durant toute autre période antérieure. Le rythme moyen de production est d'une Utopie féministe tous les trois ans avant 1920; d'une telle oeuvre à tous les cinq ans en 1920-1970; et ensuite, d'une Utopie féministe tous les 10 mois! Les Utopies féministes des années 1970 semblent l'un des nombreux indicateurs suggérant qu'un glissement de paradigme culturel est en cours

et que les valeurs féministes sont au centre du paradigme en émergence (1984:9-10; ma traduction).

Le groupe remarquablement homogène des 22 utopies féministes publiées entre 1960 et 1983 a suscité une abondance de commentaires méta-hétéropolitiques. Ces visions de sociétés meilleures sont en train, selon Julia Annas (1978), de fusionner en une tradition littéraire et politique originale, elles forment, ajoute Joanna Russ (1981), un groupe remarquablement cohérent dans sa présentation des préoccupations féministes et des analyses pertinentes à ces préoccupations. Leurs principales caractéristiques sont l'anarchisme et le respect de l'individu, l'égalitarisme, la fin de l'opposition entre place publique et foyer, de nouvelles conceptions de la maternité, du parentage et de l'éducation, la permissivité sexuelle, le souci de l'écologie, la quête de l'unité, de la complétude et de l'équilibre, la coopération communautaire, la diminution radicale, sinon l'élimination de la violence. Or, sauf la permissivité sexuelle, toutes ces caractéristiques s'appliquent à **Herland**, la plus célèbre des utopies féministes antérieures à la seconde vague du féminisme américain.

## 2. Le féminisme de "Herland"

La structure classique de l'utopie est celle du voyage : départ d'un pays connu aux institutions sociopolitiques déficientes, visite de la nouvelle contrée, retour. Mais comme l'a noté Peter Brigg (1979) à propos de l'oeuvre d'Ursula Le Guin, le voyage physique, dont les péripéties sont souvent réduites au minimum, symbolise un périple mental. Mis en contact avec des institutions meilleures, le voyageur, en effet, en vient à percevoir les lacunes de son propre pays et à trouver préférable l'organisation eutopique qui sert à la fois de norme critique et de modèle à imiter. **Herland** ne se conforme que partiellement à ce schéma. Sur le plan formel d'abord, la conversion n'est pas purement didactique; au lieu de résulter, comme le note Lane (1979, 1980), de longs dialogues, elle découle d'une action dramatique qui affecte la vie des personnages tant sur le plan physique que sur le plan sentimental. Au niveau du contenu ensuite, le terme du voyage n'est pas univoque : des trois explorateurs américains qui ont découvert le pays qui n'est peuplé que de femmes, le seul qui revienne définitivement aux États-Unis n'est pas converti aux nouvelles valeurs.

Au début du récit, les explorateurs étalent leurs préjugés. L'idée même d'une contrée exclusivement

féminine suscite en eux une sorte de titillation implicitement érotique : "Il y avait quelque chose d'attirant pour un groupe de jeunes hommes sans attache à trouver un pays inconnu de nature strictement amazonienne" (HER:5)<sup>7</sup>. Mais c'est Terry, le riche promoteur de l'expédition, qui incarne la pulsion sexuelle brute et machiste : il s'attend à découvrir une espèce de camp d'été rêvé, un harem naturel dont il deviendrait le roi. Par ailleurs, il pense que si les femmes vivent sans hommes, elles doivent passer leur temps à se chamailler : leur pays sera donc sans ordre ni organisation, il ne connaîtra ni invention ni progrès, ce sera une espèce de société primitive. Jeff, le médecin-poète chevaleresque et sentimental qui idéalise les femmes, imagine une terre de roses, de canaris et de bébés, un couvent abritant une sororité pacifique et harmonieuse. Un couvent? Mais les religieuses étaient célibataires et faisaient voeu d'obéissance, objecte Van; or les femmes de ce pays sont mères et la maternité exclut la sororité. Van est un sociologue. Sa position idéologique est intermédiaire entre celles de Terry et de Jeff. Il s'attend à trouver une société matriarcale primitive potentiellement dangereuse pour les visiteurs masculins, et il souligne "scientifiquement" les limitations physiologiques des femmes. "Aucun de nous n'était alors le moins avancé sur la question de la femme" (HER:9), commente-t-il, et ce commentaire annonce la nature féministe de la transformation idéologique que la suite du récit est destinée à opérer.

De prime abord, le pays est bien cultivé et ressemble à un immense jardin. C'est un pays civilisé, dit Van, il doit donc y avoir des hommes. Terry aboutit à la même conclusion en constatant la présence de bébés et d'enfants. Or, depuis 2000 ans, suite à une éruption volcanique et à une révolte d'esclaves matée par les femmes survivantes, il n'y a plus d'hommes en Herland, la reproduction parthénogénétique, miraculeusement advenue pour sauver la race, n'engendrant que des filles. Et ces femmes ont élaboré, sans hommes, une civilisation qui n'a rien de primitif, une sororité compatible avec la maternité.

Le premier préjugé décousu est celui de l'infériorité physique des femmes. Les explorateurs rencontrent trois jeunes filles. Ils tentent de les amadouer, puis de les attraper, mais elles les distancent facilement à la course. D'autres femmes ensuite, sans terreur ni nervosité, les capturent. Plus tard, ils verront comment les femmes se maintiennent en forme jusqu'à un âge avancé grâce à la gymnastique. La physiologie, l'hygiène, les soins sanitaires, la

culture physique : tout cela avait été perfectionné depuis longtemps, note le narrateur (HER:71-72), et la maladie était à peu près inconnue, à tel point que la médecine était presque un art perdu; ces femmes constituaient un groupe vigoureux, bénéficiant des meilleurs soins et des conditions de vie les plus parfaites. Sur le plan intellectuel, le narrateur, à plusieurs reprises, constate l'intelligence supérieure des Herlandaises, une intelligence qui se manifeste non seulement dans les domaines scientifique et artistique, mais aussi dans le caractère éminemment rationnel des institutions du pays. Celles-ci démentent l'idée que les femmes, à cause de leur jalousie, sont incapables de s'organiser et que, comme Terry persistera longtemps à le croire, il est contre nature pour elles de coopérer. Leur civilisation démontre qu'il est faux que les femmes soient essentiellement dépourvues d'initiative, incapables d'inventer, conservatrices. Loin d'être tournées vers le passé, elles vivent en fonction de l'avenir et cherchent constamment à améliorer non seulement leurs conditions de vie, mais aussi leur propre race. Une éducation non coercitive, dispensée par des spécialistes, permet à chaque individu de développer harmonieusement ses capacités et de s'orienter vers le type de travail qui lui convient le mieux.

Une telle société ignore évidemment la scission des activités humaines entre sphère privée féminine et sphère publique masculine. Terry résume brutalement la conception patriarcale : chez nous, dit-il (HER:61), les hommes font tout; nous ne permettons pas aux femmes de travailler : elles sont aimées, idolâtrées, honorées – et gardées à la maison pour s'occuper des enfants. Mais il est bien obligé d'admettre que certaines d'entre elles, au moins le tiers, sont pauvres et obligées de s'adonner à un travail rémunéré, alors que ce sont elles qui, en général, ont le plus d'enfants. À la fin (HER:141), le narrateur est devenu pleinement conscient de l'incohérence idéologique de la mystique féminine :

Nous racontons de jolies choses à propos des femmes, mais au fond du coeur nous savons que ce sont des êtres très limités – du moins la plupart d'entre elles. Nous honorons leurs pouvoirs fonctionnels, même lorsque nous les déshonorons par l'emploi que nous en faisons; nous honorons la vertu que nous leur imposons, même lorsque nous montrons par notre conduite combien peu nous apprécions cette vertu; nous valorisons sincèrement les activités maternelles perverses qui font de nos épouses des servantes confortables, attachées à nous pour la vie avec des gages entièrement à notre discrétion, leur seul rôle, à part les devoirs temporaires de la maternité si elles sont mères, étant de satisfaire

tous nos besoins. Oh, nous les valorisons, c'est vrai, mais "à leur place", c'est-à-dire à la maison, où elles accomplissent cette mixture de devoirs [...] parmi lesquels les services d'une "maîtresse" sont spécifiés avec soin.

Dans une société patriarcale, le mot "homme" et ses dérivés connotent toutes les activités imaginables, tandis que le mot "femme" signifie la femme, le sexe féminin. Dans la société de Herland, par contre, c'est le mot "femme" qui connote tout un monde d'activités, et c'est le mot "homme" qui ne signifie que le mâle, le sexe masculin. Mais cette permutation n'est pas une simple inversion des stéréotypes sexuels<sup>8</sup>, elle montre que les caractéristiques attribuées aux hommes peuvent aussi s'appliquer aux femmes et sont, par conséquent, humaines. Elles ne semblent pas remarquer que nous sommes des hommes, note Jeff (HER:30), elles nous traitent comme elles se traitent entre elles, comme si le fait que nous soyons des hommes était un incident mineur. Et Van apprend que si on le préfère à ses deux collègues, c'est parce qu'il ressemble davantage aux femmes de Herland que ses compagnons : non pas en tant qu'elles sont des femmes, mais en tant qu'elles sont humaines. L'oblitération des traits sexuels affecte jusqu'à l'apparence physique, puisque les femmes portent les cheveux courts, et jusqu'aux vêtements, qui sont essentiellement conçus en fonction de leur utilité. Dans ce contexte, lorsque Jeff s'empare du panier de fruits que porte Célis sous prétexte qu'une femme ne devrait rien transporter, le ridicule des comportements stéréotypés s'étale avec humour : "Les femmes de votre pays sont-elles si faibles qu'elles ne peuvent transporter une telle chose?" demande Célis (HER:92).

À plusieurs reprises, Terry déplore l'absence de "féminité" des Herlandaises. Cette absence devient tragique pour lui après son mariage avec Alima. Les Herlandaises n'ont en effet aucune notion de l'amour sexuel et de la cohabitation maritale : on peut travailler ensemble toute la journée, on peut manger ensemble dans un réfectoire, mais le soir venu, chacun-chacune regagne sa chambre personnelle. Si Van et Jeff, qui ont eux aussi épousé des Herlandaises, s'accommodent de l'amour pur, Terry en est incapable : il s'introduit en cachette dans la chambre d'Alima et tente d'exercer ce qui pour lui est une prérogative conjugale, mais il est maîtrisé et maintenu à l'écart avant d'être condamné à rentrer dans son pays. Les Herlandaises étaient prêtes à tenter l'expérience de la "bi-sexualité", mais pour elles la caractéristique spécifique du deuxième sexe se réduisait à la paternité, sans contrepartie sexuelle.



Elles ont fait de la maternité une religion qui imprègne toute leur civilisation :

Elles étaient des Mères, voyez-vous; pas au sens, qui est le nôtre, d'une fécondité involontaire sans recours, forcée de remplir et d'inonder le pays, tout pays, puis de voir leurs enfants souffrir, pécher et mourir, en se battant horriblement entre eux; mais au sens d'une production consciente de personnes. L'amour maternel n'était pas pour elles une passion brute, un simple "instinct", un sentiment complètement personnel; c'était – une religion.

Il incluait le sentiment sans limites de la sororité, cette vaste unité d'entraide que nous avons tant de difficulté à saisir. Et il était National, Racial, Humain – oh, je ne sais pas comment formuler cela. (HER:68-69).

Herland est une société d'abondance, heureuse, non pas parfaite mais engagée dans un processus d'amélioration indéfinie. La violence et la guerre y sont inconnues. L'autorité, librement choisie, n'est pas coercitive. Les lois, peu nombreuses, sont sans cesse adaptées à la situation présente. La vie se déroule dans la paix, la beauté, l'ordre, la sécurité, l'amour, la sagesse, la justice et la patience. Honteux, les trois explorateurs américains essaient tant bien que mal de camoufler les déficiences de leur propre société. Mais les Herlandaises devinent leurs réticences et parviennent à se faire une assez bonne idée des vices du monde extérieur. À la fin du récit, après la tentative de viol de Terry, elles décident de ne pas entrer en contact avec le reste des Terriens tant qu'Ellador, l'épouse du narrateur, ne leur aura pas fait rapport sur la situation qui prévaut dans le reste du monde dit civilisé.

Plusieurs commentatrices et commentateurs<sup>9</sup> considèrent Charlotte Perkins Gilman comme l'une des plus importantes théoriciennes du féminisme américain. Son oeuvre comporte deux volets, l'un théorique, l'autre littéraire, mais celui-ci est le complément de celui-là, il fait partie, comme le souligne Lane (1980), de sa vision du monde idéologique, car Gilman écrit d'abord pour intéresser les gens à ses idées. Ses récits fictifs comportent, comme l'a mis en évidence Polly Allen-Robinson (1978), deux types d'histoires. Ses histoires réalistes, à l'exception de **The Yellow Wallpaper**, montrent que les femmes peuvent atteindre l'égalité dans le monde réel : il existe toujours une solution positive réalisable, note Lane (1980), et un dénouement au moins modérément heureux. Quant à ses récits utopiques, ils indiquent quels types de changements sociaux permettraient non plus à quelques individus de s'en tirer malgré tout, mais à l'ensemble des femmes de s'épanouir pleinement. C'est dans ce contexte que

de nombreux commentaires<sup>10</sup>, la plupart positifs, situent **Herland** dans le cadre du corpus des utopies féministes. Mais cette évaluation est mise en cause par certaines critiques négatives qu'il nous reste à examiner.

Les trois problèmes majeurs sont celui du caractère prémoderne de **Herland**, celui de la sexualité et celui du féminisme de Gilman.

Selon Allen-Robinson, **Herland** est une utopie prémoderne et rustique à l'environnement non saccagé et à l'ambiance idyllique, exprimant une aspiration à un passé héroïque : non un modèle pragmatique proposé à une société industrielle, mais une discussion littéraire des conditions idéales du développement humain. **Herland**, dit Gubar, est un pays industrialisé, mais magiquement non pollué par l'industrialisation; la nostalgie du pseudo-pouvoir des femmes pré-industrielles et l'hostilité envers le rôle de la science, qui contrôle de façon destructive le corps des femmes, se combineraient pour escamoter le grave problème féministe du monde post-industriel. Mais la méfiance envers la technologie et l'empathie à l'égard de la nature caractérisent la plupart des utopies féministes, comme l'ont montré Gearhart et Russ (1981). La techno-science n'est pas niée, mais maintenue en équilibre avec les principes de la nature (Mellor, Pearson). En ce sens, **Herland** n'est pas une invitation à la pastorale ou une régression à l'Age d'Or, mais un postulat écologique. Un Éden où l'on circule en voitures mues électriquement est un Éden qui a pressenti les méfaits de la pollution.

**Herland**, selon Allen-Robinson, illustre l'aversion de Gilman pour la sexualité et sa vénération de la maternité. Il serait excessif de prétendre, comme Patai, que la sexualité n'est pas mentionnée dans le récit de Gilman, puisqu'elle constitue le test ultime de l'acceptation ou de l'expulsion des trois explorateurs. Soutenir, comme Lane, que Gilman n'a jamais défié la valeur et la suprématie de la famille nucléaire et du mariage monogamique, c'est oublier que les Herlandaises ne connaissent ni l'une ni l'autre. Le problème de l'hétérosexualité, dans **Herland**, ne relève en fait ni de l'occultation ni du statu quo, mais de la transformation. En ce sens, Gubar a raison de souligner que le mariage des trois explorateurs implique des termes nouveaux, puisqu'il ne comporte ni sexualité, ni épouse, ni foyer. Mais, ajoute-t-elle, la stratégie d'inversion qu'adopte Gilman risque d'invalider son féminisme en le définissant dans les termes mêmes des misogynies, puisque l'élimination de l'érotisme perpétue l'idéal victorien du chaste



ange du foyer. **Herland**, déclare Delany, ressemble plus à un monastère qu'à une utopie socialiste : la sexualité y est atrophiée et les Herlandaises constituent une nation de Vierges Maries jouissant à la fois de la virginité et de la maternité; or chasteté et maternité ne constituaient-elles pas les deux pôles de la femme idéale de l'époque? Cette image de la mère comme ange asexué est également invoquée par Miller comme une caractéristique du féminisme du tournant du siècle, ce qui expliquerait, dans **Herland**, la réduction de la sexualité à la reproduction et à la fonction maternelle. Mais qu'elle intervienne à titre d'explication ou de critique, cette référence au puritanisme de l'époque victorienne risque de rester superficielle. Comme le notent Baruch (1984C) et Gubar, la maternité, dans **Herland**, est complètement transformée : délestée de l'hétérosexualité, de la famille privée et de la dépendance économique, elle s'étend à toute la société et elle oriente le développement de la culture. Pour éviter la surpopulation, les Herlandaises limitent en effet leur fécondité à un seul enfantement. "Je pense, dit une Herlandaise, que la raison pour laquelle nos filles sont si pleinement aimées par nous toutes, c'est que jamais aucune d'entre nous n'a assez de la sienne" (HER:71). La société entière devient ainsi une famille collective. Mais la condition de possibilité de cette extension de la famille, analogue à celle que propose Platon dans **la République**, n'est-elle pas non seulement l'abolition de la famille nucléaire mais encore, plus radicalement, la suppression de la sexualité<sup>11</sup>? **Herland**, dit Lane, libère les femmes non de l'enfantement mais de la sexualité masculine, proposant ainsi que la sexualité est un phénomène non pas biologique mais culturel et que la stratégie de la libération sexuelle constitue en fait une autre forme de la subordination féminine. Après notre mariage, rapporte le narrateur (HER:125), nous ressentions tous le besoin d'un foyer séparé, mais ce sentiment ne suscitait aucun écho dans le cœur de nos épouses; il nous manquait le sens de la possession. Pour que l'amour entre un homme et une femme n'entrave pas la possibilité d'un amour qui s'étend à l'ensemble de la société, il faut, semble dire Gilman, qu'il s'interdise toute forme de possession. Ainsi formulé, le problème est à tout le moins beaucoup plus intéressant qu'une simple référence aux stéréotypes de l'époque victorienne, il nous incite à réfléchir à nouveau sur l'essence de la sexualité et de l'amour. Dans ce contexte, le recours à la parthénogenèse n'est pas, comme le prétend Delany, une fuite fantastico-mystique permettant d'éviter un problème crucial dans la vie des femmes. Précisément parce qu'elle est présentée comme miraculeuse, la parthénogenèse ne peut avoir de signification que symbolique, elle

montre que, hors des structures patriarcales, la maternité biologique ne dépasse pas le fait d'enfanter et que tout le reste, y compris le soin des bébés, est une responsabilité collective qui doit être confiée à des spécialistes. Dès lors, libérées de la sexualité et de la maternité patriarcales, évadées de leur prison de papier peint, les femmes pourront devenir des citoyennes à part entière.

Le dernier problème est celui du féminisme de Gilman. **Herland** correspond, selon Delany, au premier féminisme américain, c'est une distillation quintessentielle de ce féminisme, la forme imaginaire conférée aux réformes limitées, au conservatisme, aux paradoxes et aux fuites de son auteure, un sous-produit du libéralisme. Un tel jugement est doublement excessif. D'une part, en effet, l'engagement socialiste est une constante de l'oeuvre de Gilman. D'autre part, prétendre que Gilman n'était pas d'accord avec les idées de base du socialisme parce qu'en 1896 elle a refusé de participer à un congrès sous la bannière du parti socialiste, c'est confondre une idéologie avec l'une de ses incarnations. Comme elle l'explique à plusieurs reprises dans son autobiographie, Gilman était en désaccord avec les marxistes et se réclamait plutôt de la lignée du socialisme dit "utopique". L'un des fardeaux inutiles de mon existence, écrit-elle (1972:198), a été que les conservateurs me discréditaient comme socialiste, alors que les socialistes orthodoxes ne me considéraient pas comme des leurs. L'accusation d'idéalisme lancée par Allen-Robinson serait en ce sens plus plausible. Les utopies de Gilman illustrent, soutient-elle, l'ambiguïté de son oeuvre : le changement social se produit sans intervention humaine apparente, le socialisme s'établit sans douleur dans les sphères privée et publique, les femmes obtiennent sans combat un statut humain égal ou supérieur à celui des hommes, une idyllique abondance matérielle et spirituelle règne sans conflits. Dans le même sens, Mellor affirme que toute pensée utopique constructive doit être non seulement désirable mais aussi pratique : si elle n'offre pas les moyens de parvenir à la société meilleure, elle reste abstraite. Or l'élimination des hommes, dans **Herland**, est le produit du destin, en l'occurrence d'un tremblement de terre<sup>12</sup>. Les femmes se reproduisent grâce à une parthénogenèse miraculeuse. Au lieu d'éduquer les hommes à l'égalité ou à la soumission, ou au lieu de les adapter génétiquement, on nous présente des stéréotypes masculins ridicules. Quant à la structure sociale, elle repose sur l'égalité, le consensus, l'absence de violence, l'autorité des Mères et la démocratie directe. L'eutopie de Gilman serait donc abstraite.

Mais **Herland**, selon Lane (1979), est un livre très drôle. L'un des éléments de cette dimension comique, c'est précisément la mise en scène de stéréotypes masculins bardés de préjugés qui seront démolis les uns après les autres. Quant au double miracle de l'éruption volcanique et de la parthénogenèse, il indique très explicitement que l'eutopie de Gilman n'est pas un modèle réaliste. Contrairement à ce que prétend Allen-Robinson, **Herland** ne nous présente pas une image de ce à quoi la société en évolution ressemblera dans l'avenir. **Herland** est une expérience mentale, la mise en oeuvre dépouillée des principes d'une société féministe et de leurs conséquences possibles. Il ne s'agit pas, pour les lectrices et les lecteurs qui partageraient ces principes, de tenter de réaliser cette société parthénogénétique coupée du reste du monde, mais, stimulés par de telles images positives, de tenter de transformer leur propre société. La force des utopies féministes actuelles, c'est de reposer sur un ensemble de principes et de valeurs communs, déjà présents dans l'oeuvre de Gilman, et qui constituent, par rapport à l'évolution dystopique de l'utopie masculine au cours du XX<sup>e</sup> siècle, une métamorphose eutopique qui n'est pas un simple retour à l'eutopie classique parce qu'en inversant ou redéfinissant les rapports entre les sexes, elle opère une permutation idéologique annonçant un type de société radicalement autre. Comme celle de Gilman, ces eutopies nous rappellent que la folie n'est pas l'unique solution au problème de l'inégalité entre les sexes. Mais **Herland**, en tant qu'eutopie entièrement féminine, nous laisse, en vertu de son dénouement ambigu, une question lancinante : l'eutopie n'est-elle possible que sans hommes?

## Notes

1. Ce texte a été produit grâce à des recherches effectuées dans le cadre d'un projet subventionné par le CRSHC et consacré à la «Philosophie hétéropolitique du féminisme».
2. Henri Desroche (1969:7) définit le messianisme comme une croyance religieuse en la venue d'un Rédempteur qui mettra fin, pour un groupe ou pour l'ensemble de l'humanité, à l'ordre actuel des choses pour lui substituer un ordre nouveau fait de justice et de bonheur; quant au millénarisme, c'est un mouvement socio-religieux dont le messie est le personnage.
3. Pour une justification de l'ensemble de ces notions, cf. Bouchard 1985 et 1988.
4. Cf. Berneri 1950 : 308-309; Cioranescu 1972 : 273; Emerson 1973 : 464; Finley 1975 : 190; Frye 1966 : 29; Gerber 1955 : 67,76; Manuel 1979 : 801-803; Polak 1961A : 456 et 1961B : 13-29; Walsh 1962 : 11-23.
5. Kessler 1984; Patai 1981; Sargent 1979.
6. Cf. Baruch 1979A, 1979B, 1984A et 1984B; Patai 1974; Sargent 1973 et 1981; Strauss 1976.
7. **Herland** (Gilman 1973); c'est moi qui traduis.
8. L'adjectif "sexual" désigne le rapport entre les sexes hors de toute connotation spécifiquement "sexuelle".
9. Cooper et Cooper 1973; Gale 1972; Hedges 1973; Hill 1980; Lane 1979 et 1980; Nies 1977; Spacks 1975.
10. Cf. Freibert 1983; Gearhart 1984; Kessler 1984; Lees 1984; Mellor 1982; Miller 1983; Patai 1981; Pearson 1977 et 1981; Pearson et Pope 1981. En outre, Gubar (1983) présente **Herland** comme une révision féministe de **She** (H. Rider Haggard) et Delany (1983) oppose le roman de Gilman à **Woman on the Edge of Time**, de Marge Piercy. Voir aussi l'introduction de Lane (1979) à **Herland** et sa présentation (Lane 1980) des oeuvres choisies de Gilman, ainsi que la thèse de Allen-Robinson (1978 :113-116, 219-220, 289-290).
11. Sur une possible dimension homosexuelle tacite de **Herland**, cf. Farley 1984.
12. En fait, il s'agit d'une éruption volcanique.

## Références bibliographiques

- ALLEN-ROBINSON, P. W. (1978) : **The Social Ethics of Charlotte Perkins Gilman** (thèse de doctorat), Cambridge (Mass.), Harvard University.
- ANNAS, P. J. (1978) : "New Worlds, New Word : Androgyny in Feminist Science Fiction", dans **Science-Fiction Studies**, vol. 5, no 15, p. 143-156.
- BARR, M. (1981) : **Future Females : A Critical Anthology**, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.
- BARR, M. et N. D. SMITH (sous la direction de) (1983) : **Women and Utopia. Critical Interpretations**, Lanham, New York & London, University Press of America.
- BARUCH, E. H. (1979A) : "Dystopia Now", **Alternative Futures**, vol. 2, no 3, p. 55-67.
- (1979B) : "A Natural and Necessary Monster : Women in Utopia", **Alternative Futures**, vol. 2, no 1, p. 29-48.
- (1984A) : "The Quest and the Questions", dans Rohrlich & Baruch, **op. cit.**, p. XI-XV.
- (1984B) : "Women in Men's Utopias", dans Rohrlich & Baruch, **op. cit.**, p. 209-218.
- (1984C) : "Introduction to Visions of Utopia", dans Rohrlich & Baruch, **op. cit.**, p. 203-208.
- BERNERI, M.-L. (1950) : **Journey through Utopia**, Routledge & Kegan Paul.
- BOUCHARD, G. (1985) : "Eutopie, dystopie, para-utopie et péri-utopie", ainsi que "L'Hétéropolitique de l'histoire", dans **L'Utopie aujourd'hui** (en coll. avec L. Giroux et G. Leclerc), Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- (1988) : "Les Utopies féministes et la science-fiction", **Imagine**, no 44, p. 63-87.
- BRIGG, P. (1979) : "The Archetype of the Journey in Ursula K. Le Guin's Fiction", dans **Ursula K. Le Guin** (sous la direction de Olander & Greenberg), New York, Taplinger Pub, 1979.

- CIORANESCU, A. (1972) : *L'Avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard.
- COOPER, J. L. et S. M. COOPER (sous la direction de) (1973) : *The Roots of American Feminist Thought*, Boston, Allyn and Bacon.
- DELANY, S. (1983) : "Ambivalence in Utopia : the American Feminist Utopias of Charlotte P. Gilman and Marge Piercy", dans *Writing Woman*, New York, Schocken Books, p. 157-180.
- DESROCHE, H. (1969) : *Dieux d'hommes. Dictionnaire des messies, messianismes et millénarismes de l'ère chrétienne*, Paris et La Haye, Mouton.
- EMERSON, R. (1973) : "Utopia", *Dictionary of the History of Ideas*, vol. 4, New York, Charles Scribner's Sons.
- FARLEY, T. (1984) : "Realities and Fictions : Lesbian Visions of Utopia", dans Rohrllich & Baruch, *op. cit.*, p. 233-246.
- FINLEY, M.I. (1975) : "Utopianism Ancient and Modern", dans *The Use and Abuse of History*, London, Chatto and Windus, p. 178-192.
- FREIBERT, L. (1983) : "World Views in Utopian Novels by Women", dans Barr & Smith, *op. cit.*, p. 67-84.
- FRYE, N. (1966) : "Varieties of Literary Utopias", dans *Utopias and Utopian Thought* (sous la direction de F. E. Manuel), p. 25-49.
- GALE, Z. (1972) : "Foreword", dans C. P. Gilman (1972), *op. cit.*, p. XIII-XXXVIII.
- GEARHART, S. (1984) : "Future Visions : Today's Politics: Feminist Utopias in Review", dans Rohrllich & Baruch, *op. cit.*, p. 296-309.
- GERBER, R. (1955) : *Utopian Fantasy. A Study of English Utopian Fiction since the End of the Nineteenth Century*, London, Routledge & Kegan Paul.
- GILMAN, C. P. (1972) : *The Living of Charlotte Perkins Gilman, an Autobiography*, New York, Arno Press.
- (1973) : *The Yellow Wallpaper*, Old Westbury (N.Y.), The Feminist Press.
- (1979) : *Herland*, New York, Pantheon Books.
- GUBAR, S. (1983) : "She in Herland : Feminism as Fantasy", dans G. E. Slusser et alii, *op. cit.*, p. 139-149.
- HEDGES, E. R. (1983) : "Afterword", dans C. P. Gilman (1973), *op. cit.*, p. 37-63.
- HILL, M. A. (1980) : *Charlotte Perkins Gilman : The Making of a Radical Feminist 1860-1896*, Philadelphia, Temple University Press.
- HILLEGAS, M. (1967) : *H.G. Wells and the Anti-utopians*, New York, Oxford University Press.
- KESSLER, C. F. (sous la direction de) (1984) : *Daring to Dream. Utopian Stories by United States Women, 1836-1919*, Boston & London, Pandora Press.
- LALANDE, A. (1976) : *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 12<sup>e</sup> éd., Paris, P.U.F.
- LANE, A. J. (1979) : "Introduction", dans Gilman (1979), *op. cit.*, p. V-XXIII.
- LANE, A. J. (sous la direction de) (1980) : *The Charlotte Perkins Gilman Reader*, New York, Pantheon Books.
- LEES, S. H. (1984) : "Motherhood in Feminist Utopias", dans Rohrllich & Baruch, *op. cit.*, p. 219-232.
- MANUEL, F. E. (sous la direction de) (1966) : *Utopias and Utopian Thought*, Boston, Houghton Mifflin.
- MANUEL, F. E. et F. P. MANUEL (1979) : *Utopian Thought in the Western World*, Oxford, Basil Blackwell.
- MELLOR, A. (1982) : "On Feminist Utopias", *Women's Studies*, vol. 9, no 3, p. 241-262.
- MILLER, M. (1983) : "The Ideal Woman in Two Feminist Science Fiction Utopias", dans *Science-Fiction Studies*, vol. 10, no 30, p. 191-198.
- NIES, J. (1977) : *Seven Women, Portraits from the American Radical Tradition*, New York, The Viking Press.
- PATAI, D. (1974) : "Utopia for Whom", dans *Aphra*, vol. 5, no 3, p. 2-16.
- (1981) : "British and American Utopias by Women (1836-1979): An Annotated Bibliography", *Alternative Futures*, print.-été, p. 184-206.
- PEARSON, C. (1977) : "Women's Fantasies and Feminist Utopias", *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. 2, no 3, p. 50-61.
- (1981) : "Coming Home: Four Feminist Utopias and Patriarcal Experience", dans M. Barr, *op. cit.*, p. 63-70.
- PEARSON, C. et K. POPE (1981) : "The Kingdom Transfigured", ch. 8 de *The Female Hero in American and British Literature*, New York & London, R.R. Bowker, p. 260-278.
- POLAK, F. (1961A et B) : *The Image of the Future*, 2 vols, New York, Oceano Publications.
- ROHRLICH et BARUCH (sous la direction de) (1984) : *Women in Search of Utopia*, New York, Schocken Books.
- RUSS, J. (1981) : "Recent Feminist Utopias", dans M. Barr, *op. cit.*, p. 71-85.
- SARGENT, L. T. (1973) : "Women in Utopia", dans *Comparative Literature Studies*, vol. 10, no 4, p. 302-316.
- (1979) : *British and American Utopian Literature 1516-1975. An Annotated Bibliography*, Boston, G.K. Hall.
- SLUSSER, G. E. et alii (sous la direction de) (1983) : *Coordinates : Placing Science Fiction and Fantasy*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- SPACKS, P. M. (1975) : *The Female Imagination*, New York, Alfred A. Knopf.
- STRAUSS, S. (1976) : "Women in Utopia", dans *South Atlantic Quarterly*, vol. 75, no 1, p. 115-131.
- SUVIN, D. (1977) : *Pour une Poétique de la science-fiction*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- WALSH, C. (1962) : *From Utopia to Nightmare*, New York, Harper and Row.



Joseph MELANÇON, Clément MOISAN et Max ROY,

**Le Discours d'une didactique.** La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967), Québec, Université Laval, CRELIQ, 1988, 451 pages (coll. "Recherche", no 1).

**Le Discours d'une didactique** inaugure la collection "Recherche" des **Cahiers du Creliq** (Centre de recherche en littérature québécoise) de l'Université Laval. Si les publications antérieures sont pour la plupart des thèses ou des mémoires de maîtrise, ce livre émane quant à lui d'une équipe de chercheurs composée des trois auteurs et de nombreux auxiliaires et assistants de recherche.

Cet audacieux ouvrage s'attaque avec grand succès, disons-le d'entrée de jeu, à la vaste question de la formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec, comme l'indique le sous-titre.

Notre but et notre ambition, disent les auteurs, ont été [...] de retracer les divers processus qui ont été utilisés pour transmettre les valeurs littéraires qu'a sans cesse défendues le cours classique durant les 115 dernières années de son existence au Québec, de 1852, date de la fondation de l'Université Laval [il y avait alors 11 institutions d'enseignement secondaire au Québec], à 1967, année de la création des 12 premiers collèges d'enseignement général et professionnel (cégeps) (p. 16).

Nous avons la témérité de croire, ajoutent-ils, que nous pouvons parvenir à circonscrire la didactique comme formation discursive et à décrire son discours qui rend significatifs tous les apprentissages scolaires, d'une signification bien distincte de la littérature elle-même. (p. 19)

L'étude est basée sur un double corpus : les manuels français et québécois de littérature (histoires littéraires, morceaux choisis, précis, traités, préceptes...) et les 3 501 travaux scolaires d'étudiants de belles-lettres et de rhétorique choisis parmi les quelque 10 000 qui ont été conservés dans les "Cahiers d'honneur" ou les cartons d'archives d'une dizaine de collèges classiques et de séminaires du Québec; il s'agit ici d'étudiants et non d'étudiantes car "il a été impossible [...] de constituer un

corpus de travaux d'élèves des collèges de jeunes filles" (p. 259).

En reliant le discours des manuels qui inspirent, orientent ou guident l'enseignement littéraire à celui des exercices littéraires qui témoignent de la réalité pédagogique dans laquelle ils s'inscrivent, nous avons tenté de reconstituer, dans une certaine mesure, le discours que la didactique a pu réellement tenir sur les valeurs humanistes des études classiques et qu'elle a pu maintenir, de façon oblique, dans l'enchevêtrement des objectifs et des motivations. (p. 17s.)

Établissant le contexte historique des documents utilisés et les contraintes idéologiques qui les ont marqués, les auteurs notent entre autres que "c'est l'induction des préceptes à partir d'un modèle qui constituait la marque de l'enseignement littéraire, en français, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. L'apparition des manuels [...] a quelque peu perturbé cette didactique" (p. 52). De plus, ajoutent-ils, "la rupture la plus importante, mais non la plus radicale, dans l'histoire de la formation littéraire classique, au Québec, est bien l'apparition de la dissertation littéraire, en juin 1924, comme deuxième sujet de composition" (p. 59); la dissertation remplaçait alors l'"amplification française" (p. 53) et marquait "un réel changement de point de vue sur l'enseignement de la littérature" (p. 59).

Tout au long de la formation littéraire du cours classique, on constate de même que la didactique a été "éminemment discursive" : elle a été une "didactique de la communication" et une "didactique de la signification axiologique en valorisant des comportements ou des objets littéraires" (p. 94). "Ainsi, la didactique a tenu un discours, dans les deux acceptions du terme, à un niveau métadiscursif. Elle a tenu un discours sur l'art de discourir (la rhétorique) et sur l'art d'apprécier les discours (la littérature)" (p. 94s.).



Au plan méthodologique, les auteurs utilisent une "grille de lecture qui sélectionne des variables dont la propriété sera de mettre au jour les instances rhétoriques et didactiques" (p. 107). Un tableau les résume en page 120.

On y décrit d'abord les niveaux d'intervention (intra et métatextuel), les degrés (prescriptif, prévisionnel, prospectif; et leur contraire), les supports fonctionnels (fonctions expressive et conative), et les lieux axiologiques (esthétique, éthique, éducatif, religieux, social et politique) des dérivations allocutoires (ou "traces d'une instance didactique" (p. 111)) repérables dans les devoirs scolaires. On y fait état aussi des différents types de médiateurs (écrivain, critique...) auxquels l'étudiant a recours "sur le parcours de la persuasion et dans la recherche d'une adhésion" (p. 118) et qui "établissent une relation d'autorité avec les allocutaires en cause, autant avec l'instance didactique qu'avec le récepteur visé" (id.). On y tient compte enfin des quatre finalités (ou orientations intentionnelles du discours) qui ont servi à classer les travaux des étudiants (informative, épideictique, délibérative et judiciaire).

On présente ensuite la triple typologie (celle des raisonnements, des motivations et des métalogismes) du système logique du discours argumentatif retrouvé dans les travaux, de même que les trois sections (ou "marques") du système discursif retenues pour la lecture desdits travaux (celles des supports discursifs, des modalités et, à nouveau, des lieux axiologiques).

L'analyse des compositions scolaires révèle alors une foule de traits spécifiques dont il n'est possible de faire état ici que de façon générale et partielle tellement la matière est dense. Il est par exemple question de "l'influence grandissante de l'histoire littéraire au XX<sup>e</sup> siècle" (p. 141) que traduisent du reste autant les travaux des étudiants que les manuels scolaires. L'on établit aussi que

l'ensemble des exercices littéraires produits dans les collèges classiques répond à un apprentissage de l'écriture et de la pensée. Les discours scolaires du XIX<sup>e</sup> siècle manifestent de manière incontestable l'importance de la rhétorique. Ce sont essentiellement des exercices de persuasion [...] Par contre,

les analyses et les dissertations du XX<sup>e</sup> siècle représentent des exercices de jugement [...] En somme, les travaux littéraires des étudiants de belles-lettres et de rhétorique relèvent de pratiques historiques distinctes du point de vue des moyens mais comparables quant aux enjeux, qui sont l'art d'écrire et de penser. (p. 141s.)

On revient souvent du reste sur ce constat qu'en rhétorique "l'art de l'éloquence faisait l'objet de la formation, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle" (p. 144) ou, en d'autres termes, que "la fonction conative apparaît majoritairement dans les travaux scolaires du XIX<sup>e</sup> siècle, ceux qui comprennent évidemment une dérivaison allocutoire" (p. 170). Mais, paradoxalement, note-t-on encore, "les étudiants du cours classique ont été peu formés à l'éloquence du barreau, dans les classes d'humanités en tout cas" (p. 152).

On parle souvent aussi, bien sûr, de patrie et de religion dans les compositions, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, et l'on n'est pas surpris d'y trouver de véritables professions de foi patriotique. De fait, "les devoirs traduisent en amont une direction plus morale qu'esthétique" et "gouvernement, en aval, un agir plus qu'un mode de communication" (p. 179). Comme on s'y attendait, les valeurs esthétiques, quant à elles, "se retrouvent en majorité au XX<sup>e</sup> siècle" (p. 186).

L'étude montre en somme que "la formation littéraire est essentiellement la formation à l'écriture, au XIX<sup>e</sup> siècle, et la formation à la lecture, au XX<sup>e</sup> siècle" (p. 188).

Peu à peu, on est passé de l'imitation des oeuvres anciennes et des orateurs célèbres dans un but moral – fortement orienté par les valeurs religieuses – à la critique des grandes oeuvres, françaises essentiellement, dans un but tout aussi moral. La formation sociale paraît l'avoir cédé à la formation intellectuelle, mais le résultat est le même au total. Les gens de goût du XX<sup>e</sup> siècle savent quoi lire et comment lire; lorsqu'ils faisaient leurs "humanités", ceux du siècle précédent apprenaient surtout quoi dire et comment le dire. (p. 225)

La deuxième partie du corpus est analysée d'une façon encore plus rigoureuse. Elle ausculte les "traités de rhétorique (stylistique)" de Grandperret, Lefranc, Verniolles, Mestre,

Dorchain et Martinon, les "manuels de littérature (genres littéraires)" de Verest, Vincent, Urbain, Suberville et Dautrepoint, et les "manuels de composition, de dissertation et d'analyse littéraires" de Vincent, Grente, Dion, Lefevre, Fournier, Dassonville et Deschamps. Quant aux "morceaux choisis", reliés, ou non reliés, ou intégrés à un manuel d'histoire, il s'agit de ceux de Camille Roy, Lucien Talbot et Samuel Baillargeon pour le corpus québécois, et de ceux de J.M.J.A., Edmond Procès, Jean Calvet, Castex et Surer, et Lagarde et Michard pour le corpus français. Encore ici, les auteurs ont su tirer d'un sujet d'analyse vaste et souvent très hétérogène des traits principaux intéressants et justes.

Voici par exemple cet ensemble de sept propositions : un manuel scolaire est "un discours idéologique" (p. 232), de même qu'"un discours axiologique sur la littérature" (p. 234), "une réponse à une attente institutionnelle" (p. 236) et "une réponse à d'autres manuels qui le précèdent" (p. 242); il fait de plus "partie du processus de constitution et de légitimation de la littérature" (p. 245) et il est un discours "dont l'analyse permet de déterminer un système de manuels" (p. 246); enfin, "le discours du manuel est modalisé" par "le médiateur-traducteur-professeur" (p. 251).

Les auteurs du rapport constatent encore que dans les travaux scolaires on laisse "la liberté à l'élève d'inventer sa réponse [...]"; mais, en réalité, l'élève est appelé à redire ce qu'il a appris dans les manuels" (p. 290). De même, "l'analyse du corpus permet de constater que tous les auteurs de manuels ont des préoccupations tout autant pédagogiques que didactiques" (p. 381). Le système des morceaux choisis, entre autres, a pour fonction de 1) restituer ce qui manque ("le chapeau résume ce qui précède l'extrait" et "prépare" ainsi la lecture de l'étudiant); 2) orienter la lecture; et 3) censurer l'auteur et l'oeuvre (p. 334). De plus, le cadrage du texte, les illustrations et leurs commentaires, les notes "sui" et "dia-textuelles" (p. 319), les prédicats et les types qu'ils représentent (informant/indice/fonction, dans le sens de Barthes), la morphologie du manuel, les éléments biographiques retenus, et j'en passe,

tout cela démontre encore, nombreux tableaux à l'appui, que les manuels, malgré leur souci d'objectivité, sont bel et bien des discours, au sens de Benveniste.

Par exemple, Lagarde et Michard "font de l'oeuvre de Rabelais un traité de morale et d'éducation (savoir-faire et savoir-vivre)", comme l'ont constaté Halté et Petitjean, et occultent toute sa pratique textuelle (p. 231). Les mêmes excluent Lautréamont (p. 399) et pour eux Voltaire, qui détient une "importance extraordinaire" dans tous les manuels (p. 378), est "d'abord un essayiste et ensuite un romancier", alors qu'il est "d'abord et avant tout un poète" pour Calvet (p. 326).

C'est finalement dans la grande famille des moralistes que la didactique littéraire, au Québec, a recruté ses auteurs de choix, concluent alors les auteurs, après bien d'autres démonstrations. Sous l'influence sans doute des manuels français, mais avec la complicité de l'institution scolaire, le cours secondaire classique a sans cesse cherché à définir un point de vue moral sur son époque, sa culture et son histoire. La valeur esthétique n'a jamais été négligée, tant dans l'apprentissage de la rédaction que dans l'appréciation des grandes oeuvres, mais elle n'a jamais été déterminante. (p. 431)

Au delà de cette tendance moraliste, le Québec doit aussi à ses origines françaises des "habitudes de contraintes" (id.). La France, en effet, plus qu'aucune autre nation, a eu, "tôt" et "impérieusement", des académies pour régir la langue, les sciences, la philosophie, le droit, les finances, les arts... (id.). "La spécificité de l'enseignement littéraire classique, au Québec, est peut-être que cette habitude normative ait coïncidé, durant la période étudiée, avec une idéologie ultramontaine qui a fortement marqué notre institution littéraire" (p. 432). "Le discours de la didactique littéraire classique est, en définitive, le discours de la norme rationnelle, qui parle "l'âme raisonnable" et accrédite, en raison, les contraintes d'époque, de circonstances et de situations sociales" (p. 433s.).

Tout s'est passé comme si les contraintes pédagogiques, associées à la transmission du savoir et à son contexte scolaire, avaient été transcrites en contraintes didactiques, reliées à la nature du savoir et à son objet [...] Ce processus de transfert des contraintes, de la pédagogie à la didactique, peut être tenu pour

le processus typique de la formation générale que le cours classique s'est toujours donnée comme objectif essentiel et comme raison d'être. (p. 434)

Pour juste qu'elle soit, cette conclusion est peut-être néanmoins insuffisante dans la mesure où le lecteur s'attendait à plus après une telle floraison d'analyses, de tableaux, de constats et de commentaires de toutes sortes. Mais peut-on vraiment en faire reproche aux auteurs devant un corpus aussi large et une documentation aussi étendue?

Je ne crois pas. Je les soupçonne même d'avoir sabré les données de leurs recherches, laissant deviner un ensemble encore plus vaste que ce qu'ils nous présentent dans leur volumineux, perspicace et rigoureux ouvrage : c'est peut-être pour cette raison, du reste, qu'ils qualifient modestement ce dernier de "rapport" (p. 13).

Jean-Guy HUDON  
Université du Québec à Chicoutimi

[Groupe ASTER],

**De Jésus et des femmes.** Lectures sémiotiques; suivies d'une entrevue avec A. J. Greimas, Montréal/Paris, Les Éditions Bellarmin · Cerf, 1987, 217 pages.

C'est en 1982 qu'un groupe interdisciplinaire de chercheurs universitaires (littérature, théologie, linguistique, philosophie, animation et sciences de l'éducation) se réunirent dans un but commun : faire l'analyse sémiotique du texte biblique. De cette rencontre est né l'Atelier de Sémiotique du Texte Religieux (ASTER, en abrégé). C'est le fruit de ces rencontres de réflexions, tant analytiques que méthodologiques, qui nous est ici offert à partir d'un thème précis : le rapport de la femme avec Jésus. De la Syro-phénicienne à la femme adultère, en passant par la Cananéenne et la fille de Jaïros, la vie de Jésus est ponctuée (souvent à des moments critiques de sa vie) par la rencontre de femmes. Quel rôle tiennent-elles lors de ces rencontres? quelles fonctions narratives et sémiotiques assument-elles dans le récit? quel enseignement donnent-elles l'occasion d'entendre? Voilà quelques-unes des questions auxquelles cet ouvrage collectif entend apporter des éléments de réponse.

Outre une présentation minutieuse de Marcel Dumais – dont le présent compte rendu s'inspire – et un entretien (inédit) avec A. J. Greimas à la fin du livre, les neuf articles soulèvent des problèmes théoriques ou méthodologiques particuliers à la sémiotique narrative et discursive et à son application au traitement herméneutique du texte sacré.

Matériellement, chaque article est précédé de l'extrait qui est ensuite divisé puis analysé. Si tous les auteurs se réclament de la sémiotique greimasienne, on note tout de même une certaine diversité dans les présentations. Certains, s'inspirant de la démarche du Groupe d'Entrevignes, privilégient d'entrée de jeu l'analyse des structures narratives, alors que d'autres font précéder l'analyse des composantes discursives de l'étude de la composante narrative. De plus, les uns sont plus fidèles au vocabulaire technique alors que d'autres réfèrent à peine au métalangage. Le problème

de stratégie méthodologique est repris par Greimas, dans son entretien, où il propose “une démarche inductivo-déductive, qui permet d’opérer des déductions à partir de l’hypothèse de départ” (p. 212). Cela dit, l’hétérogénéité des démarches d’analyse ne nuit pas à la lecture du livre; elle est plutôt l’indice d’une évolution de la théorie.

Deux points méritent, à notre sens, d’être soulignés succinctement : le rôle tenu par les femmes auprès de Jésus, soit leur fonction et leur mode d’inscription dans le récit; et l’apport réciproque possible du sémiotique avec le théologique, les études théologiques ayant traditionnellement fait appel à la méthode historico-critique.

Dans son article intitulé “Le Maître maîtrisé”, Jean-Yves Thériault propose une analyse d’un extrait de l’Évangile selon saint Matthieu (15, 21-28) racontant la rencontre de Jésus avec une Cananéenne dont la fille “est cruellement tourmentée par un démon” (p.19). Dans ce récit de miracle, c’est l’objet (au sens sémiotique, soit la Cananéenne) qui exerce un faire cognitif auprès du sujet (Jésus) et qui en réoriente la mission; elle joue donc, auprès de Jésus, un rôle prépondérant.

C’est un récit similaire, mais cette fois pris dans l’Évangile selon saint Marc (7, 24-31), qu’analysent Jean-Paul Michaud et Pierrette T. Daviau dans leur article “Jésus au-delà [sic] des frontières de Tyr...”. L’enjeu en est double. Méthodologiquement, extraire une unité de récit (une péripécie) d’un ensemble – gigogne – plus vaste constitue déjà un acte d’interprétation: l’unité sélectionnée peut changer de signification si elle est replacée dans un ensemble qui lui est hiérarchiquement supérieur. Sémiotiquement, l’analyse de l’organisation actantielle de la narrativité montre que Jésus peut occuper plusieurs places, plusieurs rôles complémentaires ou opposés : donateur d’une parole, d’un enseignement, agent d’un faire pragmatique et cognitif (dont l’épiphanie se nomme miracle), mais également récepteur – agent passif en quelque sorte – des paroles et des actions d’autrui – celles de la Syro-phénicienne – dont il est, initialement, cognitivement disjoint. Sa vision des choses s’en trouve donc enrichie, voire

même renouvelée. Il est à noter que la procédure adoptée par les auteurs, à l’instar de L. Milot, O. Genest et C. Legaré, diffère de celle préconisée dans l’article précédent: l’analyse s’annonce par la prise en considération des figures discursives (superficielles) du récit pour en déduire les catégories logico-sémantiques (profondes).

Clément Legaré, pour sa part, propose une analyse du récit de la femme pécheresse dans son article : “Analyse sémiotique de Luc 7, 36-50 : Jésus et la pécheresse”. Partant des figures lexématiques de surface, il établit les catégories profondes susceptibles de modaliser le rapport, le nouveau contrat formulé par Jésus entre les hommes et Dieu. Le contrat de justice (hiérarchisant somme toute) est remplacé par le contrat d’amour avec comme principales catégories les sèmes / gradualité / + / égalité / confirmant, par le fait même, “les versions bibliques qui présentent l’amour de la femme comme la conséquence et non comme la condition du pardon reçu” (p. 16).

L’extrait choisi et analysé par Olivette Genest a comme particularité de comporter deux récits : celui, d’une part, d’une guérison, celle d’une femme atteinte d’hémorragies et, d’autre part, celui d’une résurrection, celle de la fille de Jaïros. L’article, intitulé “De la fille à la femme à la fille”, vise, contrairement à la tradition exégétique, à analyser concurremment ces deux récits dont l’un est enchâssé par l’autre. L’analyse consiste donc à établir les liens qui articulent, tant figurativement que narrativement, ces récits en porte-à-faux l’un par rapport à l’autre. Ainsi, un seul et même programme narratif subsume les récits : toucher + croire.

Parmi les procédés didactiques – les illustrations – que Jésus utilise pour réaliser son faire-savoir (soit la double dimension pragmatique, son action, et cognitive, son enseignement), l’un deux, à l’intention de son auditoire, est privilégié, celui de la comparaison. Pour en évaluer l’éventuel impact, Louise Milot a choisi comme extrait biblique la “Guérison d’une femme infirme un jour de sabbat” (Luc 13, 10-17). Pour réaliser sa performance cognitive, Jésus utilise un “discours second”, une “sorte de mini-parabole [...] pour faire

comprendre l’événement” (p. 122). Dans le but de cerner la fonction du langage parabolique dans le discours de Jésus, L. Milot montre que l’efficacité de tels fragments métaphoriques tient à une sorte de déviation du raisonnement qu’ils rendraient possible.

Dans “Loi ancienne et écriture nouvelle”, Richard Rivard montre, à travers le récit de la femme adultère, l’incompatibilité qui existe entre la loi dictée par Moïse et celle, nouvelle, du pardon, énoncée par Jésus.

Par ailleurs, Walter Vogels, dans sa contribution intitulée “De la Mort à la vie vers la mort” (Jean 12, 1-11), montre que le récit de l’onction de Béthanie se développe à partir d’une opposition sémantique fondamentale : / mort totale / + / vie pleine /. Précédent de quelques jours la Pâque, cet épisode, qui rappelle la résurrection de Lazare, annonce la mort future de Jésus pour avoir soustrait de l’emprise des grands prêtres un nombre toujours grandissant de Juifs : l’onction faite par Marie en serait même le signe avant-coureur.

Ce rôle annonciateur d’une mort prochaine (prédite par une femme) a pour corollaire celui de la reconnaissance de Jésus ressuscité par Marie Magdala. Destinée, par Jésus, à informer les disciples “que je monte vers mon Père”, Marie Magdala assume donc la fonction d’agent cognitif (source d’un faire-savoir) auprès des apôtres (eux-mêmes disciples de Jésus) : elle fournit donc un savoir inédit sur Jésus par rapport auquel les apôtres étaient disjoints. C’est ce récit d’une quête cognitive qu’analyse Adèle Chené dans son article “Marie Magdala au tombeau” (Jean 20, 1-18).

De façon synthétique, Olivette Genest (son deuxième texte dans ce collectif) survole les portraits féminins (puisés dans le Nouveau Testament et étudiés dans cet ouvrage) qui ont influencé la vie de Jésus. Elle fait le point sur ce que la sémiotique permet de comprendre du rôle de la femme. Alors que la tradition laisse croire que les femmes sont dans les textes évangéliques souvent effacées, sinon à peu près ignorées, “l’analyse sémiotique rend à la visibilité les femmes des Évangiles” (p. 190).

Cette saisie globale des analyses précédemment effectuées est immédiatement suivie d'une entrevue avec A. J. Greimas qui constitue, à notre sens, l'aspect le plus intéressant de l'ensemble : il revient notamment sur la question du schéma narratif, celle de la figurativité, du carré sémiotique et de la sémiotique prédictive.

En résumé, l'ouvrage intéressera théologiens et exégètes curieux du rendement de la sémiotique pour l'interprétation du texte biblique : celle-ci constitue, à coup sûr, un outil d'analyse valide et parfaitement opératoire. De plus, ses différents concepts et stratégies de description sont, en l'occurrence, utilisés à bon escient et de façon claire pour qui est un peu familier avec le genre. En revanche, l'ouvrage apportera peu aux sémioticiens professionnels avides de nouveautés théoriques et conceptuelles : il se limite au strict domaine de l'application de données méthodologiques maintes fois éprouvées. Le lecteur ne doit donc s'attendre ni à un renouvellement des pistes de recherche en sémiotique, ni à un questionnement enrichissant des catégories actuellement admises dans ce domaine.

Christian LABERGE  
Université du Québec à Chicoutimi

Jacques Fontanille,  
**Le Savoir partagé.** Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-Benjamin, 1987, 227 pages, (Coll. "Actes sémiotiques").

Pour Jacques Fontanille, le titre de son dernier livre, **Le Savoir partagé**, renvoie aujourd'hui tout autant, en sémiotique, et en regard des opérations fondamentales de la mise en discours, à la "division", à l'"éclatement" du savoir qu'à la simple "mise en commun" de celui-ci. L'opération "créatrice" du discours suspendant en effet l'unité des savoirs énoncés, la réunification de ces derniers reste un objectif jamais complètement atteint, "plutôt une visée des sujets de l'énoncé ou des délégués de l'énonciation dans l'énoncé", et qui s'y traduit par "un processus d'homogénéisation, de reconstruction, d'intégration des savoirs" (p. 10).

L'étude de ce processus d'homogénéisation des savoirs discursifs relève du domaine de la théorie de la connaissance, ou épistémologie, et fait écho à des questions qu'à leur façon se posent la plupart des philosophes, et qui ont trait essentiellement à la manière dont le sujet accède à la connaissance, à la manière dont il échappe aux contraintes mêmes de son entendement pour construire une objectivité du monde. De ces questions, Jacques Fontanille propose une nouvelle formulation - "si non toujours, espère-t-il, de nouvelles réponses" - dans le cadre d'une épistémologie interne des discours, laquelle, "dans la mesure où elle obéit au principe d'immanence", relève, non plus de la philosophie, mais "de l'analyse sémiotique" (p. 10). Il ne manque pas de faire observer, d'un même élan, que "les discours sont un des lieux où se révèle la manière dont les sujets humains élaborent la connaissance" et que de ce fait leur étude sémiotique constitue "une contribution à la réflexion épistémologique générale" (p. 11).

L'épistémologie interne se définira donc comme "l'étude de l'économie du savoir dans les discours, quels qu'ils soient" (p. 11) - Fontanille se concen-

tera cependant ici sur le discours littéraire - et cette dite épistémologie aura pour objet une des dimensions de la sémosis, la dimension cognitive, qu'on oppose maintenant couramment aux deux autres dimensions sémiotiques : la thymique et la pragmatique. Elle devra en outre, conformément à sa définition, satisfaire à deux conditions complémentaires : "préciser ce qu'est le savoir dans la théorie sémiotique", et étudier les "dépendances et interrelations que la dimension cognitive présente avec les deux autres" (p. 12).

Ces deux préoccupations se révèlent omniprésentes dans la première partie de l'ouvrage ; foncièrement théorique, celle-ci se veut un état de la question : elle traite du sémème / savoir /, de sa définition, de sa place, de son rôle dans la sémosis, toutes considérations devant finalement mener à l'élaboration d'un modèle logico-sémantique de l'épistémologie des points de vue discursifs. Dans la seconde partie, la valeur opératoire de ce projet théorique est mise à l'épreuve sur le roman proustien, celui-ci offrant en effet "un véritable festival de manipulations et de transformations cognitives, comme si le romancier avait voulu en faire un laboratoire de l'épistémologie interne" (p. 14).

### Le savoir dans la théorie sémiotique

Fontanille entreprend tout d'abord de préciser les composants sémantiques et syntaxiques qui assurent la spécificité de la jonction cognitive. Cette dernière s'avère ainsi une jonction "participative" (les objets cognitifs se partageant sans que personne n'en perde quoi que ce soit), constituant des énoncés "noologiques", qui dominent toujours, en immanence, d'autres énoncés, noologiques ou pragmatiques ; les savoirs sont de plus "cumulables comme des entités discrètes", bien que "la



récurtivité [permette] un dépassement hiérarchique et une synthèse des savoirs partiels cumulés" (p. 27); pour le savoir, enfin, "ce n'est plus l'objet qui sémantise le sujet, mais le sujet cognitif qui transforme n'importe quelle grandeur en objet cognitif" (p. 28).

En exploitant plus à fond l'une de ces propriétés, la récurtivité, l'essayiste est amené à opposer le savoir simplement "sémiotique" au savoir dit "méta-sémiotique", le premier étant un simple "contenant de sens", et le second un véritable "opérateur modal". Cette opposition, de nature classématique, "[n'existant] pas dans les autres isotopies modales", donne lieu à quatre formulations possibles: "savoir:faire et savoir:être pour le "contenant de sens", savoir-faire et savoir-être pour l'opérateur modal" (p. 29). Il va plus loin en précisant que la dichotomie entre ces deux types de savoir se fonde sur le parcours génératif de la signification, et en définissant le premier comme un savoir de même niveau que son objet et le second comme un savoir de niveau différent (supérieur ou inférieur) de son objet.

Fontanille introduit alors le terme d'"hyper-savoir", pour désigner les "savoirs méta-sémiotiques [...] dont le faire ou l'être qu'ils modalisent dépendent d'un programme de nature cognitive"; les hyper-savoirs sont donc des "opérateurs modaux de niveau "n+1" ou "n-1" affectant des énoncés dont l'objet de valeur est un savoir [...]" (p. 49). Il en distingue deux types: ceux "fondés sur le voisinage des éléments sur un même niveau, et autorisant les procédures d'identification", qu'il appelle hyper-savoirs "transverses", et ceux "fondés sur un voisinage des éléments entre deux niveaux différents au moins", qu'il nomme hyper-savoirs "inférentiels" (p. 53).

Une fois ces distinctions faites, Jacques Fontanille rappelle que

ni la théorie de la dimension cognitive, ni celle des hyper-savoirs ne peuvent être élaborées indépendamment de l'énonciation [...]. Dans l'analyse du sémème / savoir /, on ne peut ignorer, par exemple, que la distribution des savoirs à l'intérieur de l'énoncé est compensée par une tension constante et intrinsèque vers la réunification [...]

La mise en discours du savoir se fonde [ainsi] sur quatre opérations fondamentales: deux opérations pluralisantes, qui consacrent la rupture avec l'instance d'énonciation: le débrayage des objets et le débrayage des sujets; deux opérations homogénéisantes qui tentent un retour à l'énonciation: l'embrayage des objets et l'embrayage des sujets. (p. 73)

La relation sujet-objet est ensuite matière à précision sur un point "essentiel". L'observation antérieure d'un nombre important de discours divers amène en effet l'essayiste à affirmer que

dans la grande majorité des cas, on a intérêt à considérer la figure-objet comme un actant synchronique, réunissant en un même acteur d'une part un actant-objet stricto sensu, c'est-à-dire un savoir mis en circulation par une "source" ou un "émetteur", et, d'autre part, un actant-sujet, responsable de l'émission de ce savoir. (p. 74)

Ce qui, partant, l'amène à poser de nouveaux termes:

On appellera observateur exclusivement un sujet cognitif récepteur doté de l'hyper-savoir minimum (il sait qu'il y a quelque chose à savoir), et informateur un sujet cognitif émetteur doté de l'hyper-savoir minimum (il sait qu'il y a quelque chose à faire savoir), ces deux hyper-savoirs minimaux [étant] nécessaires à l'interaction entre observateur et informateur. La pluralisation ou la réunification des instances cognitives par les opérations de débrayage et d'embrayage peuvent donc être réinterprétées comme des opérations affectant deux sujets en interaction. (ibid.)

"Si l'on s'en tient au traitement discursif de l'observateur et de l'informateur, poursuit Jacques Fontanille, les choix épistémologiques restent limités à un petit nombre de solutions" (p. 75) et cette limitation rend possible la construction d'un modèle de l'épistémologie du discours "qui [puisse articuler], au sein de la dimension cognitive, l'interaction observateur/informateur" (p. 76). Il propose alors de nommer point de vue chacune de ces "configuration[s] type[s], constituée[s] d'une opération sur l'informateur et d'une opération sur l'observateur, ainsi que du savoir modalisé qui circule entre [ces] deux [sujets cognitifs]" (p. 80). Le modèle de l'épistémologie du discours (qui peut prendre la forme d'un carré sémiotique) fournit à ce

titre "quatre types de points de vue" (p. 82): "exclusifs" (informateurs et observateurs multiples), "réclusifs" (observateur unique et informateurs multiples), "inclusifs" (observateurs multiples, informateur unique), et enfin "intégrateurs" (observateur et informateur unifiés).

Au terme de ce parcours théorique, le chercheur tente enfin de montrer, à partir de **la Ville** de Faulkner, que

la syntaxe discursive du savoir n'est pas seulement une technique (narrative, par exemple) de distribution et de transmission des informations dans l'énoncé, mais [qu']elle s'inscrit par ailleurs sur une véritable dimension narrative comportant ses enjeux, ses valeurs, ses crises et leurs solutions. (p. 88)

### La théorie de la connaissance chez Proust

En choisissant de mettre à l'essai son modèle de l'épistémologie interne sur **la Recherche du temps perdu**, dans la seconde partie de son ouvrage, Jacques Fontanille veut en fait montrer que "certaines questions classiques de la critique littéraire [...] gagnent à être posées à la lumière de l'épistémologie interne" (p. 13). Et il le montre en "[ramenant] ce qui a fait l'objet d'interprétations variées et parfois contradictoires à des effets de sens" et en "[examinant] ce qui, dans l'immanence du texte romanesque, a bien pu produire ces effets de sens" (ibid.).

C'est ainsi qu'il met en lumière, par l'analyse de la description du jet d'eau d'Hubert Robert, la manière dont les hyper-savoirs transverses "reconstituent l'unité des acteurs et des deixis spatio-temporelles pour l'observateur Marcel" (p. 103), avant d'examiner l'interaction entre l'observateur et l'informateur dans les deux descriptions des clochers de Martinville, afin d'y saisir "comment se modifie l'équilibre entre les deux actants dans une configuration cognitive" (ibid.); selon que cet équilibre penche en faveur de l'observateur ou de l'informateur, le texte produit des effets de "subjectivité" ou d'"objectivité", caractéristiques des points de vue "réclusifs" et "inclusifs".

Fontanille se demande alors quelle est la "révélation" faite à Marcel (et dont il se soulage dans les "jolies phrases" du second texte). Selon lui, le secret serait fondamentalement lié à "l'anthropomorphisme (implicite ou explicite) de tout point de vue" : la relation observateur/informateur serait "par définition destinée à supporter des figures anthropomorphes, "animées" et "conscientes" [...]", et il en conclut que "c'était bien elle qui se dérobait dans le premier temps" (p. 128). Cette deuxième version de la description des clochers, permettant l'apparition de métaphores, sur la base de l'"animation", amène par ailleurs Fontanille à faire le point sur les figures de rhétorique :

Il ne suffit plus de dire que la métaphore est fondée sur une métonymie; il s'agit bien sûr toujours, à un certain niveau de la textualisation, de figures de rhétorique, mais qui sont, lors de la mise en discours, générées par la dimension cognitive [...] Ce qui apparaît en surface comme une métonymie suppose [...] des relations spatiales et une syntaxe du déplacement; et ce qui apparaît en surface comme une animation métaphorique correspond [...] à l'attribution d'une compétence à un sujet informateur. (p. 130)

Fontanille revient ensuite sur la différence entre hyper-savoirs transverses et hyper-savoirs inférentiels, qu'il illustre en empruntant divers exemples à **la Recherche**. Mais, en examinant les différentes visions d'Albertine, il constate que chez Proust, plus particulièrement, cette alternative entre deux modes de reconstruction des savoirs partiels "débouche sur des points de vue conflictuels et donne lieu à des polémiques entre observateur et informateur" (p. 104). Il met ensuite en lumière l'existence d'une "problématique épistémologique" chez Proust : "non pas choix épistémologique, mais déploiement de toutes les positions possibles, expérimentation

romanesque des différents postulats épistémologiques", qui constitue "une sorte de discours second sur la possibilité de la connaissance et sur la validité d'un principe de réalité dans le roman" (p. 104).

Le dernier chapitre de l'ouvrage veut montrer que "l'épistémologie du discours fonde chez Proust une éthique de l'écriture, et surtout une esthétique", en examinant "les choix épistémologiques partiels et localisés de l'énonciateur énoncé sur les valeurs thymiques" (p. 104). En effet, le principe de réalité, s'il est indispensable à toute théorie de la connaissance, n'est pas forcément le but ultime de toute activité cognitive; la valorisation du principe de réalité ou des points de vue exclusifs, relève d'un autre domaine, celui de l'axiologie, et, plus particulièrement, du choix épistémologique.

Pour tout ce qui concerne la construction d'ensemble de **La Recherche**, les effets de réalité, et toute stratégie réalisante, semblent particulièrement bienvenus. [...] Mais le fractionnement des êtres et des choses, et son corollaire, le fractionnement de l'observateur, qui ne laissent pas d'être angoissants, peuvent aussi bien être recherchés pour eux-mêmes, et pas par masochisme. [...] En effet, les stratégies déréalisantes sont souvent positivement valorisées, et les points de vue exclusifs source de plaisir.

Fontanille termine sur les rapports entre la dimension cognitive et les deux autres dimensions de la sémiotique en déclarant que si l'éthique peut être considérée comme la manifestation figurative d'une spécification du pragmatique par le thymique, l'esthétique est quant à elle la manifestation figurative de la spécification du cognitif par le thymique, et que cette dernière spécification était déjà à l'oeuvre dans la deuxième version des clochers de Martinville.

\* \* \*

L'ouvrage de Jacques Fontanille s'inscrit comme une contribution importante dans le courant actuel de recherches sémiotiques visant à étudier la spécificité de la dimension cognitive dans les discours ainsi qu'à étudier les rapports que celle-ci entretient avec les autres dimensions de la sémiotique.

En assimilant la dimension cognitive à l'économie des points de vue discursifs, Fontanille intègre à la sémiotique un concept jusqu'ici réservé au domaine de la narratologie, et traité par celle-ci comme un élément de typologie narrative, pour en faire la base de son modèle de l'épistémologie du discours et donc un concept dynamique engageant des actants ainsi que leurs opérations. Il fait donc un pas important vers une "sémiotique du point de vue".

L'acquis essentiel de cette étude est, au dire même de Fontanille, "l'apparition d'une intersubjectivité, à l'intérieur de l'énoncé, dans l'économie du savoir" (p. 206). Cette idée d'intersubjectivité semble en effet intéressante pour expliquer les relations sujet-objet s'inscrivant dans les points de vue; cependant, ce faisant on laisse dans l'ombre un ensemble d'actes perceptifs qui, bien que non modalisés, n'en sont pas moins déterminants dans la relation des sujets avec le monde extérieur.

"Cet ouvrage peut aussi être lu comme un programme de recherche, pour ceux que l'aventure tenterait" (p.15) : programme en effet des plus prometteur et qui pourrait apporter au cours des prochaines années d'intéressantes pistes de renouvellement à la sémiotique.

Vianney TREMBLAY  
Université du Québec à Chicoutimi

## PROCHAINS NUMÉROS

Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythme et sens dans le discours littéraire

Volume 18 / no 2 : Parler, écrire, représenter

## DÉJÀ PARUS

Volume 10 / no 1 : Science-fiction

Volume 10 / no 2 : Le roman canadien-anglais des années 1970 / La science-fiction

Volume 10 / no 3 : La création

Volume 11 / no 1 : Art et région

Volume 11 / no 2 : Langage et société

Volume 11 / no 3 : Études sémiotiques

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner

Volume 12 / no 2 : L'énonciation

Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir

Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma

Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité

Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité

Volume 15 / no 2 : La traductique

Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe

Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène

Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres

### FORMULE D'ABONNEMENT

		1 an/ 3 numéros	1 numéro
(indiquer votre choix)	Canada	25\$ (étudiants 12\$)	10\$ (étudiants 5\$)
	États-Unis	30\$	12\$
	Autres pays	35\$	13\$

Nom : \_\_\_\_\_

Adresse : \_\_\_\_\_

Expédier à : **PROTÉE**, département des Arts et Lettres,  
Université du Québec à Chicoutimi  
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de la maquette et de l'iconographie.

**Protée** fait aussi une large place à la production culturelle "périphérique" et aux aspects "régionaux" des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles divers et /ou des chroniques et comptes rendus.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins quatre contributions (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit douze (12) articles de vingt (20) pages dactylographiées). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue pour les sections "articles divers" et "comptes rendus" sont envoyés à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les trois (3) mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont priés de respecter le protocole de rédaction de la revue.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en caractères gras, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :  
A. Breton, **Positions politiques du surréalisme**, Paris, Édition du Sagitaire, 1935, p. 37.  
A. Goldschlager, "Le Discours autoritaire", **Le Journal canadien de recherche sémiotique**, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :  
BENVENISTE, E. (1966) : "Formes nouvelles de la composition nominale", **BSL**, repris dans **Problèmes de linguistique générale**, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.  
GREIMAS, A.-J. et J. COURTÉS (1979) : **Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent;
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette contenant leur document; la revue est produite sur **Macintosh** à l'aide du logiciel **Word**. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : MacWrite ) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (IBM-PC ou compatibles - "format" DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos "bien contrastées" sur papier glacé 8" x 10".