

## Article

---

« La narrativité critique »

Robert Dion

*Études littéraires*, vol. 30, n° 3, 1998, p. 77-90.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501215ar>

DOI: 10.7202/501215ar

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-d'utilisation/>

---

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](mailto:info@erudit.org)



# LA NARRATIVITÉ CRITIQUE<sup>1</sup>

Robert Dion

■ La réflexion sur la « narrativité critique »<sup>2</sup> doit au préalable prendre en considération le caractère ambigu de l'expression — laquelle peut tout aussi bien désigner une certaine narrativité de la critique littéraire que la composante critique, ou plus largement cognitive, de la narration et donc du récit. Dans le cadre du présent article, je voudrais explorer ces deux dimensions de la narrativité critique, dimensions d'autant plus inextricables que la période contemporaine, si fertile en hybridations de toutes sortes, a produit des textes critiques qui font la part belle à la narration et des récits qui se laissent envahir par le métadiscours critique<sup>3</sup>. L'esthétisation d'une certaine critique littéraire à prétentions scientifiques, celle qui m'intéresse a priori, c'est-à-dire sa « contamina-

tion » par le littéraire, a ainsi eu sa contrepartie dans la « cognitivisation » de la littérature, dont certaines œuvres comme *Feu pâle* de Vladimir Nabokov, les nouvelles — ou « fables théoriques » (Compagnon) — de Jorge Luis Borges ou, au Québec, *le Semestre* de Gérard Bessette, fourniraient des exemples probants. L'élection de la critique d'inspiration structuraliste à titre de point de repère pour appréhender les formes de critique parfois dites « post-modernes » me paraît justifiée par la tentative sans précédent de « purification » du discours sur la littérature (éradication de la métaphoricité, de la métaphysique, etc.) qu'a représentée la « nouvelle critique ». Un tel choix présente en outre l'avantage notable de ménager des contrastes forts, mais conduit cependant à exclure au départ des

---

1 Cet article appartient à une série consacrée aux Dispositifs énonciatifs de la critique littéraire québécoise depuis 1980 ; cette recherche est subventionnée par le CRSH du Canada.

2 Amorcée dans Dion, 1995 et 1996.

3 À propos du discours critique et de son rapport à la fiction, voir Clément, Dion et Fortier, 1996 ; en ce qui a trait à la dimension critique de la fiction, voir mon article dans *Protée* (« L'interprétation savante d'une poésie prétendument "naïve" : à la recherche de Swann, de Carol Shields », 1998), ainsi que mon ouvrage chez Nuit blanche éditeur (*Le Moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, 1997).

types de métatextes historiquement plus hybrides, l'essai littéraire par exemple, auxquels je ferai allusion plus loin.

Si la narrativité est ce qui fait d'un récit un récit (Bres), qu'est-ce au juste que la narration ? M'en tenant à une définition minimale, beaucoup moins contraignante que celle des analystes de discours — dont Marty Laforest et Diane Vincent signalent du reste le caractère insuffisant —, je l'assimilerai à un mode de textualisation établissant une chaîne de liens de type logique (causal) et / ou chronologique (purent successif) entre une situation initiale et une situation finale. Une telle définition implique d'emblée une extension de la narrativité, du même type que celle qui permet aux sémioticiens de l'École de Paris d'étendre l'analyse sémio-narrative aux discours abstraits non figuratifs et non anthropomorphes. Elle ne permet cependant pas de distinguer, ainsi que le font Laforest et Vincent, narration et relation, la première se rapportant à l'action du héros de sa propre histoire ou à celle d'un protagoniste plus ou moins central, la seconde présupposant un narrateur qui ne communique en aucune façon avec l'univers narré (comme lorsque je raconte un livre ou un film) ; or la narrativité critique est sans doute de l'ordre de la relation.

Avant d'aborder quelques exemples de textes critiques faisant place à la narration et un exemple de narration comportant une dimension critique, il convient de commencer par décrire le cadre général des rapports entre les discours narratif et argumentatif ; c'est sur ce fond théorique que se détacheront ensuite les cas particu-

liers. Soulignons que le corpus sera dans ces pages exclusivement québécois : l'adjonction d'exemples français ou américains — qui existent certainement — demanderait en effet un développement sur le contexte actuel de la critique dans ces deux pays qui excéderait largement le cadre de l'étude ici proposée.

### Narration et argumentation

Comme tout discours, la critique littéraire ou plus précisément l'analyse de texte — termes auxquels par commodité je confère valeur de synonymes et qui renvoient aux deux versants de l'herméneutique, l'explication et la compréhension — fait appel à deux principaux modes de mise en discours, la narration (censée relever de la sémiotique) et l'argumentation (du ressort de la rhétorique)<sup>4</sup>. Les deux ont d'abord en commun d'être fondés non pas sur la vérité, mais sur la vraisemblance. Le mode argumentatif concerne la chaîne des propositions sur l'objet. Il désigne « un enchaînement structuré d'arguments liés par une stratégie globale qui vise à faire adhérer l'auditoire à la thèse défendue par l'énonciateur » (Maingueneau, p. 228). L'argumentation agit sur l'organisation même du discours, donne à l'énonciataire des instructions de lecture qui gouverneront son interprétation de l'énoncé et tente de l'enfermer dans un réseau de propositions dont il ne puisse s'échapper (*idem*). Argumenter, c'est donc construire une représentation discursive de l'objet qui s'impose aux énonciataires. Contrairement à la démonstration, qui suppose « une démarche où l'on montre la vérité d'une proposition par

---

4 Voir Angenot, 1989.

un enchaînement nécessaire à partir de prémisses déjà démontrées ou d'axiomes » (*idem*), l'argumentation se contente d'aligner des propositions endoxales ; ce faisant, elle échappe peut-être plus que la première à l'illusion positiviste de la toute-puissance, illusion reposant sur la supposée vérité d'axiomes inébranlables <sup>5</sup>.

Alors que l'argumentation est sélection et agencement d'arguments, la narration est sélection et agencement de faits ; la première relève du *Logos*, la seconde du *Mythos*. Traditionnellement, la narration (ou *narratio*) était incluse dans la rhétorique, et en particulier dans l'argumentation judiciaire, vouée à déterminer le jugement par rapport à des faits passés ; elle était inscrite dans la séquence suivante :

exorde (*exordium*) — attirer l'attention et la sympathie de l'auditoire  
 narration (*narratio*) — exposé des faits  
 proposition (*propositio*) — thèse à défendre  
 preuve (*probatio*) — production des arguments en faveur de la thèse et réfutation des arguments contraires  
 péroraison (*exhortatio*) — résumé de l'argumentation

Il n'est donc pas étonnant de trouver du narratif dans les discours à visée persuasive que sont les analyses littéraires : dans l'argumentation, la *narratio* permet de recadrer les faits en fonction du point de vue qu'on veut prendre sur eux <sup>6</sup>. Pour Anna Dutka, qui s'intéresse à une variante particulière de la critique, dite d'identification, l'argumentation de la critique « est indirecte et consiste en une reconstruction de l'œuvre en style critique indirect libre »

(Dutka, p. 39) ; d'après elle, relater une œuvre, c'est émettre des énoncés entre les deux, qui appartiennent au même titre à l'auteur et au critique. D'où la difficulté parfois, au sein de la polyphonie que représente toute analyse de texte, d'assigner avec certitude telle ou telle proposition à tel ou tel énonciateur. On pourrait encore ajouter que ces énoncés entre les deux se situent à mi-chemin entre narration et argumentation : car la narration peut aussi être argumentation, avoir valeur d'argument.

La narration dit la contingence du texte lu, sa particularité, alors que l'argumentation en tire les règles, les constantes ; mais à côté de sa dimension pragmatique (exposé de faits et d'actions), la narration a une dimension cognitive, puisqu'elle constitue un moment de l'argumentation ; cela est particulièrement visible dans la fable ou dans le roman à thèse. Il arrive d'ailleurs que la narration soit toute l'argumentation ; certaines paraboles bibliques — par exemple, celle du fils prodigue (Lc, 15, 11-31) — sont entièrement et exclusivement narratives, c'est-à-dire que le texte ne dit rien de l'interprétation correcte qu'il faut en tirer, ne propose ni morale ni généralisation ; et pourtant ces paraboles visent à persuader d'adopter un comportement ou une attitude particulières. C'est que les personnages de tels récits sont aptes à eux-mêmes assumer l'interprétation correcte de la diégèse, dans des segments textuels qui sont à la fois des unités narratives et des unités argumentatives (voir Suleiman).

5 Ce qui n'empêche pas les analyses de texte, essentiellement argumentatives, de se réclamer de la démonstration, au moins par l'utilisation récurrente du verbe « démontrer » dans des syntagmes du genre « nous avons démontré », « notre étude vise à démontrer », etc.

6 Voir Habermacher, 1988.

Certes, la narration n'est pas d'emblée associée au discours du savoir ; elle ressortit plutôt à la fiction, au discours feint<sup>7</sup>, ni vrai ni faux par conséquent. Rappelons cependant que Roland Barthes décrivait une bonne analyse textuelle comme un suspense, un thriller où le sens, comme la vérité, n'éclatait qu'à la toute fin. On peut se demander ce qui permet à la critique de produire un semblable effet de tension vers une fin, vers un dénouement — effet qui vient en contradiction avec l'atemporalité de principe des propositions. C'est sans doute que la narrativité ne se borne pas à la *narratio*, à un moment spécifique de l'argumentation, mais qu'elle se déploie aussi sur le plan du métadiscours, c'est-à-dire du parcours critique et herméneutique articulant le récit de la recherche et le récit de la découverte en tant que succession de faire.

Algirdas Julien Greimas et Éric Landowski, à qui on doit notamment une réflexion séminale sur la narrativité métadiscursive, associent l'activité cognitive à un faire narrativisé et dédoublent le sujet de la quête scientifique en sujet du faire et narrateur. Dans ce contexte, la narrativité apparaît telle une structure organisant toute l'argumentation. Pour Greimas et Landowski, la narrativité métadiscursive réside dans la mise en récit (spatialisation et temporalisation) du parcours cognitif de l'instance énonciatrice, que cette dernière soit

dissimulée ou non. Même dans les textes les plus abstraits, la régie du niveau métadiscursif (« on verra que », « on se souvient que », « on lira le texte comme », « après avoir montré ce qui précède, il convient de », etc.) détermine une structure narrative minimale ordonnant le déroulement de la quête sapientielle : les principales étapes du parcours cognitif se trouvent indiquées dans les articulations logiques de l'étude, qui scandent le récit de la découverte. Commentateur privilégié des travaux de l'École de Paris, Paul Perron note que « [m]ême dans les domaines d'investigation dits « scientifiques » ou « technologiques », il existe (et a probablement toujours existé) un sentiment profond que le mode narratif de l'explication a joué un rôle primordial dans la construction de tout l'édifice de la science rationnelle » (Perron, p. 153-154) ; ce mode narratif fait passer de la structure cognitive à la structure discursive.

Par ailleurs, Greimas et Landowski insistent sur une autre dimension, celle de la narrativisation de l'objet cognitif, fût-il un poème<sup>8</sup> ou un essai<sup>9</sup>. Pour mener à bien sa tâche, l'analyste est contraint de relater, au moins partiellement, l'œuvre qu'il est à lire. En général, il ne peut se permettre de tout citer, il doit utiliser les mots du texte lu en les remettant en contexte dans l'organisation sémantique de son article ; il est forcé de les resémantiser. Pour parler

7 Pour Gérard Genette, 1991, la fiction narrative est l'un des modes du littéraire, l'autre étant la diction poétique.

8 Voir à ce propos ma lecture de l'article de Roman Jakobson sur le dernier « Spleen » de Charles Baudelaire (Dion, 1996). Chez Jakobson, les mots et expressions du poème de Baudelaire sont recontextualisés sous forme de récit, l'œuvre étant recomposée, paraphrasée par l'analyste.

9 Maintes théories de l'essai, de Friedrich Schlegel à André Belleau, associent ce genre à un « poème intellectuel », à un « récit idéal », à un genre de la « narrativité des idées », à une « biographie sans événements », etc.

comme Jean-Blaise Grize, il est amené à produire une schématisation du texte lu prenant la forme d'un récit qui le rend manipulable par l'analyse. Dans l'article de Roman Jakobson que j'ai déjà examiné (Dion, 1996), la schématisation du dernier « Spleen » de Charles Baudelaire aboutit à des phrases du type : « [l]a réversibilité des deux rapports converses demeure. L'effroyable vision des funérailles mondiales dans l'âme de l'individu se fond avec l'image de cet individu rendant l'âme dans l'effroi du monde » (Jakobson, [1967] 1973, p. 432) ; ici, le chiasme indexe bel et bien une transformation à l'intérieur d'un micro-récit. L'édification d'une représentation narrative du texte lu, représentation bien sûr lacunaire, met en perspective les faits dégagés lors de l'analyse : le récit réalise ainsi une cohérence et donne une impression de clôture. Cela dit, l'adhésion du lecteur à l'analyse qui lui est proposée est fonction de son acquiescement à la recatégorisation sémantique de l'œuvre à l'étude ; avant de donner son assentiment aux opérations cognitives accomplies sur l'œuvre (classements, oppositions, comparaisons, segmentations, schématisations, définitions, etc.), il doit reconnaître le texte lu dans le portrait narratif — le récit — qui en est fait et comparer l'expérience de l'œuvre relatée par le critique à la sienne propre (il doit en quelque sorte « croire » au récit qu'on lui fournit) ; si ces deux expériences ne coïncident pas, le lecteur n'accordera guère de crédibilité au travail accompli sur le texte.

Plus largement, la narration du niveau du texte-objet s'insère dans la critique littéraire parce qu'« argumenter en invoquant un récit, c'est établir un parallèle entre deux situations, et non pas faire une dé-

monstration contraignante » (Kibédi Varga, p. 49) ; c'est aussi proposer une figuration du texte littéraire qui reprend les catégories dégagées lors de l'analyse et les manifeste autrement, sous forme d'exemple (au sens rhétorique). Dans la pratique, un simple récit a souvent valeur explicative. Selon Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, le récit exemplaire est l'amorce d'une généralisation, à la différence du récit illustratif, qui étaye une régularité déjà établie. Tel semble bien l'un de ses rôles dans la critique littéraire, la relation d'un fragment textuel à titre d'exemple débouchant souvent sur le détachement d'une conclusion valant pour un segment de texte plus large, voire pour le texte entier. À la suite de Martina Drescher, ajoutons que les généralisations servent précisément de frontière, ou plutôt d'interface, entre narration et argumentation. Dans la critique et dans les discours argumentatifs en général, les genres de discours (description, narration, explication, etc.) ont en fait tendance à glisser l'un dans l'autre de manière quasi imperceptible (Borel).

### **La narration dans la critique, la critique dans la narration**

Dans ce qui précède, je me suis volontairement borné à des considérations générales sur la coexistence des modes argumentatif et narratif dans la critique littéraire — pour l'analyse d'un cas concret, je renvoie une fois de plus à mon travail sur Jakobson (Dion, 1996) —, histoire de poser un cadre général à l'analyse de quelques exemples contemporains d'hybridation des composantes cognitives et narratives dans des textes de critique littéraire et dans une fiction. Les éléments que j'ai dégagés ci-haut se retrouvent en effet dans

presque toutes les analyses de texte « classiques » de la critique structurale (j'exclus la critique journalistique et celle dite « des écrivains », qui par essence puise aux ressources de la littérature plutôt qu'à un savoir positif nourri par les sciences humaines) : quel article, tout bien pesé, n'élabore pas un métadiscours plus ou moins narrativisé, ni ne relate l'œuvre lue ? quelle étude ne paraphrase pas le texte-objet, ni n'utilise d'*exempla* à des fins argumentatives ? Je n'insiste donc pas sur ce point. Je voudrais maintenant m'attacher à certains cas québécois plus inusités, à des articles et à une fiction où la frontière entre cognition et narration a tendance, au moins par moments, à s'estomper. Ce faisant, je ne vise pas à désigner une pratique dominante dans le champ des études littéraires ou de la fiction ; les cas auxquels je m'arrêterai maintenant ne participent pas à l'élaboration d'une nouvelle norme critique ou littéraire, ni ne définissent les pratiques les plus légitimes : ils signalent tout au plus une position discursive tenable dans l'état actuel de l'épistémè, un possible discursif qui, pour marginal qu'il puisse apparaître (de moins en moins, en réalité), ne confine pas pour autant à la marge les tenants de ce discours <sup>10</sup>.

Les atteintes au formulaire critique hérité de la nouvelle critique des années soixante ne sont pas toutes de même nature ; elles ne présentent pas davantage la même « gravité ». Les deux premiers exemples, qui utilisent (au sens que les philosophes pragmatistes américains donnent à ce

terme) des récits, montrent des entorses relativement légères quoique significatives au code de la critique, le troisième et dernier fait place à une infraction plus radicale. Le premier exemple est l'article d'Alain Piette, « Focalisation, voyeurisme et scène originaire dans *Serge d'entre les morts* », d'abord paru en 1987 dans *Voix et Images* puis repris en postface au roman de Gilbert LaRocque en 1988 (c'est la version que je retiens ici). Ce qui est étonnant dans cette étude en somme traditionnelle où il est question d'un point de narratologie très spécifique, c'est le statut conféré au savoir d'une fiction narrative, *le Semestre* de Bessette. On lit dans le texte de Piette : « La mention [d'un point de vue féminin] étant bien courte, cela n'infirme pas vraiment l'opinion de Gérard Bessette sur l'absence du point de vue de Colette dans le roman. On peut en dire autant de la mère sur laquelle Bessette revient quelquefois » (Piette, p. 154). Or le savoir de Bessette sur ces questions est exposé dans un roman, *le Semestre*, dont la composante essayistique est certes importante, mais néanmoins enchâssée dans un cadre fictionnel. Piette corrige sur certains points la lecture bessettienne comme si celle-ci n'était pas prise en charge par une fiction, comme si elle n'était pas soumise aux nécessités de cette dernière (car qui sait si le constat, par le protagoniste de Bessette, de l'absence d'un point de vue féminin chez LaRocque ne sert pas accessoirement à valider le choix d'un point de vue essentiellement masculin pour l'ensemble du ro-

---

10 Des articles de critique littéraire fortement hybridés paraissent dans des revues universitaires très cotées ; des auteurs en vue dans le milieu critique québécois, Pierre Nepveu et Pierre Ouellet, par exemple, produisent des textes où la frontière entre critique et littérature n'est pas toujours très nette.

man ?). L'analyste prend au sérieux la fiction d'un savoir (et donc un savoir de fiction, un savoir de roman), contrôlant par sa lecture de lecteur réel une lecture du texte de LaRocque effectuée par un lecteur figuré.

Dans *l'Écologie du réel* (1988), ouvrage qui consigne des articles parus en majeure partie auparavant, Pierre Nepveu construit son propre discours à partir de divers types discursifs. Rien de plus normal : l'analyse de texte, on l'a vu, constitue par définition une forme hybride. Il recourt ainsi aux discours théorique et essayiste (c'est-à-dire interprétatif), d'une part, et aux discours poétique et fictif, de l'autre, surtout comme répertoire d'exemples et d'illustrations. Mais parfois l'utilisation du discours fictif manifeste quelque anomalie<sup>11</sup>. Au chapitre III, intitulé « l'Exil comme métaphore », Nepveu s'attache au discours sur et de l'exil, citant autant des essayistes qui ont abordé ce sujet que des poèmes et des fictions qui en traitent ; à un certain moment, il y a toutefois déplacement des bornes entre métadiscours et discours-objet : à propos de l'exil nelliganien, Nepveu cite Mille Milles, personnage de Réjean Ducharme convié, au même titre que les théoriciens et les essayistes, à relater « son » Nelligan (Nepveu, p. 60-61). Ailleurs, au chapitre VI, Nepveu examine la relation conflictuelle entre poésie et roman chez Gilles Hénault et Paul Chamberland, poètes réels, et Jean Le Maigre, écrivain fictif d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, narrateur autodiégétique de sa faillite poétique, qui se voit rangé dans le même paradigme que les deux premiers.

Dans les cas que je viens de décrire, Nepveu efface la limite, et surtout la hiérarchie, entre le discours de la réalité et celui de la fiction. Des discours cités de nature différente sont « égalisés » par le discours citant, qui les accumule comme autant de preuves valables. Un espace imaginaire où se rencontrent tous les discours est ainsi créé, au sein duquel la parole de l'essayiste se mêle à celle des écrivains, réels ou fictifs. La pluralité des voix — fictive, théorique, interprétative — contribue à valider le propos par l'accumulation de témoignages qui, tous, disent la même chose — il y a très peu de voix discordantes dans *l'Écologie du réel* — et convergent vers un nouveau « grand récit » (au sens de Lyotard) structurant l'histoire récente de la littérature québécoise : celui de l'éclatement de l'identité prétendument unitaire dans une pluralité culturelle posée comme parangon de contemporanéité.

Le troisième et dernier exemple est l'ouvrage de Pierre Ouellet, *Voir et Savoir* (1992). Je ne veux pas tant observer ici la présence d'éléments narratifs dans la structuration du parcours argumentatif et herméneutique en général que m'arrêter au dispositif même de l'ouvrage, qui inscrit une forte narrativité, comme si l'auteur, par ailleurs essayiste, romancier et poète, se refusait à renoncer, dans un ouvrage de sémiotique, aux ressources scripturales de ses autres pratiques. Mais avant d'aborder *Voir et Savoir*, faisons un rapide détour par l'essai précédent de Ouellet, *Chutes* (1990), où semble s'élaborer le dispositif qui, légèrement modifié, sera repris par la suite.

11 Ce développement recoupe celui de Clément, Dion et Fortier, 1996.



Dans une manière de prologue intitulé « Avant tout », Ouellet développe au début de *Chutes* la fiction d'un cénacle calfeutré, où sept personnages, émules de Boccace habitant un Charlevoix contemporain, se racontent l'histoire d'une peste : d'un envahissement de la pensée par l'Enfer, par la fureur du monde, par l'idée de la fin. Cette histoire, qui remonte à Boccace et se poursuit jusqu'à nous, est le cadre du livre — un livre, ce « château lointain », qui est lui-même le cadre d'une pensée qui se pense comme mise en scène : « J'ai voulu réunir dans un livre [...] quelques personnages fictifs dont la voix dirait, dans la différence des timbres, des tons et des registres, la diversité autrement inaudible d'une pensée produite dans la cohue des langues, des genres, des styles » (Ouellet, 1990, p. 12). Ces « sept personnages en quête d'auteurs » (*ibid.*, p. 18) — noter le pluriel d'« auteurs » — instaurent un polylogue où chacun supporte sa part du poids des mots ; ils apparaissent au début de chaque « Journée » — il y en a cinq — et leurs échanges introduisent au thème général d'une réflexion plus « monologique » ; ainsi, par exemple, la « Première Journée », qui a pour titre « les Faits », commence par un long dialogue entre Lothario, Amalia et Markus sur le recommencement perpétuel de la littérature québécoise, sur le grand livre manquant, sur l'aphasie de nos écrivains, puis enchaîne sur un essai (à une voix) intitulé « l'Arrêt d'écrire. De la langue des dieux ». Si les éléments qui composent le dispositif sont très démarqués, si la structure du livre est appliquée en toute rigueur, les diverses parties de l'ensemble ont cependant tendance à glisser l'une dans l'autre en vertu de la forte empreinte d'un style et d'un ordre de pré-occupations très typés.

Dans un livre tel que *Chutes*, qui relève d'un genre, l'essai, relativement libre et admettant la diversité, et qui renvoie à l'origine d'un autre genre, le prototype boccacéen de la nouvelle et du cycle de nouvelles, cette contamination réciproque des parties est tout à fait admise et constitue au surplus un facteur d'unité structurellement motivé. Il ne saurait en aller de même, du moins en principe, dans un ouvrage comme *Voir et Savoir*, qui ressortit à un tout autre ordre discursif, celui de l'ouvrage savant. Attaché à l'étude des rapports entre sensation, perception et cognition dans la langue, la littérature et la science, celui-ci propose une sémiotique très pointue, quoique dégagée des servitudes de l'orthodoxie. L'introduction commence par un exposé savant sur la liaison entre voir et savoir chez les Grecs ; tout à coup, après une démarcation signalée par des astérisques, s'amorce un récit où l'auteur-analyste se représente sous la figure d'un « passeur impénitent », d'un « contrebandier du concept » (Ouellet, 1992, p. 13) qui franchit sans passeport ni visa les frontières entre les disciplines, parcourt les trois sentes intriquées de la langue, de la littérature et de la science, puis exhause, comme à l'appui de ma propre thèse, les troublantes parentés qui font prendre « la science pour du fictif, la fiction pour du savoir, la langue elle-même prise à la lettre ou selon l'esprit comme lieu du texte ou de la pensée, du pur discours ou de la stricte raison » (*idem*). On assiste dès lors à une transgression du formulaire savant, sinon à un détournement du pacte critique, pour reprendre les termes de Frances Fortier et Jacqueline Chénard dans le présent dossier. Ouellet continue à filer le récit du parcours, de

l'itinéraire, décrivant la route et ses cahots, les péripéties du voyage intellectuel, faisant un clin d'œil à la tradition picaresque, à la différence que ce ne sont pas des moulins que rencontre le héros errant mais des « statues parlantes » (*idem*), qui peuvent s'incarner dans « un Don Quichotte, un Tartuffe, un Harpagon, quand ce n'est pas une Électre, une Béatrice, une Bovary » (*ibid.*, p. 14).

Ce récit d'une pensée en marche, en route vers un but, faite d'un aller et d'un retour, déployée dans l'espace du livre et dans le temps du monde, détourne l'auteur devenu passeur des tâches qui incombent normalement au rédacteur d'un ouvrage savant ; il s'en excuse en ces termes : « Mais je suis mauvais guide — une introduction doit donner une idée du voyage, carte routière en mains, plan du pays à portée de regard. Essayons donc » (*ibid.*, p. 15), prenant congé de son affabulation par la métaphore même qui la supporte. Si Ouellet revient ensuite au ton du discours sapientiel, ce n'est pas sans se ménager un espace pour la fiction narrative, où l'écrivain puisse pointer derrière l'écrivain qui ne le dissimule jamais tout à fait ; il annonce ceci :

Parlant d'exemple, ne suis-je pas moi-même tenu de montrer ce dont je parle, le donnant à sentir autant qu'à savoir, à éprouver autant qu'à comprendre ? — d'où les quelques *exempla* qui parsèment ce livre, dont la fonction n'est pas de donner des leçons ni même d'appuyer l'argumentation, comme ce fut le cas, jadis, des « récits exemplaires » illustrant les *sermones* médiévaux ou des « paradigmes » émaillant la harangue des tribuns et le plaidoyer des juristes du temps d'Aristote. Ils jouent le rôle plus modeste de figurants : tableaux vivants, icônes sonores, ils hantent le livre comme des fantômes, puisqu'il faut bien qu'une œuvre soit habitée [...] (*ibid.*, p. 16).

Au nombre de huit, ces courts récits (entre une et deux pages) localisés, inter-

mèdes entre les grands mouvements du livre, sont en effet situés hors-argumentation ; ils ponctuent le livre plutôt que la démonstration, ce sont, pour reprendre le mot de Ouellet, des « vignettes », voire des enluminures, qui prennent le relais là où la « froide explication » échoue à dégager le « trésor enfoui dans une mémoire que seuls quelques récits peuvent faire surgir à la conscience » (*idem*). Je donne un exemple du début du premier *exemplum* :

Le Pirée, en grande pompe, exulte. Rues et quais s'animent depuis midi — la fête de la Déesse bat son plein. Des cercles se forment dans des coins. Les mots, les regards s'échangent — et les boissons de main en main. Le ton monte, l'ambroisie coule. Des rires, des cris : la dispute çà et là l'emporte sur la causerie. Cratyle, rouge de colère, n'en démord pas (*ibid.*, p. 21).

Et ainsi de suite. Le ton rappelle assez celui du polylogue de *Chutes* ; de même, le dispositif général et la fonction d'exposition thématique. Sauf que dans *Voir et Savoir* — compromis, sans doute, aux règles qui régissent le discours savant —, on relève une ségrégation entre appareil fictionnel et cognitif : si la fiction narrative doit prendre le relais du cognitif, c'est dans les interstices de ce discours, entre ses principales articulations, et non pas en se déversant en lui. Les positions (aux sens propre et figuré) sont tranchées : il y a dispute et non causerie. Et s'il y a bien esthétisation de la parole critique au sein des analyses que propose Ouellet, celle-ci emprunte d'autres voies que celles d'une fictionnalisation massive du parcours sapientiel.

J'aimerais maintenant aborder le problème de la narrativisation critique sous un autre angle et donner un exemple de cognitivisation de la fiction narrative. Ces dernières décennies, la critique littéraire a

investi la fiction comme peut-être jamais auparavant : on a vu des nouvelles et des romans entiers se donner pour des lectures d'œuvres littéraires réelles ou fictives, probablement en raison du prestige acquis par la critique à la suite de son réalignement sur les sciences humaines, mais sans doute également à cause de l'expérience cognitive particulière dont la littérature, avec ses moyens propres, est susceptible de se faire le vecteur. Ainsi, dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu (1978)<sup>12</sup> se fait jour un genre « nouveau », la « lecture-fiction » (c'est la désignation générique sur la couverture), dont le projet est de traverser l'œuvre melvillienne en faisant appel tant aux ressources du commentaire qu'à celles du récit fictif.

Au fil de sa lecture de l'œuvre melvillienne, Beaulieu, ou plutôt son alter ego Abel Beauchemin, personnage central du cycle romanesque des *Voyageries* endossant le rôle du lecteur-commentateur, se demande comment interpréter des textes tels que *Mardi* et *Moby Dick* qui, à la fois récits, essais, traités, allégories, échappent aux classements habituels. Quelle forme trouver qui rende compte de l'éclatement formel même de cette œuvre ? Comment en traiter par l'écriture sans renoncer à ses propres obsessions d'écrivain (fictif, en l'occurrence) ? Que dire sur les textes qui dépasse le commentaire et se hisse jusqu'à la littérature ? Bref, comment embrasser la totalité écrasante de Melville, homme et œuvre, en posant du même coup sa propre existence en tant qu'énonciateur engagé dans une quête de l'écriture ? La stratégie de Beaulieu-Beauchemin est multiple : elle consiste

d'abord à « déborder » le commentaire pour faire place au récit, le personnel romanesque beaulieusien devenant un nécessaire intermédiaire dans la lecture de Melville et envahissant même l'univers du géant des lettres américaines : au lieu d'un pur essai, au lieu d'un roman-essai ou d'un roman à thèse, on obtient alors une sorte d'essai romancé, qui mime la configuration de l'œuvre de Melville. Une autre stratégie consiste à ruser avec les catégories génériques et avec son propre livre, en le faisant constamment dévier de son cours, en l'empêchant de s'engluer dans la simple biographie, dans l'explication de texte, dans la critique, dans la fiction melvillienne ou encore dans celle de la famille Beauchemin ; il s'agit, somme toute, d'exacerber le caractère hybride de sa propre entreprise.

Peu importe, en définitive, que *Monsieur Melville* soit un essai romancé ou un roman-essai : ce livre est une échappée vers le roman et vers l'essai, avec les tensions et les inflexions que cela suppose. Ce qui compte davantage, c'est que *Monsieur Melville* exploite toutes les potentialités des deux genres. Le récit ne s'y réduit pas à un *exemplum* circonscrit à l'intérieur d'une « capsule », comme les paraboles dans les Évangiles ou quelque anecdote dans un essai : il est diffus, troué, mais insistant, englobant plutôt qu'englobé. La fiction est l'élément premier de la méthode, le socle du commentaire, voire la preuve absolue : c'est par la fiction d'une proximité avec Melville, d'une empathie totale avec lui, que Beaulieu-Beauchemin parvient à aller au delà de la documentation existante sur l'auteur américain pour se

12 Pour une analyse beaucoup plus développée de cet ouvrage, voir Dion, 1997.

l'approprier, le comprendre, le réécrire. *Monsieur Melville*, et c'est en cela que ce livre se révèle exemplaire, fait pleinement appel aux vertus cognitives des fictions narratives, vertus qui résident, selon Pierre Bange,

[...] dans l'élargissement des possibilités de modélisation, dans l'ouverture de mondes nouveaux, dans la mise à l'épreuve de nouvelles façons de voir. Les fictions ne sont donc pas des illusions, mais au contraire un moyen de connaissance et de correction du modèle social de réalité. Elles jouent ce rôle aussi longtemps qu'elles demeurent reconnues et reconnaissables comme fictions. Ce sont les fausses hypothèses, les fictions camouflées, qui sont illusoire et dangereux (Bange, p. 101).

Plus encore qu'une expérimentation de la pensée ou une manipulation des savoirs par la fiction, la lecture d'Abel est un commentaire épistémologique sur l'expérience cognitive elle-même et sur le rôle que l'imagination narrative est susceptible d'y jouer. Du fait que ce commentaire ne porte pas sur un monde déjà entièrement constitué — c'est-à-dire sur les données biographiques et historiques objectives de la vie de Melville, plutôt rares —, mais sur un monde possible élaboré dans et par le langage, il se trouve modifié en retour par le récit fictif. Ce n'est du reste qu'à l'intérieur de sa fiction et de l'intérieur de celle-ci qu'Abel peut prétendre savoir quoi que ce soit de Melville qui aille plus loin que la version communément admise des faits. Et c'est indéniablement la fiction qui, seule, est apte à transformer le savoir en connaissance : ici, la non-vérité devient le critère de la vérité.

## Conclusion

Par-delà les contraintes liées au type de savoir que manipulent les analyses de texte,

contraintes qui en modèlent profondément la forme, imposant certaines stratégies argumentatives, la critique littéraire n'est pas coulée dans un formulaire absolument inamovible. Je crois avoir montré dans les pages qui précèdent que son rapport au récit et plus largement à la fiction pouvait singulièrement gauchir les conventions de scientificité qui la régissent depuis la décennie 1960 et contribuer à son esthétisation. Cet échange de procédés avec la fiction narrative n'est d'ailleurs pas unidirectionnel : la fiction empruntait à l'analyse littéraire bien avant que celle-ci ose franchir le pas en sens inverse. Le critique est ainsi devenu personnage de fiction, et la fiction a envahi la critique. À propos d'un genre voisin, l'essai, André Belleau notait déjà en 1983 que

[...] la distinction entre « créateur », d'une part, et critique, de l'autre, se révèle maintenant tout à fait désuète et quêtaine puisque le roman moderne ayant évolué pour comporter de plus en plus une dimension critique, la critique ayant évolué aussi pour devenir une aventure de l'écriture, il s'avère bien malaisé de séparer les deux pratiques. De sorte qu'aujourd'hui, un essayiste est un artiste de la narrativité des idées et un romancier, un essayiste de la pluralité artistique des langages (Belleau, p. 86).

Sans aller aussi loin en ce qui concerne la critique, disons qu'elle a aussi, ces dernières décennies, fait bon accueil aux procédés de la fiction narrative et, plus globalement, à tout ce qui pouvait ébranler son cadre trop rigide, ses certitudes trop assises.

Car la narrativisation n'est pas, beaucoup s'en faut, l'unique vecteur de l'esthétisation de la parole critique ; aux insertions fictionnelles que j'ai relevées ici, on pourrait notamment ajouter la juxtaposition du divers, qui met à plat distinctions

génériques et hiérarchies et crée des séries disparates, mariant par exemple la haute culture et la *Trivialliteratur* ; il faudrait de plus signaler la mise en scène d'un sujet fragmenté qui se problématise lui-même en tant que point d'origine du savoir, sans parler de toutes les variantes du ludisme, qui couvrent l'ensemble du spectre, de l'ironie distanciée à la parodie respectueuse. La convergence de ces divers

procédés a pour résultat de soustraire partiellement la critique québécoise contemporaine à l'empire du formulaire hérité des sciences humaines par l'intermédiaire de la nouvelle critique et d'opérer un réalignement sur la dimension littéraire de l'analyse de texte, laquelle renoue avec les moyens de connaissance propres à la littérature : la fiction, l'écriture, l'aventure du sujet et celle du langage.

---

Références

- ANGENOT, Marc, « L'Histoire en coupe synchronique : littérature et discours social », dans Clément Moisan (dir.), *L'Histoire littéraire. Théories, méthodes, pratiques*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 1989, p. 57-76.
- BANGE, Pierre, « Argumentation et Fiction », dans *Linguistique et Sémiologie*, 10 (1981), p. 91-108.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, *Monsieur Melville*, 3 tomes, Montréal, VLB éditeur, 1978.
- BELLEAU, André, « Petite essayistique », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986 [1983], p. 85-89.
- BESSETTE, Gérard, *le Semestre*, Montréal, Québec/Amérique, 1979.
- BOREL, Marie-Jeanne, « L'Explication dans l'argumentation : approche sémiologique », dans *Langue française*, 50 (mai 1981), p. 20-38.
- BRES, Jacques, *la Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.
- CLÉMENT, Anne-Marie, Robert DION et Frances FORTIER, « L'Architecte du lisible. Lecture de *L'Écologie du réel* de Pierre Nepveu », dans *Tangence*, 51 (mai 1996), p. 123-143.
- COMPAGNON, Antoine, *le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- DION, Robert, « L'Analyse de texte comme discours du savoir », dans *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 15, 1-2 (1995), p. 5-20.
- — —, « Mise en discours d'une analyse de texte. À propos d'un article de Jakobson », dans *Littérature*, 102 (mai 1996), p. 101-114.
- — —, *le Moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997.
- — —, « L'Interprétation savante d'une poésie prétendument "naïve" : à la recherche de Swann, de Carol Shields », dans *Protée*, vol. 25, 3 (hiver 1997-1998), p. 21-29.
- DRESCHER, Martina, « L'Apport des généralisations à l'organisation du discours narratif », dans Marty Laforest (dir.), *Autour de la narration*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 135-150.
- DUTKA, Anna, « Pour une analyse linguistique du discours de la critique littéraire », dans *Études de lettres*, Lausanne, 1 (janvier-mars 1994), p. 35-46.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GREIMAS, Algirdas Julien et Éric LANDOWSKI, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris, Hachette (Université), 1979.
- GRIZE, Jean-Blaise, *Logique et Langage*, Paris, Ophrys, 1990.
- HABERMACHER, Jean-François, « Promesses et limites d'une théologie narrative », dans Pierre Bühler et Jean-François Habermacher (dir.), *la Narration. Quand le récit devient communication*, Genève, Labor / Fides, 1988.
- JAKOBSON, Roman, « Une microscopie du dernier "Spleen" dans *les Fleurs du mal* », dans *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973 [1967], p. 420-435.
- KIBÉDI VARGA, Anton, *Discours, récit, image*, Liège, Pierre Mardaga, 1989.
- LAFOREST, Marty et Diane VINCENT, « Du récit littéraire à la narration quotidienne », dans Marty Laforest (dir.), *Autour de la narration*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 13-28.
- MAINGUENEAU, Dominique, *l'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette (Université), 1991.
- NABOKOV, Vladimir, *Feu pâle*, Paris, Gallimard, 1965 [1962].
- NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.
- QUELLET, Pierre, *Chutes. La littérature et ses fins*, Montréal, l'Hexagone, 1990.
- — —, *Voir et Savoir. La perception des univers de discours*, Candiac, Balzac, 1992.
- PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Presses de l'Université de Bruxelles, 1988 [5<sup>e</sup> édition].

- PERRON, Paul, « Narrativité et sciences cognitives », dans Pierre Ouellet (dir.), *Action, passion, cognition. D'après A. J. Greimas*, Québec / Limoges, Nuit blanche éditeur / PULIM, 1997, p. 153-166.
- PIETTE, Alain, « Focalisation, voyeurisme et scène originaire dans *Serge d'entre les morts* », dans Gilbert LaRocque, *Serge d'entre les morts*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 151-169.
- SULEIMAN, Susan, « le Récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse », dans *Poétique*, 32 (novembre 1977), p. 468-489.