

Article

« Le texte narratif »

Mario J. Valdés

Études littéraires, vol. 8, n°2-3, 1975, p. 201-240.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500371ar>

DOI: 10.7202/500371ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LE TEXTE NARRATIF *

mario j. valdés

Je propose aux spécialistes de la littérature l'ensemble des prémisses suivantes :

Je suppose (à priori) que la réalité de la littérature est le résultat d'une expérience de lecture dans laquelle se produit une rencontre intime (de proportions variables) avec les symboles du texte. Cette confrontation n'a de sens que dans la mesure où elle est assimilée au procès de pensée du lecteur.

Par ailleurs, je ne crois pas qu'il existe de points de référence objectifs en dehors du langage et de la pensée. La signification et la nécessité existent uniquement à l'extérieur du processus de pensée et des médiateurs linguistiques qui l'incarnent. La référence objective est une illusion nécessaire.

Il en ressort une troisième prémisse : la seule base d'entente possible, parmi plusieurs lecteurs et le total de leurs impressions, réside dans leur capacité d'entente et d'unification au sujet des règles selon lesquelles ils interprètent l'expérience de lecture.

Comme il n'existe pas de points fixes d'objectivité, la seule stabilité possible réside dans l'entente sur la procédure elle-même. Cet accord tacite permet la communication.

Les signes que nous lisons dans le texte constituent le fondement commun pour tous les lecteurs, mais leur signification varie pour chaque lecteur, et découle d'une référence à l'expérience personnelle et au monde réel. Habituellement la relation des signes à la mémoire est assimilée à une référence objective au monde réel. En réalité, la référence hors de la lecture est toujours une référence au souvenir du monde et

* Extrait d'un ouvrage à paraître, en anglais, à la John Hopkins University Press, traduit par Madame Élena Beaucage.

non pas au monde en soi. Ainsi, le point extérieur de la référence objective est dans tous les cas une illusion. Il s'ensuit que l'accord entre les lecteurs peut être fondé sur une description des signes.

L'interprétation qui, dans chaque cas, est le plein éclairage de l'expérience de lecture, peut être étudiée comme la résultante d'une oscillation entre deux points : d'une part, le signe, et, d'autre part, la référence extérieure supposée, qui est, en fait, le souvenir d'expériences du lecteur.

Quelles que soient les prétentions explicites, toute critique demeure commentaire d'une expérience personnelle, au profit d'autres lecteurs ayant eu le même genre d'expérience, c'est-à-dire une lecture du même texte.

Mon travail n'a pas pour but de rejeter le formalisme et de proposer une théorie opposée. Au contraire, j'accepte le formalisme, mais comme étant non-fondé sur des faits objectifs. Les commentaires sur la littérature sont toujours le produit d'une expérience de lecteur. La fonction de la description formelle du langage littéraire est d'établir le point interne d'où nous puissions calculer les distances relatives que nous avons créées dans la formulation du texte.

Bref, l'interprétation, selon moi, est une sorte de double dialectique. Premièrement, il y a la rencontre avec le texte et sa signification immédiate ; il apparaît en second lieu, une relation dialectique plus expansive des deux visions du monde — le point de vue du texte et celui du lecteur — qui se croisent à des degrés variables de concordance et d'opposition. Si ma compréhension de l'interprétation est juste, la critique littéraire m'apparaît comme un acte radical d'expression qui tend à reconstruire l'expérience du texte en faisant appel à n'importe quel critère que le critique valorise de façon à se justifier lui-même comme un lecteur du lecteur. Le mode de critique que je propose est avant tout une connaissance ouverte de la nature dialectique de l'expérience de la lecture.

La présentation d'une méthode d'analyse équivalant à l'acte critique tel que je l'ai décrit, constitue une tâche majeure à laquelle je me consacrerai au cours de cette étude. Qu'il suffise ici d'indiquer les orientations générales qu'elle prendra. La première dialectique est accessible à travers la description et

l'analyse du langage dans son contexte textuel. La seconde dialectique apparaît avant tout à travers une connaissance et un examen des structures intersubjectives suivant lesquelles les lecteurs répondent au texte.

J'estime toutefois, que toute tentative de description et d'analyse objective, même dans le cas d'une analyse du discours, est insoutenable parce qu'on ne peut démontrer qu'il existe un terrain quelconque pour établir la signification au-delà de notre propre conscience de lecteur. Nous avons besoin, par ailleurs, d'une base extérieure qui garantisse un appui indépendant pour notre compréhension interne du texte. La base indépendante de signification n'est qu'une illusion de séparation et d'indépendance; c'est, en fait, une projection nécessaire vers l'extérieur du moi du lecteur, faite par le lecteur. Le troisième point auquel je m'attarderai concerne la base d'entente entre les lecteurs. J'accepte plusieurs interprétations du même texte et je les place côte à côte comme preuves de lectures alternatives. Le fait que nous puissions connaître des interprétations distinctes et alternatives du texte indique que la communication est une réalité, même si on ne communique que son désaccord à propos de ce qui est arrivé dans l'expérience de lecture d'un même texte. Chaque interprète peut trouver une base partielle d'entente avec les autres interprètes, s'ils se mettent d'accord au préalable sur les règles à employer dans la description des éléments linguistiques du texte qu'ils ont tous lu. Ces règles ou conventions concernant l'élément médiateur constituent le prérequis nécessaire à la communication, mais ne constituent pas un acte objectif.

Ceci nous amène à la quatrième thèse, peut-être la plus radicale. Quand un lecteur-interprète s'adresse à un autre, son message se fonde sur une convention commune selon laquelle il développera et expliquera sa relation au texte. Je dois donc conclure qu'il n'y a pas de base logique pour affirmer que telle interprétation est correcte. Chaque interprétation est acceptée sur ses propres bases et elle est justifiée par ses propres normes internes, dans la mesure où l'interprète se souvient que sa version du texte ne peut être connue d'un autre que par l'accord implicite et tacite d'une convention partagée d'expression.

Je pense qu'il serait bon de distinguer ma théorie centrée

sur le lecteur du formalisme orthodoxe. L'approche formaliste est fondée sur une recherche de validité à travers une description complète du discours. Tout énoncé qui n'est pas clairement fondé sur l'évidence linguistique est rejeté comme du psychologisme. Au contraire, nous défendons une position qui accepte tous les énoncés sur le texte comme significatifs par rapport au lecteur qui les produit. Quelques-uns de ces énoncés contiendront des affirmations inacceptables à d'autres. Advenant ce cas, le lecteur-interprète peut être prié de s'expliquer. La seule possibilité de convaincre ceux qui ne partagent pas les points de vue spécifiques du lecteur-interprète, repose sur sa capacité de les guider vers une expérience analogue.

Par conséquent le principal problème de l'interprétation n'est pas de savoir si un point de vue est vrai ou faux, mais si une interprétation du texte peut être partagée avec d'autres.

En guise de résumé des propositions que j'ai formulées et que j'essaierai de développer dans les pages suivantes, je vais définir ma position théorique de façon comparative. Je considère que toutes les questions d'interprétation littéraire n'ont qu'une possibilité d'être plus que de la thérapie personnelle du critique : c'est celle de remplir leur fonction de base qui est de fournir la connaissance d'un texte à un autre lecteur. Cette possibilité repose sur la volonté du critique de s'engager dans son commentaire, avec le langage du texte. Puisque je rejette toute prétention à une base objective indépendante sur laquelle le critique peut justifier sa conclusion logique, il s'ensuit que la seule validité possible est : voici ce qu'un lecteur pense.

Le commentaire du critique peut être ou ne pas être important pour d'autres lecteurs, mais c'est aux lecteurs d'en juger, et, pour ce faire, ils doivent avoir accès à ce procès de découverte. Ainsi, quelques énoncés critiques apparaissent comme évidents en soi parce qu'ils sont conformes à ceux d'autres lecteurs, tandis que d'autres énoncés critiques semblent contestables. Si le processus de pensée n'est pas rendu accessible, les autres lecteurs rejeteront simplement les opinions du critique comme arbitraires. Le critique qui prétend convaincre doit s'adresser aux faits pertinents, par rapport au langage, dans le texte, et expliciter son procès. Je maintiens que tout appel à des éléments extérieurs au langage comme

justification de son point de vue est, dans le plein sens du mot, futile.

Le critique ne peut pas prétendre que les observations sur le langage soient de quelque manière objectives en soi. Ses observations, quand elles sont soigneusement étayées, sont, dans le meilleur des cas, intersubjectives, car il traite de la réalité collective de l'homme. Ainsi, le critique fait des rapprochements entre des choses qui, pour lui, sont réelles, mais qui peuvent échapper aux autres. C'est seulement l'usage linguistique, d'où ces rapprochements proviennent, qui est à la portée de l'autre personne. Par conséquent, le critique doit prendre soin de rendre ce processus de rapprochement évident aux autres lecteurs s'il désire être compris, et, en même temps, garder son propre sens de la totalité en vue. Si, par exemple, le critique choisit d'effectuer son analyse au moyen d'une paraphrase du texte, il peut conserver l'orientation linguistique de ses remarques, mais il est forcé d'abandonner la paraphrase quand il tente d'exprimer son opinion sur le texte entier. Le problème initial de la critique, par conséquent, réside dans l'habileté du critique à transmettre sa relation au texte à quelqu'un d'autre de telle façon qu'il puisse être capable de voir la place du segment textuel à l'intérieur du travail complet. Tout cela est beaucoup plus rapproché de l'artiste qui exprime son sens du réel que de l'homme de science qui fait une généralisation.

Le critique écrit sur un texte littéraire en faisant appel spécifiquement au langage textuel et il se préoccupe aussi du sens du travail dans sa totalité. Il y a un terrain commun à ces deux activités. Dans les deux cas, le critique est au centre de relations qui émergent des éléments particuliers (ligne, vers, roman, poème, etc.) et vont dans d'innombrables directions ; et ces relations sont ce que sa lecture a d'unique et ce qu'il cherche à exprimer.

L'expérience d'un texte qu'a eue le critique a été une double dialectique de sens et de généralisation. Cette expérience ne se réalise pleinement que lorsque le critique tente de l'exprimer pour les autres. Il ne peut pas prétendre qu'il a découvert la signification latente du travail ou qu'il a réagi à un programme vérifiable objectivement dans le texte. Il a, de fait, déployé sa propre expérience en s'engageant lui-même avec le

texte et cet engagement peut avoir un intérêt pour un autre lecteur si le critique fournit une carte de sa géographie intellectuelle.

LE TEXTE NARRATIF

Un texte existe indépendamment de son auteur parce que l'appropriation du texte est passée de l'écrivain au lecteur¹. Dans le cas particulier du roman, le point de vue qu'a le lecteur du texte se trouve habituellement médiatisée par le narrateur. Il s'ensuit que le point de vue, dans le roman, dépend dans une large mesure de l'habileté du lecteur à lutter contre la ou les voix narratives. Le principal objectif, ici, est d'examiner les caractéristiques d'un texte de fiction comme source d'expérience de lecture. J'ai divisé l'argumentation en deux parties : d'abord, les potentialités expressives du texte de fiction et, en second lieu, le rôle que ces potentialités jouent dans l'expérience de lecture.

Mon point de départ est que le travail de fiction n'existe comme réalité que dans la mesure où les capacités expressives du narrateur sont connues du lecteur. De plus, entendons le terme « texte » comme représentant un système spécifique d'éléments morphémiques qui fonctionnent ensemble comme un tout. Je n'ai pas l'intention d'invoquer une imagerie de personnification pour les textes. Tout concept d'unité textuelle

¹ Il est généralement accepté que la lecture consiste en des constructions cognitives et non en un décodage mécanique d'un message fixe. S'il y a des constructions cognitives, elles doivent être réalisées à travers une capacité d'appréhender cognitivement et elles doivent être reliées à d'autres activités cognitives. On peut définir simplement la lecture d'une phrase comme un groupe de constructions cognitives ayant les trois propriétés suivantes :

- a) Aucun membre du groupe n'est individuellement significatif du sens restreint du lexique linguistique auquel il appartient ;
- b) Chaque membre du groupe limite et définit partiellement les autres membres ;
- c) Tous les membres du groupe œuvrent ensemble pour former une combinaison sémantique unique. La construction cognitive est dans tous les cas une expérience immédiate d'appropriation de ces propriétés par le lecteur et c'est dans l'appropriation que le lecteur participe et crée du sens.

basé sur une unité organique est attrayant, mais il est malheureusement trompeur. Car, bien que nous puissions appréhender un arbre d'un coup, il ne s'ensuit pas que nous puissions concevoir un conte de la même manière. Nous sommes forcés, par la nature même du texte, de nous engager dans un courant d'activité physique et mentale. Plutôt que des analogies d'unité organique, je crois plus utile de considérer le texte littéraire comme un système référentiel qui fonctionne comme une unité dans la dialectique de sa création qu'est la lecture. L'analogie la plus exacte, s'il en est besoin, c'est l'expérience du dialogue².

Dans une large mesure, la langue n'est pas seulement un instrument que nous maîtrisons, mais aussi un médium hautement spécialisé qui nous maîtrise. La même langue qui nous donne la liberté sur le temps et l'espace, nous restreint à ses sensibilités particulières et à ses lacunes. Par conséquent, les générations précédentes ont une influence marquée sur nos moyens de compréhension et, d'une manière semblable, notre usage de la langue aujourd'hui formera la pensée des générations futures. Par conséquent, tout texte écrit est contrôlé, à un certain degré, par la langue que nous employons, et, dans le cas de la littérature, il y a le poids supplémentaire des conventions traditionnelles du genre et de la poésie. La création littéraire est un effort de participation et ne peut, en aucune circonstance, être considérée comme une expression individuelle de l'inspiration. La création participante est à la fois linguistique, historique et auto-logique. La langue est la base de l'expérience. L'intentionnalité historique du texte ajoute la deuxième dimension. Finalement, l'expérience de lecture elle-même, puisque le texte, tour à tour, interroge et se voit interrogé, établit la dimension ontologique. Nous pouvons de

² Si j'ai bien compris Gadamer, c'est ce qu'il veut dire quand il affirme que « le texte me parle à moi ». Sa perception de l'herméneutique développée dans *Wahrheit und Methode*, est une façon de décrire ce qui se produit réellement dans l'expérience de lecture. Il n'essaie pas de stipuler ce que la compréhension devrait être, car son postulat de départ est que nous ne pouvons pas modifier l'expérience, nous pouvons seulement chercher à expliquer ce qui s'est passé. En plus, il reconnaît clairement que les forces les plus puissantes à l'œuvre dans notre expérience sont des présuppositions que nous possédons plutôt que nos motifs déclarés.

façon métaphorique imaginer le lecteur comme le centre de l'expérience créative, situé dans sa propre historicité, entouré par les miroirs de la langue, en dialogue avec le texte. Le roman diffère des autres textes écrits du fait qu'il permet une plus grande ouverture à l'imagination du lecteur. Mais le roman peut être refusé si le lecteur est incapable d'entendre le narrateur et de lui parler.

La façon de s'adresser du narrateur, donne lieu à la question la plus significative sur le récipiendaire projeté. À qui le narrateur s'adresse-t-il ? Est-ce que cela a une importance ? Je le pense, parce que les différentes manières de narrer provoquent différentes réactions chez le lecteur. La narration peut emprunter deux directions fondamentales : réflexivement, vers le narrateur lui-même, ou vers l'extérieur, c'est-à-dire vers un autre. Une voix narrative à la première personne peut aller dans n'importe quel sens pendant une longueur indéfinie de narration ; une voix narrative à la deuxième personne peut aussi aller dans les deux sens, mais demeure, toutefois, plus restreinte quant à la durée de l'auto-adresse. Une voix narrative à la troisième personne peut exprimer une réflexion

³ La réponse du lecteur aux déplacements du point de vue par la voix narrative est un sujet d'une très grande importance non seulement en critique littéraire mais aussi en psycholinguistique. On peut mettre en lumière ce changement de perspective en nous rapportant à Ricœur : « La métaphore et le principal problème de l'herméneutique » (conférence non publiée, Université de Toronto, 1972). Dans sa discussion sur les aspects référentiels de la langue, il fait une distinction entre les pôles de références linguistiques et extra-linguistiques. L'histoire de cette approche est longue et particulièrement riche des deux côtés de l'Atlantique (ex. C. S. Peirce, « On Signs and the Categories » dans *Collected Papers*, vol. VIII, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958 ; C. K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, London : Kegan Paul, 1936 ; R. Wells, « Meaning and Use » in *Psycholinguistics*, éd. S. Saporter, New-York : Holt, Rinehart 1961, pp. 269-83. Mais, pour notre propos, Ricœur est le point de départ. Ricœur trouve la base du sens dans l'utilisateur linguistique, dans notre cas, le lecteur, et ce qui se passe chez le lecteur est une parenté de sens qui s'établit avec les éléments linguistiques, d'un côté, et avec les objets sous-jacents au langage, de l'autre. Dans notre adaptation de la théorie de Ricœur, nous avons établi trois éléments constitutifs de l'expérience : d'abord l'élément linguistique (dans le cas du roman, l'expression de la voix narrative), deuxièmement, les objets ou référents du langage (narration) et, troisièmement, le domaine du lecteur lui-même.

personnelle, aussi bien qu'une description qu'on fait à un autre ; mais elle doit se produire indirectement et presque comme une ombre sur les bords de l'éclairage central.

Quand la voix narrative s'adresse à elle-même, le lecteur devient presque un témoin du témoignage de l'entité narrative ; par ailleurs, quand la voix narrative s'adresse à un autre, la participation du lecteur — à la réalisation de la réalité narrative — est notablement accrue. En sorte que, en même temps que la voix narrative parle, le lecteur répond. Dans un texte narratif complexe, les voix sont plus souvent variées et changeantes tout au long de la lecture et, dans la mesure où le lecteur en est conscient ou non, ses attitudes sont aussi changeantes. Il est constamment plongé dans la réalité romanesque ou il en est exclu. En même temps que se produisent ces changements de position, certaines forces plus subtiles agissent sur la sensibilité du lecteur. Quelques-unes de ces forces s'annuleront chez des lecteurs limités qui ne peuvent reconnaître un changement de direction, et qui ne réagissent que de façon inconsciente. On peut désigner ces forces comme le champ de vision du narrateur, auquel on référera désormais par le terme : privilège, la validité des opinions du narrateur qu'on appellera l'autorité et la clairvoyance du narrateur dans l'univers narratif qu'on nommera dramatisation. Ensemble, ces capacités de la voix narrative constituent le parler du texte au lecteur.

La mesure avec laquelle nous jugeons la perspective du narrateur est toujours la nôtre. L'éventail peut comprendre autant une vision omnisciente du monde que l'isolement des voix de Beckett, mais la norme est toujours l'humain. Les extrêmes de l'éventail ne sont opérationnels dans l'expérience de lecture que grâce à la permission généreuse offerte par le lecteur. Par ailleurs, les registres moyens de l'échelle du privilège manipulent les modes de perception et de connaissance. Le narrateur voit un moulin à vent, par exemple ; un des protagonistes voit un moulin à vent ; mais un autre voit un géant. Qu'est-ce que le lecteur voit, lui ? Si le lecteur a donné au narrateur un degré extraordinaire de privilège, alors, bien sûr, il verra des moulins à vent. Si, par ailleurs, le lecteur a limité le narrateur parce qu'il affirmait avec insistance qu'il n'était pas un témoin de l'action, mais qu'il était seulement en

train de raconter une histoire d'après ce qu'il a été capable de rassembler, à partir de documents, le mode de perception des personnages et du narrateur se rapprochent de la norme du lecteur. Le sens commun peut, de cette manière, signifier que la possibilité de voir des géants, à la fin du XVI^e siècle, traversant la campagne espagnole, est, en vérité, très faible. Mais l'aspect significatif est que le mode de perception individuel a été donné en raison de la restriction du privilège du narrateur. Ainsi, nous pouvons soutenir que le champ de vision de celui qui perçoit peut non seulement répondre aux stimuli physiques mais aussi aux besoins de celui qui perçoit. L'homme assoiffé ne perçoit pas un verre d'eau de la même manière qu'un nageur. Parmi les trois — le narrateur et les deux personnages — un seulement a besoin de voir un géant et ce besoin change le moulin en géant.

Le degré de privilège accordé par le lecteur au narrateur ne devrait être ni plus ni moins que ce qui est explicitement requis par le texte. « Devrait » implique une définition de la manière dont le texte devrait être lu. Le seul principe valable pour lire la littérature est celui que dicte la relation textuelle d'interdépendance que, dans le cas du roman, on peut appeler distance intérieure. Si nous assurons, pour le moment, que les lecteurs d'un roman sont compétents dans la tâche qui leur est assignée de réaliser le texte, nous pouvons nous mettre entièrement d'accord sur la question du privilège de la voix narrative.

Le résultat fondamental de toute communication est la vérité ou la « fiabilité » du message. Le problème est à la fois philosophique et pratique. Pour la lecture du roman, c'est devenu une pratique courante pour le critique que de mettre en question la « fiabilité » de la voix narrative, spécialement pour des œuvres récentes. Ce qui a été négligé, vraisemblablement à cause de l'usage qui se répand présentement de la narration ironique, c'est la question de vérité sous-jacente à l'expérience de lecture de tous les textes. On peut soutenir, peut-être, que dans le cas de la fiction du XIX^e siècle, le lecteur s'est laissé endormir au point de suspendre complètement son scepticisme originel à cause de l'extraordinaire déclaration d'autorité faite par les voix narratives de cette période. Cet argument, néanmoins, oublie de considérer que, dans chaque lecture de

roman, l'octroi d'autorité doit être à nouveau conquis et qu'un texte qui n'établit pas la base d'une autorité ne peut pas s'en servir. Par conséquent, dans le roman du XIX^e siècle, l'assertion continuelle d'omniscience et la totale dépendance de la voix narrative sont les bases de la prétention envahissante de vérité. Néanmoins, les limites de l'autorité doivent être établies et respectées par la voix narrative si la structure de valeur doit demeurer à l'intérieur de l'univers narratif. Ainsi, dans *Middlemarch*, par exemple, les limites sont reconnues quand la voix narrative dit: «si nous avons une vision pénétrante et un sentiment de toute vie humaine courante, ce serait comme entendre pousser l'herbe et battre le cœur de l'écureuil, et nous mourrions de ce grondement qui se trouve de l'autre côté du silence».

La plus problématique de toutes les capacités du narrateur concerne l'établissement de l'autorité ou l'absence de celle-ci. L'infériorité de beaucoup de romans et la faible réputation du genre par rapport à la poésie lyrique découlent d'une mésentente de base sur ce point. Nous n'avons pas à chercher d'exemples plus loin que *Don Quichotte*. Le texte établit clairement (a) que le narrateur nous présente un document écrit par un autre, (b) qu'après quelques chapitres, il ne peut pas continuer à cause du manque de documents, (c) que sa suite est empruntée à un historien arabe dont la crédibilité ne peut être garantie, (d) que la suite est une traduction d'un scribe mozarabe anonyme. Tout cet appareil est bien trop long et enveloppé pour être simplement une base nouvelle pour la parodie des romans chevaleresques. La subtilité du roman dépend de l'égalité des personnages et du narrateur en matière d'autorité. Ce n'est pas que le narrateur soit quelqu'un de fiable, mais simplement qu'il n'a pas de prétention supérieure à la vérité.

La voix du narrateur se déplace constamment le long d'un prisme d'identification de soi à mesure qu'il parle de l'univers romanesque. Il peut être situé dans la position extrême de la première personne participante ou à l'autre extrême, comme source cachée de révélation, ou à n'importe quel point entre les deux extrêmes. Il est très important pour la compréhension d'un roman d'être clair sur la position et les changements qui peuvent survenir dans la dramatisation. Les degrés d'implication et de présence de la voix narrative sont les moyens par

lesquels la structure de valeur du roman est établie. L'implication du narrateur, par exemple, est en même temps une libération, et une limitation. La personnalité de celui qui reçoit est dégagée de son rôle comme source éloignée et il a la possibilité d'établir un ensemble complexe de relations avec des représentations internes et externes, avec le passé et le présent, aussi bien que des rencontres « Je - tu ». Par ailleurs, il y a une sérieuse limitation qui pèse sur tous les jugements qui transcendent la connaissance, l'intelligence, l'inspiration, etc. de l'individu.

Jusqu'à présent, nous avons esquissé une série de distinctions au sujet de la voix dans le texte romanesque. Que ces attributs de la voix narrative puissent être complètement exposés au lecteur, c'est une prémisses fondamentale de l'étude littéraire, telle que je la vois. Je ne crois pas à la vertu de l'innocence. Le lecteur compétent est le maître du texte et de ses propriétés et c'est seulement en raison de cette maîtrise qu'il est en droit de parler à d'autres de son expérience de lecture. L'expérience de lecture du naïf peut avoir été une expérience émouvante et peut-être même profonde dans les limites du lecteur individuel, mais elle n'a rien ou très peu en commun avec les expériences d'autres lecteurs du même texte, puisqu'il n'y a qu'une connaissance limitée du rapport causal instauré par la voix narrative du texte.

Au fur et à mesure de la lecture, les attributs potentiels que nous envisagions sont transformés en aspects fonctionnels de la performance qu'est la narration⁴.

⁴ La base philosophique, pour ce concept, a été élaborée avec beaucoup de précision par de nombreux philosophes. Par exemple, José Ferrater Mora (1969) dans son article « Reality as Meaning » explique que « les actes intentionnels sont, en somme, des actes réels d'intention, capables d'actualiser ce qui est intentionnel ou « intentionnable », dans les réalités ». Mais Ferrater Mora met en garde contre le concept miroir d'« intentionnalité » réalisatrice : « L'actualisation n'est pas un reflet passif des réalités, c'est une vision, une compréhension, une signification ou une conception d'elles. » Et plus loin il ajoute : « Le processus qu'on vient de décrire peut conduire à un « enrichissement » de la réalité dont le meilleur exemple (ou peut-être le seul) est le processus culturel humain... Bien sûr, la connaissance d'une réalité n'ajoute rien à l'existence de cette dernière ; la réalité demeure telle qu'elle est, qu'on la connaisse ou pas. Toutefois, la connaissance ajoute quelque chose à la réalité dans sa signification ; quoi qu'il en soit, elle rend explicite une signification implicite et, ce faisant, elle l'élargit. La réalité une

L'expression spécifique que devient chaque texte littéraire, révèle un ensemble de suppositions d'interdépendance que j'identifie comme l'intentionnalité du texte. Je reporte plus loin la discussion des intentions de l'auteur comme distinctes de l'intentionnalité textuelle. La raison de la priorité d'étudier l'intentionnalité textuelle avant de considérer l'auteur devrait émerger comme une des conclusions de base de cette étude ; toutefois, qu'il suffise de dire ici que toutes les questions relatives au texte sont aisément vérifiables dans le texte, tandis que les questions relatives à l'auteur sont d'une nature plus conjecturale. Par conséquent, si nous devons progresser du fondement le plus solide à celui qui l'est moins, nous devons comprendre l'intentionnalité textuelle avant d'atteindre quelque chose dans le vécu (Lebenswelt) de l'auteur.

L'étude de l'intentionnalité textuelle se divise en 3 phases : La réaction première au langage, la création intermédiaire d'interdépendance et, finalement, l'effet cumulatif total. Ou, si nous employons la terminologie traditionnelle de l'étude littéraire, c'est une considération du style, de la structure et du thème dans l'expérience de lecture du lecteur implicite. Par « lecteur implicite », nous entendons le lecteur compétent qui veut et qui est capable de maîtriser le texte en vue de mieux rapporter le sens de ce qu'il a éprouvé.

J'aimerais commencer par décrire ce qui arrive lorsque le

fois pour toutes. Elles résultent d'une relation à la réalité qui la rend de mieux en mieux connue et, en conséquence, de plus en plus signifiante » (pp. 133-4).

Une application directe à l'esthétique du principe d'intentionnalité actualisée est mise en évidence par Mikel Dufresne dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Paris, Presses Universitaires de France, 1953). Dufresne rejette le point de vue selon lequel il y a des significations objectives dans l'art et maintient que la seule signification qui est disponible est la réalisation effective dans le travail lui-même, qui, une fois approfondie, peut produire la structuration intentionnelle pour la réalisation.

lecteur compétent rencontre un texte romanesque⁵. Quand nous lisons : « Personne ne le vit débarquer », nous reconnaissons que ces mots expriment en même temps un événement — une voix a parlé — et une expression — une série de mots familiers ont été dits qui expriment un rapport. Il y a d'autres distinctions qui sont plus ou moins implicites dans ces mots. Il y a, par exemple, une identification immédiate du « le » comme de la personne dont on parle, et nous assumons qu'il fait partie d'une classe générale : homme. Dans un exemple plus élaboré, nous aurions pu aussi distinguer entre la manière dont l'exposé a été fait et la force elle-même de l'énoncé. Dans notre exemple, nous pouvons dire que notre narrateur parle avec grande économie. Comparez par exemple, « Aucun de nous n'a vu l'homme maigre débarquer » avec « Personne ne le vit débarquer ».

⁵ Notre réalisation d'un texte romanesque est largement composée de ce que nous croyons et de ce que nous appelons couramment des faits. Mais nous n'expérimentons pas les actes en soi ; nous construisons plutôt les images présentes en les fondant sur notre connaissance des choses passées. Par conséquent, le passé personnel devient une partie active du présent que nous prenons pour les faits décrits dans le récit. Il est donc évident que c'est à cause de la mémoire que nous expérimentons l'univers du roman. La mémoire qui étend notre personnalité en arrière dans le temps, est la mémoire de nous-mêmes en train d'expérimenter et non uniquement des objets expérimentés. Ceci nous amène donc à conclure que tous les prétendus faits dans l'expérience de lecture littéraire sont les constructions personnelles à partir de notre propre passé. Alors, est-il possible de distinguer entre croyances et « faits » dans l'expérience de lecture, s'ils sont tous deux les produits de notre capacité personnelle de construire des images fondées sur des connaissances préalables ? La principale distinction est que les suppositions opèrent dans l'expérience de lecture littéraire comme des systèmes de valeurs personnels et explicites, tandis que les images des faits sont basées sur différentes sortes d'objets autour desquelles nous soutenons certaines croyances. Mon point principal est que l'expérience de lecture littéraire peut être examinée à partir de ces deux directions, croyances et référents externes ou, en d'autres mots, référence (à soi) et référence extralinguistique. Mes sources pour ces remarques sont Ricoeur (« Herméneutique et structuralisme » dans *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, pp. 31-97 ; Merleau-Ponty (« On the Phenomenology of Language » dans *Signs*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, pp. 84-97) et Aron Gurwitsch (*Studies in Phenomenology and psychology*, Evanston Northwestern University Press, 1966, pp. 124-40).

L'exposé en soi a un impact significatif sur le lecteur à cause du paradoxe implicite qu'il contient. Si personne ne l'a vu, comment le sait-on ? Cet effet est dû à une distinction plus significative dans notre analyse. Les mots que nous avons lus sont au niveau de la compréhension — une polarité spécifique. D'un côté, cette combinaison de mots à un sens de base ; elle n'est pas une sottise, mais plutôt une signification communicable. Ou, en termes plus analytiques, cette phrase est composée d'une variété de parties morphémiques qui ensemble fonctionnent pour faire un message communicable. Les mots comme parties d'un langage ont un sens établi que nous pouvons paraphraser ou traduire si besoin en est. Nous sommes aussi conscients que les mots ont une référence. Ils se réfèrent à quelque chose au-delà d'eux-mêmes et cette référence n'est pas fixe. Non seulement elle n'est pas fixe, mais encore elle a deux orientations distinctes. Les mots peuvent se référer à une réalité extralinguistique au-delà de l'expression immédiate et peuvent aussi se référer de façon réflexive au narrateur lui-même. Les mots « Personne ne le vit débarquer » ont un sens dans la mesure où ils expriment la signification de base que nous pouvons paraphraser comme « Un homme est en train d'exécuter une activité spécifique, soit sortir d'un bateau à un moment dans le passé, sans être vu de personne ». Ces mots se rapportent aussi à l'activité humaine d'utiliser des bateaux et d'en sortir. Ils se réfèrent également au narrateur dont la présence est niée par son propre énoncé. Il y a donc un problème d'interprétation dans ce simple exposé de cinq mots.

Le paradoxe contenu dans ces mots est un problème concernant les aspects référentiels. Le sens lui-même est clair. Nous reconnaissons que « personne » en français est exclusif de tout ; nous comprenons en plus que « personne » élimine « voir » et que l'activité non-vue est « débarquer ». Maintenant, si nous en venons aux références du sens nous sommes amenés à postuler : a) débarquer, b) voir et c) raconter, comme des activités auxquelles nous sommes renvoyés au plan de la signification. a) et b) sont des activités d'un monde référentiel et c) est une activité du narrateur lui-même, i.e. référence à soi. Par conséquent, nous devons conclure que pour avoir « raconté » à propos d'un « débarquement non-vu » nous aurions à faire un choix parmi plusieurs suppositions à propos de la référence. Nous pourrions lire les mots comme se rapportant

à (1) «débarquer» qui n'est pas une activité visible ou (2) à un narrateur qui n'est pas exclu par la «personne» ou (3) à un narrateur qui a de l'information qui lui permet de raconter ce qui n'a pas été vu. Si cet exemple avait eu lieu comme discours normal entre deux interlocuteurs, la troisième supposition serait la plus plausible et, plus probablement, elle prendrait la forme d'une objection au narrateur, «si personne ne l'a vu, comment le sais-tu?» et, bien entendu, la réponse la plus courante serait «il me l'a dit». Mais, en littérature, contrairement au langage normal, nous ne pouvons pas exclure les deux autres possibilités. Nous pouvons, bien sûr, prendre la voie du sens commun en lisant, mais il se pourrait bien que l'une ou l'autre des possibilités soit exigée par les mots qui suivent. Ce que je veux dire, c'est que le langage littéraire s'ouvre constamment sur des complexités de référence et que ces ambiguïtés sont comprises (non résolues) uniquement par l'interdépendance des mots qui suivent. Toutefois, si la problématique «Personne ne le vit débarquer» est suivie de «dans la nuit unanime, personne ne vit la pirogue de bambou s'enfonçant dans la boue sacrée, mais au bout de quelques jours personne n'ignorait que l'homme silencieux venait du sud et qu'il provenait d'un des innombrables villages en amont du côté de la montagne violente où la langue Zend n'est pas contaminée de grec et où la lèpre est peu courante». Nous trouvons que les dimensions référentielles les moins apparentes dans le discours normal sont, dans le langage littéraire de Borgés, la base de compréhension puisque les mots se réfèrent à un monde idéal de «nuit unanime» et de «villages innombrables» et que la référence à soi désigne une voix narrative omnisciente. Le langage romanesque a été considéré jusqu'à présent, au point de vue de la signification, comme de la référence (référence à soi et référence extra-linguistique), mais il reste maintenant à voir comment le langage agit sur le lecteur.

La littérature a un impact sur la sensibilité du lecteur qui est brusquement ouverte par l'expansion des références dont nous venons de discuter. Cet impact ou effet sur le lecteur est en bonne partie une affaire de prédispositions du lecteur aux références. Je ne veux pas minimiser le rôle du lecteur dans la créativité, mais pour des raisons de clarté, pouvons-nous nous

concentrer sur les fonctions du langage littéraire comme effet potentiel ou intentionnalité textuelle.

Il y a quatre fonctions que je distingue dans le langage littéraire : (1) établir des correspondances entre réalités parallèles (celle du lecteur et celle du roman), (2) diminuer la résistance du lecteur aux références explicites et ainsi convaincre, (3) remplacer la réalité du lecteur par un substitut idéal et (4) créer une correspondance unique dans l'acte de lecture. On reconnaîtra que ces fonctions sont reliées de très près aux dimensions temporelles du genre, de même qu'à la question plus complète des dimensions d'interprétation.

Nous allons maintenant nous intéresser à l'action du langage littéraire en général et examiner l'action sur le lecteur des mots écrits spécifiques. Ceci est seulement possible si d'abord nous établissons les schémas de signification suivants : a) référence textuelle à soi et b) référence textuelle à des concepts extralinguistiques, à priori. Par conséquent, nous arrivons au point où nous pouvons nous interroger sur l'emploi du langage littéraire (non la réaction du lecteur, ce qui est un autre problème) et je conclus qu'il y a quatre fonctions dans le langage littéraire. Je crois qu'il est essentiel de maintenir la discussion entre réponse subjective et fonction.

Ainsi, bien qu'il soit parfaitement clair que quand le lecteur A affirme que des mots lui procurent un sentiment distinct de joie et le lecteur B soutient que les mêmes mots l'ont seulement fait réfléchir sur la nature transitoire de la vie, nous effectuons une discussion de réactions et non pas de fonctions. La fonction du langage littéraire peut être évaluée rapidement et correctement en réfléchissant sur la relation phénoménale que le langage établit avec la réalité personnelle du lecteur. Ainsi, il se peut bien que les mots qui ont causé de la joie chez un lecteur et une réflexion méditative chez l'autre, auraient pu être clairement identifiés comme ayant établi des correspondances entre les réalités parallèles du lecteur et du texte. Le point central de mon argument est celui-ci : il ne sert à rien de savoir que le lecteur A a ressenti de la joie pendant que le lecteur B s'est livré à la réflexion, mais il est important de savoir que les mots établissent des possibilités d'identification à l'intérieur du monde narratif à cause d'une base parallèle.

La première fonction que nous avons identifiée — la correspondance entre des réalités parallèles — constitue le postulat premier du réalisme. C'est une incitation pour le lecteur à accepter la réalité narrative comme une extension fonctionnelle de la sienne; les mots sont donc constamment en train d'établir des correspondances et de se déplacer entre des parallèles. Considérez l'affirmation suivante en termes de référence et de fonction: «Elle était assise sur la véranda à attendre que son mari rentre pour le lunch». Il n'y a pas de référence à soi. La référence extra-linguistique est explicite dans sa définition de personnes, d'objets, d'habitudes et de conventions sociales. La fonction résultante est d'établir un ensemble organisé de correspondances entre le monde littéraire en train de se déployer et le monde du lecteur.

Une autre illustration nous fournira un contraste: «Tout ce qui avait trait aux armoiries était extrêmement moderne et tout était comprimé, excepté les garages.» Les références extralinguistiques dans cet exemple indiquent une agglomération qu'on peut reconnaître d'édifices et de garages, mais il y a une autre référence à un jugement qu'on nous communique. Si nous passons à la fonction, c'est le jugement de valeur qui prend le dessus sur les correspondances que nous retrouvons. Par conséquent, la direction et l'action du langage visent à convaincre le lecteur de partager plus que les correspondances, de partager les jugements de valeur explicites dans l'univers du roman. Dans ce cas, cela veut dire intégrer le même jugement à notre propre univers.

Nous avons déjà donné un bon exemple de la troisième fonction — «Personne ne le vit débarquer dans la nuit unanime» — dans laquelle des aspects référentiels du langage déplacent l'univers du lecteur. La quatrième fonction référentielle du langage littéraire (figuratif) est la création de correspondances uniques. Par exemple «Le temps et la cloche ont intégré le jour» ne fonctionne pas seulement sur une base de correspondances référentielles, mais aussi sur la nouvelle correspondance de mort et d'enterrement du jour, comme l'effet du temps et la mesure du temps (la cloche). Par conséquent, nous pouvons parler de quatre fonctions, quant à l'effet focal de référence linguistique: établir une correspondance de références, faire accepter au lecteur les jugements

de valeur dans les références, remplacer les références du lecteur par une image construite ou un concept et, finalement, faire créer une nouvelle correspondance par le lecteur lui-même. Le plein impact du langage littéraire se réalise à l'intérieur de l'intimité de l'expérience de lecture personnelle. Le message significatif initial est transformé en expérience, comme expression de la personnalité du lecteur et comme recreation des références externes objectives. Ce que nous avons tenté de définir, c'est la fonction du langage littéraire à l'intérieur de l'expérience de lecture. Le résultat de cette recherche a été un cadre intersubjectif de l'effet de la lecture, car il est devenu évident que plus nous demandons « qu'est-ce que ça fait ? » plus nous arrivons à une généralisation des lecteurs et de la lecture. L'hypothèse des quatre fonctions du langage littéraire est le résultat d'un raisonnement inductif qui a été vérifié par l'expérience de beaucoup de lecteurs. Son utilité comme structure intersubjective sera discutée par la suite et nous y ferons allusion dans le reste de cette étude. Sa validité sera établie ou rejetée, en dernière instance, par la critique du grand public auquel j'adresse ces remarques.

Nous arrivons maintenant à un aspect d'intentionnalité textuelle qui a été développé principalement dans le présent siècle et plus particulièrement par les théoriciens européens⁶. L'importance de la structure narrative dans la quête d'une compréhension ne peut pas être minimisée. Quiconque tente d'étudier le roman en l'absence d'une perspective claire et

⁶ « L'intentionnalité » est une caractéristique centrale de la philosophie phénoménologique introduite par Brentano et révisée par Husserl. C'est aujourd'hui le concept général qui désigne les lignes directrices par lesquelles un objet est présenté à un sujet. Gurwitsch commente l'intentionnalité de la conscience : « Être conscient d'un objet veut dire que, dans l'expérience présente, on est conscient de cet objet comme étant le même que celui dont on a fait l'expérience dans le passé, comme étant le même que celui dont, généralement parlant, on peut être conscient dans un nombre indéfini d'actes présentatifs » (1966, p. 12). Voir aussi A. DeWaelhens. *Husserl et la pensée moderne*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1959; et Stephan Strasser, *The Idea of Dialogal Phenomenology*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1969, pp. 12-14. C'est en particulier à partir des premiers écrits d'Husserl que nous avons adapté le concept de l'intentionnalité d'un texte littéraire; voir *Ideas General Introduction to Pure Phenomenology*, vol. 2, Londres, Allen and Unwin, 1931, pp. 70 suiv.

articulée de la structure est exposé à se perdre dans un labyrinthe de fragmentation. Toutefois, il est aussi important de se rappeler que l'étude de la structure du récit n'est qu'une étape sur la route de la connaissance littéraire humaniste. On doit se rappeler que le but de l'étude littéraire n'est pas le texte en soi, mais plutôt le texte comme base commune pour que les lecteurs réalisent leur expérience de lecture. En fait, nous pouvons même risquer de dire que la structure romanesque ne peut pas être étudiée sans prendre en considération que la réalité du récit renvoie entièrement à l'activité du sujet connaissant, le lecteur. C'est pourquoi l'étude de structure doit tendre vers une considération plus complète du roman comme expérience dans le vécu du lecteur.

Par structure romanesque, nous entendons les règles générales et formelles d'interdépendance à l'intérieur de l'univers romanesque. On doit identifier quatre sortes de règles avant de pouvoir élaborer le système ou la structure qui régit le roman. Ce sont les règles qui gouvernent la voix ou les voix narratives; les règles de temporalité; les règles d'espace quantitatif et qualitatif et, finalement, les règles qui gouvernent la participation dans l'univers romanesque. Tous les romans

⁷ Il est essentiel à travers notre commentaire sur l'univers narratif d'insister sur son caractère de perspective. La réalité est sujette à des changements indéfinis de perspective et elle n'est pas encore épuisée après que nous ayons fait de notre mieux pour la connaître. Dans la mesure où un texte littéraire est la construction humaine du lecteur, il est limité à l'éventail des points de vue de ce lecteur particulier. Mais dans la mesure où le texte littéraire représente des choses réelles dans un cadre intentionnel, il est aussi virtuellement inépuisable que la réalité elle-même. En tout temps, nous distinguons entre notre interprétation du monde et le monde comme intentionnalité. Il en est ainsi également de l'univers narratif qui ne me devient disponible qu'à travers les limitations de mon point de vue, mais qui deviendra aussi disponible à une série d'autres lecteurs avec d'autres points de vue. L'aspect que nous avons tenté d'isoler dans cette partie, c'est l'unité fondamentale de l'univers narratif qui est sous-jacent aux points de vue sans nombre sous lequel il est connu. L'unité est le fondement profond de l'organisation des référents du langage que nous avons décrits comme le vécu émergeant, comme la distance intérieure entre la voix narrative et sa narration. Pour la base philosophique de ce commentaire, voir John Wild, «Man and his life World» in For Roman Ingarden, *Nine Essays in Phenomenology* (La Haye, Martinus Nijhoff, 1959, pp. 90-109).

ont des ensembles de règles pour chacune de ces classes, mais chaque roman a la potentialité d'un système unique d'organisation au niveau de la réalisation.

On peut penser les relations entre les quatre classes de règles structurales comme un système d'interdépendance qui nous sert à comprendre l'univers romanesque comme un tout. Le roman est un flot de concepts émanant de la voix narrative au sujet de l'univers narratif. Ce flot interne est en effervescence avec une ou la totalité des classes composantes en train de changer. Considérons le flot dans un schéma de complexité croissante. Supposons d'abord que la voix narrative est fixe. Nous sommes rapidement assurés qu'elle a certaines attitudes et certaines capacités et que celles-ci ne changent pas. En plus, posons que dans le même exemple on définit tout aussi clairement le temps comme un équilibre chronologique d'expérience et de résumé. Ajoutons des personnages fixes à cette formule, et nous avons seulement à nous attaquer à la croissance et au développement de l'espace romanesque.

Des milliers et des milliers de récits ont été écrits de cette manière et le fait que le système structural est simple n'implique aucunement une déficience. Je ne m'occupe pas ici des critères d'évaluation. Il serait certainement absurde de faire de la complexité de la structure une base de jugement de valeur. Dans la formule abstraite que j'ai décrite précédemment, nous avons le flot interne de jugements de valeur, concentré sur la présentation du monde. Nous pouvons donc nous référer à un roman avec ce genre de système comme à un roman à structure spatiale. Le problème dans l'analyse structurale vient lorsque nous avons plusieurs composantes en effervescence. Poursuivant le même modèle, changeons les personnages fixes pour des personnages de roman dont la personnalité se développe et croît au plan de la prise de conscience intellectuelle et sensible à mesure que le roman progresse.

Il devient impératif pour notre étude de déterminer où réside l'axe organisationnel de la structure : dans le personnage ou dans l'univers narratif ? Le texte est un flot d'expressions, ajoutant un maillon à un autre, superposant des images, des concepts et des symboles les uns aux autres en une succession qui devient un système complexe pour le développement d'une structure de l'espace ou d'une structure du personnage.

Ces deux prototypes de structure sont donc complexes ou unitaires en fonction de la variabilité des quatre classes de règles que nous avons énumérées.

J'ai reporté la discussion d'un troisième système structural à la fin parce qu'il est souvent l'objet de confusion. Dans cette structure, les quatre classes sont fixes et il n'y a pas d'élaboration de la voix narrative ni de temps d'espace ou de personnage. Nous faisons face aux événements ou aux actions, à la suite. Cette structure d'action est la base du roman de chevalerie, de l'aventure romanesque, du roman policier et d'autres formes de littérature populaire.

La structure d'action, alors, peut être reconnue comme une organisation prototype de la narration dans la tradition orale, d'abord, et, par la suite, dans l'expression écrite. Sa force réside dans la clarté non-équivoque avec laquelle on dépeint les événements et leurs conséquences. En fait, toute subtilité possible de pensée spéculative est sacrifiée à la force envahissante de l'action directe. L'événement suit l'événement dans un modèle de causalité qui permet seulement à un flot inévitable d'événements d'avoir lieu. Le sens du destin est étroitement lié à cette structure narrative. Nous venons de discuter trois prototypes structuraux. Chacun organise le récit autour d'une priorité structurale : personnage, monde ou événements. Tout cela a été présenté d'une manière convaincante par Wolfgang Kayser et autres, mais au-delà des descriptions des prototypes structuraux se pose la question de savoir de quelle façon les ensembles de règles réagissent les uns sur les autres ou, pour la formuler autrement, comment l'interdépendance des règles formelles constitue la structure.

Les règles de la voix narrative sont les moyens de contrôle du flot narratif à la source. Conséquemment, comme classe, les caractéristiques particulières de la voix narrative — point de vue, privilège, autorité et dramatisation — forment une administration fonctionnelle de l'unité cumulative qui est l'univers narratif. De l'autre côté du flot, nous avons les règles d'ordre interne qui façonnent les limites spatio-temporelles de l'univers narratif. La temporalité existe comme discussion narrative pour l'univers et pour le personnage. Nous pouvons donc parler du temps d'expérience pour le personnage ou la

voix, à l'intérieur d'un système chronologique, et d'un temps d'expérience extérieur à la chronologie, de la durée narrative dans sa totalité et finalement de la référence implicite et explicite au temps historique.

Pareillement, l'espace est une dimension narrative, une dimension de mouvements potentiels qui devient réalisée comme action pour les personnages. Les règles générales de l'espace dans le récit déterminent l'organisation de la scène physique, l'ensemble narratif à travers le prisme des valeurs du narrateur, l'ensemble narratif vu à travers l'œil subjectif du personnage et aussi l'usage implicite ou explicite du cadre historique. Les deux sortes de temporalité et d'espace œuvrent ensemble pour lier les objets de l'univers narratif dans une totalité structurée par des valeurs, totalité dont les dimensions sont des limites de mouvement potentiel et d'action. Nous avons jusqu'à maintenant considéré les deux limites du flot narratif, de la source à l'univers, et les lieux d'interdépendance qui opèrent entre elles. Nous avons encore à nous concentrer sur le cœur du récit qui est participation non seulement à l'univers narratif mais aussi au flot narratif lui-même. Les personnages ou les voix romanesques participent à la réalité de l'univers narratif ainsi qu'au flot de la narration bien qu'ils soient occasionnellement conscients de cette participation ontologique. Les règles, dans ce cas, sont la relative liberté de parole, la capacité de connaître, de développer et d'expérimenter la réalité, la relative indépendance du narrateur et finalement le reflet de la structure sociale du monde narratif qu'offre le personnage.

La plénitude et la richesse du récit ne sont pas bien servis par les schèmes structuralistes, quelle que soit leur ingéniosité, parce qu'ils n'ont pas de moyens de considérer les voies dans lesquelles la structure est projetée sur le lecteur implicite et seulement réalisée à travers le lecteur réel. C'est pourquoi, en allant au-delà de la structure, nous devons construire une série de points entre les composantes de la structure, d'une part, et la fonction qu'elles remplissent pour le lecteur implicite, d'autre part. Le résultat final de cette stratégie d'écriture pour le lecteur implicite est ce que nous avons appelé l'intentionnalité du texte et le statut de lecture implicite est ce que nous avons appelé le contexte romanesque.

Si nous redéfinissons les quatre aspects de la structure narrative comme quatre classes de règles structurelles qui, toutes, servent à une fonction spécifique pour le lecteur implicite, nous pouvons établir les bases d'une étude phénoménologique du roman.

Une esquisse des règles structurelles et de leur fonction intentionnelle correspondante aidera à clarifier ma position :

Classe I. Expression

- a) Règles générales de la voix narrative
 - 1. Point de vue
 - 2. Privilège
 - 3. Autorité
 - 4. Dramatisation
- b) Fonction intentionnelle de la voix narrative : régir l'univers vivant du roman.

Classe II. Temporalité

- a) Règles générales du temps narratif
 - 1. Expérience narrative comme ordre chronologique
 - 2. Expérience narrative dégagée de la chronologie narrative
 - 3. La séquence narrative comme temps
 - 4. Les séquences extratextuelles comme temps
- b) Fonction intentionnelle du temps narratif : Établissement d'un complément formel de base pour l'ordre de l'univers narratif.

Classe III. Univers phénoménal

- a) Règles de référence à des dimensions physiques extratextuelles
 - 1. Matériel perçu à l'intérieur d'un système de causalité physique
 - 2. Perception comme expression de structure de valeurs de la voix
 - 3. Perception comme expression de la structure de valeurs du personnage
 - 4. Perception comme expression de la structure de valeurs du lecteur

- b) Fonction intentionnelle du matériel perçus — Établissement d'un complément de base pour l'ordre de l'univers narratif

Classe IV. Participation

- a) Règles de réalisation de l'expérience
1. Expérience directe à travers le personnage
 2. Capacités des personnages
 3. Relative autonomie des personnages
 4. Le personnage comme organisme socio-économique
- b) Fonction intentionnelle de la participation : Transformation du mouvement et de la prise de conscience en action et en pensée dans l'univers narratif.

Nous sommes allés aussi loin que possible dans notre considération du texte comme une création intentionnelle qui passe de l'écrivain au lecteur. Nous devons maintenant revenir à l'examen de ces deux termes dans leur *vécu* respectif.

L'AUTEUR

Le texte romanesque a occupé la position centrale dans notre recherche jusqu'ici. Nous devons maintenant chercher à élargir la portée de cette recherche en tenant compte de la relation du texte à l'auteur et au lecteur⁸. Si nous pouvons

⁸ Nous arrivons maintenant à la question que nous avons laissée de côté pendant la présentation de notre argument, à savoir : quelle est la relation de l'auteur et de son vécu au texte littéraire qu'il a écrit ? Dans un brillant plaidoyer pour la considération de l'auteur et de sa perspective, D. E. Hirsch a présenté l'hypothèse que la validité de l'interprétation repose, en dernière instance, sur ce que l'auteur voulait dire au moment où il a écrit. L'argument de Hirsch place tout le fardeau de la reconstruction historique sur une herméneutique. Ma critique de cette hypothèse repose sur le principe général que la reconstruction de la situation de l'auteur ne peut être effectuée que partiellement et toujours à travers le système de valeurs du spécialiste de la critique. En conséquence, c'est un terrain beaucoup trop instable pour y asseoir une interprétation. Voir D. E. Hirsch : *Validity in Interpretation* (New Haven, Yale University Press, 1967).

Il y a une autre position qui soutient que l'on ne peut trouver de vérité dans l'interprétation littéraire que dans la cohérence interne. Cette hypothèse est connue sous le nom de formalisme extrême et, en Amérique du Nord, comme la « Nouvelle Critique » du dernier quart de siècle. Tout au long de cette étude et dans des textes antérieurs sur Unamuno, j'ai soutenu que la

accepter que l'auteur, le texte et le lecteur sont dans un processus continu de transmission, nous pouvons volontiers convenir que le processus peut être étudié soit à partir de la perspective de l'auteur, soit à partir de celle du lecteur. Dans le cas de l'auteur, il y a une dialectique créative en ceci que l'écrivain s'engage lui-même dans l'objectivation de sa propre expérience. Dans le cas du lecteur, il y a une dialectique re-créative lorsqu'on force le texte à livrer son champ référentiel et que le lecteur est poussé à y répondre.

Il y a nombre de voies ouvertes à la considération de l'auteur en relation avec son travail. L'étude de l'auteur comme artisan atteint les premières phases de la création littéraire et peut révéler les normes d'écriture qui définissent le lecteur implicite qui est présent dans l'esprit d'un auteur particulier. Une autre approche de l'étude de l'auteur consiste à se concentrer sur la capacité de pénétration imaginative et particulièrement la transformation de l'expérience en expression.

Il existe d'autres approches, mais dans ces deux-là nous retrouvons les problèmes de base qui sont communs aussi bien à tous les écrivains imaginatifs qu'aux artistes linguistiques : métier et inspiration. Si nous examinons les notes, les brouillons et les manuscrits d'un auteur, nous pouvons faire une tentative de reconstruction du procès créatif d'écriture, mais il nous faut connaître les motifs d'une telle étude et, plus encore, quelle signification ont de telles preuves pour la compréhension de l'expérience de lecture.

Puisque le processus d'écriture créative est ici le sujet d'étude et non la réalisation du travail à travers le lecteur, il s'ensuit que les résultats de cette recherche sont uniquement valables en regard de la biographie de l'auteur et, par extension d'analogie, du processus créatif en général. L'ambiguïté de base de l'expression imaginative ne cédera pas devant une

base de l'interprétation se trouve dans la correspondance plutôt que dans la cohérence interne ou dans des reconstructions irréalisables du vécu de l'auteur. Cf. « Archetype and Recreation » *University of Toronto Quarterly*, 14, 1970, pp. 58-72.

J'ai, jusqu'ici, examiné la correspondance qui émane d'un texte, mais nous devons noter qu'elle a deux directions : une qui mène au lecteur et l'autre qui se dirige vers l'auteur.

telle approche. Dans toute expression créative, il y a un élément de spontanéité qui rapproche des éléments sans aucune relation préalable dans un tout, et c'est cette spontanéité indéniable qui impose des limitations très rigides à la reconstruction historique. Bref, l'étude du processus d'écriture créative chez un auteur spécifique peut seulement tourner autour de l'écriture elle-même et ne peut pas pénétrer dans la signification du travail. Il y a donc deux manières fondamentales pour un auteur de travailler à la création littéraire. L'une est une forme de pensée détachée à propos des matériaux dont il se sert et l'autre est une forme intérieure de pénétration dans les potentialités d'être qui n'ont de devenir qu'à travers l'activité de l'auteur.

Par conséquent, l'écrivain créatif pense dans deux langages : d'abord, le langage conventionnel de son discours public et, l'autre, le langage intérieur du devenir imaginaire qui est analogue au langage de la fantaisie et des rêves. L'activité de l'écriture créative, c'est une rencontre dialectique entre les deux langages. Les efforts de l'auteur qui sont souvent extrêmes consistent fondamentalement à transformer le discours du langage imaginaire en langage conventionnel⁹.

⁹ On peut voir la nature générale de la correspondance entre l'auteur et le texte, dans le cas le plus simple : Un auteur utilise le langage pour aller au-delà du langage, dans la totalité du contexte humain. Il écrit des mots qui ont des limitations spécifiques et concrètes fondées sur les rapports vitaux quotidiens, mais il écrit sur l'expérience de vivre elle-même. Cyril Welch dans son article « Speaking and bespeaking » (1969) présente sur le langage un argument similaire au mien, mais du point de vue d'un philosophe : « Le langage est enraciné dans l'être — si par « être » nous voulons dire l'émergence et la submergence de l'homme et des choses qui le concernent. Mais s'il en est ainsi, nous chercherons en vain un langage qui peut parler de l'être de l'homme et de l'être des choses. Un langage servira toujours à parler des jonctions et des mouvements à l'intérieur d'une totalité contextuelle. Si la philosophie et la poésie contiennent quelque chose de cette totalité et de ce que cette totalité pourrait produire ce n'est pas tant parce qu'elles en parlent, mais parce qu'elles la commandent. De toute manière, nous ne sommes pas en droit de nous attendre à trouver dans ces domaines une évidence lumineuse et suffisante à l'effet qu'il y a là quelque chose de distinct que l'on commande ou qu'on pourrait commander. Pour parler efficacement, un contexte d'expérience

L'auteur comme artisan travaille le langage conventionnel et à travers son effort tente de rendre l'expression fidèle au langage de création. Dans le récit spécifiquement, les mots du narrateur créent le monde dans lequel il est présent comme source de tous les événements. Mais parce que les mots sont des mots spécifiques énoncés par le narrateur, ils le révèlent aussi, lui et sa vision. L'habileté de l'auteur altère la qualité et la quantité de cette double signification, mais ne peut jamais changer la dualité essentielle de la narration comme expression et référence à soi.

Prenons un exemple spécifique en vue d'illustrer ce que nous venons de dire. En étudiant des manuscrits de *San Manuel, bueno y martir*, de Miguel de Unamuno j'ai découvert qu'il y avait plusieurs longues additions entre le premier brouillon et le brouillon définitif¹⁰. L'examen des additions a révélé un schéma d'expansion symbolique. Les éléments symboliques dans le premier brouillon portaient sur des symboles pleinement reconnaissables de mère créatrice, de rédemption, etc. Néanmoins, l'artisan, en ré-écrivant, dans ce cas-ci, en ajoutant au texte, a altéré l'expression romanesque. Il a rendu explicite le symbolisme implicite. La remarque essentielle est que la dualité existait avant et après les additions. Les mots exprimaient un état de choses entre hommes et femmes et révélaient aussi une puissante vision mythique dans le langage imaginaire de l'auteur. Dans ce cas, la dualité est plus ouverte après la ré-écriture, mais elle n'est pas un résultat des changements.

ne met en évidence que plusieurs formes de références à l'intérieur de lui-même. Mais toute évidence n'est pas efficace et évidente de soi. Il pourrait y avoir de l'évidence qui ne se manifesterait que si nous sommes préparés à en être témoins » (p. 92).

Dans les termes de notre discussion, le texte littéraire dégage un contexte d'expérience qui a plusieurs directions référentielles à l'intérieur de lui-même et que nous avons identifiées comme la référence à soi et la référence extralinguistique. Ces références deviennent manifestes chez le lecteur qui est préparé à en être témoin et elles mettent en évidence l'expérience créatrice partiellement cachée de l'auteur.

¹⁰ J'ai publié une étude des changements textuels dans *San Manuel, bueno y martir*, dans *Estudios de Hispanofilia*, University of North Carolina, 1973 : j'en avais déjà présenté certains éléments dans mon article « Archetype and Recreation » (1970).

Nous sommes maintenant en mesure de répondre à la question que nous nous posions au début de cette étude sur la signification du métier de l'auteur. L'information sur le processus d'écriture d'un auteur a de l'importance seulement à l'intérieur de la dialectique créative des langages d'expression et d'imagination.

Nous devons considérer, à présent, le langage intérieur de l'imagination créative, et ce en dépit de l'évidente complexité du sujet. Bien qu'il ne soit pas possible de développer l'étude complète de l'inspiration littéraire, nous sommes obligé de fournir une base suffisante pour une compréhension de la dialectique créative que nous sommes en train d'esquisser.

À la source de l'intuition créative, se trouve un dialogue entre l'auteur et son univers qui devient un « tu », l'autre à travers lequel le « je » peut émerger. Il y a liberté dans la réponse laissée à l'autre, mais il y a une nécessité de direction que celui-ci impose. L'auteur parle dans ce dialogue de l'imagination, mais son univers lui parle aussi ; c'est pourquoi il transforme son expérience à travers sa participation, et l'univers en devenir impose, à son tour, des changements à l'auteur. Le « je » de l'auteur est inconcevable sans l'autre de son univers et la réciprocité du dialogue est le langage de l'imagination.

La conscience objectivante et réflexive du dialogue entre soi et l'univers est commune à tous les créateurs, mais, dans le cas de l'auteur, elle peut rester cachée derrière le moyen d'expression. Tandis que le sculpteur ou le peintre utilise la matière, l'écrivain travaille avec le langage, donc, avec le risque supplémentaire de submerger le dialogue créatif sous une couche de conventionnalité.

Nous partageons tous le langage et nous partageons aussi l'univers, bien que peu d'entre nous puissions partager l'univers à travers la langue écrite. C'est essentiellement la tâche de l'auteur et le principal point qu'on considère ici.

Si nous devons parvenir à faire un peu de lumière sur ces relations, nous devons commencer par en connaître les fondements. On désigne habituellement par les termes « univers du vécu » le « donné » d'un auteur ou de n'importe quel homme. Toutefois, derrière cette expression nous avons une pluralité

d'organismes vivants dont les buts diffèrent et parfois s'opposent. L'organisme vivant se nourrit d'autres organismes plus petits. Toute construction implique une certaine destruction. Si nous concevons la vie comme ce genre de lutte entre la vie et la mort, nous pouvons mieux comprendre que le dialogue de l'auteur implique la vie dans un sens positif, parce que le dialogue est un contrepoids positif à la violence et à la destruction. Dans ce sens, nous pouvons affirmer que le dialogue créateur d'univers d'un auteur possède son pouvoir créatif du fait de l'acceptation de l'autre par le « je ». Parce que l'auteur choisit d'entrer dans la relation de constituer une vision, il doit accepter l'autre comme une voix qu'il doit écouter de la même façon qu'il lui parle. En d'autres mots, le dialogue créatif a lieu seulement lorsque l'auteur considère l'autre digne d'un échange. Au niveau de l'expression, il peut se trouver un langage d'indignation et de rage comme résultat de l'écriture de l'auteur. Mais au niveau primaire de l'inspiration, il doit y avoir une relation je-tu puisque l'imagination constitue l'univers. La négation du dialogue n'est pas en désaccord avec le monde créé car il n'est qu'une forme parmi plusieurs de constitution du monde. La négation du dialogue est le silence.

Continuons notre enquête sur la nature du niveau premier de constitution de l'univers à travers le dialogue. La relation je-tu en est une de tension, de changement et de conflit, mais elle demeure ouverte aussi longtemps que l'auteur est désireux de rencontrer son univers. La concept « tu » n'est pas la vision du monde que projette l'auteur. Il doit être l'« autre » authentique qui partage le monde avec l'auteur. En choisissant délibérément d'entrer dans l'univers, l'auteur est entré dans le dialogue.

Il s'ensuit une transformation unique quand l'auteur commence à écrire, car il tente d'exprimer, d'amener à la surface du langage conventionnel ce qui se trouve dans le langage intérieur du dialogue créatif. L'auteur cherche maintenant à trouver des mots qui seront fidèles au langage intérieur et reproduiront aussi une partie de leur signification pour le lecteur implicite. Les difficultés d'expression de l'univers formé par l'imagination relèvent de cette double finalité de l'écriture : être fidèle au dialogue intérieur et atteindre le lecteur par sa signification.

On peut illustrer la transformation de l'expérience de l'auteur en expression grâce au problème spécifique du romancier. Pour ce faire, il nous faut réintroduire quelques notions fondamentales de perspective littéraire. Un romancier ne peut pas imaginer un monde d'abstraction pure. Les spécifications complètes d'un univers nécessiteraient plus que ce que n'importe quel homme ou groupe d'hommes pourrait écrire ou lire. En outre, puisque la pensée et le langage sont enchevêtrés inéluctablement, ces pensées mêmes, quelques chaotiques qu'elles soient, sont conditionnées par le langage et le souvenir de l'utilisation du langage. Enfin, il serait impossible d'exprimer, et pour le lecteur d'imaginer un monde qui serait original.

La tâche du romancier est de produire un univers imaginaire en n'énonçant qu'un nombre relativement restreint de termes qui sont significatifs pour le lecteur et servent de signes fondamentaux pour l'imagination. Le lecteur ajoute, étend les indices textuels et perçoit un monde imaginaire par référence à ses souvenirs du monde réel. Rien de moins qu'un imbroglgio complet résulterait si nous perdions de vue ces notions de base que nous pouvons résumer comme suit: a) l'auteur ne contrôle pas la construction du monde imaginaire puisqu'il ne peut que fournir des indices de départ; b) le lecteur crée le monde imaginaire en se rapportant à ses souvenirs du monde réel et non du monde réel lui-même; c) le monde imaginaire suggéré par les mots du romancier peut être décrit adéquatement comme une modification de nos souvenirs du monde réel.

Par l'étude attentive des manuscrits d'un auteur, nous pouvons arriver à quelques conclusions provisoires concernant son utilisation du langage. Avec beaucoup moins de certitude, nous pouvons tenter de reconstruire le dialogue créatif de l'auteur dans son univers.

Cette spéculation inductive concernant le processus de création constitue une ressource importante pour l'interprétation littéraire et l'histoire littéraire si elle est rattachée directement de façon convaincante à l'intentionnalité des textes de l'auteur. Tenter de faire de l'auteur une base pour la vérification du sens contredit le principe qui veut que l'on procède du plus

connu au moins connu dans une recherche¹¹. La position de l'auteur n'est pas une donnée à priori, mais plutôt une position reconstruite de façon très provisoire ; c'est pourquoi on ne peut jamais faire appel aux relations de l'auteur avec son univers comme à un fondement pour déterminer la validité d'une interprétation.

L'étude de l'auteur possède une autre finalité que nous n'avons pas encore considérée : la compréhension historique du groupe social dans lequel l'auteur individuel a été formé.

L'histoire littéraire partage avec toute recherche historique le paradoxe radical de constituer une perspective rationnelle tirée du présent et imposée au milieu de vie irrationnel du

¹¹ *Validity in Interpretation*, (1967) de Hirsch, constitue une défense éloquent et cohérente de la signification de l'auteur comme base de l'interprétation. Il commence son étude par une attaque directe contre l'exclusion de l'auteur. « C'est à l'historien de la culture de nous expliquer pourquoi il y a eu dans les quatre dernières décennies un assaut massif et généralement victorieux contre la croyance sensée qu'un texte veut dire ce que son auteur a voulu dire » (p. 1). Loin de préconiser simplement un retour aux recherches des sources historiques, Hirsch jette les bases d'une méthodologie rigoureuse de l'interprétation. Il présente son cas avec force : « Bien sûr, le lecteur doit réaliser la signification des mots par ses propres actes subjectifs (personne ne peut le faire pour lui), mais s'il se souvient que sa tâche consiste à élaborer la signification de l'auteur, il tentera d'exclure ses propres prédispositions d'imposer celles de l'auteur. Cependant, personne ne peut établir avec certitude la signification d'un autre. Le but de l'interprète est simplement ceci : montrer qu'une lecture donnée est plus probable qu'une autre. En herméneutique, la vérification est un processus d'établissement des probabilités relatives » (p. 236).

Il est évident, à partir de ce résumé de sa position, que Hirsch est pleinement conscient du processus d'actualisation du texte dont nous avons parlé plus haut ; la principale différence entre nous réside dans ses prémisses idéalistes concernant la vérité. À mon point de vue, la tâche du lecteur (et du critique) est de comprendre la base de la signification qu'il attribue au texte. La lecture, comme activité fondamentalement subjective, ne peut jamais exclure les prédispositions du lecteur, et, quand il tente d'imposer celles d'un autre (par exemple, celles de l'auteur supposé) il impose les prédispositions qu'il croit que l'autre a eues. Par conséquent, le but de l'interprète est d'expliquer les directions et les fondements d'une lecture donnée. Pour des commentaires sur le livre de Hirsch, voir le numéro spécial de *Genre* I (juillet 1968) consacré à son livre, plus particulièrement les contributions de Morse Peckham (pp. 190-194) et Monroe C. Beardsley (pp. 169-189).

passé. Comme branche spécialisée de l'histoire, l'histoire littéraire fait le lien entre les époques et les vies individuelles qui ont laissé leur marque par l'écriture créatrice. Par conséquent, la reconstruction de l'époque dépend de la reconstruction de l'auteur littéraire. Il y a plusieurs catalogues et dictionnaires d'écrivains regroupés ensemble en fonction d'affinités approximatives et de traditions, mais la source essentielle doit demeurer l'auteur reconstitué, mis en relation avec son écriture.

L'étude de l'histoire littéraire est donc une facette ancillaire de l'étude littéraire et ne peut remplacer l'étude directe sans qu'on donne à une certaine perspective du passé la place de l'œuvre littéraire elle-même. Nous pouvons aujourd'hui juger aisément la folie de plusieurs dogmes pédagogiques quand nous constatons qu'au XX^e siècle, on forme un étudiant à voir le XVII^e siècle, par exemple *Don Quichotte*, à travers les perspectives de l'éducation du XIX^e siècle.

L'œuvre littéraire n'a qu'un destin historique pour un lecteur du XX^e siècle, et c'est la perspective présente. L'auteur n'existe que comme auteur implicite, à travers la rencontre créatrice de la lecture du texte. Cet auteur implicite ne peut devenir l'auteur historique, c'est-à-dire, l'individu reconstitué historiquement qui a vécu et écrit dans le passé, qu'à travers une recherche directe et rationnelle sur l'homme et son milieu. Ces remarques ne visent pas à nier ou à réduire l'importance et la signification de l'histoire pour l'étude littéraire. En fait, la tradition littéraire est et a été une école de formation des plus importantes pour les écrivains de toutes les époques¹².

¹² L'histoire littéraire est essentielle pour l'étude littéraire en général et elle a besoin de beaucoup de remise en question en ce qui a trait à ses principes, à ses postulats et à ses buts. Les historiens de la littérature ont été écartelés entre deux directions opposées depuis les premiers grands chercheurs du XIX^e siècle. D'une part, le concept d'une littérature universelle de l'homme (généralement réduite à l'Europe occidentale avec certaines concessions à l'Amérique a eu tendance à effacer toutes les caractéristiques locales, régionales et même nationales en faveur d'un idéal humaniste affirmant que l'art, y compris la littérature, « est un langage par lequel l'esprit humain donne la parole à sa propre intégrité ». Voir Albert Hofstadter (« On the Consciousness and Language of Art »). D'autre part, nous avons vu plusieurs histoires de l'art qui se bornaient aux limites étroites d'une nation et même

Que nous lisions un ouvrage classique de littérature ou l'œuvre d'un auteur contemporain et presque inconnu, l'ouvrage réalise sa potentialité d'une façon tout à fait indépendante de l'auteur réel. Mais il y a une prise de conscience de l'auteur implicite qui émerge pendant la rencontre-lecture. Les auteurs varient beaucoup quand au degré de clarté avec lequel ils se reflètent eux-mêmes, mais ils projettent tous une ombre qu'on peut discerner.

En général, il y a deux manières distinctes pour l'auteur implicite de pénétrer dans l'expérience littéraire du lecteur. Il y a d'abord les données externes de l'information biographique ; elles peuvent prendre la forme élaborée d'une réputation établie provenant de commentaires critiques sur l'homme et son œuvre, ou elles peuvent se restreindre à une simple note biographique sur la pochette du livre. Cela constitue sans doute le mode le plus fréquent d'apparition de l'auteur implicite. Une autre manière, importante bien que moins fréquente, apparaît à travers les données internes fournies par le texte lui-même. Ces indices peuvent être des références autobiographiques explicites à l'auteur, caché derrière le narrateur, ou encore des références plus indirectes à son milieu. Quoi qu'il en soit, les indices internes fonctionnent tous de façon à désigner l'auteur qui s'est engagé dans la tâche créative d'écrire.

Nous pouvons nous demander quel est le rôle de l'auteur implicite dans l'expérience littéraire. Nous ne pouvons pas nier qu'il ait un rôle car l'existence de l'auteur implicite établie par des moyens externes ou internes est une partie viable de

d'une ville. En réfléchissant sur cette opposition, on trouvera que la réduction de la tradition littéraire soit à l'universel, soit à des particularités locales est une falsification de la réalité littéraire des auteurs et de leurs lecteurs.

Nous avons tenté, plus haut, de sortir de cette impasse et je ne répéterai pas mes arguments, ici, mais, en général, mon opinion est que l'histoire littéraire authentique n'est possible qu'en coordonnant les aspects universels et diachroniques de notre héritage littéraire. Je suis d'accord avec Geoffrey Hartman quand il juge possible une histoire littéraire qui respecte « le mariage précaire entre le génie et le génie du lieu » (p. 232). Voir « Toward Literary History » dans *In Search of Literary Theory*, éd. Morton W. Bloomfield (Ithaca, Cornell University Press, 1972, pp. 197-235).

l'expérience. Prenons d'abord le cas des données externes, puisque c'est le plus courant. Tout ce que nous savons ou pensons savoir à propos de l'auteur présumé du texte que nous lisons a déjà partiellement déterminé nos attitudes à l'égard du texte. Ainsi, si nous lisons où et quand l'auteur est né, ce que sont ses lettres de créance intellectuelle, ce que d'autres (les critiques) ont écrit sur son œuvre et même ce que sont ses opinions générales sur le monde, nous devenons prémunis d'une façon directe par rapport au texte. Nous élaborons des attentes; notre curiosité s'éveille; nous commençons à nous projeter dans le texte avant même de le lire. L'anticipation du texte peut se fonder sur une multitude d'indices externes dont l'auteur présumé ne constitue qu'un élément, bien que des plus importants.

Dans le cas des données internes concernant l'auteur implicite, notre réaction est très différente car cette vision de l'auteur en question surgit alors que nous sommes déjà immergés dans l'expérience du texte et les références à l'auteur indistinct nous poussent hors du monde littéraire dans l'historicité de l'auteur. Les indices internes nous projettent hors de l'œuvre, mais ne nous permettent jamais de prendre pied dans l'histoire car le milieu de l'auteur est complètement subordonné au milieu romanesque. À titre d'exemple, *Les faux-monnayeurs* de Gide. Ainsi, ces indices atteignent l'univers distant des expériences vécues par l'auteur, mais cet aperçu furtif s'évanouit parce que les indices obtiennent leur signification interne du contexte romanesque et non de la position historique de l'auteur.

Nous avons indiqué que l'auteur implicite fonctionne de deux manières opposées. Les données externes sur l'auteur impliqué agissent sur une anticipation du texte, tandis que les données internes nous font jeter un coup d'œil en arrière, vers l'historicité distante de l'auteur impliqué. Les deux projections vers l'avant ou vers l'arrière se rapportent à l'arrière-plan central du texte comme à une expérience. C'est pourquoi on peut identifier fonctionnellement l'auteur impliqué comme faisant partie de l'arrière-plan de potentialités non actualisées du texte, pour l'expérience de lecture. La richesse de cet arrière-plan n'est pas diminuée par ce qui est actualisé

puisque, en tant qu'horizon implicite, elle n'est jamais que partiellement révélée¹³.

Quand l'arrière-plan de la conscience implicite prend forme dans l'expérience de lecture il y a une possibilité qu'elle devienne le contexte de l'œuvre elle-même. Par exemple, lorsque nous considérons un roman raconté à la première personne et avec des indices autobiographiques explicites, écrits par un auteur connu, nous faisons face à une situation dialectique entre le narrateur et l'auteur implicite. C'est une dialectique de la révélation et du secret, de l'évidence et du caché. Le narrateur doit sa visibilité et son identité même à l'occultation de l'auteur impliqué. Dans quelle mesure cette dialectique est-elle présente dans tous les récits ? La réponse à cette question sera incomplète en raison de l'état inachevé de nos recherches en ce moment, mais nous pouvons au moins esquisser ce que serait une réponse plus complète. De même que l'auteur réel entame avec son univers un dialogue qui sera par la suite transformé par le langage conventionnel, de même, l'auteur implicite fonctionne à l'intérieur de l'arrière-plan implicite du texte. C'est pourquoi il serait tout à fait arbitraire d'attribuer à l'auteur impliqué la totalité de l'horizon implicite où le récit s'actualise. L'auteur impliqué est le centre, mais non le tout, puisque le tout est une relation.

Le foyer principal de l'expérience de lecture romanesque est constitué par le narrateur et ce qu'il a à dire. Comme nous l'avons présenté plus haut, cet univers émerge conditionné par l'effet du point de vue du narrateur sur les capacités imaginatives du lecteur. Pour être plus clair, divisons ce champ visuel de l'imagination en premier plan et en arrière-plan. Le premier

¹³ Le concept d'arrière-plan, dans mon hypothèse, est logiquement exigé par le concept central d'intentionnalité. La réalité textuelle qui émerge comme intentionnalité remplie et l'idée même d'intention textuelle qui doit être actualisée présupposent un horizon sur lequel elles se fondent. Le terme arrière-plan, avec sa relation essentielle au premier plan, sert notre but de théorie littéraire comme expression de l'horizon d'où surgit l'intentionnalité et sur lequel naît la réalité littéraire. On trouve la base philosophique de ces idées dans *Cartesianische Meditation und Pariser Vorträge* d'Edmund Husserl (La Haye, Martinus Nijhoff, 1950, surtout pp. 81-83).

plan comprend le narrateur ou la voix narrative et le monde narratif. L'arrière-plan est constitué par l'auteur implicite et son univers implicite. La relation entre l'auteur implicite et son univers possède la même structure directionnelle que la relation que nous avons considérée entre le narrateur et le monde narratif. Dans les deux cas, le centre de la conscience est dans la voix/auteur, et le champ potentiel de mouvement mental et physique se trouve dans les univers respectifs. La question qu'il est urgent pour nous de considérer, c'est comment l'arrière-plan (auteur implicite - univers implicite) fonctionne en relation avec le premier plan (narrateur - univers narratif). Pour mieux structurer la question, je me propose d'utiliser une analogie tirée des sciences physiques. Le monde que le physicien connaît n'est pas composé des objets que nous percevons, mais plutôt des activités moléculaires et atomiques qui ne peuvent pas être appréciées de façon sensible. Ces forces «réelles» ne sont conçues que par les effets qu'elles produisent sur les instruments des physiciens. Une de ces forces est une forme d'énergie qui s'appelle la lumière qui affecte les yeux. C'est, en bonne partie, l'effet de la lumière sur les yeux qui produit la perception et l'ensemble des constructions humaines que nous connaissons comme des objets et qui forment notre réalité.

Il n'y a pas de perception sans qu'il y ait un point de vue spécifique qui sépare certaines portions du champ visuel, les organise et les synthétise comme objets. Non seulement le point de vue visuel réalise cette construction chaque fois qu'il y a perception, mais il lui octroie une identité permanente et la situe en relation avec d'autres objets construits. Nous devons noter que celui qui perçoit confère une continuité temporelle à la multiplicité des objets qui remplissent ce monde. Alors, le premier plan du champ de vision est l'objet construit et l'arrière-plan l'arrangement des parties du champ visuel qu'on ne voit pas parce qu'elles n'adhèrent pas à la formation de l'objet. C'est pourquoi nous voyons seulement le premier plan tandis que l'arrière-plan demeure invisible. Parce que l'arrière-plan est invisible, il est facile de l'exclure, mais, en l'éliminant, nous sur-simplifions la réalité physique et nous abandonnons la compréhension puisque les forces physiques agissent, que nous les voyions ou non. Cette digression brève et superficielle sur les relations physiques nous fournit un concept important

et analogue à la relation de premier plan de d'arrière-plan que je cherche à isoler dans ces pages¹⁴.

Dans le roman, comme dans la vie, voir un objet est avoir un point de vue, être orienté vers lui ; percevoir, c'est avoir une position et cela est une attitude. Quand la voix narrative parle d'un objet, elle exerce cette attitude directionnelle en fixant l'objet de la narration. Mais nous devons maintenant ajouter à la discussion la considération de l'arrière-plan réel bien qu'invisible. Derrière la voix narrative, se trouve un auteur implicite qui a mis de côté tout ce qui aurait pu apparaître, dans ce contexte, au profit de l'objet précis que le narrateur présente. De même, derrière l'objet lui-même, se trouvent les nombreux objets qui-auraient-pu-être. La solidité de l'univers narratif est faite de ce processus continu d'arrière-plan qui devient premier plan et de premier plan qui s'éloigne dans l'arrière-plan. On ne peut atteindre l'un sans l'autre. Le narrateur présente constamment l'univers narratif, c'est-à-dire, actualise le passage de l'arrière-plan à l'avant-plan et vice versa. Mais derrière la narrateur se trouve l'auteur implicite. Quelle est sa relation continue avec son narrateur ? C'est la question véritable vers laquelle nous tendons. L'auteur implicite peut aussi émerger de l'arrière-plan dans le premier plan, comme le montreur de marionnettes qui tire les ficelles, par le choix des objets ou se submerger lui-même profondément dans l'arrière-plan, laissant la scène à son narrateur. Cette relation n'est nullement fixe ou constante car chaque mot a le pouvoir de la convention littéraire.

¹⁴ L'orientation philosophique de cette discussion dérive, premièrement, des travaux de Maurice Merleau-Ponty. On peut considérer la remise en question radicale que Merleau-Ponty lança à des critiques d'art complaisants dans son essai de 1961 : « L'Oeil et l'esprit » *Art de France I*, 1, janvier 1961, comme mon point de départ théorique. D'une façon plus spécifique, le dialectique de premier plan et d'arrière-plan m'a été suggérée par la lecture de *The Visible and the Invisible: Philosophical Interrogation* de Merleau-Ponty. (Evanston, Northwestern University Press, 1968) Voir surtout le chap. 4 : « The Interwining — The Chiasm » de ce livre inachevé où Merleau commente Proust : « Nous touchons ici au point le plus difficile, c'est-à-dire le lien entre la chair et l'idée, entre le visible et l'armature interne qu'il manifeste et qu'il cache. Personne n'a dépassé Proust dans l'établissement des rapports entre le visible et l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, mais qui est sa vie et sa profondeur » (p. 149).

L'univers narratif ne surgit pas simplement d'un système de référence à des objets et d'implication dans l'action, et ne prend pas simplement forme comme vision du monde. Si l'univers narratif n'était rien d'autre qu'une agglomération fragmentaire d'éléments permettant le déroulement d'une histoire, le roman ne serait rien d'autre qu'une forme mineure de divertissement. L'univers narratif ne prend pas forme à partir du néant, car il est l'actualisation de la totalité. Les objets de l'univers narratif sont des condensations de la réalité. Il en va de même pour la voix narrative. La voix narrative n'est pas une personnalité qui a été tirée du vide ; elle est l'actualisation d'un aspect de la personnalité implicite de l'auteur.

Pour conclure cette discussion, j'aimerais commenter cet aperçu de Merleau-Ponty sur la relation auteur-narrateur : « le mot n'est plus là pour indiquer une évidence perceptuelle, il est plutôt là pour nous introduire au spectacle du monde qui se fait en lui. Le rôle du narrateur, comme on a dit depuis Proust, illustre bien cet état de choses : d'une part, le narrateur se trouve au sein des événements ; d'autre part, il garde une certaine distance avec ce qui arrive. Le mot sur les choses et les mots sur lui-même se superposent dans son langage. Et nous, les lecteurs, assistons à la rencontre spontanée de ces deux sortes de mots dans le système symbolique qu'est l'œuvre. Ainsi, nous avons le droit de voir ce qui arrive, à la fois, à l'intérieur de l'auteur et autour de lui, en même temps » (p. 335).

Ces mots du dernier cours que donna Merleau-Ponty avant sa mort, en 1961, contient essentiellement l'hypothèse que j'ai élaborée depuis une décennie. C'est pourquoi la publication récente de ces mots par Alexandre Métraux, « *Vision and being in the last lectures of Maurice Merleau-Ponty* » in *Life-world and consciousness*, éd. Lester E. Embree (Evanstone, Northwestern University Press 1972, pp. 323-336), m'a confirmé dans ma position. Ce que Merleau-Ponty appelle le mot de passe de l'écrivain se rapproche de notre concept du langage du dialogue créateur qui trouve son expression dans le langage conventionnel. Plus loin, Merleau-Ponty distingue les deux directions du langage du narrateur, ce qui est très près de l'idée que nous avons soutenue, selon laquelle les directions référentielles du narrateur sont orientées vers les objets de

l'univers narratif, autant que vers l'établissement de sa propre distance de ce monde.

Notre proposition centrale à propos du récit comme une rencontre et une célébration spontanées auxquelles nous assistons et participons, ressort de façon marquée de ces notes. Enfin, notre dernière proposition sur l'arrière-plan et l'avant-plan, qui place l'auteur implicite et son univers dans un processus de révélation et de manifestation à travers l'expérience de lecture, tire son origine de Merleau-Ponty.

Université de Toronto