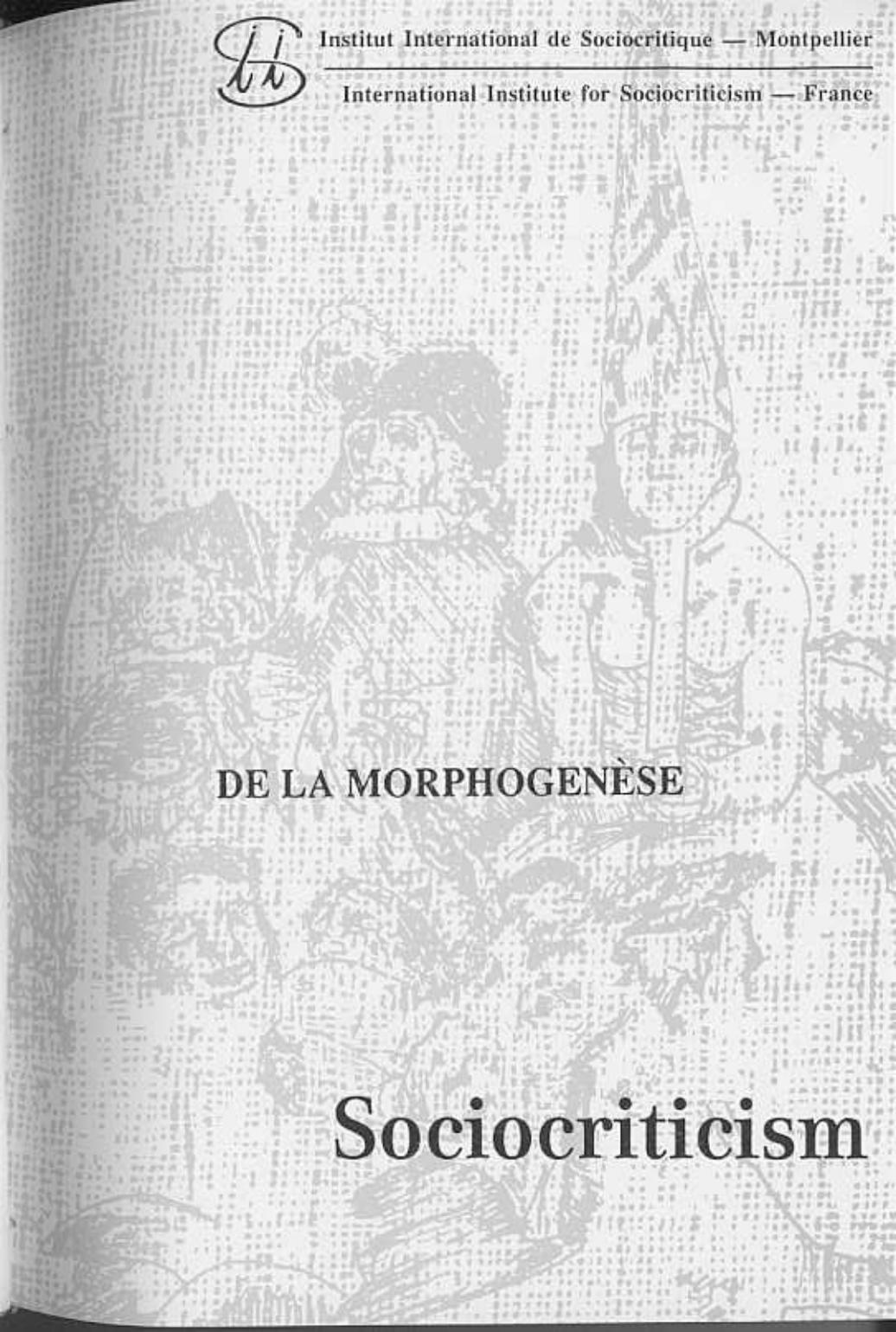




Institut International de Sociocritique — Montpellier

International Institute for Sociocriticism — France



DE LA MORPHOGENÈSE

Sociocriticism



Institut International de Sociocritique — Montpellier

International Institute for Sociocriticism — France

Editor : *Edmond CROS*

Université Paul-Valéry
B.P. 5043
34032 Montpellier — Cédex
France

Annual Subscriptions (two volumes)

Individuals : \$ 25 FF 160,00

Institutions : \$ 50 FF 350,00

ISSN : 0985-5939

ISBN : 2 902 879 180

Feb. 14 - 170

116.886

DE LA MORPHOGENÈSE

Sociocriticism
Vol. VIII, 2 (N° 16) 1992

Vol. VIII, 2 (N° 16) 1992

BIBLIOTECA
FACULTAD DE LETRAS
GRANADA
SECCION DE REVISTAS



9-27-01-1992
Institut International de Sociocritique — Montgenève

International Institute for Sociocriticism — Princeton

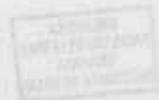
Editor: **Edmond CROS**

Sociocriticism
Paul Valéry
33013
3012 Montgenève — Cedex
France

Annual Subscription (two volumes)

Individuals: \$ 25 FF 200.00

Institutions: \$ 50 FF 350.00



ISSN: 0785-5679
ISSN: 2 902 879 100

SOMMAIRE

DE LA MORPHOGENÈSE

La « mise linéaire » « médium vive » et morphogénèse
Edmond Cros 7

Contributions à une sociologie du discours comme geste - À la
mémoire de Joseph Beuys de Marcel Frensch et Yvonne de la
Brosse de Luiz Fernando Celina,
Jean-François Lavis 17

« Sociocriticisme et territorialité »
Mônica Cauchero-Alvariz 27

La « suspension » paratextuelle et paratextualisation idéologique - Le TNS de
« L'Espresso », à travers le séminaire préfacé de Olympe de Gouges,
Christiane Gaudel 31

« L'histoire des faits sociaux » et les faits sociologiques
Monterreal López Díaz 111

LE POINT SUR LA RECHERCHE

« L'analyse sociologique de Dirección Equivocada, mismo curso de
José Ricardo Filipeiro,
Charles Ordureau 129

Sociocriticism

HOMMAGE

Vol. VIII, 2 (N° 16) 1992

« Hacia un arte vivo »
José Luis Lafuente 133
« Hacia un arte vivo » par A. G. de H. de G. Casares 153

« Ce numéro est le second d'un cycle de publications 1992 qui comprendra 3
numéros »

ILLUSTRATION VOL. (1 et 2) - 2 902 879 100

SOMMAIRE

DE LA MORPHOGENÈSE

- Le texte littéraire : « mémoire vive » et morphogénèse,
Edmond Cros..... 7
- Contribution à une sociologie du discours comme œuvre : *A la recherche du temps perdu de Marcel Proust et Voyage au bout de la nuit de Louis Ferdinand Céline*,
Jean-François Lavis..... 17
- *Morphogénèse et transtextualité*,
Monique Caucaud-Macaire 59
- Orthogénèse péritextuelle et normalisation identitaire : *La Théorie du roman*, à travers la stratégie préfacière de György Lukács;
Koenraad Geldof 81
- L'Emprise des faits sociaux sur les faits linguistiques,
Montserrat López Díaz..... 111

LE POINT SUR LA RECHERCHE

- Lectura sociocrítica de *Dirección Equivocada*, cuento corto de Julián Ramón Ribeyro,
Carlos Orihuela 129

HOMMAGE

- Hoy, en esta isla
Michel Lafon 153
- Allocution prononcée par **Adolfo Bioy Casares**..... 161

Ce numéro est le second servi sur l'abonnement 1993 qui correspond à deux numéros.

I.S.B.N. VOL (1 et 2) : 2-902-879-18-0

SOMMAIRE

DE LA MORPHOGENÈSE

7	Edmond Cros	La « <i>forme littéraire</i> » : « <i>mémoire vive</i> » et morphogénèse.
17	Jean-François Larré	Contribution à une sociologie du discours comme œuvre : à la recherche de temps propres de l'écrit. Front et flange au point de vue de Louis Ferdinand Céline.
39	Blanche Canac-Mérand	Mémoires et morphogénèse.
81	Ronald Gené	Discours péroratoires et normalisation littéraire : la Thémis au service de la stratégie rhétorique de l'épique lyrique.
111	Monica Lopor Dix	L'écriture des faits sociaux sur les faits linguistiques.

LE POINT SUR LA RECHERCHE

129	Julien Randa Rigo	Les « <i>formes sociales</i> » de l'écriture épigrammatique, exemple de la « <i>forme épigramme</i> ».
-----	-------------------	--

HOMMAGE

153	Michel Léon	Le « <i>point sur la recherche</i> ».
161	Adolfo Hago	Le « <i>point sur la recherche</i> ».

Ce sommaire est le résultat de la recherche effectuée par l'éditeur de la revue pour la présente édition.
L'ÉDITION VOL. 12 (2005) 153-161

Sociocriticism Vol. VIII, 2 (N° 16) pp. 7-15
© I.S.S., Montpellier (France)

Le texte littéraire : < mémoire vive > et morphogénèse*

Edmond CROS
Institut International de Sociocritique
Montpellier – France

Histoire et littérature : la formulation n'est pas nouvelle et elle véhicule une idée largement répandue suivant laquelle l'une s'opposerait à l'autre avec comme corollaires implicites la prééminence du *réel* sur le *projeté* et une hiérarchisation de ces deux disciplines fondée sur des critères d'objectivité et de scientificité.

Avant d'en venir au fond du problème je souhaiterais faire quelques observations sur la formulation elle-même. On remarquera en effet qu'elle n'est pas satisfaisante dans la mesure où, si on prend les termes au pied de la lettre, elle oppose soit un champ de savoir (l'histoire) à un champ d'activité (écrire en littérature), soit, si on entend par *histoire* l'histoire en train de se faire, une totalité historique (l'histoire) à une de ses composantes (la littérature), soit encore, au plan académique, des historiens à... mais à quoi précisément ? A des historiens de la littérature ? Mais, en ce cas, ce serait un

* J'ai publié cet article sous le titre de <Histoire et discours> dans *Maximilien et le Mexique (1864-1867) (De l'Empire aux <Nouvelles de l'Empire>)* sous la direction de Daniel Meyran. Le titre que je lui donne ici – et dans le cadre de ce numéro – me permet de le recentrer en portant au premier plan le processus de fonctionnement de la morphogénèse.

simple pléonasme car l'histoire de la littérature c'est encore de l'histoire. D'autre part, et j'allais dire surtout, le champ d'activité de beaucoup d'entre nous est ailleurs. Reste à définir cet *ailleurs* et j'y reviendrai. Retenons pour l'instant ce flou sémantique du terme *Littérature* qui, accolé à celui d'*Histoire*, beaucoup plus précis, renvoie à un objet d'études indéterminé. Cette même indétermination intervient dans l'effet de sens qui fait de l'Histoire une discipline dominante susceptible d'infirmer ou de confirmer les conclusions de nos modestes travaux. Inséré entre le « créateur » et l'historien, *l'universitaire – qui étudie – la littérature*, lequel n'accède pas au statut médiatique du critique, apparaît comme un dilettante, un amateur éclairé de « Belles lettres », un rouage somme toute mineur des machines à produire du culturel. Il n'intéresse les media que si son activité est parahistorique (une biographie de Marguerite Yourcenar) ou si elle coïncide passagèrement avec un événement culturel (la mise en scène des *Comédies barbares* de Valle Inclán au Festival d'Avignon de 1991). Les media – encore eux – transcrivent fidèlement ces statuts respectifs : tandis que les uns sont absents des *Ex-libris* et autres *Apostrophes* – et d'ailleurs qu'y ferions-nous ? – leurs éminents collègues historiens sont fréquemment sollicités pour produire, animer ou commenter des émissions particulièrement appréciées du grand public.

La formulation qui nous occupe porte ainsi sur deux types de rapports qui ne sont pas d'ailleurs indépendants l'un de l'autre : d'un côté, comme on vient de le voir, il s'agit de deux disciplines intellectuelles et pédagogiques qui se définissent en partie par opposition l'une à l'autre ; de l'autre, elle pose le problème du mode ou des modes d'inscription du contexte dans le texte littéraire. De ce double point de vue, disons tout de suite que cette opposition traditionnelle et dont nous sommes partis occulte une redistribution des disciplines classiques et un redécoupage des objets scientifiques. La littérature en tant que faire-valoir de l'histoire appartient au passé et la conception que l'on pouvait avoir de l'histoire comme science exacte, ou plus ou moins exacte, est à remettre en question, et, d'ailleurs se trouve remise en question au rythme de ses propres progrès. C'est en progressant et dans la façon même qu'elle a de progresser que l'histoire se rapproche de la littérature. La valorisation sans réserve du document qui était la base sacrée de toute reconstitution historique n'est plus de mise. Le document est, à son tour, et enfin, entré dans « l'ère du soupçon » : il est désormais soupesé, critiqué, analysé dans ses composantes sémantiques et d'un point de vue sémiotique, psychique, voire psychanalytique

ou anthropologique. Le document est (enfin) devenu texte et il est devenu discours.

Ceci ne s'applique d'ailleurs pas seulement à la façon dont certains historiens ont été amenés à examiner leurs documents mais aussi à l'émergence de nouveaux courants littéraires. *Une journée d'Ivan Dessimovitch* de Soljénitsyne, aussi accompli que soit le roman du point de vue de la qualité de l'écriture, n'est-il pas aussi un document exceptionnel sur les bagnes soviétiques ? Les *Mémoires de la guerre révolutionnaire cubaine* de Che Guevara, qui adhèrent de très près à une réalité historique sur laquelle elles apportent de précieux renseignements ont généré, conjointement à d'autres facteurs, un genre de récits de vies, le roman témoignage, qui tient à la fois du document et de la littérarité.

L'Histoire a sans doute tiré profit des avancées remarquables accomplis de 1960 à 1980 par la critique des textes et on ne peut que s'en féliciter. Ainsi apparaît en toute clarté que l'Histoire travaille comme nous sur des discours et sur des représentations, et ceci quel que soit le document analysé (recensement, inventaire de bibliothèque, ... et jusqu'à l'acte officiel le plus banal comme un acte de baptême ou de naissance). Et ce discours comme tout discours, et cette représentation comme toute représentation, offrent des textures hétérogènes plus ou moins complexes, des espaces de conflits, des trajets de sens, des tracés idéologiques où se redistribuent des marques du sujet et des indices de socialité. Dans la mesure où elle travaille sur des interprétants, toute *nouvelle Histoire* est appelée, pour cela même à se fonder sur l'analyse des discours, qui est elle même l'objet privilégié de la nouvelle conception de la critique des textes. Nos normes classificatoires sont à revoir : au niveau de l'exploitation du matériel d'analyse et de la recherche de données ces deux disciplines ne sont guère éloignées l'une de l'autre.

En quoi cependant divergent-elles ?

Elles divergent par la nature des documents analysés. Les historiens ne s'intéressent que marginalement aux faits littéraires et, lorsqu'ils le font, c'est, j'allais dire, par une sorte de coquetterie. Ils se méfient de la littérature comme s'il s'agissait d'un univers essentiellement fictif et mensonger, trop subjectif pour être crédible, trop éloigné du réel pour en porter témoignage. Une telle méfiance me semble fondée sur une fausse conception et du fait littéraire et du document d'archives. Ce dernier, comme on l'a vu, n'est jamais neutre, ni absolument objectif, ni absolument clair dans la mesure, entre autres choses où il se rattache toujours à une pratique qui joue une fonction déterminée dans

la société. D'un autre côté, l'excessive valorisation de l'effet esthétique, trop longtemps tenu à la fois comme critère de classification et comme objet privilégié d'analyse, nous a fait oublier que le texte littéraire représente le document le plus riche en informations qui soit, même si ces informations sont véhiculées sous des formes plus ou moins complexes. Il s'agit, écrivait en substance Iouri Lotmann, de la forme la plus économique qui soit pour accumuler de l'information. Si on me permet de parler de mon expérience personnelle je dirai que, sans être historien, j'ai beaucoup appris, au terme d'une lecture sémiotique attentive du *Buscón*, non seulement sur les données socio-économiques et socio-politiques de Ségovie au début du XVII^e siècle mais encore sur la fonction que joue l'Inquisition à la fois dans la société et dans l'imaginaire collectif du Temps.

Encore faut-il rechercher la qualité de cette information là où elle se trouve et non dans des éléments épars, inconnexes, ou dans des zones superficielles du texte. De ce point de vue, comment ne pas relever la responsabilité qu'ont eue dans le processus de déconsidération de l'activité littéraire les critiques positivistes ou néo-positivistes qui se contentaient de ratisser les reflets les plus évidents du contexte, parcellisant et déstructurant de la sorte la « capacité informative » du texte. Or un élément textuel isolé, pris en soi, en dehors de toute relation avec d'autres éléments, proches ou lointains, perd toute signification. Ses potentialités de signification sont d'autant plus grandes qu'il entre dans un réseau ou dans des réseaux plus complexes. Mais il ne devient porteur de sa plénitude de sens qu'au terme d'un processus de reconstitution du dispositif sémiotique. C'est ce dispositif sémiotique à l'institution duquel il participe qui lui confère son authentique charge de socialité. Autrement dit, c'est le système sémiotique et ce système seul qui est susceptible de rendre compte du *sédiment de socialité* qui est mémorisé dans le texte. Or accéder à ce système implique que l'on ait correctement décodé les clefs de transformations sémantique, sémiotique et idéologique des discours hétérogènes qu'il re-structure et re-distribue. Car ce dispositif sémiotique est un ensemble vivant qui organise sa dynamique autour d'une série de structurations qui, elles-mêmes, s'actualisent et se potentialisent tour à tour. Je reprendrai ici, mais de ce point de vue, quelques exemples que j'ai déjà eu l'occasion de développer, sous d'autres formes, dans *De l'émergence des formes* (Montpellier, CERS, 1991).

Dans *Los Olvidados* de Luis Buñuel, l'instance narratrice se propose implicitement de dénoncer ces foyers de misère qui se cachent « derrière (les)

édifices magnifiques » de New York, Paris, Londres. Mais ce programme, qui consiste à *dévoiler* ce qui est *caché* et où s'actualise en conséquence le premier opposé (*désocculter*) tandis que son contraire (*catcher*) se potentialise, se trouve reproduit sur le mode négatif par le développement de la diégèse où il s'agit de *ne pas dénoncer* l'assassinat par Jaibo d'un supposé *cafard* ; c'est à dire qu'à l'intérieur même de la diégèse cette alternance de la domination des opposés est déjà perceptible : Julian est accusé d'avoir dénoncé Jaibo (actualisation de l'opposé *désocculter* et potentialisation de son contraire sous la forme d'une dénégation : « yo no denuncio a naidien (sic) »). La consigne, fermement rappelée par l'assassin, consistera désormais à taire ce crime et à faire taire les personnages susceptibles de le dénoncer (« Ahora, pico de cera, (...) ni hablar del otro (...) Lo mejor es que te escondas (...) Como sueltas la lengua de que me vistes por aqui te mueres... »). Et ce jeu d'alternance de domination structurale rebondit dans la problématique psychanalytique où, dans le refoulement par exemple, se potentialise le *désocculter*, qui, lui même, s'actualise dans les lapsus du texte filmique. On le retrouve encore dans les phénomènes d'exhibitionnisme (des jambes de Meche, de la mère de Pedro, ou dans la façon dont le cul-de-jatte exhibe sa misère physique) et corrélativement, du voyeurisme.

On voit donc comment s'irradie tout un réseau sémiotique à partir de cette structure fondatrice. Mais, tout en étant « mère de tous les sens », celle-ci ne devient sens que dans les réalisations phénotextuelles d'elle-même. Et chacune de ces réalisations fait accéder à la signifiante un ensemble qui se trouvait à l'état de latence dans le génotexte. En mémorisant une structure, c'est à dire une unité morphique, le texte littéraire stocke ainsi par contiguïté tous les champs morphogénétiques dans la constitution desquels entre cette unité élémentaire. Or il est bien évident que, lorsqu'ils se trouvent ainsi convoqués, de tels champs morphogénétiques réactivent de larges pans de la réalité sociale contemporaine du processus de stockage de l'information, c'est à dire du processus de mémorisation du temps de l'écriture.

J'ai cru pouvoir dire de la structure du *Periquillo Sarniento* qu'il s'agissait d'une structure testamentaire. En effet, le roman est explicitement présenté comme le testament spirituel d'un père de famille destiné à ses enfants mais le récit de vie du protagoniste est confié à un exécuteur testamentaire qui, finalement, décide de rendre ce testament spirituel public. Cette décision conduit à dépouiller d'une certaine façon les héritiers de ce qui leur revient et, de ce fait, la notion d'héritage, théoriquement actualisée à un certain moment de la

diégèse, c'est à dire au moment où Periquillo, moribond, dicte ses dispositions testamentaires, est supplantée par une conception du bien public dès que la décision est prise d'éditer et de publier le texte. Potentialisée à ce niveau donc, elle se réactualise cependant à plusieurs reprises dans la série des testaments qui rythment le récit, dans la figure centrale du père, dans la série des substituts de la figure du père, dans celle des micro-autobiographies... En d'autres passages au contraire, le problème de la filiation est posé en termes de rupture, ce qui neutralise provisoirement, en la renvoyant dans le potentiel, l'actualisation du concept d'héritage. On retrouve ce même jeu structural sous des apparences divergentes qui créent, entre autres, des équivalences sémantiques entre, d'un côté, l'héritage, l'argent, la *mère Mauvaise*, la mère Nature, la métropole, et, de l'autre, le mérite, le travail, l'indépendance économique et politique.

Je constate donc qu'une même structure où alternent les dominations respectives des deux opposites est apte à rendre compte aussi bien de la pensée réformiste du Siècle des Lumières mettant en cause le majorat que du discours physiocratique et anti-monetariste ou encore du projet d'indépendance économique de l'Amérique Espagnole, c'est à dire d'autant de problèmes cruciaux, de préoccupations centrales, d'enjeux de société qui ont caractérisé le Mexique des premières décennies du XIXe siècle.

J'ai étudié de même, ailleurs, en collaboration avec Monique de Lope, un court passage du *Libro de Buen Amor* qui met en scène, entre autres éléments, la médiation, en montrant comment celle-ci se donne à voir, au niveau de la diégèse, sous un jour négatif et trompeur tandis qu'au coeur du dispositif sémiotique elle se trouve convoquée sous sa forme authentique par le biais du texte christique de la salvation et du sacrifice divin.

J'ai défini ces structurations sous le terme d'*idéosèmes* ou éléments morphiques qui sont à rattacher à des pratiques sociales ou discursives. L'expérience que j'ai pu acquérir dans le domaine de l'analyse des textes m'amène à penser que c'est la structuration – et rien d'autre – qui est l'élément vecteur de toute mémorisation et de toute production de sens. Le fait que cette structure ne soit perceptible que dans les phénotextes qui la réalisent et du fait même que ces phénotextes la déconstruisent chacun à sa manière, c'est à dire en fonction des régularités et des normes des niveaux respectifs où ils fonctionnent, rend la formulation de cette structure difficile. En effet, l'analyse successive de ces différents niveaux aboutit souvent à des formulations approximatives qui n'apparaissent pas forcément à première vue comme

réductibles à une définition unique. Tout en étant gérées par un même foyer sémiotique (que j'appelle structure ou unité morphique) les systématiques qui organisent le temps ou les descriptions de l'espace ou encore les fonctions actantielles du récit mettent en jeu des articulations différentes qui occultent les contours de ce qui se répète. Ce flou sémantique n'est cependant pas toujours dû aux spécificités des différentes catégories textuelles analysées. Je prendrai ici l'exemple de *Cumandá* de J.L. Mera.

Dans le récit, tant au niveau des macroséquences que des rôles actantiels opère une fonction centrale identique, la transgression, tandis que les descriptions de l'espace valorisent la systématique du passage d'un espace à un autre espace ; le texte mythique, quant à lui, s'y organise autour du passage d'un ancien monde à un monde nouveau (rites agro-lunaires et figures de l'acte cosmogonique). La superposition de ces différentes analyses fait ainsi apparaître l'ébauche d'un foyer génétique qui se structurerait autour d'un noyau sémantique complexe (Transgression/ Transition et leurs opposites) sur lequel s'articulerait à la fois la sémiotique de l'autorité et de l'ordre (au niveau narratif, la *transgression vs respect de la norme*) et la dynamique de l'éternel retour (niveaux de l'espace et du temps mythique, *transition vs immobilisme*). Il ne suffit pas ici, me semble-t-il, de se réfugier derrière une explication par l'étymologie qui pourrait faire de la transgression une simple transition car cela aboutirait à une perte de sens en ramenant tous les résultats de nos analyses à un problème de passage d'un lieu dans un autre ou d'un espace à un autre. Plutôt que de confondre ces deux concepts et de les assimiler l'un à l'autre, il peut être plus utile de leur laisser leur plénitude de sens respective et de s'interroger sur le mécanisme sémiotique qui les fait se déconstruire l'un dans l'autre. Et, en effet, lorsque, après avoir de la sorte décrit le dispositif sémiotique mis en oeuvre par le roman -un dispositif donc géré par cette double structure- on essaie de percevoir comment s'y trouve mémorisée l'Histoire, on constate que pour le sujet transindividuel qui s'exprime ici, le *cyclique*, c'est à dire le retour à la situation politique à laquelle a mis fin l'assassinat de García Moreno, passe par la désobéissance civile et la transgression de l'orthodoxie catholique et conservatrice qui est la valeur fondamentale de ce même sujet transindividuel, c'est à dire que ce retour passe par une transgression idéologique. On voit donc que la transgression devient la première condition de la transition. Transition et transgression sont obligatoirement complémentaires.

Je me suis attardé sur cet exemple pour mettre en valeur un premier niveau de complexité du fonctionnement morphique. Nous avons affaire en réalité, en ce cas, à deux unités morphiques distinctes qui, elles mêmes, relèvent de deux ensembles discursifs contradictoires. Voilà pourquoi il ne fallait pas les confondre.

La façon dont elles s'articulent l'une sur l'autre transcrit l'intériorisation d'une contradiction idéologique puisque, pour réaliser le retour à l'ordre ancien, il faut enfreindre une valeur sociale, à savoir l'obéissance civile. Contradictoires dans le hors-texte, elles ne le sont pas forcément dans le texte : ces deux unités morphiques peuvent agir soit de façon autonome l'une par rapport à l'autre, soit en conjonction.

Le sédiment de socialité que j'évoquais plus haut se trouve donc mémorisé dans le texte culturel par le biais d'une série d'abstractions organisées sous la forme d'autant de couples d'opposés. Ces couples d'opposés sont eux-mêmes les produits de la coïncidence conflictive de discours contradictoires, une coïncidence conflictive qui sera considérée comme l'élément fondateur du texte. On doit supposer à ce propos que ces discours qui, à l'origine du texte, entrent en conflit véhiculent des débats majeurs de société, des enjeux fondamentaux où se trouvent impliqués des intérêts sociaux de première importance. C'est en ce sens qu'ils peuvent convoquer de larges pans du panorama social susceptibles de relever aussi bien de l'histoire des mentalités que des structures socio-économiques. Ces discours sont présents dans le texte sous la forme de microsémiotiques et/ou de microsémantiques programmées et gérées (les premières surtout) par les structurations que j'évoquais plus haut et qui organisent, à leur tour, le dispositif sémiotique global.

Les structures sélectionnent donc des données qui, pour des raisons historiques précises, se sont imposées comme essentielles dans la mesure où elles ont concentré, en des formules abstraites, des enjeux de société. On peut les considérer comme des concrétions socio-historiques qui ne demandent qu'à être réactivées pour déployer toute l'étendue de leur problématique, de leurs contradictions internes et de leurs implications. Ces structures condensent des données, les hiérarchisent, les organisent, et constituent ainsi le moyen privilégié par le texte pour stocker de l'information. Encore faut-il s'entendre sur ce qu'est cette information. Car toute l'information ne relève pas du même niveau. On distinguera, d'une part, les résidus de la supposée mimesis, reflets apparents du réel, qui sont les leurres habituels de la critique positiviste ou

néo-positiviste, et, de l'autre, l'information qui nous intéresse qui, elle, est d'un tout autre niveau et présente une toute autre importance. La première correspond à des retombées secondaires dont ne s'est pas dégagée l'écriture, retombées peu ou mal intégrées à la production de sens et c'est bien pour cela d'ailleurs que ceux qui se contentent d'en dresser l'inventaire donnent toujours l'impression de rester ainsi en marge de l'essentiel... A l'opposé de celle-ci, la seconde s'est transformée en vectrice de la sémosis. Dans la mesure où elle participe de la fondation du texte elle s'inscrit dans sa morphogénèse et se confond avec cette dernière. C'est la raison pour laquelle cette même information se développe à tous les niveaux du texte et, dans ce processus où elle ne cesse de se perdre pour se reproduire, de se déconstruire pour réapparaître sous des phénotextes différents, elle ne cesse de repousser les limites de sa capacité de *lisibilité sociale*, c'est à dire de repousser les limites de la capacité qu'elle a d'ajouter de l'information à l'information. Matière textuelle essentiellement active, la façon dont elle fonctionne au cœur de la production de sens démultiplie sa capacité informative. Ce qui revient à dire que chaque catégorie textuelle lit à sa manière ces éléments morphiques et qu'en les lisant de la sorte elle leur fait en quelque sorte « rendre gorge », les force à rendre compte d'une partie de ce qu'ils ont stocké en mémoire, faisant ainsi accéder le génotexte au sens.

Si on accepte les thèses que je propose sur le fonctionnement du dispositif sémiotique et en particulier sur le rôle génétique qu'y joue le stockage de l'information on comprendra que cette approche critique puisse être considérée comme donnant accès à des données précieuses pour la reconstitution historique

**Contribution à une sociologie du discours comme œuvre :
À la recherche du temps perdu de Marcel Proust et Voyage au
bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline.**

Jean-François LAVIS.

Introduisons cet exposé en énonçant une évidence. Le domaine de recherches que définit la sociologie de la littérature s'applique à saisir les articulations entre littérature et société. Certes. Mais qu'entend-on par société et, pour commencer, par littérature ? Que désigne l'objet littérature que la sociologie vise ?

Pour répondre à cette question relative à cet objet protéiforme que la sociologie s'efforce d'appréhender, distinguons les trois acceptions inventoriées par Jacques Leenhardt dans l'article de *l'Encyclopédia Universalis*. Selon lui, trois approches spécifiques et complémentaires de l'objet littérature coexisteraient en sociologie. Premièrement, la littérature comme objet soumis à la rationalité marchande du système capitaliste. C'est le livre marchandise que consacrent les institutions culturelles. Deuxièmement, la littérature comme objet de lecture, c'est-à-dire comme entretien entre un auteur et un lecteur absents l'un à l'autre. Troisièmement, la littérature comme « œuvre littéraire, c'est-à-dire travail sur la pensée et le langage, ayant des référents conceptuels et fictionnels, imaginaires ou réels ».

Avec la première approche, l'objet littérature comme pratique de création langagière n'est pas pris en considération. Or, le projet est ici de participer

à l'élaboration d'une sociologie qui s'exerce au cœur de cette pratique de création. Pour la raison que la littérature travaille avec du langage pour façonner la pensée, la tâche est de contribuer à une sociologie qui trouve son origine dans l'objet littérature entendu comme œuvre.

Pour aborder l'objet littérature entendu comme œuvre, reprenons la définition du texte que donne Paul Ricœur. Certes, on le sait, tout texte ne participe pas de la littérature ; tout texte ne peut être qualifié de littéraire. Cependant, la définition du texte de Ricœur comme « discours fixé par l'écriture »¹ a l'avantage de réunir deux notions (celles de discours et d'écriture). Une fois développées, ces deux notions attesteront que l'œuvre littéraire est bien ce travail sur la pensée et le langage où s'ancre la réflexion sociologique.

On décrira comme suit ces deux notions :

Primo, la notion de discours.

Cette notion acquiert tout son sens en regard de la notion de langue développée par de Saussure dans son *Cours de linguistique générale*. Retenons simplement de la théorie de la langue de Saussure qu'il fonde comme unité première le signe en tant que rapport entre un signifiant (image acoustique) et un signifié (concept). de Saussure limite cette relation directe de signifiant à signifié à l'intérieur d'un système clos. Il se cantonne ainsi dans un « dedans », il biffe littéralement l'ouverture sur un « dehors » : la référence. Au contraire, en abordant le langage à son niveau de discours, Ricœur élit la phrase comme unité originare. Avec la phrase, le langage s'ouvre à l'autre que lui-même. Il devient possible de distinguer l'« intenté » du discours du signifié corrélatif de chaque signifiant dans l'immanence d'un système de signes. On discerne entre un sens (ce qui est dit) et une référence (l'« intenté » du discours : ce qu'il vise, ce sur quoi on parle). Comme les unités de discours issues de la phrase définissent, d'une part, des relations de signes à objet et comme la problématique de la référence figure, d'autre part, l'extension naturelle de cette définition, la théorie du discours de Ricœur trace le chemin du sens vers ce qu'il nomme le « monde » du texte².

Pour accéder au « monde » vers lequel le texte tend, il importe de mettre en application la conception gigogne du langage que défend le même Ricœur. Concrètement, il s'agit de prendre en compte les différents ancrages langagiers du sens participant à l'élaboration du « monde » que le texte déploie. La production du sens est en effet repérable à trois niveaux distincts,

respectivement : le niveau du mot, le niveau de la phrase et le niveau de la pluralité des phrases mises bout à bout et prises ensemble, bref le niveau du texte. Le « monde » émerge donc au rythme de la dynamique sémantique du texte qui s'affirme au fil des choix et des usages linguistiques le singularisant. Le « monde » émerge, comme nous verrons, au rythme des évaluations sociales qui se donnent à lire au fil du texte.

Afin de glisser du texte vers l'œuvre, il importe de réfléchir la notion de récit, c'est-à-dire la notion de discours narratif. En effet, dans le cadre de la théorie de Ricœur, la question du « monde » du discours écrit qu'est le texte prend place au sein d'une interrogation relative à la composition narrative de ce texte. Exactement, au sein d'une question relative à la « mise en intrigue » comme opération par laquelle une multiplicité de phrases et d'événements sont « composés ensemble » pour former le tout de l'histoire. C'est au sein de cette interrogation, c'est à ce niveau spécifique de l'œuvre en tant que « mise en intrigue » langagière et événementielle que prend place la question du « monde » — « monde » se concrétisant lui-même au fur et à mesure de la production du sens.

Les deux notions de « mise en intrigue » et de « monde » sont en relation de mutuelle complémentarité. La « mise en intrigue » acquiert sa véritable extension au moment du déploiement du « monde » en aval du sens de l'œuvre. Réciproquement, c'est dans la clôture de la « mise en intrigue » que le « monde » de l'œuvre advient et s'accomplit.

Les notions de « mise en intrigue » et, à sa suite, de « monde » invitent la démarche sociologique à prendre deux directions distinctes mais complémentaires. D'une part, la démarche sociologique s'ouvre à des problèmes compositionnels et aussi, selon la compréhension gigogne du langage, à des problèmes d'ordre lexical et à des problèmes relevant de la syntaxe phrastique. Autrement dit, la démarche sociologique engage des problèmes relatifs à ce que l'on nommera le « procès formel » de l'œuvre. D'autre part, la démarche sociologique introduit à des problèmes concernant l'ordre axiologique de l'œuvre, à savoir des problèmes relatifs à ce que l'on nommera son « procès sémantique ».

Avant de caractériser la seconde notion comprise dans la définition du texte (la notion d'écriture) et conformément au parrainage de Paul Ricœur, nous ajouterons : la « mise en intrigue » sert de fondement à une analyse rigoureuse de l'œuvre. C'est en effet la concrétisation de ce concept de « mise en intrigue » qui rend opérationnel les deux premiers traits distinctifs de

l'œuvre proposés par Paul Ricœur. A savoir, d'une part, l'œuvre comme « séquence plus longue que la phrase qui suscite un problème nouveau de compréhension, relatif à la totalité finie et close que constitue l'œuvre comme telle »³. Et, d'autre part, l'œuvre comme discours soumis « à une forme de codification qui s'applique à la composition elle-même et qui fait du discours soit un récit, soit un poème, soit un essai, etc. ; c'est cette codification qui est connue sous le nom de genre littéraire »⁴. Bref, c'est grâce à la « mise en intrigue » comme opération narrative que l'on peut avancer que l'œuvre participe d'un genre spécifique. En outre, faisons remarquer que toute réflexion sur l'œuvre nécessite la prise en compte de ce que Ricœur appelle, à la suite de Gilles-Gaston Granger, le style. On peut lire dans *Du texte à l'action* : « une œuvre reçoit une configuration unique qui l'assimile à un individu et qu'on appelle le style »⁵. Au seuil de cet exposé, il serait toutefois prématuré de réfléchir le concept de style. Signalons simplement que ce concept sera développé dans le point de la conjoncture socio-littéraire. En conformité à la démarche sociologique, *Voyage au bout de la nuit* sera inscrit dans une conjoncture socio-littéraire et par là-même son style sera identifié à sa signification événementielle.

Secundo, la notion d'écriture.

En ce qui concerne cette notion, je paraphraserai la définition du texte comme « discours fixé par l'écriture » en avançant que l'écriture immobilise, qu'elle fige tout discours parlé afin de le conserver. En ce sens, si la parole prononcée se caractérise comme événement fugace, éphémère, l'écriture a le pouvoir et la fonction de la fixer. L'écriture inscrit le discours parlé dans l'espace de la page et ainsi lui permet de subsister dans le temps. L'écriture se réduit-elle cependant à ne constituer qu'une simple riposte à l'évanouissant de la parole énoncée, bref se réduit-elle à ce seul rôle d'archive ? Assurément, non. Ce qui fait du texte un texte, ce n'est pas que l'écriture prolonge la parole mais qu'elle se substitue à cette parole. En d'autres termes, le texte est véritablement texte lorsqu'il inscrit sans opération préalable l'« intenté » du discours sur le blanc de la page et non lorsqu'il se limite à transcrire une parole antérieure en la reportant sur ce même lieu de la page.

Vu cette définition, il apparaît que l'écriture peut se décomposer entre un pôle « minimal » et un pôle « maximal ». Avec le pôle minimal, l'écriture fixe toute parole et permet de la conserver. Avec le pôle maximal, l'écriture se substitue à une parole préalable. Cette distinction permettra de singulariser les

démarches scripturaires respectives de Marcel Proust et de Louis-Ferdinand Céline. Ce sont en effet les deux auteurs exemplaires à partir desquels progresse la théorisation. L'appoint possible de la définition d'écriture pour la démarche sociologique transparaîtra donc au travers de la compréhension d'*À la recherche du temps perdu* et de *Voyage au bout de la nuit*.

Sous l'égide de Paul Ricœur, j'ai proposé une définition de la littérature en tant qu'œuvre. La théorie narrative du discours comme la compréhension gigogne du langage qu'il revendique favorisent l'exploration et l'explication des composantes du texte dans la double direction de composition scripturaire et de destination axiologique. Autrement dit, par l'entremise de Ricœur, la sociologie affronte des questions relatives à l'expression et à l'exprimé de l'œuvre. A présent, il importe de préciser les contours du terme société – terme appréhendé dans le cadre de la sociologie de la littérature.

Le contenu auquel s'identifie le terme vague de société se découvre au terme d'une démarche intra-textuelle. Le contenu du terme société apparaît au terme d'une « négociation ». En effet, la question est de négocier le passage entre un « monde » du texte – compris sous ses aspects formel et sémantique, et ce que, par calquage, je nommerai à ce stade, un « monde social ». Autrement dit, le terme société acquiert du sens eu égard au dynamisme au travers duquel le texte participe d'une évolution socio-historique, quelle qu'en soit la nature : économique, littéraire, politique... L'aune socio-historique à laquelle mesurer le texte n'apparaît donc pas immédiatement. Ce sont les enseignements de la sociologie à la fois du procès formel et du procès sémantique qui décident des dehors du « monde social ».

Le « monde social » passe par le creuset de l'œuvre. Le « monde social » passe par le creuset des procès formel et sémantique de l'œuvre. C'est dans le sillage de cette double analyse formelle et sémantique que la définition du « monde social » de l'œuvre se précise. Le procès formel et le procès sémantique sont dès toujours objets de la réflexion sociologique. L'œuvre ne devient pas objet de sociologie au cours de la négociation engagée par le chercheur avec le contexte socio-historique hypothétique. La question du caractère véritablement sociologique de la démarche se pose dès la double appréhension, formelle et sémantique, de l'œuvre. La formulation suivante de Mikhaïl Bakhtine retient ainsi comme une véritable prescription méthodologique : *L'art est (...) social de façon immanente : le milieu social extra-artistique, lorsqu'il agit sur lui de l'extérieur, y rencontre une résonance interne immé-*

diète. Ce ne sont point alors deux éléments étrangers qui agissent l'un sur l'autre : une formation sociale agit sur une autre formation sociale⁶.

Le « monde social » auquel le texte, non seulement fait écho, mais encore invente grâce au pouvoir créateur de l'écriture présuppose la définition d'un modèle de « négociation ». Le passage du « monde » formel et sémantique de l'œuvre au « monde social » lui correspondant présuppose donc la définition d'un schéma d'articulation adéquat. En ce sens-là, le passage de la médiation par la « vision du monde » (Goldmann) à la médiation par le « sociolecte » (Zima) témoigne de l'ouverture d'une percée dans la direction d'une sociologie du discours comme œuvre.

Le passage de la vision du monde au sociolecte permet de progresser dans l'élucidation de la question controversée de la singularité du texte par rapport au social. Je me propose présentement de le montrer en comparant les deux ouvrages que Pierre V. Zima a consacrés à l'œuvre *A la recherche du temps perdu*. Respectivement, en 1973, *Le désir du mythe* et, en 1988, *L'Ambivalence romanesque*. Comme indiqué ci-dessus, le point qui sépare une sociologie de la littérature, selon la version de Lucien Goldmann, d'une sociologie du texte mise actuellement en œuvre par Pierre V. Zima, est celui du statut du texte par rapport au social. Une avancée dans l'élucidation de cette question du statut du texte tiendra de la comparaison des deux ouvrages de Zima. La progression théorique jalonnant les deux réflexions sur Marcel Proust importe dans la mesure où Zima est l'inspirateur exemplaire d'une sociologie du texte. Quand j'indiquerai tout à l'heure quel chemin doit suivre une réflexion sur *Voyage au bout de la nuit* pour devenir une contribution à une sociologie du discours comme œuvre, c'est le cadre théorique de Zima qui sera sollicité et débattu.

1. Pierre V. Zima lecteur d'*A la recherche du temps perdu*.

Commençons par la première « lecture sociologique de Marcel Proust », pour reprendre le sous-titre du premier ouvrage, *Le désir du mythe*. L'économie du résumé présenté suit la lettre de la catégorie fondatrice de la perspective sociologique de Lucien Goldmann, à savoir le « maximum de conscience possible ». Selon cette catégorie, une relation dialectique scelle le rapport entre un texte et un « monde social », précisément une identité sociale. Le texte tire sa substance (sémantique) d'une identité sociale en jeu à un moment historique défini. Cette identité d'où le texte procède est alors, selon

l'hypothèse du maximum de conscience possible, prolongée dans le texte et, au bout du compte, questionnée sinon élucidée. Autrement dit, la logique de raisonnement édictée par la catégorie du maximum de conscience possible identifie une démarche méthodologique. Celle présentant, d'abord, la question de l'identité singulière à laquelle le texte donne prise pour, ensuite, aboutir à la solution que le texte développe.

La présentation du *Désir* va certes à rebours de l'organisation de la réflexion de son auteur. Celle-ci, suivant en cela la démarche d'analyse de Goldmann réglée sur le modèle de la genèse sociale, va du texte au contexte. Cependant, un résumé du *Désir du mythe* à rebours, c'est-à-dire en conformité à la catégorie du maximum de conscience possible, fournira un point de comparaison pertinent à la démarche inaugurée dans *L'Ambivalence*. C'est donc dans la comparaison entre *Le désir du mythe*, réflexion de stricte obéissance goldmanienne, et *L'Ambivalence*, réflexion donnant à l'acquis de Goldmann une orientation linguistique nouvelle, que s'enracine la réflexion sur le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline.

1.1. Le processus de mythification.

Pour répondre à la question de l'identité socio-culturelle d'où procède *A la recherche du temps perdu*, il convient, selon Pierre V. Zima, de circonscrire une conjoncture politique au cœur de la troisième République française.

L'écrasement de la Commune de Paris inaugure dans le sang cette République troisième. La répression que le soulèvement parisien provoque va dans le sens des élections du 8 février 1871. A cette occasion, le verdict électoral sanctionne l'exaltation belliqueuse de Paris envers la machine de guerre de Bismarck. En dépit de son hostilité aux menées des descendants de l'Ancien Régime, l'ensemble de la population française cautionne le dessein de restauration que ne pouvait manquer de porter le plébiscite monarchiste.

Aussitôt investis de la majorité à l'Assemblée, légitimistes et orléanistes portent au grand jour leurs dissensions internes. Ils se révèlent incapables d'opérer la fusion ou du moins la réconciliation de leurs branches dynastiques respectives. Non seulement les réconciliations successives avortent et rabaisent le projet de restauration au rang de vaine chimère. Mais encore les dissensions donnent des gages à un régime républicain qui, laborieusement, rallie un nombre toujours plus grand de partisans. Les tergiversations des monarchistes contribuent donc à l'émergence d'un régime dont l'unité républicaine se nourrit de l'impuissance de ses adversaires.

L'impossible accord entre les monarchistes rend caduques leurs revendications réactionnaires. L'entêtement du comte de Chambord à l'égard de la restauration obligatoire des prérogatives d'Ancien Régime ruine donc tout projet de réconciliation entre les deux composantes monarchistes. De même, il ruine les tentatives d'alliances avec la haute bourgeoisie d'affaires, l'« oligarchie financière »⁷. Celle-ci, prompte à discerner les avantages dont elle peut se prévaloir au rythme du verdict républicain qu'entérine le suffrage universel, se désolidarise de l'ancienne classe dirigeante. La haute bourgeoisie, confirmée dans son expansion économique du Second Empire, se rallie à la bannière d'un régime qui, partagé entre ses fondements républicains et ses accents conservateurs, fait la part belle aux intérêts capitalistes de celle-ci.

L'allégeance de la haute bourgeoisie bancaire et industrielle au choix du suffrage universel ne diminue cependant pas le prestige que la noblesse conserve aux yeux de riches bourgeois. Ces « transfuges », comme les nomme Zima⁸, s'appliquent à calquer les mœurs d'une classe dont les ambitions politiques ne cessent de s'amenuiser.

C'est au point d'intersection, d'une part, de l'obsession des nobles, politiquement déçus, à préserver quelques parcelles de prestige monarchique subsistant d'avant 1789 et, d'autre part, de la fascination qu'exerce ce prestige devenu formel auprès des bourgeois oisifs bénéficiant des dividendes du capitalisme que Zima situe la signification sociologique de l'œuvre de Marcel Proust. Autrement dit, Proust, selon Zima, exprime les représentations mentales qu'engendre une annexion réciproque, de nature économique-culturelle : la fortune intègre la haute naissance et la subventionne (annexion économique) ; réciproquement, la haute naissance subjugué la fortune par son ritualisme ancestral (annexion culturelle).

L'essor économique de la haute bourgeoisie conjugué au déclin politique de la noblesse débouchent sur une intégration réciproque dont le ressort culturel retient ici notre attention. A l'impossible alliance économique-politique succède un phénomène socio-culturel, le snobisme comme mimétisme des manières marquées au sceau de la noblesse par des bourgeois rentiers avides d'ennoblissement. L'alliance économique-politique, rendue impossible par la frange légitimiste de la noblesse du « drapeau blanc » (emblème de la féodalité et de l'Ancien Régime), s'abîme dans l'observance des prescriptions du ritualisme mondain.

Résolue la question de l'identité sociale singulière d'où le texte procède, il reste à examiner la solution que le texte propose par-devant l'identité sociale

en crise qui l'innerve et l'anime. Le terme solution convient à ce contexte historico-littéraire dans la mesure où le caractère inextricable de l'aventure oisive apparaît tragiquement aux acteurs qui la vivent.

En proie à ses obsessions mondaines, la société de salon du faubourg Saint-Germain s'avère sans espoir. L'identité sociale dont se prévalent les rentiers oisifs est en effet rendue anachronique par la démocratisation des mœurs. Le faubourg apparaît comme une bulle, en retrait de la dynamique sociale et à contre-sens de l'évolution historique. Si, sous les lambris du faubourg, se développe une société mixte, composée de riches bourgeois et de nobles titrés, les deux franges ont tout à perdre de ce mélange. D'un côté, les alliances matrimoniales entre les diverses « coteries » de rentiers oisifs uniformisent les généalogies de sang noble et les estompent. Il reste aux nobles, dont le déclassement progresse au rythme de ces mariages qu'ils contractent avec des membres de la bourgeoisie, à magnifier la mémoire de leurs ancêtres et à se réfugier dans les fantasmes de la généalogie. De l'autre côté, les bourgeois se coupent de la réalité sociale pour embrasser les folles chimères que leur lègue une classe en décomposition irréversible. Dévoués à un formalisme dénué de tout substrat, ils sont réduits à accompagner la lente agonie de leurs modèles. Au sein du faubourg ne subsiste que la caste des rentiers oisifs dont les filiations se recouvrent « comme des écailles de poissons », pour emprunter une comparaison d'Adeline Daumard⁹.

Le mimétisme des manières nobiliaires devient « désir du mythe », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Zima. « Désir du mythe », c'est-à-dire « absorption-en-soi » (Richard Sennett) et nostalgie s'ingéniant désespérément à sauver des résidus d'un âge d'or périmé. Face à l'évolution sociale à contre-courant de leurs croyances consacrées par la tradition, les nobles en sont réduits à rendre absolu les signaux de leur prestige passé. Ils se focalisent d'autant plus fébrilement sur un ritualisme vide de tout substrat que les bourgeois confortent leurs chimères. Autrement dit, les représentations mentales et sociales que détecte et explore Zima identifient un « procès de mythification » par réaction¹⁰.

L'enceinte réservée aux parades et aux ébats mondains devient le creuset de croyances collectives où s'ébauchent et grossissent des interprétations de la vie dont l'œuvre de Proust, suivant la catégorie du maximum de conscience possible, assurerait le rassemblement et, surtout, assumerait la cohérence.

Selon l'analyse de Zima, l'œuvre de Proust endosse l'identité sociale en jeu dans les salons du faubourg Saint-Germain. Précisément, elle transpose dans l'enceinte de l'œuvre les affects, les émotions et les tactiques individuelles, bref elle exprime la quintessence humaine et sociale de la vie oisive.

En outre, la vertu de l'œuvre, selon la perspective de Zima héritée de Goldmann, est d'abolir les inévitables télescopes entre vie sociale et processus de mythification, c'est-à-dire de sauver l'identité sociale.

Le « désir du mythe » débouche inmanquablement sur une désillusion pour la raison qu'il est grevé d'une contradiction indépassable. Zima montre qu'il y a incompatibilité entre le désir et son assouvissement, lors même que le désir n'existe que dans la tension qu'il suscite vers sa réalisation. Le mondain cherche avec un acharnement réfléchi à se rendre désirable aux yeux des autres mondains, mais ne peut jamais satisfaire le désir dont il s'escrime à maintenir l'intensité. Il lui importe impérativement de différer la réalisation du désir pour maintenir intact son rayonnement auprès des autres salonnards et aussi pour perpétuer l'aura mythique du désir. Ainsi le désir du snob se trouve miné par un dilemme indépassable : ou bien le snob éveille le désir et veille avec une ardeur funeste à en surseoir la réalisation ; ou bien il assouvit le désir et perd l'aura mythique initiale. Tout au bout du désir est la déception. Quelle qu'en soit la raison – que la déception soit provoquée par la confrontation à une réalité, par définition, prosaïque et, par conséquent, responsable du dégomage de l'enveloppe mythique, ou encore que la déception soit causée par un désir dont l'objet est vide de toute consistance –, l'issue du désir est exclusive et négative.

Là où les rentiers oisifs échouent, l'œuvre de Proust réussit. L'œuvre propose une solution à l'identité sociale réduite au désespoir, elle surmonte l'antagonisme entre la dynamique républicaine et le processus de mythification. Elle définit un art littéraire qui, par son annulation des contradictions de la vie mondaine, détache celles-ci des contingences temporelles et matérielles qui l'accablent. Elle émancipe le processus de mythification de la gangue de la vie sociale en neutralisant les contradictions entre les chimères nobiliaires des rentiers et la vénalité de l'ennoblissement.

En définitive, si, du point de vue historique, l'intégration culturelle de bourgeois rentiers à la hiérarchie nobiliaire s'achève dans une « con-fusion » de rentiers dévoués au cérémonial mondain, la singularité de l'œuvre de Proust, selon la perspective du maximum de conscience possible, est, d'abord,

de filtrer les ressorts de l'âme snob soumise à cette confusion et, ensuite, d'en construire une esthétique.

A la différence du « sacrilège » mondain, découvert au rythme de l'envahissement du faubourg par les courtisans bourgeois et confirmé par l'estompement des généalogies et lignages sociaux constitutifs du mythe noble, l'œuvre de Proust apporte une solution esthétique à la déception inéluctable. L'œuvre incarne le maximum de conscience possible de son appartenance sociale en palliant à la déliquescence du snobisme. L'œuvre annule en effet la déception par l'invention d'une esthétique débarassée des contraintes de la vie sociale et délestée des racines qui l'y relient.

2. Du *Désir du mythe* à *L'Ambivalence*.

Différemment au *Désir du mythe*, le « monde social » auquel est rattaché *La recherche* dans *L'Ambivalence* ne prend plus la forme d'un modèle socio-politique (celui des déchirements axiologiques brisant les tentatives de réconciliation entre les rameaux légitimiste et orléaniste de la noblesse) ; modèle socio-politique à incidence socio-culturelle (l'émergence du rentier oisif comme conséquence de l'intégration économique-culturelle mutuelle entre nobles et « transfuges » bourgeois). Dans *L'Ambivalence*, le « monde social » qu'appelle l'œuvre est de nature socio-linguistique. De plus, le schéma d'articulation n'est plus formulé en termes de vision du monde, mais bien en termes de sociolecte. La médiation du sociolecte permet d'apparier le processus de mythification, au centre de l'étude du *Désir du mythe*, au langage proustien. En effet, cette médiation linguistique du sociolecte requiert la prise en compte de la densité scripturaire du texte, c'est-à-dire des choix et des usages scripturaire que celui-ci affirme.

L'hypothèse linguistique du sociolecte nous invite donc à retrouver la définition du texte proposée à l'orée de la réflexion. A savoir, selon Paul Ricoeur, « appelons texte tout discours fixé par l'écriture ». Plus exactement, eu égard à l'hypothèse de travail du sociolecte (définie ci-dessous), il convient de concrétiser l'appoint possible d'une définition de l'écriture dont la caractéristique est de se distribuer entre un pôle minimal et un pôle maximal. *A la recherche du temps perdu* peut être caractérisé, disons, comme texte hybride pour la raison que son écriture combine, sans les confondre, d'une part, le pôle minimal de la transcription de la parole sociale du snobisme mondain et, d'autre part, le pôle maximal de l'écriture de l'« intériorité artistique »¹¹. La

définition du texte de Ricœur amène à proposer que l'écriture de Proust se partage entre un pôle de transcription et un pôle de création, d'invention. Par suite de ce découpage hypothétique, la tâche immédiate est d'élucider la question du rapport entre ces deux pôles de l'écriture.

2.1. Le sociolecte.

Avec l'introduction de l'hypothèse du sociolecte comme concept médiateur entre l'œuvre et un « monde social » déjà-là mais à circonscrire, l'enquête socio-littéraire prend une inflexion socio-linguistique inédite.

Le changement d'orientation socio-linguistique imprimé par Zima bénéficie de la théorie de Lucien Goldmann. Avant de caractériser les contours conceptuels du sociolecte, il convient donc de brièvement montrer que la « catégorie de la médiation »¹² figure l'étai goldmannien de la sociologie du texte de Pierre V. Zima. Ce n'est pas ici le lieu de retracer l'historique de cette catégorie sociologique explicative. Indiquons simplement que, dans *Pour une sociologie du roman*, Goldmann se propose de prolonger, dans une voie sociologique, la construction métaphysique du Lukács de *L'Âme et les formes* et de *La théorie du roman*. En substance, Lukács y défend l'idée d'un héros dont Goldmann projette d'expliquer le caractère « problématique ».

Les « intuitions » de Lukács, Goldmann se propose de les « insérer »¹³ dans le cadre de la « théorie marxienne et lukácsienne de la réification »¹⁴. Goldmann exporte la théorie de Marx et de Lukács dans le domaine de l'étude sociologique du roman. Il recompose la conjoncture socio-économique qui contribua à rendre nécessaire le héros « problématique » du roman. Goldmann substitue ainsi au principe constitutif à l'origine du roman chez Lukács – la perte de l'« immanence du sens à la vie »¹⁵ –, un principe régulateur, celui de la catégorie de la médiation comme « réduction des valeurs au niveau implicite »¹⁶, c'est-à-dire comme non-perception immédiate de valeurs humaines (esthétiques, éthiques, culturelles, ...) dans un monde soumis à la quantité de la valeur d'échange. La trajectoire « problématique » du héros romanesque s'explique, selon Goldmann, au nom du contexte économique-historique contemporain. Précisément, elle s'explique eu égard à l'impact de la valeur d'échange dans le développement de la production économique de type capitaliste.

Au terme de sa réflexion socio-économique, Goldmann fonde une homologie entre la structure du roman (initialement définie par Lukács) et la

poussée irrésistible de la valeur d'échange dans les sociétés européennes à modèle capitaliste.

La pression de l'économie capitaliste ne s'exerce pas exclusivement sur la trajectoire du héros narratif, affirme Zima. Ce ne sont pas uniquement les expériences du héros qui sont en proie à la médiation croissante de la valeur d'échange. La catégorie de la médiation n'empreint pas seulement la trajectoire existentielle du héros. Elle se fait sentir au niveau de la matière langagière du texte. Selon lui, la logique du marché règle la conversation des rentiers oisifs du faubourg Saint-Germain – conversation transcrite par Proust. Autrement dit, la catégorie socio-économique de la médiation de Lucien Goldmann est transposée, par Zima, au plan linguistique du sociolecte.

Le sociolecte comme transposition linguistique d'une problématique socio-économique définit deux acceptions. Les excroissances du capital financier favorables aux grands bourgeois participent de la conjoncture socio-économique du capitalisme des monopoles et des concentrations industrielles propre à la troisième République française. Selon Zima, les usages sociaux de la langue subissent les retombées de cette conjoncture socio-économique. Parmi la pluralité d'usages sociaux de la langue, le langage de la conversation mondaine ou, plutôt, le sociolecte, c'est-à-dire le produit linguistique de l'isolat social des rentiers oisifs du faubourg Saint-Germain. Le sociolecte comme sujet linguistico-historique représente donc l'incarnation linguistique du groupe social observé (première acception). Le sociolecte comme incarnation linguistique de l'isolat social singulier est accessible au travers des stratégies d'écriture mises au point par Marcel Proust (seconde acception). De plus, si les stratégies de transcription nous font apparaître la conversation mondaine, celle-ci, selon Zima, est affectée par la catégorie de la médiation. Identiquement à la commercialisation de la vie sociale, la conversation mondaine transcrite serait régie par la loi de l'offre et de la demande.

L'« autre » est en effet le lieu où prend consistance le « je » qui parle. La parole mondaine ne prend son individualité que dans la présence irréductible de l'« autre ». La parole « offre » donc ce qu'elle estime correspondre et convenir à la « demande ». Le causeur règle sa conversation suivant les opportunités que peut lui offrir, croit-il, la loi mondaine. La métaphore « économique » que Zima file au long de son exposé concrétise bien l'omniprésence de la catégorie de la médiation dans la parole mondaine. Le langage est un « capital » qui, au hasard de la cote des « valeurs » mondaines, peut s'avérer « investissement » bénéfique et source de « profit ».

La théorie marxienne et lukacsienne de la réification enseigne que les valeurs d'usage sont médiatisées par la valeur d'échange. Les valeurs d'usage, sous l'effet de la médiation, tendent à s'équivaloir. De même, sous la pression du ritualisme mondain, les contradictions sémantiques tendent à ne pas s'exclure réciproquement. La parole mondaine, soumise à l'« index » de mondanité, déploie un discours fondé sur « l'ambivalence sémantique ». La parole passe par un tourniquet où la vérité peut acquérir la même valeur que le mensonge. C'est en effet le « profit » symbolique anticipé qui, au gré des circonstances, décide de l'affirmation proférée, qu'elle soit véridique ou mensongère. La densité sémantique peut apparaître secondaire. Pour le causeur, seul peut valoir le prestige mondain escompté de l'assertion.

Selon l'hypothèse de Zima, formulée à la suite du dialogue avec Lucien Goldmann, la catégorie de la médiation peut être transposée au niveau socio-linguistique qu'incarne le sociolecte. Exactement, la médiation, transposée au niveau du sociolecte, agit au niveau sémantique d'une parole régie par une ambivalence que Bakhtine aurait qualifiée de « carnavalesque ».

2.2. L'interaction entre les pôles minimal et maximal de l'écriture.

La question qu'appelle l'hypothèse du sociolecte est, comme déjà annoncé, celle de l'interaction entre le pôle minimal de la parole transcrite et soumise à l'ambivalence, d'une part, et, d'autre part, le pôle maximal de l'écriture de l'« intériorité artistique ».

Quel effet en retour exerce l'ambivalence sémantique de la parole transcrite sur le geste scripturaire singulier du narrateur ?

La question du rapport entre les deux pôles de l'écriture constitue en soi un signe de la démarche de raisonnement de Zima. Il lui importe d'entrée d'approfondir une intuition du *Désir du mythe*, celle suivant laquelle « la doctrine de l'art proustienne se définit précisément par les anathèmes qu'elle lance contre le monde des salons »¹⁷. L'avantage de la médiation du sociolecte est de solliciter une interrogation relative au pôle maximal de l'écriture. Il convient d'interroger une écriture qui, selon l'hypothèse explicative, prendrait son essor – en réalité ? – à une identité sociale comprise en termes linguistiques. Une fois expliquée la mystification langagière, à savoir l'emprise de l'ambivalence sémantique sur la parole mondaine transcrite par Marcel Proust, le projet est donc de saisir en quoi l'économie narrative du pôle de l'« intériorité artistique » entre en résonance au contact de cette ambivalence directrice. C'est donc une sociologie du procès formel qui s'amorce et prend

force dans cette seconde « lecture sociologique de Marcel Proust ». C'est la confrontation des deux pôles constitutifs du geste scripturaire qui concourt à placer l'écriture au rang de phénomène social.

Selon l'enseignement de Goldmann transposé au plan linguistique par Zima, la dynamique discursive de la parole mondaine transcrite participe d'une conjoncture socio-linguistique contemporaine. Le sociolecte de la parole mondaine s'ouvre à la médiation de la valeur d'échange, laquelle, au cœur de la transcription proustienne, suscite l'ambivalence sémantique. En retour, cette ambivalence cause une mise en intrigue singulière, radicalement différente, comme montre Zima, de celle exemplifiée par Balzac.

L'ambivalence sémantique qui imprègne et uniformise les conversations dans *La recherche* est directement responsable des traits caractériels ainsi que des comportements qui signent les personnages. La duplicité de ces personnages, leur facilité à « spéculer », c'est-à-dire à adopter l'attitude ou le langage susceptible de favoriser le « profit » symbolique maximal, rejaillit sur la dynamique narrative de l'écriture. Elle lui donne le brale. La conséquence du « dédoublement » du personnage, comme dit Zima¹⁸, est que la linéarité de l'enchaînement causal entre le dialogue et l'action du personnage (encore prévalante chez Balzac) est rejetée. A la causalité faussement évidente est substituée une juxtaposition entre plusieurs séquences narratives succédant les unes aux autres.

L'ambivalence qui innerve le pôle minimal de l'écriture de transcription et provoque le « dédoublement » du personnage rejaillit sur le pôle maximal. Ce dernier n'entretient plus un rapport de cause à effet avec la transcription. Le pôle maximal de l'écriture peut être caractérisé comme écriture de la projection imaginaire. Cette qualification exprime le mouvement de juxtaposition de séquences narratives, d'« histoires parallèles »¹⁹, explorant à titre hypothétique les dires et les comportements des différents personnages. L'écriture de la projection imaginaire, c'est une écriture qui progresse au rythme des associations « non-causales » d'une imagination en expansion. C'est une écriture qui ouvre des brèches dans l'écheveau des mobiles des personnages et dont le modèle serait celui des associations où la succession prévaut sur le lien causal.

De plus, la logique que cette écriture de la projection imaginaire formalise est de nature sémantique. Elle repose sur une combinaison d'unités sémantiques qui s'appellent, se répondent et se transforment en se juxtaposant. Diverses hypothèses sont éprouvées au cours de l'exploration sémantique –

exploration à dessein d'approfondir les diverses facettes de l'ambiguïté des dires des personnages ainsi que des situations auxquelles ils sont mêlés. Par exemple, au cours de son odyssée intellectuelle, le narrateur Marcel s'applique à commenter les diverses péripéties de la vie sexuelle d'Albertine. Il prospecte donc les différentes pistes suggérées au gré des indices recueillis. Ce faisant, le narrateur atteste, selon les termes de Zima, que le « monde peut être « raconté » de manière différentes, que plusieurs « histoires » sont possibles »²⁰. Cette démarche scripturaire serait à l'exact opposé de l'écriture politique ou philosophique qui, toujours selon Zima, « prétend que son « histoire » particulière (son discours particulier) est la réalité »²¹.

Avant de poursuivre, remarquons que le modèle explicatif ultime de la catégorie de la médiation est peut-être trop fort. La transposition de la catégorie socio-économique de la médiation au plan socio-linguistique définit un schéma d'explication trop général. Certes, les ressorts de l'ambivalence sémantique sont de nature socio-économique. Mais également de nature idéologique. Zima lui-même, dans la « nouvelle édition revue et augmentée » de *L'Ambivalence romanesque*, le reconnaît. Il note : « Celle-ci (l'ambivalence socio-linguistique) ne saurait être expliquée exclusivement par rapport à la valeur d'échange, par rapport aux lois du marché qui dominent la vie moderne ; elle résulte également de la « manipulation idéologique du langage » qui finit par réduire les différences et les oppositions que les idéologues prétendent défendre »²¹. Par exemple, l'ouvrage de Jean-Pierre Azéma et Michel Winock, *La troisième République*, souligne à satiété l'importance de l'idéologique et du politique. Qualifier la troisième République de « république bourgeoise » évoque justement la singularité d'un régime partagé, comme déjà indiqué, entre des intérêts à la fois républicain et socialement conservateur. L'unité républicaine est marquée au sceau du syncrétisme. C'est le danger de la droite monarchiste qui sert de repoussoir commun à des forces politiques dont les alliances s'édifient en réaction au dessein de restauration. L'ambivalence socio-linguistique n'est pas exclusivement à rapporter à la contamination du politique par les lois du marché. Elle est le résultat d'alliances politiques contre nature. La « duperie du jeu politique français », pour reprendre une expression d'Azéma et Winock²², prend activement part à la propagation de l'ambivalence.

2.3. Écriture fictionnelle et conceptuelle.

En dépit de la restriction postérieure à la première édition et relative à l'omnipotence exagérée de la catégorie de la médiation, Zima défend l'hypo-

thèse que la conjoncture socio-linguistique dans laquelle entre *A la recherche du temps perdu* expose Proust comme les écrivains contemporains à un identique problème : l'ambivalence sémantique. Ce problème auquel sont affrontés les écrivains pousse à pénétrer plus avant la distinction introduite ci-dessus entre écriture fictionnelle et écriture conceptuelle (celle, par exemple, de la philosophie). Au sein de la conjoncture socio-linguistique, l'écriture fictionnelle de Proust fait front à l'ambivalence sémantique en explorant diverses pistes, diverses hypothèses avec l'intention, non pas de la restreindre, mais d'organiser et de fouiller ces divers aspects. Différemment, l'écriture politique à prétention philosophique, par exemple celle contemporaine de Maurras, s'efforce à réduire l'ambivalence en prenant soin de disjoindre de façon manichéenne ses composantes initialement non-exclusives. Pour un publiciste comme Maurras, il s'agit impérativement de contraindre l'ambivalence à « dégorger » ses contradictions pour les réduire à des éléments sémantiques antagonistes. Tout au contraire, pour un romancier comme Proust, il importe, non pas de retrouver des affirmations univoques, « monologiques », comme dirait Mikhaïl Bakhtine. Il lui importe de sonder, sur le mode hypothétique, les tenants et aboutissants de l'ambivalence et d'en tirer profit. La dynamique discursive à laquelle s'identifie l'écriture fictionnelle peut être qualifiée d'hypothétique. La dynamique de l'écriture fictionnelle est en effet de la nature de l'hypothèse par son parti-pris d'investigation pluri-directionnelle des aspects composant l'ambivalence. L'écriture fictionnelle s'efforce de s'accommoder à l'ambivalence irréductible en parcourant les diverses possibilités explicatives que celle-ci suggère.

La pensée nationaliste du dogmatique Charles Maurras diverge de la pensée socialiste de Jean Jaurès comme de la pensée libérale de Daniel Halévy. Cependant, leurs écritures respectives, confrontées au même phénomène socio-économique à résonance socio-linguistique, ripostent à l'ambivalence selon une même logique calquée sur la disjonction. Comme écrit Zima, « l'acharnement avec lequel des penseurs politiques et des philosophes comme Jaurès et Maurras recherchent la différence entre le vrai socialisme et le réformisme, entre la « Nation » et l'« Argent », en témoigne »²³.

L'accent mis sur l'écriture de Marcel Proust, gouvernée par la projection imaginaire, ne peut passer sous silence la « causalité événementielle »²⁴ qui règle par accès la dynamique de *La recherche*. En définitive, cette dynamique met en équilibre une structuration associative où des séquences sémantiques se juxtaposent en se transformant, d'une part, et, d'autre part, une structuration

syntactique à chronologie causative. Ainsi, par intermittence, le « caractère a-causal » de l'œuvre de Proust, comme affirme Zima²⁵, est suspendu au profit d'une séquence à ressort causatif. L'attention portée à la projection imaginaire de l'écriture ne peut négliger l'équilibre atteint entre « le logos et la mimésis »²⁶ – la mimésis signifiant ici le libre- « abandon » aux flux d'associations.

2.4. La phrase et le mot.

Identiquement, il importe d'appréhender la syntaxe de la phrase de Proust en gardant à l'esprit cette notion d'équilibre. Si la machinerie syntaxique semble être minée tant la structure sujet-verbe-objet de la phrase est étirée, l'écriture orchestre cependant ses multiples expansions de mots en tirant toutes ses ressources de cette habile machinerie syntaxique. Autrement dit, l'écriture réalise un juste équilibre entre le principe rationnel de la subordination et le principe onirique de l'association des mots. Je ferai néanmoins remarquer que Zima ne fournit pas une explication sociologique de la coupe de la phrase de Proust. Il s'en dispense alors que la dynamique discursive de la parole mondaine est, comme il ne cesse de répéter, le pivot par rapport auquel se définit, au même titre que le syntagme narratif, le syntagme phrastique.

L'écriture de la projection imaginaire (dénommée écriture de la « pulsion mimétique » par Zima), c'est-à-dire les coulées continues de séquences détournées de tout lien grammatical causal les enchaînant, conteste le logos narratif s'incarnant à la fois dans la chronologie événementielle à ressorts causatifs et dans le principe syntaxique de subordination au cœur de la phrase. Cette projection imaginaire trouve également à s'exercer au plan du mot. Si, par exemple, le mot « Guermantes », dans la « spéculation mondaine », se révèle « monnaie d'échange », « placement » susceptible d'assurer un « profit » symbolique immédiat, ce même mot, pour le narrateur, est un sésame onirique. C'est un excitant destiné aux filets de son imagination où il donne lieu à des associations personnelles.

2.5. L'impasse de l'écriture de la projection imaginaire.

Le détail de ces trois plans scripturaires (respectivement, la dynamique discursive, la syntaxe de la phrase et le mot) nous a placé du côté du pôle maximal du geste scripturaire ; du côté de l'écriture de la projection imaginaire. Cette écriture « maximale » comme pratique scripturaire de l'individualité créatrice Marcel Proust riposte à l'ambivalence sémantique « agitant », selon l'hypothèse, le sociolecte de la parole mondaine. Cette réponse de l'écriture

à l'ambivalence foncière de la parole aboutit à une impasse, à une « aporie », comme dit Zima²⁷. En effet, le pôle maximal de l'écriture succombe à l'ambivalence qu'elle dénonce dans le pôle minimal de la parole transcrite.

Le pôle maximal de l'écriture, montre Zima, cherche à s'accommoder à l'ambivalence : il la contourne au gré d'une « pulsion mimétique » scripturaire. La démarche n'est donc pas de retrouver une univocité sémantique fabriquée, artificielle, au sein de la pluralité sémantique initiale. La démarche vise à dissocier l'ambiguïté du ritualisme mondain et à l'accorder aux expansions de l'imagination.

Cet accommodement à l'ambivalence aboutit, comme déjà indiqué, à une aporie. En effet, de la même façon que la parole mondaine passe par un tourniquet sémantique où la vérité peut acquérir la même valeur que le mensonge, l'écriture de la projection imaginaire passe par le tourniquet des enchaînements arbitraires de l'imagination du narrateur. C'est la même indifférence au contenu sémantique et axiologique que l'on retrouve au terme des deux processus.

D'un côté, l'exemple de la conversation mondaine témoigne d'une fréquente indifférence au contenu sémantique des propos tenus. Au travers de leurs propos, les nobles comme les bourgeois s'appliquent, non pas à approcher un contenu de vérité même fugace, mais bien à stimuler le désir que les autres salonnards entretiennent à leur égard. De l'autre, l'indifférence, par exemple celle d'Albertine au contenu des conversations qu'elle réserve à Marcel met en branle la projection imaginaire de l'écriture, précisément l'exploration pluri-directionnelle de l'ambiguïté. C'est alors au même mécanisme d'indifférenciation sémantique que participe l'écriture à ressort hypothétique. Elle progresse en effet au rythme des associations personnelles et des suggestions successives recueillies.

Que la conversation du duc de Guermantes porte sur sa « généalogie féodale » ou qu'elle porte sur son « côté républicain », elle s'avère prétexte et moyen pour exhausser le désir d'ascension mondaine. Identiquement, Albertine est prétexte et moyen de la rêverie du narrateur. Comme écrit Zima, le sujet lui-même, soumis à la pulsion imaginaire de l'écriture, devient « réductible à un prétexte de l'inconscient » et, par conséquent, voit son identité niée²⁸.

Ce qui est commun au pôle minimal et au pôle maximal de l'écriture, ce que partagent ces deux pôles de l'écriture de Proust et donc ce qui les soumet l'un et l'autre à l'omnipotente catégorie de la médiation, ce sont l'aléatoire et

l'arbitraire. La valeur mondaine du rentier augmente ou baisse au gré des « actions » en vogue à la « bourse » du ritualisme mondain. De même, la fantaisie, l'inconstance et les virevoltes du narrateur tendent à rendre équivalents êtres et choses. Dans le même temps où la projection imaginaire de l'écriture s'efforce de s'accommoder à l'ambivalence, elle souscrit à la loi de la médiation.

La dynamique de l'écriture maximale, initialement définie comme « silence de la parole »²⁹, échoue dans son projet d'émancipation, d'affranchissement. Elle aboutit à une aporie puisque sa dynamique conforte le nivellement des différences immanentes que propage la valeur d'échange. Au terme de l'enquête, l'écriture de la projection imaginaire, initialement présentée comme alternative à la parole de la conversation mondaine, s'avère donc tributaire du contexte socio-linguistique à fondement économique. Ici encore, la puissance du schéma explicatif semble trop contraignante. La conjoncture socio-linguistique, sur le fond de laquelle s'explique le geste scripturaire, est placée dans l'orbite de la théorie socio-économique de Lucien Goldmann. Les associations auxquelles l'écriture donne libre cours sont inévitablement destinées à être jugées comme aporétiques. Elles sont en effet discutées à l'aune d'un schéma universellement niveleur de toute différence.

2.6. Introduction à l'analyse sémantique de l'écriture.

Cette critique, adressée à Zima et relativement à l'omnipotence de la catégorie de la médiation, ne dispense pas de tirer les leçons de la perspective d'analyse inaugurée dans *L'Ambivalence*. Avant de tirer les leçons de la sociologie « formelle » pratiquée par Pierre V. Zima, il importe cependant de résumer les acquis de son analyse sémantique des stratégies d'écriture mobilisées par Marcel Proust. Les paroles transcrites acquièrent un relief évaluatif dans leur liaison aux commentaires du narrateur. Ceux-ci s'inscrivent en surimpression des paroles des personnages. Ils les redoublent et les baignent d'une lumière axiologique.

Par exemple, au cours d'une soirée, l'intervention du personnage (la princesse des Laumes, en l'occurrence) se clôt sur une séquence démystificatrice du narrateur :

Je trouve ridicule au fond qu'un homme de son intelligence souffre pour une personne de ce genre et qui n'est même pas intéressante, car on la dit idiote », ajouta-t-elle avec la sagesse des gens non amoureux, qui trouvent qu'un homme d'esprit ne devrait être malheureux que pour une personne qui en valût

*la peine ; c'est à peu près comme s'étonner qu'on daigne souffrir du choléra par le fait d'un être aussi petit que le bacille virgule*³⁰.

Le propos du narrateur s'inscrit en surimpression du propos du personnage et le ridiculise. De plus, la part d'implicite, cachée derrière chaque parole des personnages, est « traquée », débusquée et mise à plat. Le narrateur perce le non-dit immanent, présent dans ce qui se donne, dans le texte, pour parole des personnages. Le lecteur pénètre ainsi les intentions cachées que recèlent ces paroles et saisit les évaluations sociales que se réservent mutuellement les personnages. Dans cet épisode extrait de *Du côté de chez Swann*, nous apprenons comment la même princesse des Laumes, « une des plus grandes dames de France »³¹, se comporte dans un « milieu inférieur »³². Le registre ironique de l'écriture accuse le mépris qui ne manque pas de poindre dans ses remarques :

*(...) on a dit derrière moi que c'étaient des voisins de campagne de Mme de Saint-Euverte, mais je ne crois pas que personne les connaisse. Ça doit être des « gens de la campagne » ! Du reste, je ne sais pas si vous êtes très répandu dans la brillante société qui se trouve ici, mais je n'ai pas idée du nom de toutes ces étonnantes personnes*³³.

Remarquons que cette analyse est insignifiante au regard de la sociologie de la composition narrative. Néanmoins, cette brève analyse porte en germe une sociologie de la forme sémantique. Comme écrit Zima, « En absorbant et déformant un sociolecte ou certains aspects de ce sociolecte, l'écriture approuve, critique, parodie un système de valeurs et prend position à l'égard de certains intérêts sociaux »³⁴.

Comme annoncé ci-dessus, dégageons et comparons maintenant les acquis des deux « lectures sociologiques de Marcel Proust ».

3. Les enseignements des deux enquêtes de Zima.

Une question peut résumer *Le désir du mythe*. Je la formulerai comme suit : quelles sont les conditions politico-culturelles de production du « procès de mythification » à l'œuvre dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust ?

Dans une première étape compréhensive, le concept goldmannien de « structure significative » est mobilisé. Ce concept doit être rendu opératoire. Zima se focalise donc sur l'œuvre et en dégage un modèle de compréhension – modèle immanent, serrant dans un nombre limité de signifiés et de relations

entre ces signifiés, la structure sémantique du texte dans sa totalité et dans sa cohérence. Les signifiés secondaires prennent sens dans l'orbe sémantique que décrit le signifié nodal du « désir du mythe ». A titre exemplaire, le signifié de l'amour homosexuel « doit être compris, nous dit Zima, dans le cadre de la structure globale de l'œuvre, comme une exigence esthétique, voire logique du désir mythique »³⁵. Le « désir du mythe » comme structure significative est le foyer où convergent les différents signifiés secondaires qui, pareils à des veines formant satellite autour d'une artère, initient le lecteur aux arcanes psychologiques du ritualisme mondain. Conformément à la méthode de Lucien Goldmann, la lecture compréhensive de *La recherche* est donc réglée sur le principe de la causalité linéaire. Pour comprendre ce texte, il importe de partir des signifiés secondaires pour « remonter » au signifié nodal et, réciproquement, il importe de partir du signifié nodal pour « descendre » aux signifiés secondaires.

Compris à la lumière du « désir du mythe », les signifiés secondaires éclairent la gestion existentielle d'un phénomène socio-culturel : le snobisme. C'est dans le sillage de cette première étape de compréhension que le texte acquiert son épaisseur sociologique. Dans le dernier chapitre introduit par la question : « quelle est la genèse du désir mythique en tant que phénomène social ? »³⁶, l'œuvre proustienne devient objet de sociologie. Les 250 premières pages du livre sont préparatoires et ne prennent sens qu'en regard de ce chapitre socio-historique. Tirant parti de sa définition d'une conjoncture politique, Zima répond à la question du pourquoi du « procès de mythification ». Dans la seconde étape explicative, le concept médiateur de vision du monde est développé. Dans le cadre de la conjoncture, il est défini comme « regret bourgeois » de l'aristocratie »³⁷ désespérant et succombant tout à la fois au mirage du « désir du mythe ». C'est donc la question de l'identité sociale d'où le texte procède qui permet de résoudre l'énigme de la vision du monde. De plus, selon la catégorie du maximum de conscience possible, l'œuvre apporte une réponse à la question de l'identité sociale en crise. L'interrogation introduite dans la foulée de la mise en application du maximum de conscience possible est en effet celle-ci : sous quelle forme *A la recherche du temps perdu* lève-t-elle la contradiction entre l'évolution sociale et politique de la troisième République française et le « procès de mythification » ? L'œuvre, comme indiqué ci-devant, dépasse son ancrage socio-culturel et se transcende dans la direction d'une esthétique, c'est-à-dire d'un art littéraire conviant l'individu à s'abandonner dans l'exaltation de l'extra-temporel.

D'une « lecture sociologique de Marcel Proust » à l'autre, la question à laquelle s'affronte le narrateur d'*A la recherche du temps perdu* est, selon Zima, identique. Du *Désir du mythe* à *L'Ambivalence*, le problème à résoudre est le même : c'est celui de « transformer la réalité en une fonction du désir »³⁸. Cependant, si, dans *Le désir*, la question de l'esthétique clôt l'enquête, dans *L'Ambivalence*, cette même question forme le point de départ de la réflexion. En effet, dans *L'Ambivalence*, la question du pourquoi du « procès de mythification » fait place à deux nouvelles questions complémentaires, respectivement :

- celle du pourquoi du processus de mystification langagière ;
- celle du pourquoi du geste scripturaire proustien.

La question du pourquoi du geste scripturaire proustien reprend sur de nouveaux frais le problème final du *Désir du mythe*. Dans *L'Ambivalence*, l'attention portée aux stratégies d'écriture permet de reprendre « la recherche » au point où *Le désir* la conclut, c'est-à-dire au plan de l'esthétique. Sur le fond de la conjoncture socio-linguistique médiatisée par la valeur d'échange, Zima dans *L'Ambivalence* décrit la tentative de venue au jour de l'écriture, c'est-à-dire la conquête de l'esthétique. Avec la prise en compte du point de vue scripturaire, ce qui était aboutissement devient commencement.

La réflexion sur les composantes lexicale, syntaxique et narrative du geste scripturaire est inséparable de la formulation de l'hypothèse du sociolecte. C'est cette hypothèse qui authentifie la perspective de Zima. La sociologie du sociolecte propose une appréhension du texte en termes d'interaction. La définition de l'écriture introduite par Paul Ricœur concrétise cette interaction. Elle pousse l'interaction vers la tension centrale au sein des pôles contradictoires, mais néanmoins finalement équivalents, de l'écriture. L'analyse exposée dans *L'Ambivalence* montre que le pôle maximal de l'écriture – par réaction à la dynamique discursive du sociolecte garantissant la pérennité de la syntaxe narrative traditionnelle, fondée sur l'enchaînement causal des événements –, développe une dynamique récusant le principe de la causalité linéaire. Comme indiqué, *A la recherche du temps perdu*, dans son déroulement toujours en expansion, procède de la « mémoire involontaire » sans référence à un lien causal intermédiaire. L'odyssée intellectuelle du narrateur procède par coulées continues d'images détournées de tout lien causal les enchaînant. Les sensations continues qui déterminent la profession narrative n'obéissent à aucun lien, si ce n'est celui de l'inconscient. Autrement dit, la question de l'identité sociale se définit dans *L'Ambivalence* en termes d'enjeu scripturaire.

Le problème soulevé est celui des conditions socio-linguistiques de production du geste scripturaire proustien. Bref, sans recours à une quelconque forme de « biographisme exaspéré »³⁹, la sociologie du sociolecte affronte la question suivante : pourquoi Proust fait-il du Proust ? La tension entre le pôle minimal du sociolecte et le pôle maximal de l'écriture de la projection imaginaire ouvre donc la voie à une hypothèse confortant la fécondité d'une sociologie du discours comme œuvre. A savoir : le contexte socio-historique singulier (dans le cas présent, socio-linguistique) prend, aux yeux de l'écrivain, la forme d'un enjeu scripturaire. En outre, construire une perspective d'analyse dont le fil conducteur est l'idée d'enjeu scripturaire permet de discuter la « valeur sociocritique » de l'œuvre, comme dit Zima⁴⁰. La catégorie de la médiation qui imprègne la parole mondaine transcrite comme sociolecte, et à laquelle réplique le pôle maximal de l'écriture de Proust, fixe la « valeur sociocritique » de cette écriture dans le contexte socio-linguistique contemporain. Cette « valeur sociocritique » de l'écriture, laquelle prolonge la démarche de Zima définie en termes d'interaction, atteste la percée de la perspective socio-linguistique inaugurée. En effet, la catégorie goldmanienne par excellence, le maximum de conscience possible, induit un rapport positif entre l'œuvre et les formes de conscience sociale qui la promeuvent. Autrement dit, la perspective de la genèse sociale scelle un rapport positif, c'est-à-dire un rapport de continuité, de fidélité entre le texte et les représentations mentales et sociales de l'identité qu'il affirme. En revanche, la médiation du sociolecte, quelles que soient les restrictions à formuler à l'égard de la catégorie de la médiation qui l'innerve, alimente l'appréhension du texte en termes d'enjeu scripturaire à circonscrire. La perspective de la genèse sociale est dépassée. Elle est portée dans la direction d'une analyse en termes de « genèse créatrice ». Du *Désir du mythe* à *L'Ambivalence*, ce qui est réaffirmé, c'est la médiation de l'auteur, c'est l'irréductibilité de l'individualité créatrice. C'est donc la question du statut du texte par rapport au social qui est revue. Chez Goldmann comme chez Zima version *Le désir du mythe*, l'application de la catégorie du maximum de conscience possible invite à considérer le texte comme réceptacle. Au contraire, dans *L'Ambivalence*, le texte n'est pas seulement dépositaire de représentations psycho-sociales, il est pourvoyeur d'une double attitude critique, au plan formel comme au plan sémantique. *A la recherche du temps perdu* réagit (s'efforce de réagir) au contexte socio-économique qui est le sien, il adopte une attitude critique au plan de la forme.

4. Sociologie du discours *Voyage au bout de la nuit* comme œuvre.

Dans le cas de *Voyage au bout de la nuit*, le projet reste le même. A nouveau, la tâche est de concrétiser une sociologie du procès formel et une sociologie du procès sémantique. Pour indiquer le fil de ces deux moments de l'analyse, qualifions tout d'abord *Voyage* en repartant de la définition de l'écriture donnée par Paul Ricœur. Si *A la recherche du temps perdu* se caractérise comme texte « hybride », *Voyage au bout de la nuit* se définit, lui, comme texte « tendu ». Son écriture occupe en effet une position médiane entre, d'une part, un pôle transcription de l'oral populaire et, d'autre part, un pôle (re)-création de l'oral populaire. Le « je » scripturaire célinien se situe dans l'entre-deux de l'oral et de l'écrit ; il circonscrit un carrefour entre l'oral et l'écrit. Plus encore, le « je » célinien devient, il se réalise dans la tension qu'il stimule et coordonne entre ces deux logiques opposées du langage.

La tension scripturaire est au centre du projet célinien, c'est donc elle qui dynamisera la discussion sociologique. Exactement, la question de la tension sera abordée par le double côté du procès formel et du procès sémantique.

A l'appui de cette entrée « tendue » dans la question du *Voyage au bout de la nuit*, rappelons l'opinion reçue qui circule au sujet de Céline. A la source de la réception de l'œuvre, l'idée commune est en effet celle d'une ambiguïté – d'une tension – entre l'écriture, la « petite musique », qualifiée d'admirable, et les idées, les « ideas », qualifiées de haïssables.

Parce que l'hypothèse de la tension irrigue le raisonnement formel et sémantique, il importe de se couler dans le sillon de la perspective creusée par Zima dans *L'Ambivalence*. L'examen de l'écriture de Proust, comme prise de position socio-linguistique et comme prise de position axiologique, éprouve en effet l'hypothèse (d'inspiration bakhtinienne) de l'interaction entre les éléments du texte. La tension, au cœur de la pratique scripturaire célinienne et à la source de la réception de l'œuvre, réclame de s'inspirer du travail de Zima. Conséquemment, la double appréhension de l'écriture qu'il développe commande de scinder le phénomène langagier et textuel *Voyage au bout de la nuit* en deux versants complémentaires. Le versant de la prise de position sociale liée au procès formel (la « petite musique ») et le versant de la prise de position sociale liée au procès sémantique (les « ideas »).

4.1. Introduction à la sociologie du procès formel.

Dans le cas de *Voyage au bout de la nuit*, la sociologie du procès formel consiste à détailler une sociologie de la forme syntaxique de la phrase. De fait, un examen de la trajectoire de l'écriture atteste qu'au moment de *Voyage*, Céline combat sur le front de la phrase. C'est au plan de la phrase que portent ses efforts et ses effets. Au rythme du « rappel », c'est-à-dire par la dislocation de la phrase qui accompagne anticipation et reprise, Céline signale une courbe intonative à prendre, d'une part. D'autre part, Céline soumet sa phrase à une déformation héritée de la langue parlée parisienne. Il donne forme d'écriture à une structure de base du langage oral parisien des années 20. La qualification de la griffe syntaxique célinienne en termes de populaire se justifie donc eu égard à cet ancrage socio-linguistique.

Cette structure syntaxique « cassée » acquiert toute sa portée événementielle quand on la confronte à la structure syntaxique normative du français écrit. Le travail syntaxique de Céline prend sens via la médiation de la structure syntaxique de l'ordre linguistique dominant, « majeur » (Deleuze et Guattari). Ce que Bakhtine nomme, dans sa théorie du plurilinguisme social, la « catégorie du langage unique ». Le plurilinguisme se définit comme stratification d'une langue en une pluralité d'usages langagiers. Le travail syntaxique accompli range Céline du côté des forces centrifuges du plurilinguisme dans leur opposition féconde aux forces centripètes du « langage unique ». Selon la prescription du « langage unique », concrètement selon les vertus de « clarté » et de « rationalité » incarnant l'esprit de la syntaxe du 17^{ème} siècle, la phrase française a une structure rationnelle. Céline s'oppose à cette mise en ordre rationnelle en conférant à sa phrase un relief émotif, un relief affectif. Dans *Voyage au bout de la nuit*, la précision rationnelle de la syntaxe de subordination du langage unique est battue en brèche par une syntaxe de juxtaposition au ressort affectif et à l'ancrage socio-linguistique populaire.

4.2. Introduction à la sociologie du procès sémantique.

Conformément à la compréhension gigogne du langage que fait valoir Paul Ricœur, toute sociologie du procès sémantique s'enracine et trouve à s'exercer à trois niveaux langagiers : le niveau du mot, le niveau de la phrase et le niveau du texte. *Voyage au bout de la nuit*, comme on va voir, ne déroge pas à la règle.

Je n'en reviendrai pas ici à l'enseignement tiré de la théorie de Ricœur et présenté au seuil de cet exposé. Précisément, je n'explicitai plus la relation

de complémentarité qu'entretiennent les notions de mise en intrigue et de monde du texte. Il est admis que c'est au niveau du langage en tant que mise en intrigue que prend place la problématique de la production du sens. C'est-à-dire, la problématique du procès sémantique ; problématique définie comme accomplissement d'évaluations sociales au fil des choix et des usages linguistiques manifestés par le texte. La question dont Ricœur trace la voie méthodologique et dont Bakhtine indique l'orientation sociologique est celle de l'inventaire des effets axiologiques de la mise en écriture du langage oral populaire. La théorie du plurilinguisme est donc à nouveau mobilisée. Cette fois, dans sa dimension sémantique et axiologique. Avec cette acception, le plurilinguisme n'est plus appréhendé en termes de stratification d'une langue en une pluralité d'usages langagiers. Il se définit en termes de saturation axiologique afférente aux usages sociaux de la langue.

La question relative au procès sémantique se formule dans le sillage des acquis de la sociologie du procès formel. Elle s'énonce donc comme suit : en quoi l'ancrage oral populaire des choix et des usages linguistiques participe-t-il à la démarche du sens dans *Voyage au bout de la nuit* ?

En substance, les objets sociaux écrits sont pris dans le filet du langage du narrateur et de ses règles (lexicales, syntaxiques, narratives), et sont réévalués. La production du sens montre le heurt langagier entre des voix, c'est-à-dire des positions interprétatives sociales qui s'entrechoquent et, finalement, dont l'une se distribue dans une direction axiologique nouvelle.

Comme tout texte narratif, *Voyage au bout de la nuit* est une création dont les effets axiologiques se déterminent au rythme des règles scripturaires soutenues. C'est une création développant son propre univers axiologique. À l'égal de tout discours narratif traversé par des voix, *Voyage au bout de la nuit* crée sa propre cohérence en absorbant, en transformant, en recréant ces voix issues d'une « communauté d'évaluations » préexistante et médiatisées par elle. Autrement dit, c'est la médiation de la communauté contemporaine qui rend possible la saisie de la réelle signification événementielle de l'axiologie orale populaire que la poétique sociologisée qualifie de subversive. À ce titre, les recherches d'un historien comme Michel Winock confirment que le caractère démythificateur du *Voyage* participe de schémas d'interprétation de la vie sociale en vogue dans la France des années 1919-1930. La subversion portée par la stratégie d'écriture du « rappel » se nourrit à une sensibilité socio-historique dont le misonéisme définit la nature essentielle. Sans entrer dans les détails d'une réflexion ardue, on peut avancer que sous le vernis démythifica-

teur apparaît l'ancrage « français moyen » du regard évaluatif du narrateur-acteur Bardamu.

La portée subversive du « rappel » évaluée à l'aune de la communauté d'évaluations (misonéistes), revenons-en au caractère imbriqué des règles scripturaires du *Voyage* pour en démêler les articulations.

Non seulement la lignée démystificatrice accomplie par la stratégie d'écriture du « rappel » est minée par l'échec de l'acteur Bardamu. Le projet herméneutique de définition d'un « monde » du texte ayant nécessité une exploration détaillée de la narration aboutit à montrer que la trajectoire langagière de Bardamu se décompose entre un versant volontariste et un versant fataliste. L'exploration de la narration atteste que le versant volontariste de la trajectoire de Bardamu va en s'émuissant, en s'essouffant et se conclut sur une note fataliste. Le parcours existentiel, expérientiel de Bardamu aboutit à un échec. Mais encore les stratégies lexicales qui se dessinent au cours de l'émergence du « monde » de l'œuvre accomplissent une vision négatrice de la condition humaine et sociale de l'homme. En effet, l'analyse des choix lexicaux témoigne que tout au long de *Voyage au bout de la nuit*, c'est à un mouvement de ravalement organique que l'on assiste.

En résumé, la sociologie du procès sémantique établit une tension axiologique au cœur des stratégies lexicales et syntaxiques affirmées. En outre, au fil de l'exploration herméneutique de la narration, il apparaît que cette tension se résorbe dans une prise de parti axiologique négatrice et débouchant sur le silence.

Chacune des deux prises de position sociale détaillées manifeste une tension en son sein.

Au plan du procès formel, la syntaxe de la phrase en « rappel », dans sa lutte immédiate avec la syntaxe du « langage unique », ranime et avive une tension féconde.

Au plan du procès sémantique, la même syntaxe en « rappel », en regard de la communauté d'évaluations préexistante, souscrit à la contestation conformiste contemporaine. Cependant, la tension que la syntaxe suggère avec la vision lexicale négatrice de la condition humaine s'abîme dans une critique sociale matérialiste – au sens organique du mot.

Cette tension, cette opposition, au cœur de *Voyage au bout de la nuit*, entre la prise de position formelle et la prise de position sémantique, serait exemplaire d'une contradiction caractéristique de la troisième République française. En conséquence, je me propose maintenant de dégager les implica-

tions socio-littéraires et socio-politiques du phénomène textuel et langagier *Voyage au bout de la nuit*. L'important sera d'assurer une continuité sociologique avec l'appréhension formelle et sémantique.

4.3. Les lois scolaires des années 1880.

Pour dégager des implications sociales relatives au procès formel, revenons-en à la troisième République française. Plus exactement, replaçons les lois scolaires dans le cadre du « compromis bourgeois » fondateur du régime en place depuis le 4 septembre 1870. Il convient donc d'en revenir à la conjoncture politique précédemment esquissée à propos de l'œuvre de Marcel Proust. Cette fois, non pour appréhender un phénomène socio-culturel (le snobisme), mais pour restituer les motivations politiques de l'œuvre scolaire de Jules Ferry. Les lois scolaires du début des années 1880 expriment au plan législatif une victoire du régime républicain sur les forces politiques héritières de l'Ancien Régime. Après la période de gestation difficile, à l'intervalle des années 1870-1880, les principes politiques du régime sont confirmés. Le souci des continuateurs de la troisième rejoint celui de ses bâtisseurs. Il importe d'édicter des lois dont l'application ralliera à la bannière républicaine un nombre toujours croissant d'adhérents. On sait en effet que l'unité républicaine, de manière paradoxale, doit autant sinon plus à la ténacité hostile de ses ennemis qu'à une volonté d'émancipation du joug conservateur et réactionnaire permise par le suffrage universel établi dès 1848. Sous ce rapport, les lois relatives à un enseignement gratuit, obligatoire et laïque ont vocation à contrebalancer les revendications des monarchistes. Et aussi, ne l'oublions pas, à contrebalancer les revendications révolutionnaires d'organisations, pour la plupart, syndicales et favorables à la République sociale, c'est-à-dire vouées, depuis l'échec de la Commune, au triomphe de la classe ouvrière. La mission dont l'École doit s'acquitter est, d'une part, de briser les avatars politiques tenaces, toujours vivaces d'Ancien Régime. C'est-à-dire, « mettre fin à l'anarchie politique née de la lutte persistante entre l'Ancien Régime et la société républicaine ». Et, d'autre part, l'École doit noyauter les organisations prolétariennes aux visées révolutionnaires. C'est-à-dire, « mettre fin à la guerre sociale en créant les conditions intellectuelles et morales d'une collaboration entre les ouvriers et les entrepreneurs », pour citer à chaque fois Jules Ferry⁴¹. Autrement dit, en refusant tout à la fois de porter atteinte à l'œuvre considérable de Ferry et sans faire preuve d'angélisme social, reconnaissons que l'École dont il dessine le projet pédagogique se singularise davantage comme

appareil institutionnel d'unité mais aussi de contrôle et de conservation sociaux que comme voie directe pour la promotion sociale des classes les plus pauvres.

Avant de montrer que les lois scolaires impulsent le modèle d'écriture « populaire » que Nelly Wolf détecte au cœur de la troisième République et dont elle suit le cheminement, il était nécessaire de rappeler la finalité politique de ces dernières. Les lois scolaires adhèrent en effet au projet politique d'un régime aux contours tout à la fois républicain, conservateur et capitaliste. Bref, comme indiqué, elles s'inscrivent et participent du « compromis bourgeois », pour reprendre une des appellations connues de la troisième République. Cette inscription contextuelle des lois scolaires influencera, comme on verra, l'évaluation proposée de la portée événementielle de l'écriture de Céline dans *Voyage au bout de la nuit*.

4.4. La conjoncture socio-littéraire.

Les lois scolaires fournissent une base sociale au régime dont l'ordre politique émerge malaisément depuis 1870. Tirons à présent une leçon socio-culturelle de la promulgation de ces lois replacées ci-dessus dans leur contexte socio-politique.

Avec la législation scolaire, l'école primaire fait figure de creuset où se fortifie le projet politique du régime. Selon ses dirigeants, la République, pour être solidement instituée, doit être fondée dans les esprits des enfants de sept à treize ans. Pour ce faire, c'est-à-dire pour apprendre aux enfants « la tempérance, la sobriété, l'économie rigoureuse, la privation obstinée des commodités et des plaisirs » dont parlait Jules Ferry⁴², c'est-à-dire pour intérioriser le respect de l'ordre et des distances sociaux, il faut enseigner un langage. C'est-à-dire, faire du langage parlé l'objet d'une entreprise académique. L'école primaire, pour assumer son rôle de creuset politique, devient ainsi véritablement l'espace de codification du langage de la vie sociale ordinaire. Pour faire bref, l'unité nationale, à consolider d'urgence depuis la défaite de 1870, passe, pour les républicains, par les procédures syntaxiques du français écrit. Dans ces années 1880, le peuple est défini, comme le montre Wolf, « par l'espace que lui ouvrent et lui assignent la culture et la langue de l'école élémentaire »⁴³.

Un français républicain est constitué au long d'un travail de codification et est inculqué au rythme d'un travail pédagogique. Le français d'instituteur devient ainsi la langue officielle et légitime du « peuple » socialisé de la France de la fin du dix-neuvième siècle. Ce français d'instituteur, norme du langage oral et écrit, s'identifie à la structure syntaxique la plus simple, sujet-

verbe-objet. Nous reconnaissons là la structure syntaxique canonique du « langage unique ». L'objectif est d'absorber le langage oral populaire, c'est-à-dire, conformément au mouvement centripète du « langage unique », d'unifier les diverses pratiques langagières des couches sociales non-scolarisées – pratiques étrangères, est-il nécessaire d'ajouter, aux préceptes de la logique grammaticale.

L'important, au plan du procès formel qui nous occupe, est que l'École, en plus de participer à l'enseignement, à la transmission des valeurs d'ordre social de la République, devient le lieu d'émergence d'une langue littéraire. Tout un versant de l'ordre culturel républicain est produit dans le sillage des lois scolaires : le versant du « peuple dans le roman français », pour reprendre le titre du livre de Nelly Wolf. Précisément, dans le sillage de la législation scolaire, prend forme un modèle d'écriture dont une partie de la littérature se nourrit.

Sous la troisième République, un vaste pan de la culture aristocratique s'étaye et s'enrichit des déchirements de la droite réactionnaire. Au plan littéraire, l'œuvre de Proust focalise et exprime ses diverses aspirations. De même, un pan de la culture démocratique se nourrit de la promulgation des lois scolaires républicaines. Le « peuple » est associé à une place dans la langue française pour être mieux assimilé, fondu dans l'unité nationale. En outre, l'École devient la matrice productrice de normes d'écriture. Elle institutionnalise la structure nette « sujet-verbe-objet » comme norme de régulation scripturaire. Pour une partie de la littérature, les enjeux démocratiques naissants sont affrontés au plan langagier. C'est par l'écriture qu'un ensemble d'écrivains se mettent au diapason de l'avancée institutionnelle, de la poussée législative démocratique.

A partir de la structure « sujet-verbe-objet », l'École fournit un modèle d'écriture. Elle transmet la grammaire qui règle la composition des œuvres singulières. Le français d'instituteur s'affirme modèle d'expérimentation d'une pratique scripturaire. Des années 1880 aux années 1930, la notion de populaire anime un débat que la littérature limite.

Ce n'est pas l'émergence du courant prolétarien sur fond d'effervescence révolutionnaire ou encore la résurgence critique du mouvement naturaliste sous sa forme populiste – groupes auxquels le schème psychologique de Proust sert de repoussoir –, qui éveille l'attention de Nelly Wolf. Elle trouve son intérêt à examiner les représentations symboliques de types « populaires » comme ceux de l'ouvrier, du paysan ou encore du domestique dans la littéra-

ture de la troisième République. Pareillement, elle prend intérêt à entrelacer les maillons d'une chaîne d'écrivains. Elle reconstitue ainsi une trajectoire d'où émergent cinq figures de proue de la transcription littéraire du populaire.

La trajectoire établie assure que le mouvement de la transcription linguistique exemplifie la dynamique de, ce que Paul Ricœur appelle, la « sédimentation-innovation »⁴⁴. La formation d'une tradition repose, selon lui, sur le procès double d'allégeance-émancipation de la convention, en l'occurrence, académique. La soumission au modèle de la syntaxe phrastique du français d'instituteur fait place, au long des ans, à sa transgression. Emile Guillaumin inaugure la démarche avec *La vie d'un simple*. Le langage du « peuple » mis en écriture y est médiatisé par le travail de codification scolaire. L'ancrage scripturaire du « peuple » s'accomplit à partir de la norme en vigueur, le « français du peuple scolarisé »⁴⁵. D'une manière identique, des écrivains d'avant 1914 comme Charles Péguy et Charles-Louis Philippe travaillent en prenant pour base d'élaboration scripturaire le français « élémentaire » enseigné par l'école primaire. Par exemple, comme montre Nelly Wolf qui va au plus près de la matière textuelle, « Péguy et Philippe ne conçoivent de représenter l'enfance pauvre qu'à travers un langage lui-même élémentaire qui, toutefois, n'est pas le « langage de l'enfance » mais celui qu'à cette époque les enfants du peuple réalisent à l'école »⁴⁶. L'expressivité populaire qu'ils découvrent et transcrivent dans leurs textes se fonde sur une unique confrontation, celle au « français élémentaire ».

Le grand coup d'accélérateur qui active l'« innovation », c'est-à-dire l'affranchissement de la tutelle scolaire et la promotion d'un français étranger à la logique grammaticale enseignée, c'est l'événement socio-politique de la guerre 1914-1918 qui le donne. Pour employer un concept de Bakhtine, on peut dire que la guerre détermine un plurilinguisme en acte dans le champ littéraire. Avec Jean Giono et Louis Guilloux, le français « élémentaire » est supplanté au profit d'un langage oral non-codifié, en prise directe sur la pratique langagière journalière. Prudemment, Giono et Guilloux font place au langage oral et familier. Autrement dit, ce qui marque le glissement du moment de la soumission (sédimentation) au moment de l'émancipation (innovation), c'est :

- d'une part, la révision du rapport hiérarchique entre langage du narrateur et langage des dialogues (ou encore des personnages) ;
- d'autre part, l'infiltration du langage populaire dans la narration, langage populaire exclu ou, du moins, oublié de la norme scolaire et fictionnelle

républicaine. Non seulement le langage oral-populaire conquiert de la surface rédactionnelle, mais encore les conventions typographiques instaurant une hiérarchie interdiscursive s'estompent. « Par voie de contamination », comme dit Nelly Wolf⁴⁷, Giono et Guilloux confectionnent un langage dont la résonance orale populaire commence à s'étendre à l'ensemble de la narration. Rappelons que dans *Le Feu* d'Henri Barbusse, prix Goncourt 1916, les déformations caricaturales du langage parlé du poilu des tranchées tranchent encore sur le fond « littéraire » du français du narrateur.

Céline, tout au long de *Voyage au bout de la nuit*, tirera profit de ce langage oral populaire, langage réprimé, rejeté à la marge de la norme républicaine. L'exercice oral de la langue, qualifiable en outre de populaire en raison de son ancrage socio-linguistique dans les différents arrondissements de Paris, est mis en écriture au rythme des stratégies de transcription mobilisées. Céline investit un espace langagier mineur, irréductible à l'entreprise scolaire. Il réactive un pan langagier que le projet de la République scolaire a mis sous le boisseau. Si le style correspond à la signification événementielle de l'œuvre et que cette dernière apparaît comme le degré de singularité de la réponse proposée par un écrivain déterminé à un problème sélectionné dans le cadre littéraire et comparativement aux réponses déjà actualisées par ses pairs, le cheminement célinien de l'expérience orale à la production écrite est un succès. Avec Céline, l'ambition scripturaire monte d'un cran. Elle ne concerne plus la transcription d'une parole traversée par les préceptes scolaires « élémentaires », elle vise la mise en écriture d'une parole distincte de la codification grammaticale.

Si je me rallie au raisonnement de Nelly Wolf, en revanche je me sépare d'elle pour ce qui est des conclusions. Au cours de son enquête, elle en arrive à montrer que Céline « rejetait non seulement la convention académique, mais encore le français simple et correct de l'école élémentaire auxquels tous les tenants d'un ordre stylistique démocratique (c'est-à-dire représentant le peuple) s'étaient jusqu'ici efforcés de préserver une place »⁴⁸. Cette affirmation décisive « nous amène, écrit-elle, à soupçonner l'ambiguïté du coup de force opéré en 1932 »⁴⁹.

La raison pour laquelle Wolf estime l'enjeu célinien ambigu serait la suivante : l'évaluation qu'elle propose de la portée événementielle de l'écriture de Céline participe de la vision du « langage unique ». Le regard diachronique qu'elle porte sur l'avancée progressive de la réalité linguistique du « peuple » dans la littérature la conduit à assimiler le français « élémentaire » à un dépôt

inviolable, noyau sacré vers où converge et d'où émane la percée démocratique de l'écriture.

Céline accomplit la rupture symbolique préparée par Jean Giono et Louis Guilloux. Non seulement, dans *Voyage au bout de la nuit*, disparaît toute allégeance aux conventions de ponctuation inspirées d'une vision « unique » du langage littéraire. Mais encore Céline rompt avec le français « élémentaire » auquel se rattachaient la phalange des écrivains adhérant au projet d'écriture démocratique. En résumé, la singularité célinienne, au plan du procès formel, se définit en termes de tension. La syntaxe de juxtaposition, déployée dans *Voyage au bout de la nuit*, s'exerce à l'encontre de la syntaxe de subordination du « langage unique » ; syntaxe de subordination illustrée par la structure « sujet-verbe-objet » du français « élémentaire ». De plus, à la différence de ses prédécesseurs dont les textes servent de relais et diffusent le projet linguistique républicain, Céline n'entretient des rapports de filiation formels avec l'héritage scripturaire commun que pour mieux le dépasser en pointant son refoulé. C'est cet aspect de la tradition, dénommé « innovation » par Paul Ricœur, que Nelly Wolf juge, à tort, ambigu. En définitive, la signification de l'entreprise scripturaire célinienne m'apparaît participer du dessein démocratique. Peut-être pas au sens troisième République répondant au projet politique d'absorption scolaire du langage de la vie sociale ordinaire. Mais au sens où la démarche célinienne brise le « joug » du « langage unique » comme de sa variante populaire pour mieux tirer parti de la parole exclue du « laboratoire » de l'histoire républicaine.

4.5. Le « biologisme » des théories raciales⁵⁰.

Deux acquis de la sémantique sociologisée des choix et des usages linguistiques mis en œuvre par Céline dans *Voyage au bout de la nuit* méritent d'être retenus. Le premier se rapporte aux évaluations sociales le traversant. Celles-ci, non seulement forment système, mais encore présentent une tension au sein des stratégies d'écriture les nourrissant. D'un côté, la stratégie syntaxique dénonciatrice du « rappel » s'affirme en démystifiant des mots forgeant des valeurs sociales contemporaines au *Voyage au bout de la nuit*. De l'autre, les stratégies lexicales de la matière organique, stratégies négatives, proposent une vision transhistorique d'une nature humaine soumise à la corruption organique. Le second acquis intéresse le terme de la tension. Le dessein démystificateur de l'écriture du langage oral populaire, dessein porté par la syntaxe en « rappel », est miné sinon ruiné par « l'aveu biologique »⁵¹ auquel il s'articule

tout en étant contredit par lui. La tension lexico-syntaxique s'achève dans une vision de l'être humain identifiant l'homme au mollusque rampant et baveux. D'une part, la prise en considération des composantes lexicales, syntaxiques et narratives des stratégies d'écriture permet d'accuser le caractère de leurre axiologique du *Voyage*. D'autre part, en regard de la « communauté d'évaluations » préexistante, la portée axiologique subversive de la stratégie syntaxique se voit modérée. *Voyage au bout de la nuit* est un leurre qui fait accroire une subversion axiologique.

Eu égard aux implications sociales à « gagner » de l'enquête sémantique, ce qui interpelle regarde moins la portée historique de la tension lexico-syntaxique que la matérialisation, la somatisation de l'idéologie vers laquelle la tension conduit. Après avoir exploité les rouages discursifs dans l'intention de pénétrer la sémantique de *Voyage*, il importe de qualifier cette sémantique. La tâche est donc de fournir une explication sociale de la critique sociale matérialiste (au sens organique du mot).

Selon l'hypothèse, la publication de *l'Essai sur l'inégalité des races humaines* de Joseph Arthur de Gobineau bénéficie largement de la révolution intellectuelle que provoque le Darwinisme. Les théories de Gobineau sont posées en avant. Elles profitent du succès du Darwinisme social, c'est-à-dire de la transposition des théories biologiques de l'évolutionnisme darwinien à la sphère de la vie sociale. Les thèses de Gobineau cautionnent les réflexions de penseurs sociaux, au rang desquels figurent les Français Georges Vacher de Lapouge, Gustave Le Bon ou encore Jules Soury. Ces « scientifiques », idéologues nationalistes et théoriciens du racisme, souscrivent et vulgarisent la vision sociale de la nation comprise comme organisme. Au nombre des piliers théoriques de cette vision de la société, répandue dans l'Europe des années 1880, figure le déterminisme, legs certifié du darwinisme. Selon ce postulat, la compréhension du comportement social individuel est subordonnée à une explication biologique sinon raciale. Une idéologie de la « race française », organique par son déterminisme physiologique et raciste par son « culte de la terre et des morts », sert de fondement aux revendications réactionnaires de l'extrême-droite française du tournant du siècle. Ainsi, les implications socio-politiques de la sémantique de *Voyage au bout de la nuit* seraient à rechercher du côté des « origines intellectuelles du racisme en France », pour reprendre le titre d'un article de Zeev Sternhell⁵². La vision de l'homme déployée dans *Voyage au bout de la nuit*, à savoir la vision de l'homme retranchant tout caractère humain et social à la condition de celui-ci participerait du modèle de

rationalisation en expansion. L'explication biologique confirmant l'idée de prédestination sociale au cœur de *Voyage au bout de la nuit* participerait du « biologisme » des théories raciales imprégnant les thèses du nationalisme réactionnaire des années 1880-1914.

5. Le charisme formel et les croyances sémantiques.

Il est temps de ramasser les acquis de la sociologie du discours comme œuvre – sociologie approchée au long de cet exposé. Le texte à interroger est scindé en deux versants complémentaires pour les besoins de l'analyse. Celle-ci atteste que des « problèmes » sociaux trouvent un ancrage dans chacun des deux versants. Respectivement, comme on a vu, au versant du procès formel et au versant du procès sémantique. En ce qui concerne *Voyage au bout de la nuit*, la configuration sémantico-formelle dégagée est sinon inédite, du moins étonnante. *Voyage au bout de la nuit* se situe au croisement d'un double langage, tout à la fois démocratique et réactionnaire. D'une part, au plan formel, *Voyage* participe d'un dessein politique dont la finalité, en dépit de la carence sociale du projet républicain, est d'assurer une « citoyenneté politique authentique »⁵³. D'autre part, au plan sémantique, *Voyage au bout de la nuit*, par sa radicalisation du « biologisme » des théories raciales de l'extrême-droite du tournant du siècle, adhère aux « vagues de fond » réactionnaires qui ont déferlé à chaque étape de l'accession à la citoyenneté »⁵⁴. Paradoxalement, *Voyage* cautionne d'autant plus brillamment une idéologie réactionnaire qu'il se détourne de cette même idéologie au plan de la forme. Il y a contradiction entre la position socio-scripturaire de l'écrivain et l'univers d'évaluation du narrateur : son regard axiologique sur l'homme.

L'investigation sociologique menée, à la suite de Zima, s'inspire des travaux de Mikhaïl Bakhtine et de Paul Ricœur. Elle se tourne donc résolument vers la matière textuelle. Au second temps de l'enquête, c'est-à-dire lors de l'étape de la « globalisation »⁵⁵, le texte est soustrait à l'emprise de l'analyse immanente. Ce sont les enseignements recueillis au cours de l'examen du procès formel comme au cours de l'examen du procès sémantique qui indiquent le fil de la dynamique historique à raviver. Pour « remonter » vers le contexte socio-historique stimulateur (si l'on peut dire), il importe en effet de maîtriser la singularité formelle et sémantique du texte considéré.

L'histoire ou, plutôt, le dynamisme historique en action est compris dans le sens de « passage critique », c'est-à-dire de « changement difficile à

mettre en œuvre »⁵⁶. Autrement dit, l'histoire est comprise comme permanent devenir. Ses aléas, ses contradictions, ses soubresauts, ses spasmes ou encore ses bouleversements éveillent des résonances au plan de l'écriture comme au plan du sens (procès formel et sémantique de l'œuvre). Une portion du laboratoire de l'histoire en marche est isolée. Cette portion historique dont le dynamisme se présente sous les natures les plus diverses (linguistique, économique, politique, littéraire, etc.) forme une conjoncture. C'est au sein de la conjoncture que le texte gagne une ampleur sociale et, par là-même, « trahit » son enjeu.

La sociologie du discours comme œuvre, dans son volet formel, nécessite bien la définition d'une conjoncture. C'est sur le fond d'une conjoncture – littéraire, dans le cas de Céline ; linguistico-économique, dans le cas de Proust – que la structure – phrastique, dans le cas de Céline ; narrative, dans le cas de Proust – est réfléchie à titre de phénomène social. C'est alors au terme de la confrontation de ce qui fait la singularité textuelle avec la conjoncture lui correspondant que se découvre l'enjeu scripturaire. L'inscription de l'œuvre dans la conjoncture confirmerait une tension vitale au cœur de tout projet scripturaire. L'enquête relative au procès formel invite à concevoir le rapport au paradigme conjoncturel, c'est-à-dire à la conjoncture « critique », préexistante sur laquelle le texte fait fond, en termes de « genèse créatrice ». Cette formule, contradictoire dans les termes qui la composent, rend compte de la dynamique dialectique en vigueur. L'accomplissement de la singularité scripturaire n'advient pas par génération spontanée. Dans le même temps où la conquête scripturaire se réalise dans le dialogue entretenu avec ce qui incarne le paradigme conjoncturel, le paradigme se voit « dépassé » au cours de la « conquête ».

Ouvrir et mener la recherche relative au procès formel avec en filigrane l'idée de « conquête » aboutit à circonscrire ce que Marcel Proust, dans *Contre Sainte-Beuve*, nomme le « moi » et ce à quoi Céline, dans *Entretiens avec le Professeur Y*, s'identifie, un « libérateur ». Dans les deux cas, c'est cette « liberté individuelle » dont parle Jacques Dubois qui est visée⁵⁷. Pour ma part, j'emprunterai à Pierre Bourdieu le mot de « charisme »⁵⁸. Ce mot, dont Bourdieu récuse l'idéologie de laquelle il participe, semble approprié pour mettre en avant la part artistique individuelle, géniale et étanche à toute approche scientifique. En outre, ce mot est suffisamment abondant que pour enserrer la « pointe subversive » de l'expérience singulière que le travail d'écriture porte au langage et tourne contre son caractère normatif⁵⁹. Cette « pointe subver-

sive » ou encore cette « valeur sociocritique », comme dit Zima⁶⁰, c'est dans la forme que Céline et Proust inscrivent sa réalité. Que Proust, à la différence de Céline, soit étranger au mouvement d'écriture démocratique ne change rien à la percée narrative qu'il personifie. Ces deux écrivains fixent dans le langage la réalité d'une « contestation-rédemption » de la langue. A savoir, pour Proust, la contestation de la causalité linéaire au bénéfice d'associations sémantiques ; pour Céline, la contestation de la structure syntaxique rationnelle au bénéfice d'une syntaxe phrastique à ressort expressif, affectif.

La sociologie du discours comme œuvre, dans son volet sémantique, nécessite aussi la définition d'une conjoncture. Le texte, travaillé en tant que procès sémantique, permet de « re-saisir » et d'identifier un dynamisme historique, dynamisme compris du point de vue des subjectivités qui le font ou le subissent. Le niveau d'expérience que l'examen du procès sémantique permet d'atteindre n'est plus le niveau singulier d'une expérience fructueuse du langage. Le niveau d'expérience atteint est celui de l'interprétation sociale. Les évaluations, les « voix » comptent en effet comme interprétations sociales. Ce sont des interprétations propres à des subjectivités participant d'une identité collective. Ce niveau d'expérience de l'interprétation sociale, particulier aux subjectivités, est cœxtensif à toute confrontation à l'évolution « critique », quelle qu'en soit la nature (linguistique, économique, politique, etc.).

Dans le cas d'*A la recherche du temps perdu* interprété par Zima dans *Le désir du mythe*, les subjectivités participant de l'identité salonnarde exposent des interprétations dont la particularité est de définir des disjonctions mythiques absolues. Dans le cas de *Voyage au bout de la nuit*, les « voix » dans lesquelles les subjectivités s'incarnent caractérisent des crispations idéologiques funestes et à relents physiologiques. Autrement dit, selon les enseignements du *Désir du mythe* et de l'enquête relative au *Voyage au bout de la nuit*, l'épreuve d'une évolution « critique » conduit les subjectivités à promouvoir des fuites en avant. Face à la marche de l'histoire, il ne serait que deux partis possibles. On affronte ou on se détache de l'évolution historique. La gestion existentielle ou, tout au moins, l'expérience existentielle de l'histoire opère via des interprétations, fussent-elles sommaires, élémentaires. Dans le cas de *Voyage au bout de la nuit* et d'*A la recherche du temps perdu*, selon les deux hypothèses, les subjectivités en interaction dans l'enceinte du texte repoussent l'évolution ou, plus exactement, elles l'escamotent. Aussi prennent-elles le chemin du déclin. Le niveau existentiel d'expérience auquel l'examen du procès sémantique donne accès serait celui de la croyance. Précisément, la

sociologie du discours comme œuvre, dans son volet sémantique, formule et explore la question de la croyance – croyance(s) propre(s) à des subjectivités participant d'une identité collective et affrontées à un passage critique.

Le mot croyance est difficile en raison de sa polysémie importante. C'est donc une piste de recherche que j'entrouvre en finale de cet exposé. Cette piste est nécessaire. L'examen du procès sémantique d'*A la recherche du temps perdu* n'a en effet pas encore été menée.

Le mot croyance peut rendre compte de l'acquis sémantique de la recherche à condition d'être soustrait aux usages philosophiques qui le traversent et d'être tiré dans une direction correspondant à la démarche sociologique. Les interprétations sont cœxtensives à la confrontation à l'évolution historique critique. Dans le cas qui nous occupe, les interprétations s'incarnent et s'expriment sous forme de disjonctions et de crispations. De prime abord, la croyance nous place bien du côté du versant mental de l'expérience de la vie sociale. En outre, précisons que, selon les acceptions en vigueur, la croyance prend place dans un continuum de sens aux antipodes duquel se situent respectivement l'opinion et la foi. La croyance, dans le cas de *La recherche* et de *Voyage*, pourrait donc se situer dans l'intervalle d'une acception ordinaire (celle d'opinion) et d'une acception théologique (celle de foi). D'un côté, le mot opinion, au vu de l'analyse sémantique menée ci-dessus, peut être spécifié comme interprétation, comme évaluation. De l'autre, le mot foi contient en lui l'acte de rendre absolu, inconditionnel l'objet même sur lequel porte la foi. Autrement dit, dans ce cadre sociologique, une croyance serait une évaluation que l'on rend absolue ; une évaluation à laquelle on ajoute foi, pour reprendre une expression de Paul Ricœur. Dans le cadre de l'évolution historique, ajouter foi à une évaluation peut marquer une rupture avec les conditions historiques d'existence. L'objet social n'est plus objet représenté-interprété ; l'objet social est « investi » par une croyance. La croyance correspond donc à l'analyse menée dans la mesure où la définition que l'on en donne correspond aux conjonctures circonscrites. Celles où les interprétations sociales soutenues par une confrontation avec la marche de l'histoire s'exténuent et s'abîment dans des rationalisations sociales, c'est-à-dire des superstitions, des justifications, des exclusions ou encore ... des crispations ou des disjonctions.

NOTES.

1. RICOEUR P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Éditions du Seuil, collection esprit, 1986, p.137 ; Ire éd., « Qu'est-ce qu'un texte ? Expliquer et Comprendre », *Hermeneutik und Dialektik, Aufsätze II, Sprache und Logik - Theorie und Auslegung und Probleme der Einzelwissenschaften*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen, 1970, p.181.
2. RICOEUR P., *Herméneutique*, Louvain-la-Neuve, Éditions du S.I.C. (Institut Supérieur de Philosophie), 1972, p.30.
3. RICOEUR P., *op. cit.*, 1986, p.107.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. TODOROV T., *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Ecrits du cercle Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.184-185.
7. AZEMA J.-P. et WINOCK M., *La troisième République*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, collection *Pluriel*, 1976, p.128.
8. ZIMA P.V., *Le Désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1973, p.279.
9. DAUMARD A., *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris, Éditions Flammarion, collection champs, 1991, p.117.
10. JAVEAU C., « Quelques généralités sur les mythes » dans *Revue de l'Institut de Sociologie*, Université Libre de Bruxelles, 1989/1-2, p.85.
11. ZIMA P.V., *op. cit.*, 1973, p.27.
12. GOLDMANN L., *Pour une sociologie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, collection Idées, 1964, p.47.
13. LUKACS G., *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, suivi de : *Introduction aux premiers écrits de Lukács* par Lucien Goldmann, Éditions Gonthier, bibliothèque Médiations, 1979, p.172.
14. GOLDMANN L., *Recherches dialectiques*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1959, p.65.
15. LUKACS G., *op. cit.*, 1979, p.49.
16. GOLDMANN L., *op. cit.*, 1964, p.35.
17. ZIMA P.V., *op. cit.*, 1973, p.27.
18. ZIMA P.V., *L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Nouvelle édition revue et augmentée, Bern, Peter Lang, 1988, p.164.
19. ZIMA P.V., *op. cit.*, 1988, p.251.
20. *Ibid.*, p.100.
21. *Ibid.*, p.9.
22. AZEMA J.-P. et WINOCK M., *op. cit.*, 1976, p.169.
23. ZIMA P.V., *op. cit.*, 1988, p.271.
24. *Ibid.*, p.131.
25. *Ibid.*, p.264.
26. *Ibid.*, p.231.
27. *Ibid.*, p.309.
28. *Ibid.*, p.341.
29. *Ibid.*, p.9.

30. PROUST M., *Du côté de chez Swann*, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio, 1976, p.398.
31. *Ibid.*, p.393.
32. *Ibid.*, p.384.
33. *Ibid.*, p.390-391.
34. ZIMA P.V., *op. cit.*, 1988, p.51.
35. ZIMA P.V., *op. cit.*, 1973, p.176.
36. *Ibid.*, p.252.
37. *Ibid.*, p.302.
38. *Ibid.*, p.299.
39. VERONA L., *Introduction au structuralisme génétique*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1983, p.28.
40. ZIMA P.V., *op. cit.*, 1988, p.15.
41. AZEMA J.-P. et WINOCK M., *op. cit.*, 1976, p.161.
42. *Ibid.*, p.168.
43. WOLF N., *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Pratiques théoriques », 1990, p.150.
44. RICOEUR P., *Temps et récit (Tome I)*, Paris, Éditions du Seuil, collection l'ordre philosophique, 1983, p.106.
45. WOLF N., *op. cit.*, 1990, p.217.
46. *Ibid.*, p.162.
47. *Ibid.*, p.217.
48. *Ibid.*, p.237-238.
49. *Ibid.*, p.238.
50. La matière de ce point relatif aux implications socio-politiques du *Voyage au bout de la nuit* est ici résumée. Elle a en effet déjà fait l'objet d'un article (« La parentèle idéologique du « Voyage au bout de la nuit » de Céline » dans *Revue de l'Institut de Sociologie*, Université Libre de Bruxelles, 1989/3-4).
51. CELINE L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. présentée, établie et annotée par H. Godard, 1981, p.113.
52. STERNHELL Z., « Les origines intellectuelles du racisme en France » dans *l'Histoire*, novembre 1979, n°17.
53. HIRSCHMANN A. O., *Deux siècles de rhétorique réactionnaire*, traduit de l'anglais par Pierre Andler, Paris, Librairie Arthème Fayard, collection « L'espace du politique », 1991, p.90.
54. *Ibid.*, p.144.
55. VERONA L., *op. cit.*, 1983, p.34.
56. JAVEAU C., *op. cit.*, 1989, p.91.
57. DUBOIS J., « Sociocritique », *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Éditions Duculot, 1987, p.288.
58. BOURDIEU P., « Le champ littéraire » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, septembre 1991, n° 89, p.4.
59. RICOEUR P., *op. cit.*, 1983, p.120.
60. ZIMA P.V., *op. cit.*, 1988, p.15.

Morphogénèse et transtextualité

Monique CARCAUD-MACAIRE
Institut International de Sociocritique
Montpellier - France

Les propositions théoriques énoncées dans cette étude se fondent sur celles d'Edmond Cros, et se situent dans le prolongement du questionnement dont faisaient état les réflexions critiques que j'ai publiées sur l'affiche de film et sa dimension paratextuelle. Déjà, des phénomènes particuliers de **transtextualité** s'y trouvaient abordés qui mettaient en évidence la nécessité de prendre en compte, dans l'appréhension de la question du sens, la *complexité de fonctionnement sémiotique de la redistribution*, par la création culturelle, *des contextes* propres au film d'une part, et de l'autre à son (voire ses) affiche(s). Les réflexions que je présente aujourd'hui abordent un autre cas de **variation transtextuelle** puisqu'il s'agit des phénomènes de *passage* et d'inévitable *adaptation* d'un texte littéraire à un film, ou l'inverse, ou encore d'un film à un autre film¹. Elles prennent pour appui un certain nombre d'analyses, plus particulièrement celles conduites en collaboration avec Jeanne-Marie Clerc sur plusieurs textes littéraires ayant donné lieu à une adaptation cinématographique : *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès, *Kamouraska* d'Anne Hébert, *Le Carrosse du Saint Sacrement* de Prosper Mérimée et *La Mort à Venise* de Thomas Mann.²

Mon objectif est une fois encore de m'interroger sur les mécanismes opérateurs de **production** de textes, donc de **formes** et de **sens**, de dépasser ce

faisant les seuls niveaux des contenus événementiel et thématique, pour aborder celui du *conceptuel*, niveau toujours étroitement lié, on le sait, à une situation sociohistorique et culturelle qui fait que chaque texte, texte-support ou texte adapté, est, sous un certain aspect, fondamentalement différent de l'autre dont il est pourtant censément l'homologue.

Mes considérations théoriques partiront d'une observation première, portant sur les paroles mêmes de l'auteur de la nouvelle *La Mort à Venise*, portée à l'écran par Visconti, car cela permettra de repréciser, si besoin est, l'enjeu et l'objet de l'étude sociocritique, de même que son opérativité quand il s'agit d'aborder la question théorique des phénomènes de *transécriture* et de *transtextualité*.

(...) Dans *La Mort à Venise*, dit Thomas Mann, j'ai voulu montrer un homme qui, au sommet de sa gloire, des honneurs, de la célébrité et du bonheur, ne trouve dans l'art aucun refuge, mais se perd corps et âme à la suite d'une passion insurmontable.. Ce n'est que pour accentuer le plus possible le caractère fatal de cette chute dans l'abîme que j'ai choisi pour mon héros l'amour homosexuel »³...

Cette affirmation établit un *intenté* qui préexiste à l'écriture de la nouvelle : une situation narrative, un message, des thèmes à illustrer. Mais peut-on prétendre réduire *Mort à Venise* à la simple histoire d'une passion ? A la seule histoire d'une déchéance ? Le *créé*, dont on sait qu'il organise des rapports fonctionnels de type sémiotique entre les éléments lui servant de matériau, « déborde » l'intenté explicitement énoncé. Si, en effet, l'on s'arrête quelque peu sur la complexité de l'effet-personnage qu'élabore le texte de Thomas Mann, ou sur la récurrence et la richesse des références culturelles qui en structurent le récit, ou bien encore sur les choix narratifs opérés et les postures d'énonciation, on relève des effets de sens et l'inscription d'éléments discursifs, dont l'analyse se doit de rendre compte. La diffraction est en effet inévitable entre la réalisation effective et l'*intenté* qui la précède, intenté qui fait partie du *donné* (tout ce qui constitue le « négatif », – au sens photographique du terme –, de la création culturelle et qu'on peut désigner par le terme *le Monde* dans ce qui serait sa réalité « objective ») comme le matériau sociohistorique et culturel qu'il cite consciemment ou non.

De la même manière, Renoir, adaptant en 1952 une saynète de Mérimée écrite en 1825 pour en faire le film *Le Carrosse d'or*, énonce certains points de

vue sur la création cinématographique et précise quelles sont ses intentions en tant que créateur culturel. Dans ses *Entretiens*, il raconte en particulier comment il avait annoncé à ses producteurs

« qu'il serait probablement obligé de ne pas suivre l'histoire de Mérimée, car ce qui semblait intéressant dans ce sujet, c'était de remonter aux sources »⁴ :

qui furent (paradoxalement) pour lui : l'Italie, Vivaldi, la *Commedia dell'arte* etc... Points de vue et « intentions » qui sont tout, sauf le redoublement de celles que l'on connaît de Mérimée guidé, lui, par la volonté d'ancrer le plus possible dans l'Histoire espagnole sa fiction, ce qui le conduisit à multiplier les précisions et les anecdotes.⁵

Ce que pointe l'*écart* entre le créé et l'intenté, c'est que *du conceptuel est à la base des formes et des représentations*, que l'on considère la question de leur création, ou celle de leur réception. La question à poser est donc celle de la nature, de l'épaisseur, et du dynamisme de ce conceptuel, de son évolution aussi, et donc de son rythme de transformation dans le contexte sociohistorique qui est le sien. Cet écart souligne de même la dimension médiatrice de l'*écriture*, qui, procédant à une mise en signes spécifique, *déconstruit le réel et le restructure*, proposant pour le monde qu'elle vise à représenter un ordre différent, c'est à dire *significativement autre*.

Si l'on se réfère aux postulats théoriques qui fondent la Sociocritique, plus particulièrement, la Sociocritique montpelliéraine, la création culturelle correspond au travail d'une « matière agissante »⁶, d'ordre idéal, imparfaitement dominée par le sujet à la fois individuel et transindividuel qui crée, sur une « matière agie », elle-même structurée et dotée d'une « épaisseur » constitutive. L'*altérité essentielle* qui en résulte est l'*indice d'une énonciation* et, par conséquent, le lieu de manifestation de son *contexte originel, génétique*, pour reprendre le concept d'Edmond Cros. Ce contexte se caractérise par des éléments déjà-là, prêts à venir investir les formes et les représentations générées par l'acte de création. Ces éléments en effet constituent autant de « potentialités » de structuration, de mise en relation sémiotique d'*éléments morphiques* spécifiques⁷ puisqu'ils sont présents dans les discours et le donné d'une époque sociohistorique particulière. De ce fait, ce que dit aussi cet écart, c'est qu'un produit culturel se caractérise, non seulement par une *intertextua-*

lité, mais aussi une *interdiscursivité* fondamentales, et que celles-ci, douées d'un relatif degré d'autonomie, sont au principe même de la production de sens.

Par ailleurs, il n'y a pas, on le sait aussi, de neutralité du médium. La « *transnaturation* » opérée par le fait qu'il y a recours à un *système modélisant* (littérature ou cinéma) avec tout ce que cela induit de spécificité et d'inertie, et dont celle-ci est, en conséquence, étroitement dépendante, ajoute encore à la complexité de la production de sens par le travail de l'écriture : toute production en effet, entraîne un étalement-éclatement, une dissémination de formes premières, à savoir de structures discursives, de représentations construites et de modèles symboliques et/ou formels préexistants.

L'étude sociocritique se donne pour objectif de rendre compte de tous ces phénomènes d'*engendrement de formes*⁸, de *production de sens* et de *redistribution* sur le mode du brouillage et du cryptage *du matériau pré-construit relevant du contexte et le caractérisant* (par exemple les contraintes normatives et institutionnelles, celles liées au médium, les formes, discours, modèles, intertextes...) puisque ces phénomènes déterminent/explicitent la nature, c'est-à-dire la *spécificité* de tel texte par rapport à tel autre. E. Cros décrit dans son dernier ouvrage ce processus de création culturelle précisant comment celle-ci entraîne de « nouvelles mises en rapport » par sélection/contamination « d'éléments morphiques communs » et fait surgir, « sous l'action de noyaux idéosémiques », des imbrications et des modélisations de représentations qui sont spécifiques du texte étudié⁹.

La question de l'adaptation, elle, ne fait qu'ajouter à la complexité des phénomènes qui entrent en jeu dans la production de texte et que nous venons de synthétiser. Comme cela a été évoqué plus haut, elle ajoute au préconstruit qu'elle manipule un matériau *déjà* modélisé et *déjà* médiatisé : le texte-support. L'adaptation est une création culturelle autonome. En tant que telle, elle procède à une nouvelle mise en formes et en représentations de formes et de représentations déjà codées et reconnues par la culture, et apparaît en conséquence comme une *morphogénèse*¹⁰ d'un type particulier. Il conviendra donc, dans ce cadre de questionnement théorique, d'interroger aussi cette particularité : quels éléments morphiques de structuration, liés à quelles *médiation*s¹¹ sociodiscursives (qu'elles soient institutionnelles, symboliques ou culturelles), interviennent dans ce processus sémiotique, gérant la nature des phénomènes textuels, que ces derniers relèvent du niveau énonciatif, narratif,

figuratif ou thématique ? Comment le travail de création, dans cette entreprise culturelle particulière qu'est l'adaptation, *modélise tout en les modalisant des structures* (de sens, de formes et de contenus) pré-existantes, *donc structure à son tour* ? Quelle forme prend cette *modalisation* ? En quoi les nouvelles structurations observées sont-elles l'indice d'un contexte génétique spécifique et lequel ?

L'irréductibilité des écritures, donc l'absence d'équivalence sémiotique entre roman et film sont aujourd'hui généralement admises. Adapter, c'est représenter (structurer) tout en *signifiant*, et cette signifiante, nous l'avons vu, ne peut qu'être *autre*, et ce, *symptomatiquement*. « Adapter » un texte premier, le transférer d'un système de représentation à un autre, suppose la mobilisation, consciente et non-consciente à la fois, d'un savoir, d'une *compétence* culturelle, d'une maîtrise incorporée de structures objectives : tout texte comporte ce que d'aucuns appellent une « mémoire intratextuelle », c'est à dire un ensemble d'éléments formels et de représentations codés disponibles et prêts à produire constructivement du sens. Si l'on se réfère à la théorie sociocritique des médiations, cette mobilisation correspond à un processus dynamique : elle est *déconstruction* de ce matériau culturel, déconstruction qui, dans le même temps, est *redistribution*. Une fois celle-ci opérée dans et par la création culturelle, elle mobilise à son tour, chez le spectateur, une compétence (de lecture), un savoir culturel empreint d'imaginaire collectif. Ce matériau culturel relativement stable et la compétence du sujet percevant n'excluent pas par ailleurs un certain nombre de présuppositions d'ordre idéologique, lorsque l'on passe d'une langue à l'autre, d'un contexte à un autre, d'une société à une autre.

L'adaptation, en somme, est *double sémosis*.

Cette dualité sémiotique rend nécessaire de s'arrêter quelque peu sur l'opération de lecture, déjà mentionnée, préalable à l'adaptation. Comme l'écriture elle-même, toute lecture évoque un problème de *concrétisation*. Par l'intermédiaire de formes qu'elle (re)construit (décode/recode), elle *actualise* et *figure* (cf. la double opération cognitive d'identification/intellection du matériau perçu/lu) certaines données de sens et en *potentialise* d'autres, qu'elle rejette dans les marges du sens constitué¹². On peut donc légitimement supposer que l'adaptation, du fait du changement éventuel de contexte socio-historique, du fait, aussi, du passage d'un système modélisant à un autre, exploite, du texte-support, certaines potentialités « en sommeil », tout en « oubliant » certaines des actualisations qu'il propose à l'appréhension du

sens ; ce qui déjà, explique partiellement la redistribution des significations. Ainsi, l'avènement progressif de la mort comme thème (romantique) dans le texte de Thomas Mann, devient « concept ordonnateur de signification »¹³ dans le film de Visconti. De ces fluctuations, de ces fixations provisoires des unités de sens, il faudrait saisir les mécanismes, en comprendre le pourquoi.

C'est la raison pour laquelle je voudrais à présent compléter cette théorisation par la description d'un processus qui me semble pouvoir rendre compte de la complexité de ce phénomène de transtextualité qu'est l'*adaptation* (le mot étant pris ici dans son acception la plus large) en tant que création culturelle.

Afin de formuler en termes théoriques ces questions de déplacements d'une œuvre à l'autre, d'écarts, d'inscriptions de contenus similaires en apparence, mais sémiotiquement nettement différenciés, je voudrais avancer ici la notion de *Tiers Interprétant*. L'étude de l'adaptation¹⁴, par le film *Death in Venice* du texte *Der Tod in Venedig* permettra de l'explicitier,

La vraie difficulté à argumenter l'hypothèse théorique proposée naît du fait qu'il faudrait pouvoir proposer *d'abord* une lecture sociocritique aboutie du texte-support, et une du nouveau texte produit, avant même de poser la question des raisons et des modalités du transfert opéré de l'un à l'autre. Néanmoins, les différentes analyses conduites sur un certain nombre d'exemples ont permis de le vérifier et l'ont même amplement souligné : dans le cas d'une adaptation, des circulations existent de texte à texte, qui ne relèvent pas uniquement de l'anecdotique ou de l'événementiel.

D'emblée, une question s'impose : comment se fait-il qu'un élément morphique, par exemple dans *Mort à Venise*, l'opposition *vie/mort*, ou la *question du Beau*, comment se fait-il, donc, qu'une *structuration* réapparaisse dans des contextes sociohistoriques et culturels distincts, parfois très éloignés les uns des autres et dans lesquelles les médiations opératoires sont différentes ? S'agit-il d'un élément nécessairement résiduel dans la culture ? ou bien cet élément ressurgit-il du fait de circonstances sociohistoriques et culturelles particulières, qui seraient en quelque sorte « porteuses » de ce qu'on pourrait appeler, par métaphore explicative, des « gènes » discursifs ? Le propre de ces gènes serait-il de convoquer automatiquement (comme s'il s'agissait d'un *non-conscient*¹⁵ des formes textualisables) des *germes morphogénétiques*, pour reprendre l'expression de Edmond Cros, entraînant la morphogénèse spécifique au texte considéré ? Pour ne citer que cet exemple, l'ana-

lyse des films mentionnés plus haut, a fait émerger de manière récurrente, mais selon une textualisation, ou, dit autrement, un cryptage à chaque fois spécifique, la *figure de la victime émissaire* venant sous-tendre et surcoder les représentations textuelles, qu'il s'agisse d'Elizabeth D'Aulnières, figure centrale du roman *Kamouraska*, ou de l'escouade, dans les *Croix de bois* adapté de Dorgelès par Raymond Bernard, qui assigne la fonction expiatoire à une collectivité, à laquelle le film de Howard Hawks substitue une figure individuelle, celle de l'officier.

Louis Quéré, dans *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*¹⁶, a exploité, à l'appui de sa théorie, la notion de « *Tiers symbolisant* ». Celle-ci lui sert à désigner l'instance qui, dans le cadre d'une communication orientée (ce qu'est aussi, rappelons-le, un film), règle le recours aux opérations nécessaires à celle-ci. Cette notion opératoire vise à rendre compte d'un fonctionnement. Différente bien que peu éloignée, semble-t-il, de celle d'*interprétant* selon C.S. Peirce à laquelle elle ajouterait implicitement la théorie des affectus, elle s'attache moins aux acteurs de la communication, qu'à la communication intersubjective elle-même. Le fonctionnement décrit est celui qui détermine ce qui se passe entre « l'espace de réalisation » et « l'espace de réception », c'est-à-dire tout ce qui se recode et se transforme en opération de sens au moment de la mise en place du message, et tout ce qui se passe : recodage, décryptage, opérations d'affects au moment de sa réception. Si l'on déplace cette problématique du lieu de la communication vers le champ de la création culturelle, on peut dire que le réglage ainsi opéré est celui d'une mise en phase entre la discursivité et les représentations élaborées par l'acte de production, et celles perçues/produites/construites au moment de leur réception par le destinataire/consommateur de l'objet culturel. Il est par conséquent nécessaire d'admettre que le Tiers symbolisant – notion issue, donc, d'une théorie de la communication (cette communication, *vectorisée*, étant à la fois élaboration et réception de sens) – est *historisé* et peut, en conséquence, ne plus fonctionner avec une efficacité comparable d'une époque à une autre, voire d'une société à une autre.

On pourrait postuler que, d'une manière analogue, dans les pratiques culturelles, plus précisément lorsqu'elles se confrontent aux pratiques discursives (et l'écriture/transécriture en est une), intervient une sorte de dispositif, de mécanisme de réglage du sens, *d'ajustement*, pourrait-on dire, sous l'impulsion surdéterminante des circonstances propres aux contextes de production et de réception de l'œuvre culturelle ; dispositif que je propose d'appeler *Tiers*

Interprétant, par analogie avec la formule de L. Quéré, pour garder à cette dernière toute sa spécificité féconde, et en extrapolant, dans une visée critique matérialiste, à partir de la théorie du signe de C. S. Pierce,

... « Un signe, ou representamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport et à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire qu'il crée, dans l'esprit de cette personne, un signe équivalent, ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée (...) L'interprétant d'un signe est tout ce qui est explicite dans le signe lui-même, indépendamment de son contexte et des circonstances de son expression »...¹⁷

Recourir à la notion globalisante de « Tiers », permet d'intégrer la dimension collective, qui s'affirme au travers de la *médiation* de l'artiste, de la création culturelle et la double incidence, sur cette dernière, de son *contexte génétique* d'une part, et d'autre part, de ce qui relève de la *modélisation*. Ceci permet également de souligner l'efficacité constitutive de tout ce qui compose le « non-conscient socioculturel » dans la production des formes et des significations.

La notion de *Tiers interprétant* désignera donc ainsi, un *espace de médiation dynamique* qui gère l'*opération de lecture* du texte-support, précédant l'adaptation, et l'*opération d'écriture* elle-même, et qui explique que des actualisations caractéristiques de l'œuvre adaptée soient atténuées, voire négligées, et que ce qui n'y figurait que potentiellement prenne une autre dimension, voire une forme concrète. Dans une adaptation, en effet, il n'est pas rare d'observer des réalisations phénotextuelles « ajoutées », quel que soit le niveau concerné : figuratif thématique ou autre. Le mécanisme de réglage que constitue le Tiers Interprétant gère donc la déconstruction du texte premier qu'il redistribue en matériau constitutif d'un nouveau texte et de nouvelles formes (de sens), par la mise « en phase » qu'il opère entre les données de structuration nouvelles et la mise en place, qui en découle, de structures idéo-sémiques particulières. Cette restructuration est d'autant plus forte qu'il y a transfert de rapports sémiotiques vers un autre système modélisant qui, de ce

fait, est *en soi* « responsable » d'un certain nombre de réactivations ou déplacements de significations.

Il s'agit donc bien d'un espace de *médiation* (ce qui veut dire, générateur d'*altérité essentielle*, pour reprendre l'expression mentionnée au début de mon argumentation) ; de médiation *dynamique*, car les données formelles, les représentations et les discours s'y structurent en se *re-structurant* étant donné que, antérieurement à toute adaptation, ils bénéficient d'un statut sémiotique préalable, à savoir d'une réalité et d'une autonomie, dans leur contexte intratextuel d'origine. C'est le fonctionnement du *Tiers Interprétant* qui « mettrait face à face » des *éléments morphiques* issus de contextes hétérogènes, et créant l'avènement du sens, c'est à dire, selon les postulats théoriques de la sociocritique, la *morphogénèse*. (v. schéma)

Morphogénèse, dans la terminologie sociocritique, présuppose une perspective matérialiste de la production de sens et des significations : la textualisation, et non l'intention d'un auteur, genre, sous l'impulsion du social matérialisé en discours et représentations, ses propres structurations, en d'autres termes, ses *formes*, face auxquelles l'opération de lecture organise des tensions monosémiques provisoires.

Ainsi s'explique le fait que certains plans du film, citons, par exemple, celui montrant les coupes de Venise, invitent plutôt à une lecture symbolique du texte, qu'à la seule identification référentielle : c'est en ce sens que l'on peut dire que l'image viscontienne *modélise* la Venise Mannienne. Le perceptif/cognitif met en branle, dans le même temps qu'est sollicitée la mémorisation, l'imagination symbolique active. Le film « construit » l'image initiale proposée par le texte littéraire, par l'intermédiaire de références et selon des modalités consciemment et/ou non-consciemment produites, mais identifiables (tout aussi consciemment et/ou non consciemment), par le sujet culturel à qui cette image est destinée).¹⁸

Ainsi Venise diffère-t-elle dans le film de Visconti de celle figurée dans/par texte de Mann. Les descriptions qui en sont proposées, en effet, la montrent comme une ville changeante ; à l'image, Venise est associée au glauque, à la grisaille, des plans rapprochés mais néanmoins indistincts du fait de l'utilisation du contrejour ou de cadres tronqués, soulignent son aspect mortuaire, l'éloignant de celle de Mann. « Le remarquable silence de la cité des eaux semblant accueillir les voix avec douceur... », est totalement absent du film dans lequel, au contraire, on relève une caractérisation de la cité légendaire par des sons agressifs qui viennent perturber avec violence l'har-

monie générée par la musique du film empruntée à Gustav Mahler. Ici plus question de « magie », ni de « voix mystérieuses » ou d'« appel » qui correspondent à cette image de Venise véhiculée par la culture et qui est sous-jacente au texte de Mann :

« ... La ville l'avait toujours accueilli dans un nimbe de lumière (...) il songeait à son enthousiaste et mélancolique jeunesse qui avait jadis vu surgir de ces flots les coupes et les campaniles dont il avait tant rêvé ; »... (p. 55)

« ... C'était donc elle, il allait encore une fois y atterrir à cette place qui confond l'imagination et dont l'éblouissante, la fantastique architecture emplissait d'émerveillement et de respect les navigateurs abondant autrefois le territoire de la république (...) il ne fallait pas approcher l'in vraisemblable cité autrement que comme lui, en bateau, par le large. »... (p. 57)

On observera cependant que cette reprise de la mythologie vénitienne n'exclut pas chez Mann, un relatif degré de déconstruction – mais sur le mode réaliste – de l'image canonique de la ville : des descriptions en focalisation interne montrent celle-ci, à l'arrivée du voyageur, différente de l'attente de ce dernier : le vapeur s'arrête « *en face de misérables maisons hariolées* ». Dans la nouvelle, semble-t-il, les variations de l'image de Venise (fétide, grise, étouffante) correspondent à une caractérisation indirecte du personnage, car elles en rendent les mouvements intérieurs. De la même manière, on peut parler de *thématisation de l'espace* à partir du personnage : la Venise irrespirable devient une Venise lumineuse lorsque que la maille perdue rend le départ projeté impossible, et que la dysphorie fait place à l'euphorie.

Ces traits descriptifs inhabituels que l'on relève sont par ailleurs à rattacher au thème de la fraîcheur perdue, très présent chez Mann. L'homme n'est plus celui qu'il était, l'artiste n'est plus l'écrivain de ses débuts, il est devenu institutionnel (cf. les deux premiers chapitres). Il a perdu sa fraîcheur tant sur le plan intellectuel que sur le plan émotionnel et physique et retourner à Venise est une tentative artificielle de retrouver cette fraîcheur, cet enthousiasme perdus. La description qui est faite de Venise dit la même chose : « ville de lumière » qui sent mauvais, elle a perdu en quelque sorte sa virginité

et son attrait premiers, qui ne reviennent que lorsque font irruption la beauté (Tadzio) et le désir.

« ... « Maintenant, tous les jours, le dieu au visage ardent conduisait tout nu son quadrigé enflammé à travers les espaces du ciel, et sa chevelure d'or flottait au vent d'Est au même moment déchaîné. » Venise est qualifiée d'« éblouissante » face aux « lointains de la mer » (p. 84)

On relève même le champ sémantique de l'ensorcellement : « charmante », « merveilleuse », « bercé », « l'ensorcelait » sont en effet des termes récurrents.

« ... « Alors il avait parfois l'impression d'être transporté dans une région élyséenne, aux confins de la terre, là où une vie de béatitude est réservée aux hommes, où il n'y a ni neige, ni frimas, ni tempêtes, ni torrents de pluie, mais où Okeanos laisse toujours monter la douce fraîcheur de son souffle et où les jours s'écoulaient dans des loisirs délicieux, sans peine, sans lutte, entièrement voués au soleil et à son culte. »... (p. 85/86)¹⁹

Du livre au film, les savoirs perceptif et cognitif sont *retravaillés* : l'énonciation modélise le contenu du texte initial par le biais des caractéristiques qui lui sont propres, et elle en influence la perception/réception par son destinataire : programmation du regard, programmation de l'écoute qui vient « conditionner » chez le spectateur, l'identification (des données de contenu) et l'intellection, double processus à la base de la lecture du message et des représentations produits, et qui est à la base, aussi, de la compréhension du discours tenu par le film *Mort à Venise*. Discours autonome et spécifique, mais qui véhicule un discours indicié, marqué par son appartenance à un contexte sociohistorique particulier, sur le livre de Thomas Mann, de ce fait médiatisé par l'adaptation qui en est faite. Celle-ci opère comme une déconstruction « interprétante » des interprétants « dynamiques » selon l'expression de Peirce, qui eux, jouent sur les actualisations/potentialisations spécifiques du texte-support.

Dès leur entame, les deux *Mort à Venise* laissent percevoir les indices de leur signification particulière, des marques de leur nature profonde, et les écarts que l'on observe à l'analyse disent la spécificité fondamentale propre à

chacun des textes : instauration de règles narratives, mise en scène d'une thématique globale, écriture particulière manipulant des matériaux textuels différenciés. La modalisation du visuel par le sonore chez Visconti, la fonction narrative de l'espace clairement marquée chez Mann, avec cette double image antagonique et culturellement codée de Venise, constituent des représentations spécifiques pointant la complexité des restructurations opérées lors du passage à l'adaptation. En dépit de ce qui, à première vue, semble être une identité de contextes réalistes, on se rend compte que le sens s'instaure et fonctionne différemment d'un texte à l'autre. C'est cette différence qu'il s'agit de questionner, et ce questionnement ne peut être que celui des *formes*, c'est à dire, de ces structurations propres à chacun des textes, afin de voir comment celles-ci renvoient à du prétextuel différent, et afin, aussi, de mettre en évidence ce que l'adaptation – en tant que création culturelle – *signifie* pour ce qui est des opérations de sens, pour chaque texte d'abord, d'un texte à l'autre ensuite. Chaque écart est donc un écart signifiant, car chaque niveau d'un texte actualise des éléments de sa structure profonde. Ce qui relève de l'étude narratologique par exemple, correspond, à des catégories textuelles, qui, dans la façon dont elles prennent forme, reproduisent les éléments morphiques du *général-texte*.²⁰ Autrement dit, la forme du récit reprend, à son niveau, des formes de structuration du discours profond.

Ainsi, les données de focalisation narrative dans le film de Visconti renvoient à des *problématisations* (donc au travail d'éléments morphiques particuliers) sous l'action de médiations (facteurs dynamiques de redistribution) qui viennent les structurer : problématisation du Temps, de même que celle du statut du Réel et du Représenté. Le niveau narratologique inscrit donc très précisément des éléments conceptuels, transcodés selon des schèmes qui lui sont propres, et que l'analyse fait apparaître à d'autres niveaux du film, ne serait-ce qu'à celui des contenus thématiques (*présence/absence, vie/mort, présent/passé*).

L'étude du montage-son débouche sur des observations qui vont dans le même sens. Sans prétendre en faire une présentation exhaustive, soulignons-en quelques aspects. Par delà sa plasticité et son pouvoir émotionnel, la musique (ici, une musique dite « de fosse »), pour ce qui la concerne, fonctionne de manière relativement complexe dans le film de Visconti. On relèvera d'abord la qualité « osmotique » du montage son-image. Par ailleurs, l'utilisation qui est faite des symphonies de G. Mahler d'une part transforme la série musicale en matériau à la fois compositionnel, narratologique et idéal, en jouant sur les

leitmotifs, et par l'orchestration et le montage, en assignant à telle phrase musicale la fonction d'embrayeur symbolique ou de connecteur discursif (citons à titre d'exemple l'installation progressive d'une idée d'inéluctabilité). D'autre part, l'utilisation qui est faite des fragments musicaux choisis (la Troisième et Cinquième symphonies) exploite les potentialités propres en général à la musique de film : dilater le temps et l'espace (installer par exemple, la durée).

Le rendu musical, le montage osmotique, contribuent à thématiser et à conceptualiser ce que donnent à lire l'image et l'espace narratif. Le traitement du son, par ailleurs correspond à une véritable *mise en scène*. D'une part, de même que le montage son/image, il rend concrètes les perceptions : le texte « construit » le spectateur, son expérimentation sensorielle d'une matière artistique visuelle et sonore. Celui-ci se trouve de ce fait impliqué dans la structure énonciative du film : cette dernière, en effet, le *construit* en « sujet percevant ».

D'autre part, pour certains épisodes comme par exemple l'arrivée en gondole à l'hôtel, cette mise en scène du son nous informe non pas tant sur l'action en train de se dérouler que sur la perception « vécue » (celle du personnage). Elle nous oblige alors, non pas tant à construire un message dénnotatif, situationnel (Venise, les gondoles, le clapotis de l'eau) qu'à entendre avec le personnage principal Aschenbach, à expérimenter sur ce mode subjectif, le sien, le clapotis de l'eau sur la coque de l'embarcation, le grommellement sans suite du gondolier. Il nous invite donc à identifier, sinon à vivre, avec le personnage, l'inquiétude qui, nous dit la mimique soulignée par un cadrage serré et un axe de prise de vue en oblique inattendu, est en train de sourdre. Le spectateur se trouve de ce fait assigné à un point d'écoute privilégié : ce n'est pas l'action que l'on suit, mais l'émotion intériorisée.

En effet, d'un coup, le clapotis de l'eau, la voix du gondolier perdent en degré de réalité : le son est shunté, alors même que le cadre se resserre, choix contradictoires entraînant un effet non réaliste. Ainsi donc, le point d'écoute assigné est un lieu d'où, par moments les sons concrets du réel, comme, dans ce cas précis, le bruit des rames, ne sont plus entendus. Le degré de savoir et les significations se construisent en fonction de ces variations : quand se met en place l'effet de lecture *instabilité/angoisse/terreur* on observe une amplification du son sur lequel notre audition est placée en prise directe ; et, dans le même temps, se construit l'effet de sens *Inéluctabilité/Temps/Mort*. Par contre, lorsque de thématique et conceptualisé, le son devient anecdotique (on

arrive au Lido) et événementiel *stricto sensu*, il n'est plus traité de la même manière (on observe alors l'absence d'amplification et une variabilité du point d'écoute en fonction, notamment des distances).

D'après ces quelques remarques, on voit ce que la sociocritique propose par rapport à la narratologie classique, et ce qu'elle est susceptible d'apporter dans la compréhension et l'explication des phénomènes de transfert propres à l'adaptation. Les conclusions de type sémantique issues de l'étude narratologique sont traitées en tant que matériau conceptuel – ce qui s'éloigne de la pratique narratologique qui vise la description en profondeur et en détail du fonctionnement narratif et/ou énonciatif, selon les préalables théoriques observés.

Rappelons ce qui a été dit à propos de la finalité assignée à l'entame : porteuse de certitudes, elle installe la vraisemblance et le naturel dans le texte de Mann. Génératrice d'incertitude, elle installe, dès l'ouverture du film une tension vers l'abstraction, l'émotionnel et le sensoriel. Elle *déplace* donc la problématique de l'écriture du réel, et ce faisant, elle problématise ce dernier.

Il faut souligner que cette observation faite à propos de l'entame est valable pour l'ensemble du film même si à l'intérieur de celui-ci peuvent se repérer des points d'ancrage réaliste, par exemple dans le souci très visible de reconstitution d'un milieu social et de ses pratiques. En effet, sans cesse des éléments viennent contredire ce réalisme, créant une tension vers un autre ordre de représentation. Prenons l'exemple de la soirée à l'hôtel, lorsqu'une population cosmopolite attend l'heure du dîner : le bleu est trop bleu, le rouge est trop rouge, les travellings de balayage du champ visuel, donc les allers-retours du personnage principal, plus nombreux que ne l'exige la simple logique réaliste ; les champs-contre-champs sont redoublés. Disons qu'il y a du **trop** dans la représentation pour que celle-ci conserve entier son caractère réaliste, bien qu'elle ne le perde pas tout à fait pourtant. L'excès de réalisme fait qu'il y a déréalisation.

En effet, en ce qui concerne la perspective sociocritique, la question à poser est celle du substrat historique motivant cette matrice discursive, celle de l'origine socioculturelle de cette nécessité, perceptible dans le film de Visconti, de questionner l'apparence, qui débouche peut-être sur celle de questionner par là la réalité des sentiments, de l'être, de la vie, – question ultime.

Poser ces questions reviendrait à montrer comment, en définitive, la situation d'énonciation propre au contexte génétique du film introduit, par rapport à cette perspective déjà présente, mais sous des formes différentes,

chez Mann, des modifications. Modifications qui se donnent à voir, par exemple, dans le bouleversement de la chronologie par les flashbacks. Ces altérations narratives sont le moyen et la marque, pour le film de Visconti, d'une « expansion » de certains des thèmes porteurs de la nouvelle, sous l'action de médiations discursives qui viennent les modéliser.²¹

Concernant l'avènement du sens, tout tourne autour de la perturbation de la chronologie et de la progression vers l'abstraction qui s'effectue par l'instauration progressive d'une *monstration* poétique, nouvelles structures textuelles proposées, dans le film de Visconti. Tout en relançant la construction d'un environnement perceptif, les flashback introduisent le débat conceptuel qui prend pour thème, pour assise et point de départ le discours de lettré de Mann qu'il déplace vers l'abstraction : Le film *problématise*, c'est à dire qu'il questionne, voire argumente au travers de ses formes ce qui, dans le texte littéraire s'affiche comme références (cf. les citations, les transpositions, les assertions qui en composent les digressions narratives, dont la motivation réside dans leur valeur explicative par rapport au personnage duel, biface, partagé entre l'ivresse et le rêve, entre l'apollinien et le dionysiaque).

Cet ensemble de significations constitue, à côté de celle des contextes réalistes, une autre identité apparente entre les deux textes, à savoir le discours de lettré : une bonne part des références sont les mêmes (Nietzsche, Faust), mais, et là réside la trace du fonctionnement sémiotique, ce ne sont pas les mêmes fragments de telle ou telle référence qui se trouvent exploités. Qui plus est, ils ne sont pas utilisés de la même manière, leur redistribution n'est pas la même. Qu'il s'agisse de la *question du Beau* ou de la figure de la *Décadence*, du concept de *Temps*, ou de celui de *Mort*, éléments morphiques de structuration que nous avons isolés, les *actualisations* ne sont pas identiques, elles ne vectorisent pas, en conséquence, les mêmes discours. En fait, elles *déplacent*, parce qu'elle les décontextualisent et les structurent à nouveau, les configurations discursives qui donnent au texte de Mann sa spécificité et qui disent son appartenance à une formation sociodiscursive précise.

Si l'on suit la proposition critique d'Edmond Cros, énoncée dans sa théorisation de la production culturelle et de la production de sens par les formes artistiques, on admettra que si des *éléments morphiques* sont là, prêts à être mobilisés par la création culturelle, c'est que le contexte de celle-ci motive cette attraction, entraîne une *re-actualisation* de ces éléments confron-

tés à des problématisations nouvelles dans le discours social. Dans le cas précis que nous étudions, la médiation de la philosophie nietzschéenne existe dans les deux cas, et, l'écriture tissant des équivalences, ce qui semble être la force d'attraction est la coïncidence que l'on peut cerner entre la prise de conscience, qui s'énonce dans chacun des textes, par des intellectuels, de ce qui semble être la fin d'un monde, sinon la fin du monde. Face à ce constat, qui transparaît dans les représentations propres à chaque texte, par exemple dans la peinture sociale qu'on y trouve, les modalités de la mise en scène, ou encore les choix formels etc., s'inscrit pour chacun une conception de la position à adopter : l'attente passive (*Der Tod in Venedig*), ou le repli de l'homme contre (*Death in Venice*). En ce sens, la textualité chez Mann reproduit et une pratique discursive (l'exaltation de l'âme allemande et la montée d'une Grande Allemagne), et une pratique sociale (l'acceptation passive), alors que chez Visconti, elle semble plutôt subvertir une pratique discursive (réponse individualiste à l'idéologie de Mai 68).

A plusieurs reprises, afin de qualifier la nature de l'entreprise de transcécriture, j'ai évoqué l'idée de la déstabilisation de ce qu'on pourrait nommer des « morphogènes », caractéristiques du préconstruit textuel antérieur, et de leur réajustement sous l'action d'éléments vectorisant les structurations nouvelles, à savoir les « éléments morphiques » issus d'autres ensembles de structuration morphique et appartenant à d'autres contextes discursifs.

Il s'agit à présent, pour parfaire cette théorisation, de questionner ce qu'il se passe exactement au niveau des éléments morphiques, ce qu'il se passe en ce qui concerne les structures idéosémiques : on ne peut pas en effet ne pas envisager la problématique du réglage éventuel et de l'incidence concrète de l'élément morphique. Seules des analyses systématiques d'un corpus représentatif de textes permettra de théoriser avec la finesse et la certitude requises cet aspect de la question théorique évoquée.

Ainsi, curieusement, un élément morphique particulier, une figuration construite revient dans plusieurs des textes étudiés jusqu'à présent : la **victime émissaire**. En effet, la fonction sacrificielle est présente explicitement ou en filigrane, dans la trame des textes en question.

Le constat de cette re-émergence peut constituer le point de départ de la réflexion sur les éléments morphiques : d'où provient le fait que cette figure

revienne et fasse l'objet d'une réinterprétation par des sujets culturels distincts, à des époques distinctes ?

La théorie des champs morphogénétiques proposée par Edmond Cros est susceptible d'offrir les éléments nécessaires pour élaborer une réponse satisfaisante à cette question. L'élément morphique de la fonction sacrificielle semble en effet apparaître dans des œuvres culturelles appartenant à des contextes socioculturels marqués par l'instabilité, voire la déstructuration.

Partant de là, si l'on reconsidère la théorie des médiations telle qu'on peut la croiser avec les processus d'adaptation, il nous faut postuler que, dans un premier temps, il s'agit que le sens se « règle », entre ce que l'on nommera, par commodité, « grammaire de production » et « grammaire de réception », modélisées par l'état de langue, de société et de discours propre à la situation contextuelle, et impliquant les stocks et codes de la communication vectorisée, de même que la part de l'émotionnel, de l'intention et celle du non-conscient. Dans un deuxième temps, s'agissant de l'entreprise d'adaptation, intervient le travail de structuration déjà explicité : c'est à ce niveau que les contraintes particulières liées à la modélisation spécifique (littérature, cinéma, Art plastique comme l'affiche ou la toile par exemple) sont susceptibles d'intervenir pour dérégler, réajuster formes et donc sens. Le *Tiers Interprétant* gère donc la déstabilisation provisoire des « gènes » morphiques, puis leur réajustement selon une nouvelle (pour filer la métaphore biologique) « programmation » génétique *ainsi par exemple* :

* La Mort comme élément morphique et

* La fonction sacrificielle. Absente du livre, elle est présente dans *Mort à Venise* de Visconti : les signes relevés sont les signes « canoniques » de la structuration culturelle, à savoir, brièvement posé :

- a) la figure solitaire,
- b) la clairvoyance qui pousse à agir, à oser,
- c) l'itinéraire (le parcours),
- d) l'innocence (relative),
- e) la marginalité ou la marginalisation tout en participant au groupe,
- f) le fait d'assumer un mal collectif,
- g) la mort.

La présence de cette structure dans le discours profond du film permet d'avancer plusieurs hypothèses quant au film de Visconti : l'identification

d'une part) d'une certaine visée existentialiste : être, c'est être victime ; et, d'autre part, d'un discours sur l'Art et le médiateur culturel où se trouve redistribuée la figure du poète maudit. La présence structurelle, enfin, de la fonction sacrificielle comme réponse du sujet collectif en proie à ou menacé par la dislocation (cf. le *décadentisme* que l'analyse fait apparaître comme structure discursive médiatrice, et le baroque, autre élément morphique). Cette figure de la victime émissaire, pour être bien comprise, doit alors être mise en relation avec d'autres structurations du texte filmique, en particulier les oppositions textuelles qu'on y relève :

liberté / déterminisme,
être / apparence,
Individu / groupe,
Innocence / culpabilité.

Toute nouvelle écriture, pour reprendre la suggestion féconde de l'ouvrage de Edmond Cros, correspond à un *engendrement de formes*, étroitement liées à la spécificité du contexte de la création artistique. Tout texte se *trans-textualise* donc, en devenant matériau préconstruit, c'est-à-dire ensemble de réalisations discursives et de formes, mais aussi, si l'on veut bien admettre la théorie ici présentée, ensemble de potentialités formelles et discursives, dès qu'il fait l'objet d'une manipulation par une autre pratique d'écriture. L'*adaptation fait se rencontrer des « conflits discursifs »* (par exemple la philosophie de Nietzsche et les mythes eschatologiques, l'idéalisme et le matérialisme). « rencontre » qui entraîne la valorisation d'une potentialité discursive ou la sélection d'un élément morphique (d'une *structuration*), comme la tension Apollon/Dionysios, par exemple. Ce jeu de structurations opère la transtextualisation. Cette dernière, répétons-le se fait plus complexe lorsqu'il s'agit de passer d'une forme modélisante à une autre. Dans le cas de *Mort à Venise*, par delà l'identité d'éléments phénotextuels, l'altérité s'installe et les différences ainsi instaurées sont porteuses de valeurs symboliques – et sociales.

L'adaptation, littéralement élaboration/transformation à partir de quelque chose, pose la problématique du modèle (« pattern »)²² et de la réécriture, et fait intervenir la notion de système modélisant dont un texte porte toujours les traces. La question de l'adaptation sous-entend donc la question de la forme, or la forme, c'est le sens.²³

Osons en fin de parcours ce qui pourrait s'orienter vers une définition : l'*adaptation* (cf infra, la théorisation du processus du Tiers Interprétant), comme *redistribution médiatisée* (cf l'écriture et la contextualisation) *d'une médiation prédéterminée : la lecture*. Prédéterminée car celle-ci se trouve aussi (précisons, en sus du réglage opéré par le Tiers Symbolisant) informée par des données extratextuelles et paratextuelles.

Notion théorique visant à préciser la nature d'un phénomène, le *Tiers Interprétant* constitue, si on veut bien accepter la métaphore, un « générateur de fonctionnement sémiotique » dès qu'il y a processus de transtextualisation (c'est-à-dire, par la pratique de transcriture, transfert/redistribution de préconstruit, d'interdiscours et d'éléments morphiques), qu'il y ait passage ou non d'un système modélisant à un autre. Dans cette perspective, ce qu'il est convenu d'appeler « remake » constitue bien une simple modalité spécifique de l'adaptation comme forme de création culturelle. Leur point commun étant l'opération complexe de lecture (construction distributive surdéterminée) et de production (redistribution structurante médiatisée), qui les caractérise.

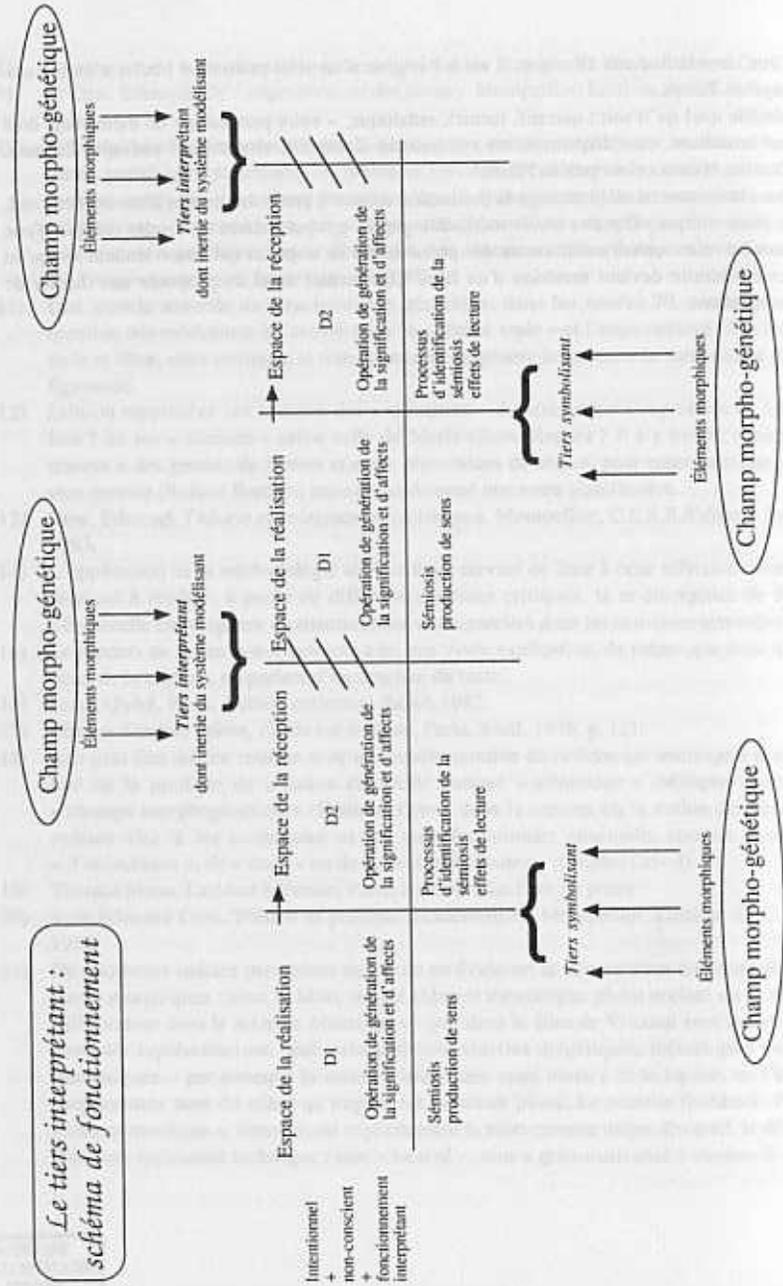
NOTES

- 1) Ma terminologie n'observe pas celle, canonique, des « genres », et on pourra me le reprocher ; pourtant, c'est tout à fait volontairement que je n'établis pas de discrimination entre « adaptation » et « remake » en particulier, ni même entre « novellisation » et « adaptation ». En effet, mon exposé voudrait montrer qu'une fois ces phénomènes textuels passés « au crible » de la Sociocritique, ces classifications ne conservent plus la pertinence qu'elles peuvent avoir par ailleurs, dans d'autres champs critiques.
- 2) On trouvera un aperçu de ces analyses dans un ouvrage écrit en collaboration : *L'Adaptation des textes littéraires*, à paraître chez Vuibert, Paris, 1994
- 3) cité in *Questions/Réponses sur Thomas Mann*, p.28
- 4) Jean Renoir, Entretiens et propos, Paris, Ramsey, 1979, p.150.
- 5) Prosper Mérimée, *Le théâtre de Clara Gazul*, Edition présentée et annotée par Patrick Berthier, Paris, Gallimard/folio, 1985, p.302.
- 6) Ces expressions sont de Edmond Cros.
- 7) Edmond Cros expose sa théorie des éléments morphiques dans *De l'Engendrement des formes*, Montpellier, C.E.R.S., 1991.

- 8) L'expression est à prendre très exactement ici dans le sens que lui donne Edmond Cros.
- 9) in Cros, Edmond, *De l'engendrement des formes*, Montpellier, Éditions du C.E.R.S., 1991, p. 13 sq.
- 10) Selon la théorisation proposée par E. Cros, « des unités morphiques » ou ensemble d'éléments morphiques structurent les pratiques sociales. Préexistant à la création culturelle, ce sont ces unités qui « canalisent les expressions de l'imaginaire et des communications intersubjectives ». Edmond Cros, par ailleurs, rattache ces unités morphiques à ce qu'il appelle, à la suite du scientifique Rupert Sheldrake, des *champs morphogénétiques préexistants*. Cf. *De l'engendrement des formes*, op. cit., p. 19.
- 11) Une grande avancée du structuralisme génétique, dans les années 70, a été de poser la question des médiations à l'oeuvre entre la « réalité vraie » et l'objet culturel : à la fois obstacle et filtre, elles instituent la transformation qu'engendre la nature et la particularité de toute figuration.
- 12) Doit-on rapprocher ces latences des « réticences » du texte selon l'expression de Umberto Eco ? de ses « silences » selon celle de Marie-Claire Ropars ? Il s'y trouve comme « en réserve » des germes de formes et des « plus-values de sens », pour emprunter une expression connue (Roland Barthes) mais en lui donnant une autre signification.
- 13) Cros, Edmond, *Théorie et pratiques sociocritiques*, Montpellier, C.E.R.S./Éditions Sociales, 1983.
- 14) L'application de la méthodologie sociocritique servant de base à cette réflexion théorique a consisté à repérer, à partir de différentes entrées critiques, la re-émergence de formes, l'éventuelle convergence de structurations conceptuelles dans les structures textuelles.
- 15) Le recours au terme *non-conscient* a ici une visée explicative, de même que dans d'autres lieux de la critique, on parlera d'*inconscient* du texte.
- 16) Louis Quéré, Paris, Aubier, collection Babel, 1982.
- 17) Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 121.
- 18) ceci peut être mis en relation avec un certain nombre de notions qui interrogent la spécificité de la pratique de création culturelle comme « sémiotopie » (Milagros Ezquerro), « champs morphogénétiques (Edmond Cros), dans la mesure où la notion de Tiers inter-prétant vise à les conjoindre et les voir fonctionner ensemble, comme aussi celle « d'universaux », de « doxa » ou de « savoirs ordinaires » (Charles Grivel).
- 19) Thomas Mann, *La Mort à Venise*, Paris, Hachette, Le livre de poche.
- 20) Voir Edmond Cros, *Théorie et pratique socio-critiques*, Montpellier, Éditions du C.E.R.S., 1983.
- 21) De nombreux indices permettent de mettre en évidence la structuration différentielle d'éléments morphiques : ainsi la Mort, simple élément thématique, plutôt décliné sur le mode de l'illustration dans le texte de Mann, est ce qui, dans le film de Visconti structure de l'intérieur des représentations, réalisations phénotextuelles diégétiques, thématiques ou extrasémantiques – par exemple la mise en image des eaux mortes de la lagune, ou l'effet de surgissement hors du néant qu'impose les premiers plans. Le premier flashback, élément « extrasémantique », introduisant explicitement la mort comme thème discursif, le démontre dans son traitement technique : non « motivé », non « grammaticalisé » comme il devrait

l'être dans la linéarité filmique, il est à l'origine d'un effet particulier : celui d'un télescopage du Temps.

- 22) Modèle quel qu'il soit : narratif, formel, esthétique, – voire personnage ou thème déjà doté par la culture, ou l'Histoire d'un symbolisme collectif : citons pour exemple Carmen, Cosette, et dans ce cas précis, Faust.
- 23) Dans la mesure où elle interroge la production de sens à partir des formes d'un objet culturel, la sociocritique offre des outils méthodologiques qui permettent de rendre compte d'une manière relativement satisfaisante des phénomènes de transfert qui, interviennent lorsqu'un texte littéraire devient matériau d'un film. Elle permet aussi de proposer une théorie de l'adaptation.



Orthogénèse péritextuelle et normalisation identitaire : *La théorie du roman* à travers la stratégie préfacière de György Lukács

Koenraad GELDOLF
Katholieke Universiteit Leuven

Comment parler de *La théorie du roman*¹ ? Il semble que, pendant très longtemps et même aujourd'hui, cette question n'ait pas inquiété outre mesure ceux qui ont parlé et écrit, d'une façon ou d'une autre, au sujet de ce texte dont la longueur modeste est inversement proportionnelle à sa complexité. Nous devons dès lors, avant même que nous puissions apporter nous-mêmes une réponse à la question de départ, nous demander *comment on a pu parler, jusqu'ici, de la TdR*. Cet examen préalable n'a alors pas pour but d'avancer certaines thèses positives au sujet de la TdR mais bien plutôt d'ouvrir un espace de questionnement à l'intérieur duquel peut surgir de nouveau et en toute son acuité *la question de la lecture en tant que pratique* et dont l'importance analytique réside dans le fait de rendre possible et dicible une série de questions susceptibles de faire apparaître la TdR sous un jour fondamentalement autre, c'est-à-dire capables non seulement de soulever mais aussi d'apporter une réponse plausible au problème de l'individualité socio-historique et discursive d'un certain rapport à la littérature tel qu'il se trouve articulé, par exemple, dans le TdR.

Comment donc a-t-on pu parler de la TdR ? Un des mécanismes les plus tenaces, les plus fréquents et sans doute les plus fondamentaux dans la plupart des textes sur la TdR est ce que nous appellerons l'*orthogénèse*². La lecture orthogénétiq ue est une *construction* ou une *déconstruction* qui 1. rend son objet *homogène* et *univoque* et 2. l'insère dans un schéma *téléologique* préétabli, défini par une grille catégoriale soit générique (par exemple +/- littéraire, +/- politique, +/- philosophique, etc.) soit idéologique (par exemple +/- marxiste, +/- staliniste, +/- progressif, etc.). Le propre de la lecture orthogénétiq ue est de ne pas interroger le sens constitué de la grille catégoriale qui la sous-tend, de sorte qu'elle ne problématise pas non plus l'accessibilité de l'objet discursif en question. Cependant, comme le note à juste titre Foucault : « Il faut aussi s'inquiéter devant ces découpages ou groupements dont nous avons acquis la familiarité. Peut-on admettre, telles quelles, la distinction des grands types de discours, ou celle des formes ou des genres qui opposent les unes aux autres science, littérature, philosophie, religion, histoire, fiction, etc., et qui en font des sortes de grandes individualités historiques ? »³ La lecture orthogénétiq ue fait l'économie de telles réflexions et il s'ensuit qu'elle se situe automatiquement dans un rapport de familiarité, de connivence vis-à-vis du texte à lire. Dès lors, vu que la proximité, « la continuité irréflechie »⁴ de la construction ou de la déconstruction, ne peut même pas faire surgir l'idée de *distance* et de *réflexivité*, la lecture orthogénétiq ue tombe presque inévitablement en proie à une rhétorique de la défense ou de la réfutation : la *lecture* se réduit essentiellement à un *jugement*. Ainsi, s'engage-t-on dans une discussion *immédiate* avec la TdR, ce qui fait naître un univers métatextuel, articulé par des pour et des contre, par une concaténation quasi automatique de prises de position, de révélations, d'incriminations, de stigmatisations, etc. Le résultat d'une telle lecture peut se résumer comme suit : on attribue au texte une signification univoque et on finit par lui assigner une place fixe dans une chaîne évolutive dont la dynamique est soit continue, soit discontinue. La lecture orthogénétiq ue se signale donc par un double manque de réflexivité : vis-à-vis d'elle-même tout d'abord, puisqu'elle ne met pas en question sa propre stratégie de lecture, et vis-à-vis de son objet ensuite, puisqu'elle tend à réduire, sinon à annihiler, le rapport de non-identité entre elle et le texte qui en fait l'« objet ». Bref, par suite d'une lecture orthogénétiq ue, la TdR s'efface et *doit* s'effacer en tant qu'*événement* spécifique dans le discours, le temps et l'espace, événement dont il importe de comprendre, sans jamais pouvoir la *saisir*, la singularité.

Du point de vue analytique, nous pouvons différencier les pratiques de lecture orthogénétiq ues en deux sous-ensembles nettement distincts. La première modalité de la lecture orthogénétiq ue est de nature *péritextuelle*. Plus concrètement, elle est à l'œuvre dans les récits autobiographiques, les interviews et surtout les préfaces de la main de Lukács, c'est-à-dire partout où celui-ci a caractérisé tant soit peu la TdR. La deuxième modalité concerne alors les *métatextes* proprement dits, c'est-à-dire les articles et les livres, consacrés en tout ou en partie à la TdR. Dans les pages qui suivent, nous focaliserons exclusivement les tours et les détours de l'orthogénèse péritextuelle, et cela dans le but d'examiner les stratégies mobilisées par Lukács afin de rendre transparente et univoque la signification de la TdR.

Dans la postface à son *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Adorno justifie la décision de rééditer son livre sans révision aucune. Il le fait *ex negativo* en prenant ses distances par rapport à deux autres attitudes possibles à l'égard de la réédition d'ouvrages de jeunesse. La première consiste à s'excuser de l'absence de révision sérieuse et à présenter la réédition d'un texte donné comme un *malgré tout*. Adorno condamne une telle manière de faire : « Er [l'auteur du *Kierkegaard*] verschmäh t die übliche und billige Deklaration, daß das Buch hätte völlig umgearbeitet werden müssen, und daß dafür die Zeit fehlte. »⁵ La deuxième attitude, tout aussi problématique aux yeux d'Adorno, est celle des auteurs qui ressentent le besoin de renier leurs travaux de jeunesse et d'insister sur la distance intellectuelle qui sépare le passé de la rédaction et le présent de la réédition : « Von früh auf hegte er [Id.] Mißtrauen gegen solche, die ihre Jugendarbeiten verleugnen, Manuskripte verbrennen, überhaupt ihre Unbestechlichkeit sich selbst gegenüber spektakulär bekunden. Seine tiefe Abneigung, je ein neues Leben zu beginnen, teilt sich auch seinem Verhältnis zu den eigenen Büchern mit. Er argwöhnt hinter demütiger Selbstkritik, der nichts gut genug sein will, die geduckte Hybris dessen, der wähnt, später habe er es erreicht ; ein vom bürgerlichen Vorurteil genährtes Vertrauen in Reife, hinter dem sich die Gerontokratie verschanzt. »⁶ Ce qui conduit Adorno à la conclusion que voici : « Was an einer Produktion die Chance hat zu dauern und was nicht, ist der Meinung und dem Willen ihres Urhebers entzogen. Maßt er sich die Entscheidung über Leben und Tod seiner Arbeiten an, so wird er an diesen schuldig (...). Soviel Unzulängliches an dem einst Geschriebenen ihn später stört, es mag dafür

auch Möglichkeiten enthalten, die er in seiner Entwicklung nicht einlöste und die ihm selber gar nicht offenbar sind. »⁷

Comme dans d'autres passages dans l'œuvre adornienne, il est difficile de ne pas voir dans les prises de position condamnées par Adorno celles que Lukács a adoptées tout au long de sa vie, lorsqu'il s'agissait de préfacier une réédition ou de s'exprimer quant à ses ouvrages de jeunesse⁸. Prenons l'exemple de la TdR. A plusieurs reprises, Lukács a esquissé la genèse et le contexte d'émergence de cette œuvre. Il importe toutefois de lire avec beaucoup de précaution ce que nous dit Lukács à ce sujet. C'est que le commentaire lukácsien s'avère profondément orthogénétiq. Les différentes présentations de la TdR données par le Hongrois fonctionnent comme autant de modes d'emploi, destinés à assurer la netteté des coupures que l'auteur croit être fondamentales pour son propre trajet intellectuel et politique, à stabiliser la signification du texte en question et à conditionner la lecture à tel point que celle-ci finira par reproduire le schéma téléologique imposé *a posteriori* par l'auteur à son texte sous la forme d'un discours apparemment circonstanciel. Ainsi, la préface à la TdR ne précède-t-elle pas la TdR : elle tente de l'encercler, d'en circonscrire le dicible et le lisible. Quand Lukács parle de ses propres textes, il n'est jamais très loin d'en *discipliner* le sens et la lecture : il se comporte en « Auteur-Dieu »⁹, en « propriétaire »¹⁰, il agit comme un « signifié dernier »¹¹, convaincu du fait qu'il est capable de clôturer l'espace signifiant de la TdR. L'orthogénèse lukácsienne repose donc sur une forme de violence qui rend homogène ce dont elle parle, et qui *doit* rendre homogène afin de pouvoir mettre en place une téléologie strictement linéaire, à l'intérieur de laquelle chaque pas acquiert une part de vérité, qui est toujours en même temps, nous allons le voir, une nécessaire non-vérité, dévoilée par le pas suivant. Cette téléologie, Lukács l'assume entièrement et la projette sans réserve aucune sur son propre passé. Dans *Pensée vécue*, il affirme : « Chez moi, tout est la suite de quelque chose. Je ne crois pas qu'il y ait d'éléments inorganiques dans mon évolution. »¹²

Avant d'aller voir les modalités concrètes de l'orthogénèse lukácsienne, une dernière remarque préliminaire s'impose. La lecture orthogénétiq. de la TdR, produite rétrospectivement par Lukács, n'est pas uniquement basée sur une certaine conception fort illusoire du rapport de l'auteur à son texte. Elle s'apparente aussi à un autre type de récit rétrospectif et, de par sa nature, fort orthogénétiq., à savoir l'*autocritique*. Lukács, on le sait, a l'habitude de l'*autocritique* qu'il a lui-même, dans un article de 1920 et de façon extrêmement

révélatrice pour notre propos, définie comme suit : « Zweifellos ist die Selbstkritik die vorrangige Pflicht jedes Revolutionärs und jeder revolutionären Partei. Aber bei dieser Selbstkritik darf die Methode des Marxismus nicht außer acht gelassen werden, das nämlich, daß alles, was in der Vergangenheit geschah, *historische Erscheinung* ist und als solche notwendig. Indem wir diese kritisieren, müssen wir bis zu den *wahren Gründen* der Ereignisse zurückgehen und müssen diese kritisieren. Dieser Kritik nur kann wirklich Selbstkritik sein. (...) Die wahre Frage der Selbstkritik ist folglich diese : wo war die *Wurzel des Fehlers* ; und nicht jene : *was hätten wir* damals tun müssen. »¹³ Outre qu'elle témoigne d'une attitude foncièrement téléologique de Lukács lui-même à l'égard de sa propre évolution, l'orthogénèse s'inscrit dans une pratique discursive plus largement répandue dont la finalité est de conformer l'énonciation de n'importe quel discours à une norme politico-idéologique, à un *ailleurs* intériorisé. L'orthogénèse exprime un rapport au pouvoir, elle relève d'une *orthodoxie* omniprésente et productrice de sujets parlants et écrivains, soucieux à leur tour de reproduire à chaque instant le dicible légitime. L'orthodoxie politique, qui asphyxiait jadis l'ensemble de la formation sociale des pays de l'Est – on a trop souvent tendance à l'oublier –, ne fonctionne pas uniquement sur le mode de la censure, éliminant systématiquement les germes de l'hétérodoxie toujours menaçante (l'orthodoxie a la vie dure) : elle *fait* aussi parler, elle impose une certaine façon de *dire je*. À côté de la répression, nous assistons à la prolifération de discours conformes, de discours produisant et reproduisant la conformité à la norme, la normalité. L'autocritique (ou l'orthocritique) n'est alors que la manifestation la plus explicite de cette pratique qui, strictement parlant, n'a pas de lieu ni de genre spécifiques : l'autocritique, dans le cas de Lukács aussi, est à l'œuvre même là où elle ne s'annonce pas comme telle. Cela nous permet d'établir un rapport entre l'orthogénèse (ou l'autogénèse) lukácsienne et ce que Foucault a appelé *l'aveu* et dont la pertinence dépasse clairement le domaine de l'histoire de la sexualité. À propos du rôle structural et structurant de l'aveu, Foucault affirme : « L'aveu de la vérité s'est inscrit au cœur des procédures d'individualisation par le pouvoir. »¹⁴

Nous allons maintenant examiner de plus près et par ordre chronologique quelques textes de Lukács dans lesquels celui-ci s'est prononcé sur tel ou tel aspect de la TdR, et essayer de mettre au jour la forme précise que prend la lecture orthogénétiq. péritextuelle. À ce dessein, nous nous arrêterons suc-

cessivement aux textes que voici : *Curriculum vitae* [1918]¹⁵, *Mein Weg zu Marx* [1933/1957], les préfaces à la TdR [1962], à l'*Eigenart des Ästhetischen* [1962] et à *Geschichte und Klassenbewußtsein* [1967], et enfin les passages de *Pensée vécue* [1971] consacrés à la TdR.

Le 25 mai 1918, Lukács fait parvenir auprès des instances officielles de la Faculté de Philosophie de Heidelberg un curriculum vitae, accompagné des parties achevées de son esthétique, en vue de l'obtention de l'habilitation. Ce curriculum, qui est le document le plus proche dans le temps de la première édition de la TdR, ne peut que frapper le lecteur parce que la TdR n'y est guère mentionnée. La seule référence se trouve tout à la fin du document, c'est-à-dire dans la bibliographie du candidat à l'habilitation¹⁶. Et voici comment Lukács justifie sa présence à Heidelberg : « Von Berlin [1909-1911, avec des interruptions] zog ich nach Florenz [1911], das ich nach dem Aufenthalt von einem Jahr verließ, um nach Heidelberg zu übersiedeln und mich dort dauernd niederzulassen. Bei diesem Entschluß war das Motiv entscheidend, zu den Männern, die durch ihre Schriften so fördernd auf meine Entwicklung eingewirkt haben, in eine persönliche Beziehung zu treten. »¹⁷ Parmi les philosophes cités par Lukács se trouvent Windelband, Lask et Rickert, tous des représentants du néo-kantisme de Heidelberg, et Husserl¹⁸. A en croire le curriculum, la préoccupation intellectuelle centrale de Lukács aurait été le développement d'une théorie néo-kantienne de l'esthétique. Nous savons que cela n'est vrai qu'en partie et que Lukács, pendant la guerre, s'est penché au moins aussi sérieusement sur Dostoïevski, Kierkegaard, les Romantiques et tant d'autres figures qui ne s'assimilent que très difficilement à la *Geltungsphilosophie* néo-kantienne dont s'inspire la théorie esthétique¹⁹. Comment expliquer ce silence ?

Si Lukács ne renvoie pas explicitement à la TdR comme à un projet substantiel, auquel il a consacré tout de même à peu près deux ans de recherche, c'est qu'il savait parfaitement bien que toute allusion à la TdR qui dépasserait la pure et simple mention bibliographique, risquait d'hypothéquer davantage sa nomination éventuelle à l'université de Heidelberg. A cette époque, la TdR est un texte *gênant*. La correspondance entre Lukács et Max Weber jette une lumière éclairante sur l'affaire. Dans une lettre à Weber, l'auteur de la TdR fait une remarque révélatrice qui nous apprend indirectement que Weber ne fut pas très enthousiasmé par la TdR : « Daß meine *Ästhetik des Romans* Sie befremden mußte, sah ich voraus. »²⁰ Le verbe « befremden » est, dans ce cas précis, un euphémisme, parce que Weber avait

trois ans plus tôt, et sans équivoque aucune, formulé dans une lettre à son ami hongrois ambitieux ce qu'il attendait de lui et comment Lukács devait s'y prendre afin d'être nommé à Heidelberg : « Ich saß gestern (absichtlich) neben Windelband und brachte Gothein gegenüber das Gespräch auf Sie. W. machte dann einige Bemerkungen über Ihre Essay's [*Die Seele und die Formen*, trad. all. 1911], sachlich ohne Belang, nicht grade unfreundlich, aber, wie ich erwartete : die *Form* ist ihm natürlich *höchst* uncongential, er war darüber direkt unwirsch. Ich sagte vorsichtig (...) daß sie Ihrem Wesen nach *Systematiker* seien, diese essayistische Periode hinter Ihnen liege etc. Er hörte höflich, wie immer, aber *ohne* besonderes Interesse zu, so daß ich es klug fand nicht weiter zu gehen, da dies nicht in ihrem Interesse gewesen wäre, - ich kenne ihn darin. / Ich kann jetzt nur *erneut* die Ansicht aussprechen : die Vorlegung von etwas in sich *Abgeschlossenem*, nicht nur ein Kapitel, sondern eine wirklich « complete » Schrift, giebt *weitaus* das Optimum an Chancen einer positiven Lösung. »²¹ Et Weber lui-même admirait en Lukács non pas l'essayiste mais avant tout le penseur systématique qui allait enfin fournir une théorie vraiment scientifique et rigoureuse de la sphère esthétique : « (...) the Webers also met some philosophers from Eastern Europe who were becoming known around that time [1912], particularly the Hungarian Georg von Lukács, with whom the Webers struck up a close friendship. He was then working on an aesthetics [*Heidelberger Philosophie der Kunst 1912-1914*] that was intended as part of a future system and was to pave the way to an academic career for him. Weber became absorbed in it and remarked about it : « My impression is a very strong one, and I am quite sure that the posing of the problem is the definitely correct one. It is a boon that the 'work' as such is now finally given voice after attempts to write aesthetics from the standpoint of the receiver and more recently from that of the creator. » »²²

Dans ce contexte, l'on comprend mieux l'attitude plutôt négative de la part de Weber, lorsque Lukács lui demande son avis sur la TdR. Ce texte, aux yeux de Weber, constitue une rechute dans l'essayisme de *Die Seele und die Formen*, sa rédaction retarde l'élaboration de la théorie esthétique et sa publication sera la confirmation de l'inaptitude de Lukács au travail vraiment académique. La TdR donne raison à Windelband et aux autres, parmi lesquels Lask, qui avaient émis des doutes quant aux capacités de Lukács de produire un travail rigoureusement systématique. C'est en tout cas ce que nous apprend une lettre de Weber à Lukács : « Ich muß offen sein, noch Eins hinzuzusetzen. Sehr guter Freund von Ihnen - nun also : Lask - war der Ansicht : er ist

geborener Essayist, er wird nicht bei systematischer (zünftiger) Arbeit bleiben ; er sollte sich deshalb nicht habilitieren. »²³ Bien que Lask ne veuille à aucun moment établir l'une ou l'autre forme de hiérarchie entre le systématicien et l'essayiste²⁴, sa conclusion est néanmoins claire : Lukács l'essayiste ne pourra jamais se conformer aux exigences académiques. La réaction de Weber aux propos de Lask ne laisse pas non plus l'ombre d'un doute quant à sa propre opinion sur l'évolution de Lukács : « Auf Grund dessen, was Sie uns damals von den prachtvollen Bausteinen Ihrer Ästhetik vorlasen [*Heidelberger Philosophie der Kunst 1912-1914*], habe ich dieser Ansicht [Lasks] scharf widersprochen. Weil Ihr plötzliches Abschwanken zu Dostojewskij – jener Ansicht Recht zu geben schien, haßte ich diese Ihre Arbeit [*Die Theorie des Romans*] und hasse sie noch. Denn im Grundsatz bin ich der gleichen Meinung [wie Lask]. »²⁵ Si donc Lukács n'est pas capable de se concentrer exclusivement sur l'esthétique systématique, il faut, selon Weber, qu'il laisse tomber toute ambition universitaire. Lukács, non sans se sentir quelque peu vexé par le manque de compréhension de la part de Weber et surtout de Lask²⁶, semble tout de même avoir suivi le conseil de Weber. Il se remet à son esthétique avec le résultat que l'on connaît : un texte qui au fond n'en est pas un et qui ne sera pas reçu favorablement par la Faculté de Philosophie de Heidelberg. Parmi les raisons de l'échec de l'habilitation de Lukács²⁷ – ce qui précède l'indique clairement –, il faudra donc certainement inclure le rôle néfaste de la TdR : celle-ci a corroboré, semble-t-il, la réputation non académique, c'est-à-dire « essayiste » de Lukács. De là, sans doute, le statut tout périphérique de la TdR dans le curriculum, statut disproportionnellement marginal par rapport au temps investi dans le projet sur Dostoïevski et la rédaction de la TdR qui en est issue.

Toute cette histoire n'est pas sans importance pour la valorisation ultérieure de la TdR. Tout d'abord, elle permet de nous approcher avec une distance plus grande de la préface à la TdR de 1962. Dans cette préface, Lukács fait une remarque qui, à la lumière de ce qui précède, devient au moins très bizarre : « So ist *Die Theorie des Romans* ein typischer Repräsentant der Geisteswissenschaft, ohne über ihre methodologischen Schranken hinauszugehen. Trotzdem war ihr Erfolg – Thomas Mann und Max Weber gehörten zu ihren zustimmenden Lesern – nicht rein zufällig. »²⁸ Ensuite, la stigmatisation de la TdR comme un ouvrage « essayiste », absolument « non systématique » sur la base de la norme institutionnelle hégémonique du néo-kantisme n'est pas exempte d'ironie historique, surtout si nous savons que, quelques décen-

nies plus tard, certains théoriciens (e.a. Zima) vont disqualifier la TdR pour la raison inverse : loin de souffrir d'un style essayiste flou et peu rigoureux, analogue à celui qui régnait dans *Die Seele und die Formen*, la TdR représenterait une véritable involution, une dégénération de l'essayisme initial sous le poids de la volonté de système²⁹ hégélienne et identitaire.

Quinze ans plus tard, en 1933, nous retrouvons Lukács à Moscou. Beaucoup de choses ont changé depuis Heidelberg : Lukács s'est fait membre du Parti communiste hongrois, il a joué un rôle important dans la révolution hongroise de 1919, puis il s'est exilé à Vienne où il a continué son travail dans le mouvement communiste international, comme membre actif de l'aile gauche (*Kommunismus*). C'est aussi à Vienne qu'il publie *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923, Malik Verlag), un livre qui allait lui coûter en 1924 une condamnation ouverte et directe de Moscou. Quelques années plus tard, la carrière politique de Lukács prend définitivement fin avec la publication pseudonyme des soi-disant *Blum-Thesen* (1929), dont l'auteur devrait être d'ailleurs très vite démasqué. Après une brève escale à Berlin et immédiatement après l'accès au pouvoir de Hitler, Lukács part pour Moscou, où il restera jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale. Revenons à 1933. Lorsque Lukács s'installe à Moscou, une nouvelle période dans son développement intellectuel s'annonce. Après des années d'activité politique, il retourne à la littérature et à la philosophie. Au cours du long séjour russe, il va en effet élaborer sa conception du réalisme, la collaboration à l'édition des *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte* de Marx lui servant de catalyseur théorique ; il va aussi produire ses grands tableaux d'histoire littéraire tout comme plusieurs textes au sujet de l'histoire de la philosophie allemande. La plupart de ces textes apparaissent sous forme d'articles durant la guerre ou seront réunis en des volumes séparés après la guerre. L'année 1933 constitue donc en quelque sorte une date-pivot dans la vie de Lukács, ce qui s'observe également dans la parution d'un tout petit texte autobiographique, intitulé *Mein Weg zu Marx*³⁰ et dans lequel Lukács essaie de retracer les tours et les détours de son développement intellectuel.

Lukács commence par une thèse qui détermine, de fond en comble, le projet même du récit rétrospectif. Pour lui, en effet, le rapport à Marx et au marxisme en général est le *seul* indice valable lorsqu'il s'agit de saisir ce qui constitue le propre de la position ou de l'évolution parcourue par tel ou tel intellectuel. L'autoportrait se présente dès le début comme une analyse sociologique qui dépasse le cas de Lukács lui-même. Lukács transforme ainsi son

individualité en *exemplarité* : « Die biographische Skizze der Beziehung zu Marx, des geistigen Ringens mit dem Marxismus ergibt also jeweils ein Bild, das als Beitrag zur sozialen Geschichte der Intellektuellen in der imperialistischen Periode ein gewisses Allgemeininteresse hat, auch wenn – in meinem Fall – die Biographie selbst keinerlei Anspruch auf ein Interesse der Öffentlichkeit erheben kann. »³¹ L'effet d'un tel point de départ est double. D'une part, si le rapport à Marx est le critère décisif de l'évolution du vrai intellectuel, il faut que ce rapport soit effectivement présent, articulé d'une façon ou de l'autre, et cela dès le début, dès que l'intellectuel commence à se former et à être formé. En d'autres mots, la thèse du rapport constitutif à Marx génère à la fois un mythe originaire et le mythe corrélatif des menaces qui vont brouiller par la suite ce rapport originaire. D'autre part, dans la mesure où la thèse de départ met en marche un mécanisme téléologique, structurant d'avance les possibles existentiels intellectuels et leur signification, il en ira de même pour les différents textes, écrits tout au long de cette voie qui mène à Marx. Désormais, chaque texte acquiert sa pertinence d'après le rôle qu'il remplit dans le schéma téléologique : ainsi est-il question de textes qui ont ou bien retardé ou bien accéléré l'avènement de la perspective correcte (marxiste). A l'instar de l'individualité biographique de Lukács, la *singularité* historique et discursive de ses textes se transforme en *exemplarité* pure et simple. Voilà le scénario de base de la lecture orthogénétique que nous présente Lukács.

Nous venons de parler du mythe originaire du rapport constitutif à Marx. Or, dans la première phrase du deuxième paragraphe, Lukács écrit : « Meine erste Bekanntschaft mit Marx (mit dem *Kommunistischen Manifest*) machte ich am Ende meiner Gymnasiastzeit. »³² Indépendamment de son exactitude factuelle, cette proposition instaure une origine, une sorte de présence originaire à Marx dans la vie de Lukács, une origine qui, en outre, peut se perdre sous l'influence de penseurs autres que Marx et qui *a posteriori* se révéleront non marxistes. Et c'est en effet ce qui se passe. Bien que Lukács ait très tôt vu l'importance de la théorie de la plus-value et de celle de la lutte des classes, il lui est impossible d'accéder à la *vérité* de Marx à cause de sa position de classe. Celle-ci favorise un mode de lecture sociologisant (lisez : simélien ou wébérien) de Marx, ce qui éclipse toute la dimension économique – et potentiellement la plus subversive – de la pensée de Marx. Comme la philosophie bourgeoise par excellence à cette époque-là est le néo-kantisme (Lask, Rickert, Windelband), un « idéalisme subjectif », le matérialisme marxien n'arrive pas non plus à s'imposer³³. La présence originaire à la vérité

marxienne s'évanouit peu à peu à cause d'un idéalisme subjectif, assaisonné çà et là d'un brin de subjectivisme mystique (*Die Seele und die Formen*)³⁴ : « Es ist klar, daß bei einer solchen weltanschaulichen Entwicklung die Jugendeindrücke aus Marx immer mehr verblassen und eine immer kleinere Rolle in meiner wissenschaftlichen Tätigkeit spielen mußten. Ich hielt nach wie vor Marx für den kompetentesten Ökonomen und « Soziologen » ; aber Ökonomie und « Soziologie » spielten vorübergehend eine geringere Rolle in meiner damaligen Tätigkeit. »³⁵

Comment s'évader de cette prison idéaliste, comment lever ce voile idéologique, empêchant de voir et de dire la *vérité* ? Par une crise, qui en révélera le côté illusoire. Pour Lukács, cette crise sera la première guerre mondiale. Il en résulte une prise de conscience qui déclenche à son tour un tournant intellectuel décisif : « Vorerst zeigte sich diese Krise allerdings bloß im Übergang vom subjektiven Idealismus zum objektiven Idealismus (*Theorie des Romans*, geschrieben 1914-1915). Und natürlicherweise gewann damit Hegel – insbesondere die *Phänomenologie des Geistes* – eine wachsende Bedeutung für mich. »³⁶ Grâce à la transition de l'idéalisme subjectif à l'idéalisme objectif, la possibilité d'un renouveau du rapport originaire à Marx devient possible, puisque la route qui mène de Hegel à Marx – le marxisme nous l'a toujours dit – est bien moins périlleuse que celle de Kant ou du néo-kantisme à Marx. Une fois atteint l'idéalisme objectif, la redécouverte de Marx est imminente. Seulement, il nous manque encore un nom important qui puisse assurer le passage de Hegel à Marx. Le texte lukácsien ne tarde pas à nous en dévoiler l'identité : « Mit dem mir immer klarer werdenden imperialistischen Charakter des Krieges, mit der Vertiefung meiner Hegelstudien, wobei auch Feuerbach, allerdings damals bloß von der Seite des Anthropologismus [comme il sied de le dire d'après les *Thesen über Feuerbach* de Marx (1845, 6e thèse), KG], herangezogen wurde, beginnt meine zweite intensive Beschäftigung mit Marx. »³⁷ Mais avant d'arriver à une lecture vraiment correcte, c'est-à-dire non hégélienne³⁸, de Marx, Lukács devra d'abord passer par la très dure école de l'engagement politique réel et par celle du léninisme, qui lui fera découvrir le marxisme comme un matérialisme dialectique³⁹. La conclusion du récit « rétrospectif » lukácsien résume sa thèse de base : « Es sind über dreißig Jahre vergangen, seit ich als Knabe das *Kommunistische Manifest* zum ersten Male las. Die fortschreitende – wenn auch widerspruchsvolle nicht geradlinige – Vertiefung in die Schriften von Marx ist die Geschichte meiner intellektuellen Entwicklung und weit darüber hinaus die Geschichte meines ganzen

Lebens geworden, soweit es für die Gesellschaft überhaupt eine Bedeutung besitzt. »⁴⁰

Si le *Curriculum vitae* se signale surtout par la marginalité significative de la TdR et par le silence complet autour du projet dont elle faisait partie, *Mein Weg zu Marx* ne mentionne la TdR qu'en passant – la référence est même mise entre parenthèses. Pourtant quelque chose de très important s'est passé. Le récit autobiographique de 1933 met en place l'articulation de base de l'orthogénèse lukácsienne : ultérieurement, il y aura certes quelques modulations et des additions supplémentaires, mais plus de modifications substantielles. Le schéma téléologique qu'invoquera Lukács par la suite est au fond celui de 1933 avec les étapes suivantes : idéalisme subjectif (Kant / Simmel / Weber / Lask / Rickert / Windelband) – rupture (1e guerre mondiale) – idéalisme objectif 1 (Hegel) – idéalisme objectif 2 (Marx / Hegel) – matérialisme dialectique (Marx / Lénine). Cette grille définira, aux yeux de Lukács, la signification de la TdR. Même s'il n'entre pas dans les détails pour ce qui est de la TdR, nous savons d'ores et déjà qu'elle sera 1 : un texte de *transition*, 2 : un texte essentiellement *hégélien*. Que la TdR soit le lieu du passage de Hegel à un Marx encore hégélianisé signifie en outre que ce texte n'acquiert son sens qu'à partir d'un *dehors* : la TdR devient, « dialectiquement » parlant, un *moment*, en lui-même totalement dépourvu de pertinence ou d'intérêt intrinsèque (puisque « dépassé ») à moins, bien sûr, de montrer que *déjà* la TdR annonce et prépare le moment suivant, qui en sera la relève.

Passons à la préface à la deuxième édition de la TdR, écrite en 1962 et publiée en 1963. Dans ce texte, Lukács s'efforce de ressusciter l'atmosphère générale qui régnait à l'époque de la rédaction de la TdR, d'indiquer quels auteurs et quelles théories furent décisifs pour la thématique même du livre, de délimiter le champ intertextuel de la TdR, de résumer la valeur du livre mais surtout d'en souligner les faiblesses. Lukács lui-même justifie sa décision d'écrire une telle préface comme suit : « Natürlich wäre es möglich gewesen, diese Schrift an sich, rein nach ihrem objektiven Gehalt zu betrachten, unabhängig von den inneren Bedingungen ihres Entstehens. Ich glaube aber, daß bei einer historischen Rückblick nach beinahe fünf Jahrzehnten die Stimmung ihrer Genesis doch erzählenswert ist, weil dadurch ihr richtiges Verständnis erleichtert wird. »⁴¹ Il ne faut d'ailleurs pas se faire trop d'illusions quant à la présence d'éventuelles notes nostalgiques, parce que, dans toute la préface, le Lukács de 1962 se tient bien loin de celui des années 1914-1915. Cette distance se lexicalise par le recours quasi systématique à la troi-

sième personne verbale : Lukács réfère par plusieurs reprises à lui-même par la désignation « der Verfasser der *Theorie des Romans* »⁴², comme s'il voulait souligner par là la distance infranchissable qui le sépare de son incarnation antérieure non marxiste. Mais n'exagérons pas non plus cette exotopie apparente : bien que Lukács prenne ses distances vis-à-vis de la TdR, il la coulera néanmoins dans le moule homogénéisant et téléologique de l'orthogénèse péritextuelle.

Que nous dit Lukács ? Tout d'abord, que la TdR est née d'une sorte de désespoir : ayant condamné la guerre, parce qu'elle n'offre aucune solution vraiment fondamentale à la crise de la civilisation occidentale, Lukács ne voit nulle part une solution de rechange vraiment valable : « [Die TdR in ihrer heutigen Fassung] entstand also in einer Stimmung der permanenten Verzweiflung über den Weltzustand. »⁴³ A ce constat, il y ajoute immédiatement une petite phrase, lourde de conséquences : « Erst das Jahr 1917 hat für mich eine Antwort auf bis dahin unlösbar scheinende Frage gebracht. »⁴⁴ Cette assertion signifie plusieurs choses : 1) il existe un lien de continuité entre la TdR et la révolution russe (lisez : le marxisme) et donc l'interrogation thématique dans la TdR trouve une solution positive et définitive en 1917 : la vérité de la TdR se situe au-delà de la TdR ; 2) si 1917 est la solution aux problèmes posés dans la TdR, celle-ci se voit mise, d'entrée de jeu, dans l'erreur : quoi qu'il arrive, la TdR ne représente que le témoignage, intéressant certes, d'un intellectuel lucide, mais utopique et fondamentalement égaré : « (...) diese Ablehnung des Krieges und mit ihr der damaligen bürgerlichen Gesellschaft war rein utopisch ; nicht einmal auf der Ebene der abstraktesten Gedanklichkeit gab es damals bei mir Vermittlungen von der subjektiven Stellungnahme zur objektiven Wirklichkeit. Das hatte aber methodologisch die sehr wichtige Folge, daß ich vorerst gar kein Bedürfnis empfand, meine Weltanschauung, die Art meines wissenschaftlichen Arbeitens etc. kritisch zu überprüfen. »⁴⁵ Tout au plus pourra-t-elle servir de texte de transition et, surtout, d'exemple à ne pas imiter.

Du point de vue conceptuel, la TdR est à considérer comme le passage de Kant à Hegel, sans que Lukács ait dépassé le stade des *Geisteswissenschaften*, auxquelles il associe les noms de Simmel, de Weber et de Dilthey. D'où le caractère ambivalent de la TdR. D'une part, elle se présente comme un texte typique des *Geisteswissenschaften*, ce qui est, par rapport à l'évolution ultérieure, une limitation fâcheuse, mais qui fait preuve aussi d'un « progrès » sinon fondamental, du moins significatif vis-à-vis de l'idéalisme subjectif du

néo-kantisme orthodoxe et certainement vis-à-vis du positivisme de l'époque⁴⁶. L'apport des *Geisteswissenschaften* – dont la méthode, nonobstant la découverte de quelques éléments intéressants (comme celle du rôle du temps pour l'écriture romanesque)⁴⁷ s'est de toute façon révélée extrêmement problématique⁴⁸ – déblaise le terrain pour un idéalisme objectif plus sérieux, notamment celui de Hegel : « (...) der Verfasser der *Theorie des Romans* [war] Hegelianer geworden. »⁴⁹ Là non plus, il n'est question d'une grande originalité : l'hégélianisme de l'auteur n'est que le symptôme d'un renouveau plus général de l'intérêt pour Hegel, mieux connu sous le nom de néo-hégélianisme. Cette qualification véhicule une connotation négative, si on la met en rapport avec ce que Lukács, quelques années auparavant, avait écrit au sujet du néo-hégélianisme dans son étude très contestée *Die Zerstörung der Vernunft*⁵⁰. Une telle association ne peut d'ailleurs pas ne pas se faire, puisqu'à la fin de la préface nous trouvons une deuxième allusion très claire, sous forme de citation, à la *Zerstörung der Vernunft*⁵¹, concernant cette fois-ci Adorno et qui jette le soupçon sur les soi-disant implications politiques quiétistes de ce qui se trouve décrit dans la TdR.

Cependant Lukács ne va pas jusqu'à stigmatiser sans réserve l'hégélianisme de la TdR. Il est aussi question d'un aspect plus positif : « Meines Wissens ist *Die Theorie des Romans* das erste geisteswissenschaftliche Werk, in dem die Ergebnisse der Hegelschen Philosophie auf ästhetische Probleme konkret angewendet wurden. »⁵² Lukács se hâte toutefois d'ajouter qu'il ne s'agit pas pour autant d'un hégélianisme « pur » : « Freilich war der Verfasser der *Theorie des Romans* kein ausschließlicher und orthodoxer Hegelianer. Die Analysen von Goethe und Schiller, Goethes Konzeptionen aus seiner Spätzeit (das Dämonische), die ästhetischen Theorien des jungen Friedrich Schlegel und Solgers (Ironie als modernes Gestaltungsmittel) ergänzen und konkretisieren die allgemeinen hegelianischen Umriss. »⁵³ A y regarder de plus près, le lecteur constatera que la remarque de Lukács revêt deux fonctions : par rapport au néo-hégélianisme politiquement suspect, l'hégélianisme mixte de Lukács fait figure d'hétérodoxie, tandis que par rapport aux non hégéliens cités, la préface fonctionne comme une hégélianisation à peine dissimulée, Goethe, Schlegel et Solger étant présentés comme des suppléments intéressants à un cadre théorique essentiellement hégélien. Ainsi, la lecture orthogénétique finale par structurer et par hiérarchiser l'espace *intertextuel* de la TdR.

En quoi consiste l'hégélianisme professé dans la TdR ? Lukács le relie à trois éléments : d'abord à l'opposition dans la première partie entre roman et

épopée⁵⁴, puis à l'historicisation des catégories esthétiques, ce qui représente un dépassement de la *Geltungsphilosophie* a-temporelle du néo-kantisme⁵⁵ et de l'hypertrophie anhistorique de Dilthey⁵⁶, sans tomber victime du relativisme historique, cet autre extrême qui efface l'histoire pour ne garder qu'une dynamique abstraite (et paradoxalement statique)⁵⁷, et enfin au projet d'une philosophie de l'histoire de l'art, inscrit dans le sous-titre de la TdR. Bien sûr, il y a aussi une divergence par rapport à Hegel. Pour celui-ci, l'art devient problématique (cf. la fameuse thèse de la fin de l'art), parce que la réalité ne l'est pas/plus et que l'Esprit a atteint sa perfection dans le médium de la philosophie absolue, celle-ci étant en parfaite harmonie avec le réel. Chez Lukács, le roman et, par voie synecdochique, l'art deviennent problématiques parce qu'ils font partie d'un monde problématique. Dans ce contexte, Lukács fait allusion à Fichte et à Sorel⁵⁸ et parle même d'un « Kierkegaardisieren der Hegelschen Geschichtsdialektik »⁵⁹. De nouveau, Lukács nous avertit de ne point exagérer cette divergence : après tout, même à l'époque de la TdR, il ne fut jamais un « romantique anticapitaliste » qui se serait contenté d'un quelconque escapisme mi-esthétisant, mi-philosophique, fût-il proto-existentialiste⁶⁰. L'écart entre Lukács et Hegel ne touche pas à l'essence esthétique ou philosophique de la TdR mais révèle tout simplement une opposition externe à l'argumentation du texte, c'est-à-dire une divergence d'ordre social : « Es ist ohne weiteres evident, daß dieser Gegensatz der *Theorie des Romans* zu ihrem allgemeinen methodologischen Wegweiser, zu Hegel, primär gesellschaftlichen und nicht ästhetisch-philosophischen Charakters ist. »⁶¹ Autrement dit, la TdR reste un texte traitant essentiellement de problèmes esthétiques : c'est vraiment, malgré quelques « dissonances » périphériques, à une théorie du roman que nous avons affaire. D'ailleurs, les noms que vient de citer Lukács n'impliquent aucunement un élargissement et encore moins une réarticulation du champ intertextuel déjà délimité : le point de référence crucial reste Hegel.

A en croire Lukács, la TdR exhibe deux tendances différentes. La première, hégélienne, se manifeste au niveau de la problématique esthétique, la deuxième, non hégélienne et exogène à la problématique esthétique, a trait à l'attitude de Lukács vis-à-vis du monde qui l'entoure. D'où la formulation que voici : « Kurz gefaßt : der Verfasser der *Theorie des Romans* hatte eine Weltauffassung, die auf eine Verschmelzung von « linker » Ethik und « rechter » Erkenntnistheorie (Ontologie, etc.) ausging. (...) *Die Theorie des Romans* ist, soweit ich diesen Fragenkomplex zu übersehen imstande bin, das erste deutsche Buch, in welchem eine linke, auf radikale Revolution ausgerichtete

Ethik mit einer traditionsvoll-konventionellen Wirklichkeitsauslegung gepaart erscheint. »⁶² La valorisation est équivoque : elle donne une image plus positive de la TdR, mais uniquement pour ce qui est de l'époque pré-révolutionnaire. Dès que la révolution éclate et que la solution à la problématique de la TdR s'incarne dans un mouvement historique très réel, à savoir le communisme, le livre n'aura plus aucun sens, puisque la réalité historique en aura dévoilé enfin le secret. Qui plus est, la TdR perd non seulement sa signification intrinsèque, elle devient par là même potentiellement dangereuse, parce qu'elle étale un certain savoir, susceptible de faire dévier les lecteurs désespérés et mécontents vers un quiétisme bourgeois (cf. Adorno⁶³) : la TdR risque, de par son anatomie conceptuelle et axiologique « de droite », d'amoinrir ou de dédramatiser l'urgence de l'engagement politique au moment même d'en affirmer la nécessité. Tout en n'étant qu'une étape provisoire, le texte de transition peut toujours détourner l'attention du lecteur du pas suivant, l'escale se transformer en point d'arrêt. Voilà pourquoi sans doute Lukács insiste, en guise de conclusion à la préface, sur le caractère purement et simplement documentaire et exemplaire de la TdR qui, pour le reste, mérite qu'on la rejette et qu'on passe outre : « Wenn also heute jemand *Die Theorie des Romans* liest, um die Vorgeschichte der wichtigen Ideologien in den zwanziger und dreißiger Jahren intimer kennenzulernen, vermag er aus einer solchen kritischen Lektüre Nutzen ziehen. Nimmt er aber das Buch in die Hand, um sich zu orientieren, so kann es nur zu einer Steigerung seiner Desorientiertheit führen. Arnold Zweig las als junger Schriftsteller *Die Theorie des Romans* zur Orientierung ; sein gesunder Instinkt führte ihn richtigerweise zur schroffsten Ablehnung. »⁶⁴

Quelques mois plus tard, en décembre 1962, Lukács rédige une préface à *l'Eigenart des Ästhetischen*, un traité d'esthétique marxiste resté inachevé. Parmi d'autres choses, Lukács profite de l'occasion pour présenter au lecteur un résumé des différentes tentatives théoriques qu'il a entreprises jadis dans le domaine de la réflexion esthétique : « Ich begann als Literaturkritiker und Essayist, der in den Ästhetiken Kants, später Hegels theoretische Stütze suchte. Im Winter 1911-12 entstand in Florenz der erste Plan einer selbständigen systematischen Ästhetik, an deren Ausarbeitung ich mich in den Jahren 1912-1914 in Heidelberg machte [cf. *Heidelberger Philosophie der Kunst 1912-1914*]. Ich denke noch immer mit Dankbarkeit an das wohlwollend-kritische Interesse, das Ernst Bloch, Emil Lask und vor allem Max Weber meinem Versuch gegenüber zeigten. Er ist vollständig gescheitert. »⁶⁵ Le

projet de l'esthétique a échoué, nous dit Lukács. Pour rendre compte de cet échec, il allègue deux raisons, l'une « externe », l'autre « interne » : « Äußerlich gesehen unterbrach der Kriegsausbruch diese Arbeit. Schon *Die Theorie des Romans*, entstanden im ersten Kriegsjahr, richtet sich mehr auf geschichtsphilosophische Probleme, für welche die ästhetischen nur Symptome, Signale sein sollen. »⁶⁶ Si, dans la préface à la TdR, celle-ci apparaît surtout comme un ouvrage traitant essentiellement de questions esthétiques à la manière de Hegel et faisant, périphériquement, preuve d'une certaine tendance non hégélienne, Lukács nous la dépeint ici comme une philosophie de l'histoire selon laquelle les questions esthétiques ne servent au fond que de prétexte à une problématique essentiellement *autre*, ce qui signifie du même coup l'abandon de l'intérêt esthétique proprement dit des années précédentes. Comment expliquer ce glissement d'accent ? Sans doute, le fait que Lukács donne un sommaire de son trajet intellectuel, en souligne encore plus clairement le caractère téléologique. Dans la phrase suivante, nous lisons : « Dann traten Ethik, Geschichte, Ökonomie immer stärker in den Mittelpunkt meiner Interessen. Ich wurde Marxist, und das Jahrzehnt meiner aktiven politischen Tätigkeit ist zugleich die Periode einer inneren Auseinandersetzung mit dem Marxismus, die seiner wirklichen Aneignung. »⁶⁷ Au schéma téléologique que nous connaissons déjà (Kant – Hegel – Marx) s'ajoute une autre grille orthogénétique : esthétique – éthique/histoire/économie. La phase esthétique coïncide avec les noms de Kant et de Hegel, celle de l'éthique, de l'histoire et de l'économie avec celui de Marx. La TdR et Hegel, semble-t-il, servent de nouveau de lieu de passage d'une phase à l'autre. Cette nouvelle grille, bien qu'elle répète en d'autres termes le schéma téléologique de base, trouble l'univocité du statut de la TdR. En effet, comment la TdR se rapporte-t-elle à ce qui précède et surtout à ce qui suit ? Est-elle la fin de la période esthétique pour Lukács ou, par contre, le début d'une nouvelle étape sur la voie vers le marxisme correct ? L'adverbe de temps « dann » suggère la postériorité de l'éthique à la TdR, tandis que le rapport de la TdR avec le projet esthétique antérieur n'en est pas un non plus de coïncidence. Le lieu de la TdR dans l'articulation téléologique devient donc instable, à cheval entre l'esthétique et l'éthique. Cette instabilité ne semble pas pour autant avoir de conséquences graves pour l'orientation globale du développement intellectuel de Lukács : le tout, c'est-à-dire le point d'arrivée, domine les parties et, après tout, ladite instabilité de la TdR n'est peut-être pas plus qu'une impureté passagère et accidentelle, due à un manque de clarté ou d'explicitation, plutôt que le symp-

tôme d'une incertitude plus fondamentale. Malheureusement, le problème n'est pas aussi simple. Il existe en effet une raison supplémentaire pour douter de la netteté, déjà potentiellement minée par la position assez vague de la TdR, de l'image rétrospective. Si Lukács peut en effet parler d'une évolution assez univoque et linéaire de l'esthétique vers l'éthique, il néglige (oublie ?) le fait que, contrairement à ce qu'il nous suggère en 1962⁶⁸, la TdR fut bel et bien suivie d'une deuxième tentative de produire une théorie esthétique systématique. Qui plus est, ce projet théorique dont l'élaboration s'étale de 1916 à 1918⁶⁹ n'est pas du tout à considérer comme une reprise pure et simple de la première version qui avait précédé la TdR. Or, comment insérer, dans le schéma de l'*Eigenart*, cet autre ouvrage inachevé qu'est la *Heidelberger Ästhetik* ? S'agit-il d'une rechute dans la problématique esthétique ? Si oui, que faire alors de la TdR ? Si non, comment lire cette deuxième esthétique ? Pour l'instant, nous devons nous limiter à soulever ces questions. Il faudra y revenir plus tard. De toute façon, nous constatons que le schéma téléologique, défini dans *Mein Weg zu Marx*, reste le même alors que l'ambivalence positionnelle de la TdR et l'omission de la *Heidelberger Ästhetik* jettent le soupçon sur le faire orthogénétiq ue de Lukács.

La préface à *Geschichte und Klassenbewußtsein*, écrite en 1967 et publiée en 1968, reprend la même grille téléologique que celle à l'*Eigenart*, à cette différence près qu'elle la spécifie davantage : à la bipartition esthétique – éthique/histoire/économie se substitue un schéma ternaire : esthétique – éthique – praxis politique. Pour Lukács, il s'agit moins d'étapes bien circonscrites que de tendances souvent peu articulées, pour ne pas dire confuses. Cette nuance n'affecte toutefois pas l'univocité de la direction qu'allait prendre l'évolution intellectuelle du jeune Lukács : « Verworrenheit ist aber nicht immer Chaos. Sie hat Tendenzen, die die inneren Widersprüche zwar zuweilen temporär verstärken können, aber letzten Endes doch in die Richtung ihrer Austragung treiben. So drängte die Ethik in die Richtung auf Praxis, auf Tat und damit zur Politik. So diese wieder in die Richtung auf Ökonomie, was zu einer theoretischen Vertiefung, also letzten Endes zur Philosophie des Marxismus führte. »⁷⁰ La transition de l'éthique à l'engagement politique se fait à la fin de la première guerre mondiale, à la suite de l'événement catalyseur que fut pour Lukács la Révolution d'octobre en 1917. Arrivé sur ce point, Lukács répète ce qu'il avait déjà suggéré dans la préface à la TdR de 1962 : « Die Theorie des Romans ist, wie ich das im Vorwort der Neuauflage geschildert habe, noch im Zustand einer generellen Verzweiflung entstanden ;

kein Wunder, daß die Gegenwart in ihr Fichtisch als Zustand der vollendeten Sündhaftigkeit erschien, daß Aussicht und Ausweg einen rein luftig-utopischen Charakter erhielten. Erst mit der russischen Revolution hat sich auch für mich eine Zukunftsperspektive in der Wirklichkeit selbst eröffnet. »⁷¹ La TdR garde donc sa position de texte de transition hégélien, entre le kantisme du début et le marxisme subséquent, entre la problématique esthétique et celle axée sur l'éthique et la politique, etc.

Le dernier document de Lukács à propos de la TdR est une longue interview accordée par le Hongrois à ses collaborateurs quelques mois avant sa mort en 1971. Les passages de *Pensée vécue*, relatifs à la TdR, peu nombreux d'ailleurs, ne modifient pas fondamentalement ce qui précède et ne remédient pas non plus aux difficultés que nous avons rencontrées ci-dessus. Ce qui frappe, par contre, c'est la présence massive des catégories typiques du Lukács ultérieur à la TdR. Lorsqu'on lui demande, par exemple, de porter pour ainsi dire le jugement dernier sur la TdR, il donne la réponse que voici : « A l'instar de Fichte, la *Théorie du roman* caractérise toute notre époque comme l'ère de l'état de péché absolu. Cet ouvrage sur le roman a pour particularité d'être, sur le plan méthodologique, une histoire des idées. Mais je crois qu'il s'agit du seul ouvrage de ce type qui ne soit pas de droite. Sur le plan moral, je considère toute notre époque comme condamnable et l'art, de mon point de vue, n'a de valeur que s'il s'oppose à cet état de choses. C'est là qu'intervient le réalisme russe et le rôle qu'il joue dans ma propre évolution, car ce sont Tolstoï et Dostoïevski qui nous ont appris comment la littérature peut porter condamnation en bloc de tout un système. On ne trouve pas chez eux l'idée que le capitalisme aurait tel ou tel défaut ; c'est le système dans son entier qui, aux yeux de Tolstoï et de Dostoïevski, est inhumain. »⁷² Si, en 1962, Lukács s'attaquait encore à sa TdR parce que celle-ci ne respecterait pas la hiérarchie « correcte » entre Tolstoï et Dostoïevski, entre Flaubert et Balzac⁷³, il les met maintenant au même niveau et, qui plus est, il présente la TdR comme un ouvrage contestataire au sujet d'auteurs oppositionnels, appartenant à la tradition du « réalisme russe ». Le canon littéraire de la TdR ne retiendrait que les auteurs qui rejettent radicalement le « capitalisme ». Et voici ce que répond Lukács lorsqu'on lui demande son avis quant à l'originalité de la TdR : « L'ouvrage contient certaines notions exactes. Mais, pris dans son ensemble, il procède d'une conception qui fait de Tolstoï et de Dostoïevski les sommets de la littérature mondiale pour ce qui est du roman révolutionnaire. En tant que conception, ce point de vue est erroné. Cette œuvre, en tout cas, est – dans les limites

de la littérature bourgeoise, bien sûr – une approche de la théorie du roman révolutionnaire. Rien de tel n'avait encore été écrit à l'époque. Il existait une conception du roman, inspirée de la science de l'esprit, qui était aussi conservatrice sur le plan littéraire que sur le plan idéologique. Ma théorie du roman n'était pas révolutionnaire au sens où l'entend le socialisme révolutionnaire. Mesurée à l'aune de l'histoire littéraire et de la théorie romanesque de l'époque, elle l'était pourtant. »⁷⁴ Si la TdR renvoie indirectement à une problématique éthique comme nous le suggèrent les textes précédents, elle s'inscrit avant tout dans le champ de la recherche esthétique, de l'histoire de la littérature et de la théorie du roman « révolutionnaire ». Cette lecture se voit davantage corroborée par le passage que voici : « En 1917, en effet, je me suis tourné vers les problèmes éthiques et j'ai alors laissé tomber ces questions esthétiques. »⁷⁵ L'expression « ces questions esthétiques » se réfère alors à la théorie esthétique inachèvementnée, mais elle inclut également, par implication, la TdR. De nouveau, la référence à l'esthétique reste vague et la date de 1917 est trompeuse, le travail à la *Heidelberger Ästhetik* s'étant prolongé jusqu'en 1918. Enfin, à la question concernant l'attention qu'a reçue la TdR et son éventuelle actualité, Lukács répond de la sorte : « C'est une question très compliquée parce que nous vivons, aujourd'hui aussi, dans une époque de transition et qu'un produit intermédiaire du type de la *Théorie du roman* doit être apprécié comme tel. (...) Voyez-vous, cette ère de l'état de péché absolu de Fichte signifie que l'Europe est sortie de la pseudo-consolidation dans laquelle les gens ont vécu jusqu'en 1914 pour tomber où elle se trouve présentement. En conséquence, cette théorie de l'état de péché absolu correspond parfaitement à la réalité pour ce qui est du négatif. Il lui manque encore, bien entendu, ce que Lénine a développé ensuite à partir de là, c'est-à-dire la nécessité de changer la société entière de fond en comble. C'est ce qu'on ne trouve pas non plus dans la *Théorie du roman*. »⁷⁶

Conclusion : Quel est maintenant l'effet global de l'orthogénèse péritextuelle ? Apparemment, dans les textes que nous venons de parcourir, Lukács donne des renseignements factuels et bien intéressants à propos de tel ou tel aspect de la TdR ou de son « évolution » intellectuelle en général. En réalité et à y regarder de plus près, le péritexte, de par sa nature profondément orthogénétique, veut aussi et surtout nous dévoiler la vérité de/sur la TdR. L'orthogénèse qui résulte de la convergence d'une vision identitaire problématique sur le rapport entre auteur et texte et de la contrainte idéologique intério-

risée stabilise et cantonne le sens de la TdR et cela de plusieurs manières. Elle définit l'espace intertextuel constitutif de la TdR et le hiérarchise du même coup : la TdR apparaît comme un texte essentiellement hégélien dans lequel figurent périphériquement quelques autres noms (Schlegel, Fichte, Kierkegaard, etc.) dont les problématiques respectives n'auraient pas joué un rôle décisif pour le Lukács de la TdR. Ensuite, l'orthogénèse trace, à l'intérieur de la TdR, une ligne de démarcation très nette entre les développements esthétiques et les prises de position plutôt éthiques : la TdR se signifierait alors par sa face de Janus, faisant preuve d'une épistémologie « de droite » et d'une éthique « de gauche ». (D'une certaine façon, Lukács fait de sa TdR une sorte de mise en abyme diagrammatique du Berlin de la guerre froide.) Ensuite, la TdR ne serait, à tout bien considérer, que le lieu d'une transition plus fondamentale, qui fait passer Lukács de l'idéalisme objectif hégélien au marxisme, transition dont il finira par découvrir, après quelques péripéties « idéalistes », la vraie finalité. Ce qui compte dans cette téléologie, ce sont moins les étapes intermédiaires, qui ne méritent d'attention qu'à cause précisément de leur statut intermédiaire, que la fin, c'est-à-dire la perspective et la théorie correctes du marxisme-léninisme. Le caractère téléologique de l'orthogénèse implique, outre l'homogénéisation rétrospective des textes dont elle traite, une homogénéisation corrélatrice du contexte. Celui-ci, en effet, est ou bien dégradé au rang de simple anecdote ou bien il tourne en catalyseur « automatique » (cf. TdR – révolution de 1917), soulignant et extériorisant le caractère « organique » du développement intellectuel de celui qui l'invoque. Chez Lukács, l'histoire et la biographie semblent s'entrelacer dans une intime et harmonieuse symbiose, ne connaissant ni anomalie ni, au fond, hésitation. Dans un tel schéma, que dire d'autre au sujet de la TdR, sinon qu'elle n'est qu'une théorie du roman, non sans mérites, certes, du point de vue esthétique, mais fondamentalement dans l'erreur pour ce qui est du véritable enjeu, un petit faux pas dans la longue et périlleuse ascension vers la vérité. Bref, l'orthogénèse péritextuelle *rectifie* après coup le sens et la genèse de la TdR et Lukács veut nous présenter sa rectification comme un péritexte qui ne ferait que s'ajouter, du dehors, tout innocemment et à titre d'information supplémentaire, au discours sur le roman. Nous savons maintenant qu'il n'en est rien : le dehors enrégimente violemment le dedans dans le régime de vérité qui est le sien ; le hors-d'œuvre est tout, le plat de résistance rien. Le geste « explicatif » qui précède la lecture effective rend celle-ci en quelque sorte *superflue*.

NOTES

- 1) Dans la suite du texte, nous recourons au sigle TdR. Ensuite, le lecteur trouvera dans les notes une traduction française de toutes les citations allemandes. A l'exception des citations tirées de la TdR elle-même, les traductions sont de notre main. La TdR fut publiée initialement comme article dans la *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* de Max Dessoir en 1916. Le texte a été réédité sous forme de livre en 1920 par Paul Cassirer à Berlin – donc deux ans après la conversion de Lukács au marxisme. L'édition dont nous usons ici est celle de 1963 qui reprend intégralement le texte de 1916 / 1920, augmenté d'une préface : G. Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Darmstadt-Neuwied, Hermann Luchterhand Verlag, coll. « Sammlung Luchterhand », n° 36, 1984 (1963), 145 p.
- 2) Cf. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 245.
- 3) *Ibid.*, pp. 32-33.
- 4) *Ibid.*, p. 36.
- 5) T.W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, coll. « STW », n° 74, 1974, p. 294.
« Il [i.e. l'auteur du *Kierkegaard*] dédaigne l'excuse courante et facile que [le remaniement du] livre aurait [en fait] nécessité une refonte complète et que pour cela le temps manquait. »
- 6) *Ibid.*, p. 294.
« Depuis très tôt, il [i.e. l'auteur du *Kierkegaard*] s'est méfié de ceux qui renient leurs travaux de jeunesse, brûlent des manuscrits et se vantent de manière spectaculaire de leur intégrité. Sa profonde aversion [à l'égard l'idée de] commencer un jour une nouvelle vie vaut aussi pour son rapport à ses propres livres. Derrière l'humble autocritique, qui n'est contente de rien, il devine la vanité [auto]-dénigreuse de celui qui s'imagine que la réussite n'est venue que par après, la confiance en la maturité derrière laquelle se cache la gérontocratie. »
- 7) *Ibid.*, p. 294.
« Ce qui, dans une œuvre donnée, a et n'a pas la chance de survivre se soustrait à l'opinion et à la volonté de son auteur. S'il s'arroge le droit de décider de la vie et de la mort de ses écrits, il [finira par] leur nuire (...). Que [l'auteur] soit plus tard gêné par tant de faiblesses de ses écrits d'antan, cela n'empêche que ceux-ci renferment aussi des possibilités qu'il n'a pas exploitées lors de son évolution [intellectuelle], [des possibilités] qu'il n'est même pas capable de discerner lui-même. »
- 8) Bien qu'Adorno ait lui-même et sans équivoque souligné l'importance de la TdR (cf. T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, coll. « STW », n° 355, 1981, p. 251.), il n'a cessé de s'en prendre explicitement et implicitement, et parfois de manière agressive, la pensée lukácsienne, surtout celle depuis les années trente. *Die Seele*

- und die Formen*, la TdR, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, les innombrables articles concernant le réalisme, *Der junge Hegel*, *Die Eigenart des Ästhetischen*, tous ces textes de Lukács constituent autant de repoussoirs pour la lecture adornoienne des mêmes problématiques. Pour s'en convaincre, le lecteur pourra consulter, à titre d'exemple, T.W. Adorno, « Der Essay als Form », « Über epische Naivität », « Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman », « Erpreßte Versöhnung », in *Ibid.* ; Id., *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, coll. « STW », n° 113, 1985 (1966), p. 174, 191-192, etc. L'histoire du rapport intertextuel et conceptuel entre Adorno et plus généralement la première génération de l'École de Francfort et Lukács attend toujours son chroniqueur. Jusqu'ici on s'est trop souvent contenté de reproduire les normes théoriques et esthétiques du premier pour disqualifier l'œuvre du second (ou inversement) (cf. Eagleton ou encore Zima) – une stratégie de "lecture" dont surtout Lukács a été la victime.
- 9) R. Barthes, « La mort de l'auteur », in Id., *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Eds. du Seuil, 1984, p. 65.
 - 10) Cf. M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Bulletin de la Société française de Philosophie*, LXIV :3 (1969), pp. 75-95 (discussion : pp. 95-104).
 - 11) R. Barthes, *o.c.*, p. 65.
 - 12) G. Lukács, *Pensée vécue. Mémoires parlés*, Paris, L'Arche, coll. « Le sens de la marche », 1986, p. 111.
 - 13) G. Lukács, « Selbstkritik [1920] », in Id., *Revolution und Gegenrevolution. Politische Aufsätze II. 1920-1921*, Darmstadt-Neuwied, Hermann Luchterhand Verlag, coll. « Sammlung Luchterhand », n° 122, 1976, p. 42 ; Lukács souligne.
« L'autocritique est sans aucun doute le devoir prioritaire de tout révolutionnaire et de tout parti révolutionnaire. Cependant, cette autocritique ne saurait faire abstraction de la méthode du marxisme, celle notamment selon laquelle tout événement du passé est un *phénomène historique* et par là nécessaire. Lorsque nous critiquons [ce phénomène], il nous faut retourner aux *vraies causes* des événements et soumettre celles-ci à une critique. C'est le seul moyen pour faire de cette critique une véritable autocritique. Par conséquent, la vraie question autocritique est celle-ci : où fallait-il situer l'*origine de l'erreur* ; et non pas : *qu'est-ce que nous aurions dû faire à ce moment-là.* »
 - 14) M. Foucault, *L'histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1976, pp. 78-79.
 - 15) A l'exception des traductions françaises des citations allemandes et quelques modifications légères, les deux pages consacrées ici au *Curriculum vitae* de 1918 sont entièrement basées sur K. Geldolf, « Œuvre classique ou maudite ? Perspectives nouvelles sur la genèse, le contexte institutionnel et la réception de *La Théorie du roman* de György Lukács », in *Etudes Germaniques*, 47 :2 (1993), pp. 171-174.
 - 16) G. Von Lukács, « Curriculum Vitae [1918] », in *Text + Kritik*, 39/40 (1973), p. 7 : « 6. Die Theorie des Romans. » *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* [sic] XI, 3-4, 1916. (Diese Arbeit ist das Einleitungskapitel eines größeren Werkes [Ce travail constitue l'introduction à un ouvrage plus vaste].) » La remarque entre parenthèses surprend parce que nous savons que la rédaction de la TdR signifia en même temps

l'abandon du projet initial sur Dostoïevski, et qu'après avoir écrit la TdR, Lukács a repris ses recherches théoriques dans le domaine de l'esthétique.

- 17) *Ibid.*, p. 6.
« De Berlin [1909-1911, avec des interruptions] je suis parti pour Florence, [ville] que j'ai quittée après un séjour d'une année afin de déménager à Heidelberg et de m'y installer durablement. Cette décision a été essentiellement motivée [par le désir] d'établir un lien personnel avec ceux dont les écrits ont eu un impact tellement favorable sur mon évolution. »
- 18) Max Weber n'est cité que lorsqu'il est question de Heidelberg. Lukács le mentionne en passant, au début du curriculum et à côté de Simmel et de Dilthey, pour indiquer quels étaient les penseurs les plus influents durant ses années de formation à Budapest (*Ibid.*, p. 5.). Ce déplacement nous a surpris, vu l'importance de Weber pour Lukács pendant le séjour à Heidelberg. Peut-être doit-il être mis en rapport avec les problèmes concernant l'acceptabilité académique de la TdR. Cf. infra.
- 19) Cf. G. Lukács, « Notizen zum geplanten Dostojewski-Buch [1914-1917] », in E. Karádi, E. Vezér (Hrsg.), *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*, Frankfurt am Main, Sandler Verlag, 1985, pp. 193-205.
- 20) G. Lukács, *Briefwechsel 1902-1917. Herausgegeben von Eva Karádi und Eva Fekete*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982, p. 362 ; lettre du milieu du mois de décembre 1915, écrite à Budapest.
« Que mon *Esthétique du roman* ait dû vous surprendre, je l'avais prévu. »
- 21) *Ibid.*, p. 290 ; lettre du 22 juillet 1912, écrite à Heidelberg ; Weber souligne.
« Hier je m'étais assis (intentionnellement) à côté de Windelband et, en m'entretenant avec Gothein, j'amenais la conversation sur vous. W. a fait alors quelques remarques concernant vos essais [*L'âme et les formes*], [des remarques] peu importantes de point de vue du contenu [et] assez sympathiques d'ailleurs, mais comme je m'y attendais : la *forme* lui est évidemment très étrangère ; [sur ce point], sa réaction a été immédiatement rébarbative (...). Je [lui] disais prudemment que vous êtes par nature un *systématicien*, que cette période essayistique appartient déjà au passé, etc. Comme d'habitude, il m'a poliment écouté mais sans intérêt particulier, de sorte qu'il m'a semblé opportun de ne pas poursuivre [cette] conversation, parce que cela ne vous aurait servi à rien – je le connais. Pour le moment, je ne peux que *répéter* [mon] avis : la présentation de quelque chose d'*achevé*, donc pas d'un chapitre mais d'un texte vraiment "complet" vous donne de loin les meilleures chances pour une solution positive. »
- 22) M(arianne) Weber, *Max Weber : A Biography*, New York-London-Sydney-Toronto, John Wiley & Sons, 1975, p. 465. Cf. aussi G. LUK_CS, *o.c.*, pp. 320-322 ; lettres (de Weber à Lukács) du 10 et du 22 mars 1913, écrites à Heidelberg. Même en 1919, au moment donc où Lukács a abandonné pour de bon l'esthétique et qu'il est devenu membre du parti communiste hongrois, Weber continuera très curieusement (ou ironiquement) à considérer son ancien ami comme un théoricien de l'esthétique : cf. M. Weber, « Wissenschaft als Beruf », in Id., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Herausgegeben von Johannes Winckelmann*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), coll. « UTB », n° 1492, 19887 (19221), p. 610.

- 23) G. Lukács, *o.c.*, p. 372 ; lettre du 14 août 1916, écrite à Heidelberg.
« Il me faut être honnête et ajouter encore ceci. Un très bon ami de vous – Lask, si vous voulez savoir tout – était d'avis : il [i.e. Lukács] est un essayiste pur sang, il ne se contentera pas du travail vraiment systématique ; il ne devrait dès lors pas se présenter pour l'habilitation. »
- 24) *Ibid.*, p. 372 ; même lettre.
- 25) *Ibid.*, p. 372 ; même lettre.
« En me basant sur les fragments éclatants de votre esthétique que jadis vous nous avez présentés, je me suis fermement opposé à l'opinion de Lask. [Mais] comme votre engouement soudain pour Dostoïevski semblait justifier cette opinion, j'ai haï ce travail [i.e. la TdR] et je le hais encore. C'est qu'au fond je suis d'accord avec Lask. »
- 26) Les propos de Weber au sujet des sentiments réels de Lask à l'égard de Lukács ont sans doute vexé ce dernier (*Ibid.*, p. 377 ; lettre du 23 août 1916, écrite à Charlelottenburg), Lukács s'étant toujours senti très proche de Lask. D'ailleurs, l'ami trompé n'oubliera pas l'affaire. Lorsque peu après Lask tombe sur le champ de bataille et que Lukács publie un article nécrologique en son honneur (G. von Lukács, « Emil Lask. Ein Nachruf », in *Kantstudien*, XXII (1918), pp. 349-370.), celui-ci présente son article comme un texte écrit « bei Gelegenheit von etwas » (*Ibid.*, p. 349.) [à l'occasion de quelque chose]. Or, cette qualification est un renvoi à peine voilé à la définition que Lukács lui-même avait donnée, quelques années auparavant, ... de l'*essai* (G. von Lukács, *Die Seele und die Formen. Essays*, Berlin Fleischel & Co., 1911, p. 33.) : l'essai est toujours plus qu'une simple présentation ou explication d'une œuvre, celle-ci ne servant que de prétexte à une pensée qui prend de la hauteur par rapport à ce dont elle parle ; bref, l'essai est ce qui s'écrit « bei Gelegenheit von etwas ». Très ironiquement – ou faut-il dire "très cyniquement", Lukács, au moment même où il rend hommage à celui qui avait condamné l'essayisme du hongrois, caractérise sa nécrologie comme un essai. Est-ce le triomphe ultime ou la vengeance de l'essai dans un des temples de la pensée systématique institutionnellement hégémonique que sont les *Kantstudien* ? Pour ce qui est du rapport conceptuel entre Lukács et Lask, cf. e.a. H. Rosshoff, *Emil Lask als Lehrer von Georg Lukács. Zur Form ihres Gegenstandsbegriffs*, Bonn, Bouvier Verlag, coll. « Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik », Bd.101, 1975 ; St. Nachtsheim, *Emil Lasks Grundlehre*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1992, p. 8, 10 et passim.
- 27) Pour des renseignements plus précis quant au traitement institutionnel effectif (procédure, rapports, noms des professeurs, etc.) et le rejet subséquent de la demande officielle de Lukács à être habilité à Heidelberg : cf. avant tout G. Sauder, « Von Formalitäten zur Politik : Georg Lukács' Heidelberger Habilitationsversuch », in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 53/54 (1984), pp. 79-107
- 28) TdR, p. 9 ; nous soulignons.
« Ainsi la *Théorie du roman* est un exemple typique de cette science de l'esprit dont elle ne dépasse point les limites méthodologiques. Néanmoins son succès – Thomas Mann et Max Weber comptèrent parmi les lecteurs qui l'approuvèrent – ne fut pas l'effet du hasard. » (G. Lukács, *La théorie du roman traduit de l'allemand par Jean Clairevoye et*

- suivi de *Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács par Lucien Goldmann*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 144, 1989 (1968), p. 9 ; nous soulignons.)
- 29) Cf. e.a. P.V. Zima, « Dialektik zwischen Totalität und Fragment », in H.-J. Schmitt [Hrsg.], *Der Streit mit Georg Lukács*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, coll. « ES », n° 579, 1978, p. 138sq.
- 30) G. Lukács, « Mein Weg zu Marx », in *Internationale Literatur*, 3 : 2 (1933), p. 178sq. ; Id., « Mein Weg zu Marx [1933] », in Id., *Schriften zur Literatursoziologie*, Neuwied-Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, coll. « Soziologische Texte », n° 9, 1970 (1961), pp. 323-329 ; Id., « Postscriptum zu : Mein Weg zu Marx [1957] », in F. Benseler [Hrsg.], *n.c.*, pp. 80-90. Nous ne recourons qu'à la version de 1933, telle qu'elle se trouve dans le recueil de 1961.
- 31) G. Lukács, « Mein Weg zu Marx [1933] », in Id., *Schriften zur Literatursoziologie*, Neuwied-Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, coll. « Soziologische Texte », n° 9, 1970 (1961), p. 323.
- « L'esquisse biographique du rapport à Marx, du débat intellectuel avec le marxisme résulte chaque fois en une image qui, en tant que contribution à l'histoire sociale des intellectuels à l'époque de l'impérialisme, possède une valeur générale certaine, même si – dans mon cas – la biographie en elle-même ne mérite d'aucune manière une attention publique. »
- 32) *Ibid.*, p. 323.
- « Ma première rencontre avec Marx (avec *Le manifeste communiste*) date de la fin de l'école secondaire. »
- 33) Cf. *Ibid.*, pp. 323-325.
- 34) Cf. *Ibid.*, p. 325.
- 35) *Ibid.*, p. 325.
- « Vu ce développement de [ma] vision du monde, les premières impressions reçues de Marx ont évidemment dû s'effacer de plus en plus et jouer un rôle toujours plus marginal dans ma pratique scientifique. J'ai continué à considérer Marx comme l'économiste et le sociologue le plus compétent, mais l'économie et la sociologie ont progressivement occupé dans mon activité une position plus modeste. »
- 36) *Ibid.*, p. 325.
- « Cette crise s'est tout d'abord manifestée dans le fait même du passage de l'idéalisme subjectif à l'idéalisme objectif. Et ainsi Hegel – particulièrement celui de la *Phénoménologie de l'esprit* – est évidemment devenu plus important pour moi. »
- 37) *Ibid.*, p. 325.
- « La deuxième [phase de] mon étude intensive de Marx commence par une prise de conscience toujours plus claire du caractère impérialiste de la guerre [et] par l'approfondissement de mes recherches hégéliennes à travers lesquelles je m'approchais de Feuerbach quoiqu'à cette époque purement à cause de la dimension anthropologique. »
- 38) Cf. *Ibid.*, p. 326.
- 39) Cf. *Ibid.*, pp. 327-329.

- 40) *Ibid.*, pp. 328-329 ; Lukács souligne.
- « Plus de trente ans se sont écoulés depuis que j'ai lu, tout jeune, le *Manifeste communiste* pour la première fois. *Même si elles ne sont pas progressives mais [plutôt] pleines de contradictions, [mes] lectures [toujours plus] approfondies des écrits de Marx résument l'histoire de mon développement intellectuel et, au-delà, celle de toute ma vie*, pour autant que celle-ci signifie quelque chose pour la société. »
- A cela il ajoute encore la généralisation fort problématique que voici : « Mir scheint, daß in der Epoche, die auf das Auftreten von Marx folgt, die Auseinandersetzung mit Marx das Zentralproblem eines jeden Denkers bilden muß, der sich überhaupt ernst nimmt ; daß die Art und der Grad der Aneignung der Methode und Resultate von Marx seinen Rang in der *Menschheitsentwicklung* bestimmt. » (*Ibid.*, p. 329 ; nous soulignons.)
- « Il me semble que, depuis la première apparition de Marx, la confrontation avec celui-ci constitue nécessairement le problème crucial pour chaque penseur qui se prend vraiment au sérieux ; que la modalité et le degré de l'assimilation de la méthode et des résultats de Marx décident du rang [de l'intellectuel] à l'intérieur du *développement de l'humanité*. »
- 41) TdR, p. 6 ; nous soulignons.
- « Bien entendu, j'aurais pu considérer cet écrit lui-même, d'après son seul contenu objectif, indépendamment des conditions internes qui ont présidé à sa naissance. Mais je crois que, lorsqu'on procède à un retour en arrière de près de cinquante ans, l'état d'esprit dans lequel a été conçu un livre mérite d'être rapporté, car il est plus facile alors de bien le comprendre. » (G. Lukács, *La théorie du roman*, p. 6 ; nous soulignons.)
- 42) TdR, pp. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 (er), 15, 16.
- « l'auteur de la *Théorie du roman* »
- 43) TdR, p. 6.
- « L'atmosphère dans laquelle ce livre fut écrit était donc celle d'un permanent désespoir devant la situation mondiale. » (G. Lukács, *La théorie du roman*, p. 6.)
- 44) TdR, p. 6.
- « C'est 1917 seulement qui devait m'apporter la solution des problèmes qui m'avaient jusqu'alors paru insolubles. » (G. Lukács, *La théorie du roman*, p. 6.)
- 45) TdR, p. 6.
- « Il est clair que ce rejet de la guerre et – avec elle – de la société bourgeoise de l'époque, restait purement utopique ; même sur le terrain de la pensée la plus abstraite, il n'y avait alors chez moi aucune médiation entre la prise de position subjective et la réalité objective. Mais il suivait de là cette grave conséquence méthodologique que je n'éprouvais aucun besoin de soumettre d'abord à l'épreuve d'un examen critique ma conception du monde, le mode de mon travail scientifique, etc. » (G. Lukács, *La théorie du roman*, p. 6.)
- 46) TdR, p. 7.
- 47) TdR, pp. 8-9.
- 48) Lukács illustre cette critique à l'aide de la TdR. La méthode des *Geisteswissenschaften* réduit la réalité à quelques schémas (cf. la typologie du roman telle qu'elle est élaborée dans la deuxième partie de la TdR) qui génèrent une sélectivité problématique et certains

accents théoriques ou philosophiques fort douteux. Pour ce qui est de ce dernier point, Lukács nous dit que « (...) der Verfasser der *Theorie des Romans* [stellt] die Bedeutung von Balzac und Flaubert, von Tolstoj und Dostojewskij mit "synthetischer" Willkür auf den Kopf, etc. etc. » (TdR, p. 8.) [...] l'auteur de la *Theorie du roman*, avec un arbitraire «synthétique», renverse l'importance respective de Balzac et de Flaubert, de Tolstoj et de Dostojewski, etc. » (G. Lukács, *La théorie du roman*, p. 8.). Une telle évaluation est moins "objective" qu'elle n'en a l'air : elle découle du canon réaliste lukácsien. Celui-ci a provoqué une véritable concaténation d'inversions axiologiques par rapport au canon pré-marxiste antérieur. Ce seront les mêmes auteurs qui reviendront au cours des années trente mais pourvus d'une valorisation normative diamétralement opposée. Plutôt que juger la soi-disant faiblesse théorique de la TdR, Lukács condamne celle-ci sur la base d'une hiérarchie axiologique exogène. Cela s'observe jusqu'au niveau de la terminologie employée : l'expression "auf den Kopf stellen" est celle qu'utilisait Marx pour s'attaquer à l'idéalisme hégélien qui, à en croire Marx, ne nous présenterait qu'un monde à l'envers. Et qui dit "auf den Kopf stellen", pense aussi, par implication, au geste inverse : "auf den Füßen stellen", ce qu'a fait le Lukács du réalisme littéraire. La petite phrase de la TdR mobilise donc toute une série de significations et d'implications latérales qui renforcent davantage la dynamique orthogénétique de toute la préface.

- 49) TdR, p. 9.
« (...) l'auteur était devenu hégélien. » (G. Lukács, *La théorie du roman*, p. 9.)
- 50) Cf. G. Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, Neuwied-Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, Georg Lukács Werke, Bd.9, 1962, p. 474sq.
- 51) Cf. TdR, p. 17.
- 52) TdR, p. 10.
« Autant que je sache, la *Theorie du roman* est la première œuvre – parmi celles qui relèvent de la science de l'esprit – qui ait concrètement appliqué les résultats de la philosophie hégélienne à des problèmes esthétique. » (G. Lukács, *La théorie du roman*, p. 10.)
- 53) TdR, p. 10.
« Assurément, l'auteur de la *Theorie du roman* n'était pas un hégélien orthodoxe et exclusif. Les analyses de Goethe et de Schiller, les théories de Goethe dans la deuxième partie de sa vie (le démonique), les idées esthétiques du jeune Frédéric Schlegel et de Solger (l'ironie comme moyen moderne de structuration) complètent et concrétisent les traits d'un ensemble hégélien. » (G. Lukács, *La théorie du roman*, p. 10.)
- 54) Cf. TdR, p. 10.
- 55) Cf. TdR, p. 10.
- 56) Cf. TdR, p. 10.
- 57) Cf. TdR, pp. 10-11.
- 58) TdR, p. 13.
- 59) TdR, p. 13 ; cf. aussi TdR, p. 14.
- 60) TdR, pp. 13-15.
- 61) TdR, p. 13.

« Il est tout à fait évident que cette opposition entre la *Theorie du roman* et l'hégélianisme qui lui avait fourni les principes généraux de sa méthode est d'abord d'ordre social et non point esthétique-philosophique. » (G. Lukács, *La théorie du roman*, p. 13.)

- 62) TdR, pp. 16-17.
« Pour parler bref, nous dirons que l'auteur se faisait du monde une idée qui procède d'un mélange entre une éthique «de gauche» et une épistémologie «de droite» (ontologie, etc.). (...) Autant que je puisse survoler cet ensemble complexe de questions, la *Theorie du roman* me semble le premier livre où une éthique de gauche, orientée vers une révolution radicale, se combine à une exégèse traditionnelle et conventionnelle de la réalité. » (G. Lukács, *La théorie du roman*, pp. 16-17.)
- 63) Cf. TdR, p. 17.
- 64) TdR, p. 18.
« Si quelqu'un, par conséquent, lit aujourd'hui la *Theorie du roman* pour apprendre à mieux connaître la préhistoire des idéologies qui jouèrent un rôle important entre 1920 et 1940, cette lecture, entreprise dans un esprit critique, pourra lui rendre service. S'il cherche, dans ce livre, un moyen de trouver sa voie, il ne réussira qu'à se perdre davantage. Jeune écrivain, Arnold Zweig lut la *Theorie du roman* pour y chercher sa voie ; le sûr instinct de son bon sens le détermina – en quoi il eut parfaitement raison – à rejeter catégoriquement cet ouvrage. » (G. Lukács, *La théorie du roman*, p. 18.)
- 65) G. Lukács, *Ästhetik Teil I. Die Eigenart des Ästhetischen. I. Halbband*, Neuwied-Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, Georg Lukács Werke, Bd.11, 1962, p. 31.
« J'ai débuté comme critique littéraire et essayiste, cherchant dans les esthétiques de Kant et puis de Hegel des appuis théoriques. A Florence, au cours de l'hiver 1911-1912, est né le premier plan d'une esthétique systématique autonome à l'élaboration de laquelle j'ai consacré les années 1912-1914. Je me souviens encore avec gratitude de l'intérêt critique [mais] bienveillant qu'Ernst Bloch, Emil Lask et surtout Max Weber ont voué à mon projet qui a complètement échoué. »
- 66) *Ibid.*, p. 31.
« D'une perspective externe, le début de la guerre a interrompu ce travail. Déjà la *Theorie du roman*, livre qui a vu le jour lors de la première année de guerre, se tourne plutôt vers des problèmes relatifs à une philosophie de l'histoire qui n'envisage l'esthétique que comme symptôme ou signal. »
- 67) *Ibid.*, p. 31.
« L'éthique, l'histoire [et] l'économie se sont alors de plus en plus imposées comme le centre de mes intérêts [intellectuels]. Je devins marxiste et la décennie de mon engagement politique actif est en même temps la période d'une réflexion personnelle sur le marxisme, celle de sa véritable assimilation. »
- 68) Cf. supra.
- 69) G. Lukács, *Frühe Schriften zur Ästhetik II. Heidelberger Ästhetik (1916-1918)*, Darmstadt-Neuwied, Hermann Luchterhand Verlag, Georg Lukács Werke, Bd.17, 1974. Pour ce qui est de la question complexe concernant le rapport entre les deux esthétiques, cf. e.a. G. Markus, « Nachwort », in *Ibid.*, pp. 255-278 ; E. Weisser, *Georg Lukács' Heidelberger*

Kunstphilosophie, Bonn-Berlin, Bouvier Verlag, coll. « Neuzeit und Gegenwart / Philosophische Studien », Bd.7, 1992, pp. 165-172.

- 70) G. Lukács, *Frühschriften II. Geschichte und Klassenbewußtsein*, Neuwied-Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, Georg Lukács Werke, Bd.2, 1968, p. 13.

« Le désordre n'équivaut toutefois pas forcément au chaos. Il [s'y] manifeste des tendances qui, par moments, peuvent bel et bien aiguïser temporairement les contradictions internes, mais qui, en dernière instance, évoluent tout de même dans la direction de leur solution. Ainsi l'éthique a-t-elle déclenchée une orientation vers la praxis, l'action et, par là, la politique de même que celle-ci a à son tour abouti à l'économie, ce qui a conduit à un approfondissement théorique et, enfin, à la philosophie du marxisme. »

- 71) *Ibid.*, p. 13.

« Comme je l'ai dépeint dans la préface à la réédition, la *Théorie du roman* est encore née dans un état de désespoir général. Il ne faut [dès lors] pas s'étonner que le monde y apparût, de manière fichtéenne, comme l'ère de la parfaite culpabilité, que les perspectives et l'issue revêtirent un caractère purement volage et utopique. Ce n'est qu'avec la Révolution russe que, pour moi aussi, des perspectives d'avenir se sont annoncées dans la réalité elle-même (...). »

- 72) G. Lukács, *Pensée vécue. Mémoires parlés*, Paris, L'Arche, coll. « Le sens de la marche », 1986, p. 62.

- 73) Cf. TdR, p. 8.

- 74) G. Lukács, *o.c.*, p. 63.

- 75) *Ibid.*, p. 64.

- 76) *Ibid.*, pp. 63-64 ; nous soulignons.

L'emprise des faits sociaux sur les faits linguistiques : quelques exemples publicitaires

Monserrat LOPEZ DIAZ
Universidad de Santiago de Compostela
España

« Le lecteur peut dire sans cesse : je sais bien que ce ne sont que des mots, mais tout de même... (je m'émeus comme si ces mots énonçaient une réalité) ». (R.Barthes, *Le plaisir du texte*, 1973:76).

1. INTRODUCTION

Nous nous proposons d'exposer le cadre de fonctionnement et la construction de quelques messages publicitaires qui réfèrent implicitement à la thématique historique de la Révolution Française de 1789 et qui ont circulé, précisément, lors de la commémoration de son Bicentenaire en 1989. Les contextes spatial (la France), temporel (1989), social (la population vivant en France) et situationnel (commémoration du Bicentenaire de la Révolution), dans lesquels la lecture se réalise, sont bien précis. Notre corpus est restreint, mais nous croyons, néanmoins, qu'il est suffisant pour nous permettre de réfléchir – étant donné la simultanéité des productions linguistiques – sur l'incidence des faits sociaux sur les faits linguistiques.

Voici les quatre exemples¹ à partir desquels nous développerons notre réflexion :

- (1) 1789 F. Pour découvrir la *Liberté*.
Révolutionnaire, *isnt'it* ?
(compagnie aérienne)
- (2) Aux ondes citoyens !
(appareils de radio)
- (3) Danton, il ne dit pas toujours ça ira, ça ira, chez Fido. Goûté et approuvé.
(nourriture pour chiens et chats)
- (4) Marie-Antoinette, Palais-Royal, chez Fido. Goûté et approuvé.
(nourriture pour chiens et chats)

La construction de ces quatre publicités est fortement conditionnée, la publicité sachant profiter des courants de mode, des flux socio-culturels. La culture de masse, dont celle-ci fait partie, ausculte l'actualité et la profère à sa manière, visant à provoquer l'intérêt par le biais d'une présentation très riche en suggestions. Bien des éléments linguistiques qui composent ces énoncés sont porteurs d'une dualité évocatrice et donc significative.

Les désignations historiques implicites se détachant de nos exemples publicitaires sont des désignations dominantes, du point de vue de la fréquence, du discours socio-culturel, au moment-même où les annonces publicitaires que nous avons retenues circulaient. Pour exercer tout l'effet convoité, ces éléments historiques ont dû être utilisés à un moment propice dans le discours publicitaire. Dans ce cas, c'était bel et bien l'année 1989, et plus précisément le mois de juillet et les mois qui l'ont précédé².

Le discours publicitaire, de même que le discours historique, se situe au centre d'une pratique sociale, dont il faut tenir compte. Nous verrons comment ces exemples s'intègrent dans un discours publicitaire³ qui adhère à une vision du monde, celle du discours social en vogue. Angenot définit justement le discours social comme « tout ce qui se dit, tout ce qui s'écrit dans un état de société donné » ou comme « l'ensemble non nécessairement systématique,

mais plutôt antagoniste du *dicible*, des discours institués et des thèmes pourvus d'acceptabilité et de capacité de migration-mutation dans un moment historique d'une société donnée » (Angenot, 1983:105). Il s'agit d'un amalgame de paroles en mouvance présenté sous un va-et-vient de transferts dans des compartiments qui ne sont pas étanches, mais perméables, comme le prouve l'infiltration des éléments historiques au sein du discours publicitaire que nous prenons comme point de repère. Ainsi, en France, dans le discours social de 1989, dans ce qui se dit et s'écrit, la mention de cette parcelle de l'histoire a une place capitale, pas tant en raison du genre que du fait d'être en vogue à ce moment-là. Il y a un vocabulaire omniprésent – comme dans tout phénomène de mode – qui se manifeste dans tout ce qui se réfère à la Révolution. Les mass-médias s'en font écho, plus intensément dans l'espace de quelques semaines précédant la date du 14 Juillet, jour de la Fête Nationale.

Le discours social est avant tout la production linguistique d'une société, d'une situation, d'un espace et d'un moment bien définis. Toute société tient un discours sur elle-même, et les discours changent tout au long de l'histoire, ainsi que les destinataires. En conséquence, le discours du Bicentenaire est unique.

2. LA MOUVANCE DISCURSIVE

Nous retenons surtout la façon dont le discours publicitaire se tisse, en intégrant dans sa trame un discours social, porteur d'un système de valeurs propres à la société qui l'émet et le reçoit.

Un fonctionnement intertextuel et interdiscursif se dégage de la structure interne des énoncés, entre le discours publicitaire in praesentia et le discours historique in absentia. Nous adoptons d'Angenot la définition d'*intertextualité* « comme circulation et transformation d'idéologèmes, c'est-à-dire de petites unités signifiantes dotées d'acceptabilité diffuse dans une doxa donnée » et d'*interdiscursivité* « comme interaction et influences réciproques des axiomatiques de discours contigus ou homologues » (Angenot, 1983:106-107).

Le discours publicitaire, qui retient notre attention, a recours au discours historique, par une sorte d'édulcoration, pour se construire lui-même.

Lorsque ce genre de croisement se produit, l'appropriation réalisée par le texte publicitaire fait de celui-ci un message agissant « non comme un ensemble structuré d'éléments coïntelligibles, et fonctionnels, mais comme une sorte de dispositif qui absorbe, sélectionne, modifie et rediffuse certains *topoi* et certains préconstruits « thématiques migrant à travers le moment historique » (Angenot, 1983:102). Les thèmes dominants en 1989 étaient, en effet, ceux qui concernaient l'événement mentionné. Le discours publicitaire, très libre, accueille dans son sein le discours historique, de sorte que des éléments de nature distincte se trouvent mêlés par syncrétisme, de manière apparemment indissociable. Bien entendu, les discours sont mouvants, mais cela ne veut pas dire qu'il y ait un flou total entre eux. Primo, le discours publicitaire a des traits immanents (il a une forme et une fonction qui le particularisent comme tel) ; secundo, il s'ouvre pour absorber et modifier des idéologèmes⁴ du discours social (en l'occurrence, la primauté est donnée à l'histoire).

La publicité utilise en effet une langue très marquée, avec une finalité bien établie, et constitue un discours ayant droit de cité parmi tous les autres, qui ensemble constituent la masse du discours social. En effet, « les discours opèrent comme toute autre pratique instituée - à ceci près qu'il n'est pas de pratique qui ne s'institue sans l'accompagnement d'un discours qui la parle en la légitimant » (Angenot, 1983:106). En raison de la tâche persuasive qui lui est assignée, le discours publicitaire se fait écho de la thématique sociale d'actualité pour mieux cibler son public. Elle joue sur certaines significations ambiantes, inscrites dans l'imaginaire des interlocuteurs et, partant, avec la représentation qu'ils se font de certains éléments de la langue (noms communs : *découvrir*, *révolutionnaire* ; noms propres : *Danton*, *Marie-Antoinette*, *Palais Royal* ; énoncés : *aux armes citoyens*, *ça ira*) et du chiffre/ date (1789), sous les auspices du partage d'une culture. Il va de soi que ces éléments, relevant d'un seul type d'intertextualité, ne constituent qu'un exemple de l'un des multiples mécanismes de construction de l'énonciation. Et ce que nous prétendons exposer ici, c'est le filtrage social de ce type de discours, dans une perspective pragmatique qui met en rapport émetteur et récepteur.

Le discours publicitaire est un lieu d'interférences : l'événement historique est réacculturé et « trahi » dans la mesure où il a été « traduit » ; et, la publicité étant très ponctuelle, l'anecdote qu'on lui octroie tient à ses propres mots, à leur capacité de signifier et d'évoquer - par intertextualité interposée -

sous l'emprise sociale. Dans cette mouvance, deux entités différentes s'allient : à savoir, l'histoire (discours du passé et du présent) venant s'imbriquer dans la publicité (discours du présent), avec un décalage référentiel se rapportant à deux dates : 1789 et 1989.

REFERENTS HISTORIQUES implicites

REFERENTS PUBLICITAIRES explicites

éléments-clés
des énoncés
publicitaires
homonymiques et
polysémiques⁵

exemple (1)

date	1789	chiffre
exploit.	découvrir.	visite
droit.	Liberté.	statue
changement.	Révolutionnaire	prix

exemple (2)

La Marseillaise ⁶ .	Aux ondes citoyens	invitation à l'achat
--------------------------------	--------------------	----------------------

exemple (3)

personnage révolutionnaire	Danton	animal mâle
mots de Danton.	il ne dit pas tou- jours ça ira, ça ira	attitude de l'animal

exemple (4)

reine.	Marie-Antoinette.	animal femelle
château	Palais Royal.	fin palais

Il y a ici une spéculation sur les mots qui se manifeste dans l'usage d'éléments semblables formellement, mais avec des sens bien différents, du fait qu'ils sont attachés à deux référents : l'un explicite (référent publicitaire) et l'autre implicite (référent historique). La communication n'est pas gênée, puisque la situation et le contexte évitent l'ambiguïté, même s'ils la suggèrent. Ce jeu sur le sens est un procédé ludique qui fait tache d'huile en publicité.

3. LES FAITS SOCIAUX ET LES FAITS LINGUISTIQUES

D'un côté, nous avons la langue et de l'autre les habitudes qui la sous-tendent. Dans la composition et la décomposition des énoncés interviennent une langue, le français, et un cadre culturel qui actualise le savoir partagé par le groupe qui les reçoit. On ne peut ni couper la langue du contexte social (Lago, 1989:59-72) ni faire une étude approfondie du corpus sans déchiffrer les références culturelles qui l'émaillent et qui sont là justement à dessein pour évoquer et pour être déchiffrées. C'est la raison pour laquelle nous avons jugé intéressant de les étudier. Ces références engagent une communion, en raison d'une culture commune, entre émetteur et récepteur. Les allusions historiques ne peuvent pas être explicitées simplement en termes sémantico-rhétoriques ; elles le sont surtout comme investissement socio-pragmatique. Ces énoncés à forte charge connotative fonctionnent à un moment donné, dans un espace donné et visant des récepteurs ponctuels. Nous observons donc ces énoncés par l'analyse des conditions dans lesquelles ils ont été produits ; le social incitant sur l'objet langue⁷. L'analyse serait simpliste si elle dédaignait la répercussion du discours social ambiant, puisqu'il déteint sur le fait linguistique. La langue est alors scrutée en tant que parler, idiome, langue partagée sous l'emprise de la doxa, de la civilisation, de la culture commune⁸.

Nous n'allons pas entrer ici dans les controverses⁹ entre linguistique et sociolinguistique. Nous rappelons simplement que, recouvrant toute la langue, « la sociolinguistique est une linguistique : elle a le même domaine que la linguistique, la langue, et non pas un sous-territoire (dialectes sociaux, covariation) ; elle a les mêmes tâches à remplir » (Encrevé, 1977:4). D'ailleurs, le fait linguistique ne peut pas être pris dans l'abstrait pour une étude qui se veut autre chose que grammaticale. La langue en tant que mode de fonctionnement social est un moyen humain d'échange, privilégié, il faut le reconnaître, parmi d'autres. La production linguistique est ici perçue dans sa complexité.

La réceptivité est plus ou moins élevée selon le degré de compréhension de chaque individu. Mais, notre intérêt, comme celui du publicitaire, est de cerner l'interlocuteur social. Cela nous amène à considérer les conditions de production et de réception en rapport avec le contenu du discours : « Ce qui parle, ce n'est pas la parole, le discours, mais toute la *personne sociale* (c'est ce qu'oublie ceux qui cherchent la « force illocutoire » du discours dans le

discours) » (Bourdieu, 1977:23). Le fait social est intégré dans une représentation collective. Les individus, malgré les divergences entre eux, en tant qu'êtres sociaux, s'unifient dans le groupe au sens de Durkheim. La communauté a beau ne pas partager la même vision des choses, elle partage les choses et la langue lui sert de moyen d'expression. En principe, cette communauté doit aussi partager les règles d'interprétation de la parole publicitaire. En effet, ces productions linguistiques sont en interaction étroite avec le milieu social où elles ont été projetées. Le langagier et le social se façonnent mutuellement¹⁰. La langue étant l'un des moyens de reconnaissance par excellence, l'appropriation intertextuelle ou le détournement des sources s'inscrit aussi dans une dimension linguistico-sociale. La langue est un héritage culturel, symbole de solidarité. Nous agissons sur elle, chacun de nous y introduit des innovations, consciemment ou non ; ces innovations ne passent dans l'usage que si elles sont acceptées et partagées par la communauté linguistique.

Les effets de sens s'appuient sur la littéralité de l'énoncé et à partir de cet énoncé se construisent socialement : ainsi, 1789 est un chiffre qui évoque une date ; *découvrir la Liberté* veut dire se rendre aux Etats-Unis et aller voir la célèbre statue new-yorkaise, tout en évoquant la découverte de l'Amérique et le droit à être libre ; *révolutionnaire* signifie littéralement dans ce contexte « bon marché », car il porte son incidence sémantique sur le prix (1789 Francs) et évoque la Révolution, etc. Dans l'intertextualité, il y a interaction entre énonciation et référenciation : et les fragments qui nous servent ici d'exemple seraient interprétés différemment – au moins du point de vue de la dénotation – dans d'autres univers discursifs.

4. LA LANGUE

Le jeu linguistique opéré par ces énoncés exige une sollicitation de l'interlocuteur plus active, parce qu'ils sont complexes, pleins d'insinuations, supposant un consensus entre émetteur et récepteur. Il y a une différence notoire entre l'acte de présenter explicitement un fait quelconque et celui d'y faire allusion¹¹ : l'émetteur suppose à l'avance que le récepteur est en possession de ce qui est voilé. Il y a sans doute une complicité étrangère à la formulation explicite. La prise en compte de l'intertextualité, par l'incidence d'un discours sur l'autre, mobilise l'imaginaire linguistique, qui « touche à la représentation sociale de la langue » (Houdebine, 1985:64). L'interlocuteur ressent le

déplacement des séquences linguistiques (*1789, découvrir, Liberté, révolutionnaire, aux ondes citoyens, Danton, il ne dit pas toujours ça ira, ça ira, Marie-Antoinette, Palais-Royal*) et leur impropriété, dans la capacité qu'elles ont de se délier du référent qui leur est habituel.

L'intertextualité est un exercice de manipulation. Il y a un contenu déjà inscrit dans les nominations codées, sur lequel un nouvel investissement sémantique opère ultérieurement. Ces productions à caractère implicite sont fondées sur l'univers doxologique assumé par le locuteur et l'interlocuteur. Dans les signes codés, il y a deux objets : l'un médiat (historique), par expérience collatérale ; l'autre immédiat (publicitaire), présent. Les significations historiques secondaires viennent se greffer sur le sens principal des signes par polysémie (*découvrir, révolutionnaire*) et par homonymie (*1789, Liberté, aux ondes citoyens, Danton, il ne dit pas toujours ça ira, ça ira, Marie-Antoinette, Palais-Royal*).

La reprise peut être considérée comme infinie : chaque emploi actuel d'un mot évoque ses emplois précédents. Mais nous n'avons pas l'impression de faire cette reprise si ce n'est dans l'emploi de fragments codés¹². Le signe concentre dans son antériorité représentative tout ce que l'expérience référentielle symbolise chez lui (toutes les occurrences et tout ce qui est compris dans la symbolisation).

Ces éléments, étrangers autant qu'étranges, peuvent au premier abord déconcerter, entraver la lecture, mais ils se transforment en jeu référentiel. Le récepteur décrypte et cherche à tout éclaircir, car la quête de l'univocité est capitale dans la logique de l'herméneute. Aucun message n'est clos, le sens n'est jamais fini¹³. Ces énoncés pouvant avoir à la limite plusieurs interprétations sémantico-référentielles, le récepteur retient l'interprétation la plus compatible. Le problème, au fond, est une question de dénomination. Ces exemples gardent en partie leur poids historique, malgré le déplacement de sens effectué. Cela nous montre que tout segment codé, socialisé, fortifié par un usage précis, ne rétrécit pas son sens, mais au contraire peut l'accroître par le biais de cette altération contextuelle. Les mots historiques, pérennisés, sont interprétés, traduits dans le discours publicitaire par adaptation passagère. Il ne s'agit au fond que d'une intronction servant à une mise en valeur. Or le sérieux de l'histoire est persiflé.

L'herméneutique consiste à lire entre les lignes. L'émetteur crypte et le récepteur décrypte. Nous découvrons l'implicite historique dans nos exemples, par une sorte d'inadéquation, comme un clin d'oeil, par une non-conformité de certains éléments à la réalité publicitaire en ceci que, précisément, on reconnaît leur provenance d'un autre texte et d'un autre contexte. Ces éléments sont évidemment disponibles en langue ; mais dans cet emploi publicitaire, ils sont pris comme des expressions et des mots codés dans le discours historique. En effet, ils sont très prégnants et repris donc par ce discours publicitaire à des fins persuasives. Dans chaque discours, ils désignent des objets et des procès concrets (voir le schéma que nous avons élaboré plus haut) et ils s'approprient un sens à partir de là. La même désignation, par polysémie ou par homonymie, sert deux contenus référentiels, avec des significations différentes. Grosso modo, c'est une sorte de traduction fictive de termes intraduisibles, même si sémantiquement ces termes sont plus souples qu'il ne paraît.

Les signes, plutôt que de signifier un concept, évoquent leurs référents. Ils ont été définis à partir d'un lieu socialement défini. Le jeu provoque la simultanéité des sens, même si l'aptitude à s'arracher à la situation et à briser la relation pratique qui unit un mot à un contexte persiste. La référence publicitaire est ad hoc. Ces référents posent le problème du rapport entre l'objet réel tel qu'il est découpé par l'expérience et la langue. Le référent est une entité de nature extralinguistique et, en conséquence, les noms sont indépendants de leurs désignations, ce qui permet leur souplesse dans la capacité de désignation : « le mot réfère dans un discours à un objet tout en le signifiant en langue à partir de sa désignation » (Srpová, 1987:110). Toutefois, lorsqu'il s'agit d'expressions et de noms codés, une tension est créée : la mono-référentialité tire à hue et la pluri-référentialité tire à dia, en ceci que les deux discours s'attirent et s'affrontent dialectiquement.

De même, cette dénomination commune est possible parce qu'il y a un jeu sur le sens, jeu qui repose sur une activité métalinguistique inconsciente. La parole publicitaire est le lieu de jouissance par antonomase, où la parole intertextuelle est elliptique : le dit se transmet par locution et le non-dit par évocation.

5. L'HABITUS SOCIAL

La langue est instrument, outil d'une expression particulière sous-tendue par un « habitus social », au sens de Bourdieu. La reprise de ces éléments est inhérente à des valeurs sociologiques qui la sous-tendent. C'est dire que la langue est dynamisée par des éléments qui lui sont extérieurs. De ce fait, elle est socio-culturellement manipulée.

Langue et culture ne peuvent pas être dissociées lors d'une analyse du discours. Selon Bourdieu, « parmi les présupposés de la communication linguistique qui échappent le plus complètement aux linguistes, il y a les conditions de son instauration et le contexte social dans lequel elle s'instaure et en particulier la structure du groupe dans lequel elle s'accomplit. Pour rendre raison des discours, il faut connaître les conditions de constitution du groupe dans lequel il fonctionne » (Bourdieu, 1977:21).

Un fonds culturel et idéologique sous-tend la situation discursive. Les éléments sont choisis aussi en fonction de leur valeur extra-linguistique par leur prise sur l'inconscient. Les références culturelles se présentent sous la forme de fragments du discours social (ce dont on parlait à l'époque) et plus précisément historique. N'importe quel événement – politique, culturel, économique, social, etc. – peut susciter des commentaires et devenir un lieu commun auquel le genre publicitaire peut faire à son tour allusion.

La parole se montre perméable, malléable à la doxa qui, acceptée et partagée, s'impose, dans la liberté et la contrainte, dans ce qu'on veut dire et ce qu'on doit dire. Les mots intertextuels sont des symboles dans le système des significations de l'Histoire. Les connaissances en sont des élaborations construites sur des données socialisées. La surprise est créée par la confrontation entre la représentation inhabituelle et la représentation attendue, l'irruption de ces énoncés dans le discours publicitaire étant en partie incongrue, déconcertante. Et la communauté perçoit sans être entièrement consciente du « piège » que le publicitaire lui tend.

Le maniement des mots et des croyances qui les sous-tendent reflète un choix idéologique. Etant donné que le principe social porte son incidence sur le langage, le discours est transcendé par la doxa.

6. LA CONJONCTURE SOCIALE

Nous parlons de conjoncture dans la mesure où nous prenons le message en circulation dans une situation résultant d'un ensemble de facteurs définis qui conditionnent la production des annonces ainsi que leur réception. Ce sont des éléments de la situation de communication, à savoir l'émetteur et le récepteur dans un environnement qui se projette en dehors des éléments linguistiques, liés aux contraintes discursives et sociales. L'émetteur publicitaire est un récepteur exceptionnel, qui cherche à élaborer le message le plus percutant. Il produit ce message à partir de son interprétation de la culture et le destine à une cible. Il argumente au moyen d'un discours, ayant étudié préalablement les conditions psychiques et sociologiques possibles de la réception.

L'énonciation se déroule dans des circonstances particulières où l'énoncé prend place, c'est-à-dire dans une situation de discours. En effet, il y a des circonstances produites notamment par les événements qui conditionnent la réception de ces messages publicitaires. Mais, il y a aussi une composante évaluative, dégagée des rapports des récepteurs aux énoncés qui leur sont présentés.

Le choix allusif a été fait lorsque ces éléments percutants et saillants étaient particulièrement ravivés. Les paroles sont modelées par un frottement situationnel particulier. L'événement historique en soi a beau être écarté, beaucoup de ses éléments sont exploitables, et le sont d'autant plus dans des situations bien précises. Car s'il est certain – comme le dit Bakhtine – que la situation est un constituant de l'énonciation, il est certain aussi que l'effet de ces énoncés sur le récepteur serait autre aujourd'hui, par exemple. Dans l'ordre affectif, leur portée sur la capacité réceptive de l'interlocuteur risque d'être moins pénétrante. Cela aux dépens des connotations historiques, qui sont toujours les mêmes. Mais, comme il a déjà été noté, ces éléments ont été repris lorsqu'ils étaient fortement suggestifs et captivants, en fonction d'expériences vécues, qui sont, naturellement, d'ordre extralinguistique.

La célébration crée une atmosphère qui rend la situation capitale puisqu'il y a une prise de distance par rapport aux faits historiques, et le regard que le récepteur porte sur eux est déplacé. Ainsi, la doxa dominante construit son discours prédominant et la masse synchronique du discours social qui règne en

France à ce moment-là en surdétermine la lisibilité. Tout est fait pour une réception optimale. Nous concevons la réception comme fait social, supra-individuel, malgré les divergences, car le lecteur collectif s'engage dans une lecture complexe, par l'intermédiaire d'une convivialité doxique du discours historique de la Révolution étendu à l'hégémonie du discours social. Dans la mesure où le discours social est constaté, il y a consensus sur son existence. Ce savoir partagé manque souvent de rigueur, mais il rebondit en l'occurrence par le ressassement des mass-médias. Comme n'importe quel savoir virtuel, il peut être actualisable, le moment venu. Ainsi l'histoire se fait-elle fable, sujet imaginaire, les contingences historiques faisant changer le point de vue sur l'événement.

7. CONCLUSION

Les déterminations sociales qui pèsent sur l'émission de la parole sont multiples. Les éléments historiques agissent par évocation. Leur choix est très rentable parce qu'ils sont *in mente*. Ils réactivent le fonds culturel français : si nous allons vérifier dans nos énoncés, les séquences *Marie-Antoinette*, *Danton*, *1789*, *il ne dit pas toujours ça ira, ça ira, etc.* affleurent comme des spectres par leur référence historique, sans s'imposer intégralement, car cette référence est devancée par la référence publicitaire. Il est aisé de voir comment « le langage est englué dans la référence » (François-Geiger, 1990:89). Le rapprochement se fait par évocations connotatives. Il va de soi aussi que le récepteur social standard n'a qu'une image stéréotypée qui se limite à des traits, qui justement lui servent de point d'ancrage à un rapprochement entre les deux discours.

Cette manipulation doit être légitimée par un « compromis résultant de la transaction entre l'intérêt expressif et la censure inhérente à des rapports de production linguistique particuliers » (Bourdieu, 1977:22). Et la réception se fait sur le mode de la reconnaissance et de l'acceptabilité. Ces messages prégnants fonctionneraient autrement dans d'autres sociétés, où l'« expérience cognitive » (Srrová, 1987:113-114) serait plus ou moins différente, même si ces sociétés connaissent l'histoire de France. Également, en France, ces messages émis dans d'autres circonstances que celles du Bicentenaire, seraient reçus autrement, dans la mesure où les sujets d'actualité s'étiolent au fur et à mesure que le temps passe. Par ces temps qui courent, nous sommes soumis à

un effet de bombardement informatif : les sujets à l'ordre du jour tombent très vite dans l'oubli.

L'attention est captée de biais, par une présentation à haute dose évocatrice, qui marque un sentiment patriotique, voire chauviniste. Le fait historique, pris à distance, sans être assumé, est repris par la publicité sous l'aspect humoristique et festif. C'est ainsi qu'elle s'enrobe de ces reprises, en travaillant l'évocation, les arrière-plans historiques. Effectivement, en fêtant l'imaginaire, le produit se fait véhicule des valeurs culturelles et l'annonce publicitaire devient source de plaisir et de fantaisie.

BIBLIOGRAPHIE :

- ACHARD, P. (1978), « Une partie intégrante de la sociolinguistique : l'Analyse de Discours », *Langage et société*, 6, 3-26.
- ACHARD, P. (1986), « Analyse de Discours et sociologie du langage », *Langage et société*, 37, 5-55.
- ANGENOT, M. (1983), « Intertextualité, interdiscursivité et discours social », *Texte*, 2, 101-112.
- ANGENOT, M. (1988), « Rhétorique du discours social », *Langue française*, 79, 24-36.
- BACHAND, D. (1987), « L'art de/dans la publicité : de la poésie à la prophétie », *Études françaises*, 22/3, 21-33.
- BOURDIEU, P. (1977), « L'économie des échanges linguistiques », *Langue française*, 34, 17-34.
- BOUTET, J. (1980), « Quelques courants dans l'approche sociale du langage », *Langage et société*, 12, 33-71.
- CALVET, L.-J. (1989), « In french dans le texte », *Le français dans le monde*, 228, 42-43.
- DUCROT, O. et TODOROV, T. (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris.
- ENCREVE, P. (1977), « Présentation : linguistique et sociolinguistique », *Langue française*, 34, 3-16.
- FLAHAULT, F. (1978), *La parole intermédiaire*, Seuil, Paris.
- FRANÇOIS-GEIGER, D. (1990), « Connivence et interlocution », *La linguistique*, 26-2, 87-93.

- GAGNEPAIN, J. (1982), *Du vouloir dire I (Du signe et de l'outil)*, Pergamon Press, Paris.
- HOUEBINE, A. M. (1985), « L'imaginaire linguistique dans la communication mass-médiatique », *Médias et enseignement*, sous la direct. de P. Charaudeau, Didier, Paris, 58-64, Colloque AUELF (Sitges, avril, 1984).
- LAGO, J. (1989), « Le rôle du contexte dans l'expression de la généricité et de la spécificité », *Modèles linguistiques*, T. XI, F. 2, 59-72.
- OSTROWETSKY, S. (1977), « Langage et fait social », *Langage et société*, 1.
- PERELMAN, Ch. et OLBRECHTS-TYTECA, L. (1976) *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, 3 éd., Editions de l'Université de Bruxelles.
- REY-DEBOVE, J. (1979), *Lexique. Sémiotique*, P.U.F., Paris.
- SÉRIOT, P. (1986), « La langue de bois et son double », *Langage et société*, 35.
- SRPOVA, M. (1987), « Expérience cognitive et systèmes linguistiques », *DISCOSS*, 3, 108-121.

NOTES

- 1 Nous reprenons les exemples (1), (3) et (4) de notre travail « Homonymie, polysémie et paralinguistique dans la langue publicitaire », in *Actes du XVII^e colloque international de linguistique fonctionnelle*, Universidad de León, 1992, pp. 113-115. Nous avons cru opportun de les reproduire ici, en raison de leur valeur de faits de langue filtrés par le social.
- 2 L'exemple (1) est apparu dans l'hebdomadaire *L'Express* en mai 1989 et les exemples (2), (3) et (4) ont été pris d'affiches du métro parisien en juin 1989.
- 3 Discours ici est considéré au double titre de langue en acte, au sens de Benveniste, et de genre particulier relevant d'une classification sociale.
- 4 Rey-Debove définit l'idéologème comme l'« unité d'une idéologie, saisie dans un système signifiant », et l'idéologie comme l'« ensemble des idées (jugements ou croyances) propres à une société à un moment donné » (1979:77).
- 5 Dans notre travail « Homonymie, polysémie et paralinguistique dans la langue publicitaire », nous faisons le point sur les aspects sémantiques. Voir note 1.
- 6 « Aux ondes citoyens! » est le détournement d'une partie d'un vers du refrain de la Marseillaise qui dit ainsi : « Aux armes, citoyens, formez vos bataillons! »
- 7 En ce sens, Encrevé (1977:11-12) dit que « ce que l'individu a dans la tête, et même dans tout le corps, ce que de la langue est non seulement intériorisé mais incorporé, on peut le penser comme un habitus linguistique -non pas une machine sociale reliée à une machine

- linguistique et qui réglerait les usages de cette compétence, mais un dispositif complexe de savoirs indémêlablement linguistiques et sociaux, où l'entendu est reçu, analysé et incorporé à la fois grammaticalement, c'est-à-dire pourvu d'une analyse structurale, et sociale, c'est-à-dire pourvu de sa valeur sociale relativement à la portion du sujet dans la structure ».
- 8 C'est la conception de Gagnepain (1984:passim) selon laquelle la langue est le réinvestissement social du langage.
 - 9 Selon Achard (1986:5) la prolongation du débat est due au fait que trois aspects différents du langage se rencontrent sur le même point: le sociologique (société), le linguistique (langage et langue) et le pratique (utilisation).
 - 10 L'énonciation doit être considérée comme « ne prenant son sens que grâce aux conditions sociales de sa production et de son interprétation » (Achard, 1978:19).
 - 11 Cf. notre travail en collaboration avec J. Lago: « A propos de l'allusion publicitaire », in *Homenaje ó profesor Constantino García*, t.I. Universidade de Santiago de Compostela, 1991, 243-247.
 - 12 Sériot (1986:28) dit à ce propos : « La parole, en effet, n'apparaît jamais sur fond neutre ». La langue adamique, parole sans mémoire et solitaire, est le mythe le plus tenace de la linguistique. En fait un texte, écrit ou oral, n'a jamais une initiale absolue. « Ça parle » toujours avant et ailleurs. La « parole » du sujet est hétérogène, réponse, écho, renvoi ou rejet de la parole des autres ».
 - 13 Flahault parle d'incomplétude permanente : « le paradoxe de la complétude, c'est qu'elle se donne pour une réalité, bien qu'elle soit cependant toujours prise, et même produite dans le monde des signes » (1978:98).

DIAGNOSTIC, 1971. *Diagnostico de la Universidad de Costa Rica*. (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971).

1. *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica*. (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971).

2. *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica*. (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971).

3. *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica*. (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971).

4. *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica*. (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971).

5. *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica*. (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971).

6. *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica*. (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971).

7. *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica*. (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971).

8. *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica*. (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971).

9. *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica*. (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971).

10. *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica*. (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971).

11. *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica*. (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971).

NOTES

1. Véase, por ejemplo, H. J. H. de la Cruz, *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica* (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971), con un interesante análisis de la estructura de la Universidad de Costa Rica, pp. 1-11. Véase también el estudio de la estructura de la Universidad de Costa Rica en la revista *Revista de la Universidad de Costa Rica*, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.
2. Véase, por ejemplo, H. J. H. de la Cruz, *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica* (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971), con un interesante análisis de la estructura de la Universidad de Costa Rica, pp. 1-11.
3. Véase, por ejemplo, H. J. H. de la Cruz, *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica* (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971), con un interesante análisis de la estructura de la Universidad de Costa Rica, pp. 1-11.
4. Véase, por ejemplo, H. J. H. de la Cruz, *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica* (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971), con un interesante análisis de la estructura de la Universidad de Costa Rica, pp. 1-11.
5. Véase, por ejemplo, H. J. H. de la Cruz, *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica* (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971), con un interesante análisis de la estructura de la Universidad de Costa Rica, pp. 1-11.
6. Véase, por ejemplo, H. J. H. de la Cruz, *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica* (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971), con un interesante análisis de la estructura de la Universidad de Costa Rica, pp. 1-11.
7. Véase, por ejemplo, H. J. H. de la Cruz, *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica* (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971), con un interesante análisis de la estructura de la Universidad de Costa Rica, pp. 1-11.
8. Véase, por ejemplo, H. J. H. de la Cruz, *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica* (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971), con un interesante análisis de la estructura de la Universidad de Costa Rica, pp. 1-11.
9. Véase, por ejemplo, H. J. H. de la Cruz, *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica* (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971), con un interesante análisis de la estructura de la Universidad de Costa Rica, pp. 1-11.
10. Véase, por ejemplo, H. J. H. de la Cruz, *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica* (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971), con un interesante análisis de la estructura de la Universidad de Costa Rica, pp. 1-11.
11. Véase, por ejemplo, H. J. H. de la Cruz, *El lenguaje de la Universidad de Costa Rica* (Lima: Universidad de Costa Rica, 1971), con un interesante análisis de la estructura de la Universidad de Costa Rica, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Journal of Latin American Studies, vol. 1, no. 1, pp. 1-11.

Lectura selectiva de « Dirección Equivocada »
comparada de Julio Ramón Ribeyro

Carlos L. OCHOA

LE POINT SUR LA RECHERCHE

DIRECCION EQUIVOCADA

La novela *Dirección Equivocada* de Julio Ramón Ribeyro es una obra que se sitúa en el ámbito de la narrativa peruana contemporánea. El autor, nacido en 1911, es uno de los más importantes escritores de su generación. Su obra se caracteriza por un estilo claro y directo, y por una profunda comprensión de la realidad social y humana. *Dirección Equivocada* es una novela que trata de la vida de un hombre que se encuentra perdido en un mundo que no entiende. El protagonista es un hombre que se encuentra perdido en un mundo que no entiende. El autor, nacido en 1911, es uno de los más importantes escritores de su generación. Su obra se caracteriza por un estilo claro y directo, y por una profunda comprensión de la realidad social y humana. *Dirección Equivocada* es una novela que trata de la vida de un hombre que se encuentra perdido en un mundo que no entiende. El protagonista es un hombre que se encuentra perdido en un mundo que no entiende.

**Lectura sociocrítica de « Dirección equivocada »,
cuento corto de Julio Ramón Ribeyro**

Carlos L. ORIHUELA

DIRECCION EQUIVOCADA

Ramón abandonó la oficina con el expediente bajo el brazo y se dirigió a la avenida Abancay. Mientras esperaba el ómnibus que lo conduciría a Lince, se entretuvo contemplando la demolición de las viejas casas de Lima. No pasaba un día sin que cayera un solar de la colonia, un balcón de madera tallada o simplemente una de esas apacibles quintas republicanas, donde antaño se fraguó más de una revolución. Por todo sitio se levantaban altivos edificios impersonales, iguales a los que había en cien ciudades del mundo. Lima, la adorable Lima de adobe y de madera, se iba convirtiendo en una especie de cuartel de concreto armado. La poca poesía que quedaba se había refugiado en las plazoletas abandonadas, en una que otra iglesia y en la veintena de casonas principescas, donde viejas familias languidecían entre pergaminos y amarillentos daguerrotipos.

Estas reflexiones no tenían nada que ver evidentemente con el oficio de Ramón : detector de deudores contumaces. Su jefe, esa misma mañana, le había ordenado hacer una pesquisa minuciosa por Lince para encontrar a Fausto López, cliente nefasto que debía a la firma cuatro mil soles en tinta y papel de imprenta.

Cuando el ómnibus lo desembarcó en Lince, Ramón se sintió deprimido, como cada vez que recorría esos barrios populares sin historia, nacidos hace veinte años por el arte de alguna especulación, muertos luego de haber llenado algunos bolsillos ministeriales, pobremente enterrados entre la gran urbe y los lujosos balnearios del Sur. Se veían chatas casitas de un piso, calzadas de tierra, pistas polvorientas, rectas calles brumosas donde no crecía un árbol, una yerba. La vida en esos barrios palpitaba un poco en las esquinas, en el interior de las pulperías, traficadas por caseros y borrachines.

Consultando su expediente, Ramón se dirigió a una casa de vecindad y recorrió su largo corredor perforado de puertas y ventanas, hasta una de las últimas viviendas.

Varios minutos estuvo aporreando la puerta. Por fin se abrió y un hombre somnoliento, con una camiseta agujereada, asomó el torso.

— ¿Aquí vive el señor Fausto López?

— No. Aquí vivo yo, Juan Limayta, gasfitero.

— En estas facturas figura esta dirección — alegó Ramón, alargando su expediente.

— ¿Y a mí qué? Aquí vivo yo. Pregunte por otro lado — y tiró la puerta.

Ramón salió a la calle. Recorrió aún otras casas, preguntando al azar. Nadie parecía conocer a Fausto López. Tanta ignorancia hacía pensar a Ramón en una vasta conspiración distrital destinada a ocultar a uno de sus vecinos. Tan sólo un hombre pareció recurrir a su memoria.

— ¿Fausto López? Vivía por aquí pero hace tiempo que no lo veo. Me parece que se ha muerto.

Desalentado, Ramón penetró en una pulpería para beber un refresco. Acodado en el mostrador, cerca del pestilente urinario, tomó despaciosamente una coca-cola. Cuando se disponía a regresar derrotado a la oficina, vio entrar en la pulpería a un chiquillo que tenía en la mano unos programas de cine. La asociación fue instantánea. En el acto lo abordó.

— ¿De dónde has sacado esos programas?

— De mi casa, ¿de dónde va a ser?

— ¿Tu papá tiene una imprenta?

— Sí.

— ¿Cómo se llama tu papá?

— Fausto López.

Ramón respiró aliviado.

— Vamos allí. Necesito hablar con él.

En el camino conversaron. Ramón se enteró que Fausto López tenía una imprenta de mano, que se había mudado hacía algunos meses a pocas calles de distancia y que vivía de imprimir programas para los cines del barrio.

— ¿Te pagan algo por repartir los programas?

— ¿Mi papá? ¡Ni un taco! Los dueños de los cines me dejan entrar gratis a las seriales.

En los barrios pobres también hay categorías. Ramón tuvo la evidencia de estar hollando el suburbio de un suburbio. Ya los pequeños ranchos habían desaparecido. Solo se veían callejones, altos muros de corralón con su gran puerta de madera. Menguaron los postes del alumbrado y surgieron las primeras acequias, plagadas de inmundicias.

Cerca de los rieles, el muchacho se detuvo.

— Aquí es — dijo, señalando un pasaje sombrío —. La tercera puerta. Yo me voy porque tengo que repartir todo esto por la avenida Arenales.

Ramón dejó partir al muchacho y quedó un momento indeciso. Algunos chicos se divertían tirando piedras en la acequia. Un hombre salió, silbando, del pasaje y echó en sus aguas el contenido dudoso de una bacínica.

Ramón penetró hasta la tercera puerta y la golpeó varias veces con los puños. Mientras esperaba, recordó las recomendaciones de su jefe: nada de amenazas, cortesía señorial, espíritu de conciliación, confianza contagiosa. Todo esto para no intimidar al deudor, regresar con la dirección exacta y poder iniciar el juicio y el embargo.

La puerta no se abrió pero, en cambio, una ventana de madera, pequeña como el marco de un retrato, dejó al descubierto un rostro de mujer. Ramón, desprevenido, se vio tan súbitamente frente a esta aparición, que apenas tuvo tiempo de ocultar el expediente a sus espaldas.

— ¿Qué cosa quiere? ¿Qué hay? — preguntaba insistentemente la mujer.

Ramón no desprendió los ojos de aquel rostro. Algo lo fascinaba en él. Quizá el hecho de estar enmarcado en la ventanilla, como si se tratara de la cabeza de una guillotina.

— ¿Qué quiere usted? — proseguía la mujer — ¿A quién busca?

Ramón titubeó. Los ojos de la mujer no lo abandonaban. Estaba tan cerca de los suyos que Ramón, por primera vez, se vio introducido en el mundo secreto de una persona extraña, contra su voluntad, como si por negligencia hubiera abierto una carta dirigida a otra persona.

— ¡ Mi marido no está ! — insistía la mujer — Se ha ido de viaje, regrese otro día, se lo ruego...

Los ojos seguían clavados en los ojos. Ramón seguía explorando ese mundo inespecial, presa de una súbita curiosidad pero no como quien contempla los objetos que están detrás de una vidriera sino como quien trata de reconstruir la leyenda que se oculta detrás de una fecha. Solamente cuando la mujer continuó sus protestas, con voz cada vez más desfalleciente, Ramón se dio cuenta que ese mundo estaba desierto, que no guardaba otra cosa que una duración dolorosa, una historia marcada por el terror.

— Soy vendedor de radios — dijo rápidamente —. ¿ No quiere comprar uno ? Los dejamos muy baratos, a plazos.

— ¡ No, no, radios no, ya tenemos, nada de radios ! — suspiró la mujer y, casi asfixiada, tiró violentamente el postigo.

Ramón quedó un momento delante de la puerta. Sentía un insoportable dolor de cabeza. Colocando su expediente bajo el brazo, abandonó el pasaje y se echó a caminar por Lince, buscando un taxi. Cuando llegó a una esquina, cogió el cartapacio, lo contempló un momento y debajo del nombre de Fausto López escribió : « Dirección equivocada ». Al hacerlo, sin embargo, tuvo la sospecha de que no procedía así por justicia, ni siquiera por esa virtud sospechosa que se llama caridad, sino simplemente porque aquella mujer era un poco bonita.

(Escrito en Amberes en 1957)

EL PROFESOR SUPLENTE

El proceso de la narrativa indigenista, que en el ámbito literario peruano representaba la corriente más productiva e interesante de la primera mitad de nuestro siglo, a partir de los años cincuenta ingresa a una etapa de franca declinación, cediendo su espacio al nacimiento de un período predominantemente urbano. Una serie de razones de carácter histórico y social determinaban el nacimiento de esta nueva tendencia, que venía a sustituir a una narrativa que años antes, bajo el influjo de un entusiasmo básicamente nacionalista, había dado énfasis a la necesidad de resolver el problema social indígena y que, por lo mismo, había hecho de la novela género predominante de la época — un instrumento de análisis social y propuesta política. En oposición a este particular espíritu intelectual, nacido y alentado por la ilusión de moderni-

zación y democratización de gobiernos como los de José Pardo (1914-1919) y Augusto B. Leguía (1919-1930), los años cincuenta se presentaban confusos y contradictorios. El concepto de un destino histórico nacional, orientado hacia el rescate de su tradición milenaria y sus fuerzas telúricas, que el idealismo indigenista había soñado insistentemente, remecido por la contundencia de una realidad sórdida e irremediable, expresada en esos momentos por la política represiva de una dictadura que reivindicaba a la oligarquía ante la amenaza democratizante de las décadas anteriores, súbitamente había dado lugar a una vigilia desencantada y pesimista. La migración masiva de campesinos indígenas, que espantados por la crisis agraria invadían los desérticos extramuros de las ciudades (especialmente Lima), donde protagonizaban el espectáculo de una penosa sobrevivencia, y los profundos transtornos dentro de las propias clases dirigentes, en las que las viejas castas aristocráticas acusaban el influjo avasallador de nuevos grupos de poder, dieron los elementos para la constitución de esta nueva narrativa. Ahora el centro de atención de los narradores era la ciudad, nuevo escenario de los actos más importantes de la historia nacional, y los escritores, antes que los propios científicos sociales, lo habían descubierto y constatado, y lo venían registrando en sus textos.

Vistos sus orígenes y opciones artísticas la historiografía literaria ha acordado en denominarla la « Generación del cincuenta ». El carácter citadino de su temática y su ansiedad por una innovación de las formas narrativas, todo lo cual se vería favorecido por la amplia difusión que después de la Segunda Guerra mundial tuvo la narrativa norteamericana y europea (especialmente inglesa y francesa) más recientes, hacen, pues, que — como ya lo anticipamos — su tendencia principal sea « urbana » ; aunque esto no determinaba necesariamente la culminación definitiva del indigenismo. Forzados por las nuevas condiciones sociales del país, los indigenistas optaron también por una revivificación y reorientación del género narrativo agrario, dando origen a una corriente paralela a la que se denomina « neoindigenismo », cuyos representantes más notables vendrían a ser Eleodoro Vargas Vicuna y Carlos E. Zavaleta.

La narrativa urbana (o también llamada « realismo urbano ») es, pues, la corriente que caracteriza mejor a esta etapa con que se inaugura la segunda mitad del siglo. Sus representantes más genuinos, Julio Ramón Ribeyro y Enrique Congrains, desarrollan una narrativa caracterizada por el predominio formal del cuento sobre la novela y por una temática preocupada principalmente por develar la nueva fisonomía capitalina, espacio social en el que

podían advertirse con mayor claridad los conflictos de la época. Sus relatos, investidos por un lenguaje cargado de expresividad y renovada textura (aunque no de gran intención experimental), nos dan cuenta, desde distintas perspectivas y temperamentos, de la problemática de una ciudad que crece violenta y desmesuradamente, y donde sus habitantes, agitados por la ebullición social en la que se encuentran inmersos, luchan denodadamente por sobrevivir y resolver sus preocupaciones existenciales más profundas.

El análisis textual que hacemos en esta oportunidad se realiza, precisamente, sobre un texto de Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929): « Dirección equivocada »¹, cuento breve que, como veremos, a través de sus diversos niveles de significación, revela con sorprendente precisión esa intensificada visión subjetiva, a la vez que analítica y probablemente realista, de la ciudad, a la que aludíamos cuando referíamos los orígenes de la narrativa urbana de los años cincuenta. Cuando hablamos de la narrativa de Ribeyro no debemos perder de vista que, a pesar de que gran parte de los narradores de su generación se caracterizan por poner de manifiesto un espíritu solitario y pesimista, el cual, enfrentado a las contradictorias normas por las que se regiría su sociedad, se duele con escepticismo y desconcierto, Ribeyro, antes que por una reflexión consciente de los reales desafíos del presente, opta más bien por una nostalgia por el pasado, lo que determina la generación de un discurso de carácter aristocratizante, cuyos mensajes, en última instancia, resultan un fuerte ataque contra la burguesía emergente que, según lo que el sentido de sus textos nos indica, constituiría la gran responsable del caos social y el desconcierto intelectual del Perú contemporáneo, así como la usurpadora de un poder antes « legítimamente » ostentado por la aristocracia. Pocos críticos han advertido este detalle; es más, abrumados por la enfática y minuciosa manera con que retrata a la defectuosa y naciente burguesía nacional (en todas sus categorías) y a los sectores marginales abarrotados en los sórdidos barrios pobres de la capital, no pocos han pensado en una literatura crítica y sensible, antes que en un discurso de clase, de decidida afiliación aristocrática y pasatista, que explicaría, además, su opción por una constitución tradicional del lenguaje narrativo².

Los fundamentos teóricos y el desarrollo metodológico que nos sirven de base y a los que trataremos de ceñirnos con cierto rigor corresponden a los de la sociocrítica; más específicamente, a los planteados por Edmond Cros³. La especificidad de nuestra hipótesis, cual es la de demostrar la subyacencia de un discurso aristocratizante y pasatista en los diversos estratos de

« Dirección equivocada », vendrá a ser, en buena cuenta, el auténtico rector de cada uno de los pasos por los que se desarrollará nuestro proceso interpretativo.

TEXTOS SEMIOTICOS

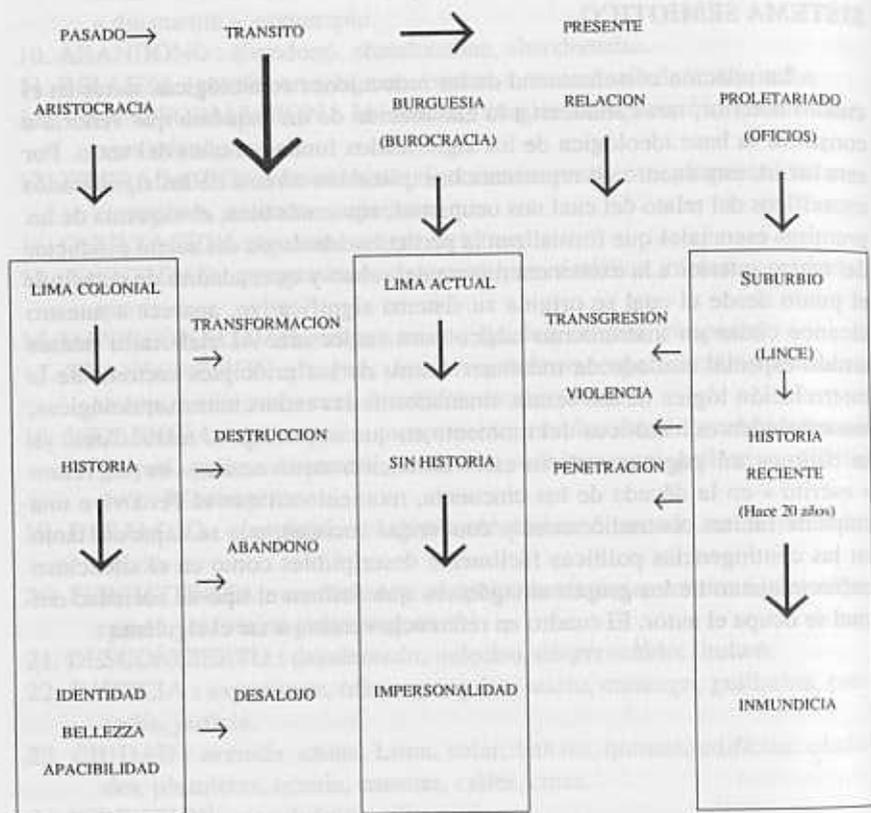
Las reducciones semiológicas a las que podemos someter el repertorio lexical del texto de Ribeyro, en el cual, en su condición de sustancia del significante, se encuentran registrados los elementos responsables de la formación discursiva, nos proporcionan los semas básicos con los que nos es posible esbozar las relaciones lógicas que fundamentan la ideología general del relato. Guiados por las diversas relaciones mutuas que las mismas unidades lexicales nos van señalando y manteniendo nuestros criterios de selección bajo los intereses estatuidos por la propia naturaleza de texto, podemos establecer la siguiente relación de textos semióticos:

1. BUROCRACIA : oficina, expediente, oficio, jefe, pesquisa, cliente, firma, ministeriales, facturas, deudor, juicio, embargo.
2. OFICIOS (proletariado) : oficio, caseros, gasfitero, vendedor, « detector de deudores », « vivía de imprimir programas ».
3. DESTRUCCION : demolición, cayera, revolución, languidecían, amarillentos, muertos, enterrados, perforado, agujereado, derrotado, hollando, menguaron, muerto, desaparecido.
4. AGONIA : refugiado, deprimido, desalentado, derrotado, sombrío, desfalleciente, dolorosa, terror, asfixiado, insoportable, dolor, suspiró, somnoliento.
5. SUBURBIO : Lince, « barrios populares », casitas, « calzada de tierra », distrital, pulpería, barrio, « barrios pobres », suburbio, callejones, muros, corralón, acequias, « paisaje sombrío », acequia, « pistas polvorientas », pulperías, « casa de vecindad ».
6. PASADO : viejas, antaño, historia, colonia, leyenda, fecha, pergaminos, tiempo, memoria.
7. ARISTOCRACIA : altivos, principescas, « viejas familias », lujosos, categoría, señorial, colonial.
8. INMUNDICIA : pestilente, urinario, inmundicias, acequia, bacínica.
9. LUCIDEZ : contemplando, reflexiones, ver, detector, pesquisa, sintió, minuciosa, veían, consultando, conocer, pensar, memoria, vio, enteró,

- evidencia, veían, recordó, ojos, explorando, curiosidad, contempla, « dio cuenta », contempló.
10. ABANDONO : abandonó, abandonaban, abandonadas.
 11. BELLEZA : poesía, arte, lujosas, bonita, « madera tallada », fascinaba.
 12. TRANSFORMACION : levantaba, surgieron, aparición, reconstruir, convirtiendo.
 13. DEGRADACION : borrachines, ignorancia, pestilente, plagadas, dudoso, contagiosa, desierto, sospechosa.
 14. OCULTACION : ocultar, secreto, oculta.
 15. IDENTIDAD : pergaminos, daguerrotipos, familias, historia, evidentemente.
 16. IMPERSONALIDAD : impersonales, iguales, extraña, inespacial.
 17. TRANSGRESION : fraguó, deudores, nefasto, especulación, traficadas, conspiración, amenazas, intimidar, deudor, debía.
 18. VIOLENCIA : aporreando, conspiración, revolución, « tirando piedras », golpeó, puños, amenazas, intimidar, súbitamente, guillotina, súbita, tiró, violentamente.
 19. DESALOJO : abandonó, refugiado, desembarcó, sacado, salió, mudado, echó.
 20. PERSISTENCIA : contumaces, plagado, contagiosa, continuó, duración, quedó, insistía, seguían, seguía.
 21. DESCONCIERTO : desalentado, indeciso, desprevenido, titubeó.
 22. JUSTICIA : expediente, oficio, pesquisa, juicio, embargo, guillotina, procedía, justicia.
 23. CIUDAD : avenida, casas, Lima, solar, balcón, quintas, edificios, ciudades, plazoletas, iglesia, casonas, calles, cines.
 24. DIRECCION : « se dirigió », dirección.
 25. APACIBILIDAD : adorable, apacible.
 26. VIRTUD : virtud, caridad, justicia, adorable, apacible, cortesía, conciliación, confianza.
 27. NEGLIGENCIA : negligencia, somnoliento, desprevenido, borrachines.
 28. SOSPECHA : evidencia, sospecha, sospechosa.
 29. BUSQUEDA : preguntando, encontrar, detector, pesquisa.
 30. PENETRACION : perforado, agujereado, penetró, entrar, hollando, introducido, abierto, clavado.

SISTEMA SEMIOTICO

La relación correferencial de las reducciones semiológicas vistas en el cuadro anterior, nos conducen a la elaboración de un esquema que vendría a constituir la base ideológica de los significados fundamentales del texto. Por esta razón, este cuadro no representa la explicación directa de los significados específicos del relato del cual nos ocupamos, sino, más bien, el esquema de las premisas esenciales que formalizan la particular ideología del sujeto productor del texto, anterior a la existencia misma del relato y que, además de constituir el punto desde el cual se origina su sistema significativo, aparece a nuestro alcance como un instrumento básico para su lectura. Al elaborarlo hemos tenido especial cuidado de mantener dentro de los principios rectores de la interrelación lógica de los semas emanados de las reducciones semiológicas, los antecedentes históricos del momento en que se produjo el texto. Como ya lo dijimos en páginas anteriores, « Dirección equivocada » es un relato « escrito » en la década de los cincuenta, momento en que el Perú vive una etapa de fuertes contradicciones y contiendas sociales, que se expresan tanto en las contingencias políticas fácilmente descriptibles como en el silencioso enfrentamiento de los grupos antagónicos que definen el tipo de sociedad del cual se ocupa el autor. El cuadro en referencia vendría a ser el siguiente :



Como podemos apreciar, la ideología de base de « Dirección equivocada » considera un universo social que estaría definido por la oposición PASADO vs PRESENTE (punto principal de correferencia). Esta oposición resulta fundamental, ya que permite el bosquejo del universo de añoranza (Lima colonial) que le servirá de argumento al hablante básico para fundamentar su denuncia de la usurpación de que ha sido víctima la ARISTOCRACIA por parte de la BURGUESIA (Lima actual). El relato se construye, pues, sobre la base de una sociedad supuestamente reducida al antagonismo de tres clases sociales, el que visto desde una perspectiva temporal (HISTORIA) revelaría la agresión de un PRESENTE, compuesto por dos estratos: la BURGUESIA

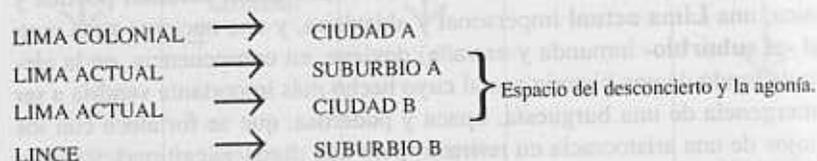
(poder hegemónico) y el PROLETARIADO (clase sospechosa), contra un PASADO, espacio temporal y territorial donde la ARISTOCRACIA habría « legitimado » su derecho y prestigio de clase dirigente. La mecánica discursiva con que se ilustra esta contienda es muy simple: Una Lima colonial, patrimonio de una aristocracia digna de la historia (lo que le ha conferido identidad, distinción – BELLEZA – y le ha permitido la creación de un mundo apacible), a través de un proceso de DESTRUCCION, ABANDONO, TRANSFORMACION y DESALOJO ha pasado a un estado de subordinación ante una Lima actual, patrimonio de una burguesía vulgar (IMPERSONALIDAD) y ahistórica, que a su vez se encuentra súbitamente transgredida, violentada y penetrada por el suburbio (Lince), INMUNDO barrio pobre de reciente aparición (« hace veinte años »), donde insurge una clase social extraña (SOSPECHOSA) y sórdida. Esta particular manera de teorizar acerca de las relaciones de clase y de fundamentar hegemonías resulta, pues, un soporte con el cual el yo responsable del discurso justificará los hechos circunstanciales más mínimos representados en el estrato narrativo.

La complementariedad conflictiva de los tres espacios físicos que la ciudad de Lima presenta en la « actualidad » (una Lima colonial poética y agónica, una Lima actual impersonal y ahistórica, y una naciente zona marginal -el suburbio- inmunda y extraña) deviene, en consecuencia, en la alegoría de fondo de una historia social cuyo hecho más importante vendría a ser la emergencia de una burguesía, opaca y poderosa, que se fortalece con los despojos de una aristocracia en retirada (pero aún digna y legítima), y con la explotación de una reciente clase social (¿proletaria?) constituida por obreros y migrantes campesinos, los cuales de manera silenciosa y sospechosa van cercando y acechando a la propia burguesía, haciendo aún más difícil y desconcertante la lucha por la reivindicación que tanto parece afligir al yo narrativo.

El planteamiento de este esquema ideológico sustancialmente clasista nos sumerge, sin duda, en un contexto que solo puede ser entendido desde la perspectiva de las relaciones sociales jerarquizadas. Esto explica por qué en determinado momento el texto nos puede expresar:

En los barrios pobres también hay categorías. Ramón tuvo la evidencia de estar hollando el suburbio de un suburbio.

La formulación de este universo radicalmente jerarquizado sería, también, otro de los mecanismos con que el narrador pretende demostrar el grado de legitimidad que le correspondería a la clase desposeída (la ARISTOCRACIA) frente a la indignidad de los otros espacios sociales (la BURGUESIA y el PROLETARIADO). Si seguimos el razonamiento planteado por la afirmación de que la jerarquización rige incluso dentro del orden de la propia pobreza, LINCE vendría a ser el SUBURBIO de la LIMA ACTUAL, la LIMA ACTUAL sería a su vez el SUBURBIO de la LIMA COLONIAL, pero la LIMA COLONIAL, según se aprecia en el panorama ambiental planteado por el mundo representado, quedaría completamente exento de la condición de SUBURBIO, hecho que reafirmaría la idea de una ARISTOCRACIA prestigiosa y ubicada en la cúpula de una sociedad jerarquizada. Por otra parte, la circunstancia de que la LIMA ACTUAL sea a su vez CIUDAD, con respecto a LINCE, y SUBURBIO, con respecto a la LIMA COLONIAL, haría posible la existencia de un espacio ambiguo e indefinido (IMPERSONALIDAD) que sería responsable, también, de la agonía y desconcierto con que Ramón se conduce en su errática búsqueda de la justicia :



En otras palabras, el cabal entendimiento del conflicto que origina el desconcierto existencial del protagonista (Ramón) estaría planteado en la circunstancia de que tiene que sobrevivir en un contexto social determinado por la subordinación, pero una subordinación que no logra encajar en su noción de jerarquización justa. De ahí que el móvil que lo lleva al desplazamiento agónico por los tres espacios sociales del PRESENTE (Lima actual) es precisamente la búsqueda de la justicia, pero no aquella que le imponía su jefe, típico personaje burgués, quien evidentemente se interesaba en asegurar el respeto de las normas que afianzaban su hegemonía social, sino la justicia que reivindicara los derechos de su clase : la ARISTOCRACIA.

INVESTIDURAS EXTERNAS DE LOS ESPACIOS SOCIALES DE LA CIUDAD

El delineamiento de los pormenores ideológicos sobre los que se construye « Dirección equivocada » nos señala, pues, la clave para la realización de una lectura mucho más minuciosa y productiva del texto, es decir, en lo referente a las diversas connotaciones que entrarían en juego al momento de esbozar el contexto social tan complejo donde se han de generar los conflictos que dinamizan a los protagonistas.

Según la vía interpretativa que nos señala la parcelación de un territorio espacial (LIMA) en tres sectores sociales (ARISTOCRACIA, BURGUESIA, PROLETARIADO INCIPIENTE), estaríamos en condiciones de precisar las diferentes caracterizaciones que de dichos sectores el narrador nos va haciendo en el transcurso del relato :

a) Lima colonial, espacio aristocrático

La voz narrativa, modulada bajo un tono nostálgico y reflexivo, nos referirá una ciudad de feminoide encanto y delicada e indefensa estructura :

Lima, la adorable Lima de adobe y madera (...)

Su belleza y su dignidad histórica serían el patrimonio de una aristocracia hoy herida y en retirada, pero siempre digna y dueña de una identidad nobiliaria que le permite mantener las pruebas de su legitimidad :

La poca poesía que quedaba se había refugiado en las plazuelas abandonadas, en una que otra iglesia y en la veintena de casonas principescas, donde viejas familias languidecían entre pergaminos y amarillentos daguerrotipos.⁴

La Lima colonial, tanto como la clase a la cual corresponde, se encuentra, pues, ante un destino : la destrucción paulatina e irremediable :

No pasaba un día sin que cayera un solar de la colonia, un balcón de madera tallada o simplemente una de esas apacibles quintas republicanas (...)

b) Lima actual, bastión de la burguesía

Contrastando con el tono nostálgico con que nos habla de la Lima colonial, el narrador optará por una voz crítica y acusadora para referirse a la Lima actual. Ahora nos describirá una ciudad impersonal (sin la identidad y el encanto de la Lima de antaño) y a la vez arrogante :

Por todo sitio se levantaban altivos edificios impersonales, iguales a los que había en cien ciudades del mundo.⁵

marcada por el advenimiento de un hegemonía militarizada⁶ :

Lima, la adorable Lima de adobe y de madera, se iba convirtiendo en una especie de cuartel de concreto armado.⁷

En resumen, la Lima actual sería, ante todo, el bastión de una clase social corrupta :

(...) barrios populares sin historia, nacidos hace veinte años por arte de alguna especulación, muertos luego de haber llenado algunos bolsillos ministeriales (...)

y astuta :

Mientras esperaba, recordó las recomendaciones de su jefe : nada de amenazas, cortesía señorial, espíritu de conciliación, confianza contagiosa. Todo esto para no intimidar al deudor, regresar con la dirección exacta y poder iniciar el juicio y el embargo.

todo lo cual explicaría la injusticia de su predominio sobre la aristocracia.

c) El suburbio, espacio de la degradación proletaria

El tono acusatorio con que se describe a la Lima actual se tornará agrio y minucioso, implacable e inflexible, cuando se refiere al sector que correspondería al proletariado. Para el narrador el suburbio representará un extraño espacio en el que son evidentes los signos de la negligencia, la inmundicia y la tugurización, lo que constituiría la negación misma de las dos fases históricas por las que es definida Lima :

(...) pobremente enterrados entre la gran urbe y los lujosos balnearios del Sur. Se veían chatas casitas de un piso, calzadas de tierra, pistas polvorientas, rectas calles brumosas donde no crecía un árbol, una yerba.

Presentada como la imagen de una existencia precaria y sombría :

La vida en esos barrios palpitaba un poco en las esquinas, en el interior de las pulperías, traficadas por caseros y borrachines.

Ya los pequeños ranchos habían desaparecido. Sólo se veían callejones, altos muros de corralón con su gran puerta de madera. Menguaron los postes del alumbrado y surgieron las primeras acequias, plagadas de inmundicias.

Acodado en el mostrador, cerca del pestilente urinario, tomó despaciosamente una coca-cola.

y poblada por seres repulsivos y grotescos :

(...) un hombre somnoliento, con una camiseta agujereada, asomó el torso.

Algunos chicos se divertían tirando piedras en la acequia. Un hombre salió, silbando, del pasaje y echó en sus aguas el contenido dudoso de una bacinica.

el suburbio será también el espacio donde con mayor facilidad puede advertirse la existencia de una clase que ha asumido la delincuencia y la complicidad como medio de sobrevivencia :

Nadie parecía conocer a Fausto López. Tanta ignorancia hacía pensar a Ramón en una vasta conspiración distrital destinada a ocultar a uno de sus vecinos.

y por lo mismo es capaz de los actos más inhumanos :

– ¿ Te pagan algo por repartir los programas ?
– ¿ Mi papá ? ¡ Ni un taco ! Los dueños de los cines me dejan entrar gratis a las seriales.

LA ALEGORIA DE UNA CLASE SOCIAL CAUTIVA

El programa narrativo sobre el que se desarrolla « Dirección equivocada » viene a constituir una clara alegoría del cautiverio al que la aristocracia estaría sometida como consecuencia del advenimiento de una clase rival más poderosa : la burguesía. Ramón, típico personaje aristocrático nostálgico y decadente,

Mientras esperaba el ómnibus que lo conduciría a Lince, se entretuvo contemplando la demolición de las viejas casas de Lima. No pasaba un día sin que cayera un solar de la colonia, un balcón de madera tallada o simplemente una de esas apacibles quintas republicanas, donde antaño se fraguó más de una revolución.

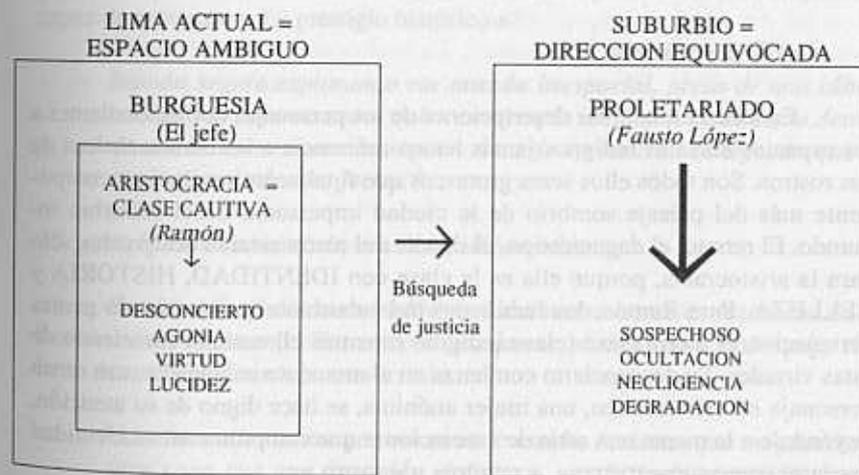
respondiendo a la ideología de base del relato, viene a constituir, sin duda, un « cautivo » de la autoridad de un inescrupuloso burgués, a quien sirve en calidad de simple empleado, supuestamente para ayudarlo a mantener el respeto a la ley :

Estas reflexiones no tenían nada que ver evidentemente con el oficio de Ramón : detector de deudores contumaces. Su jefe, esa misma mañana, le había ordenado hacer una pesquisa minuciosa por Lince

para encontrar a Fausto López, cliente nefasto que debía a la firma cuatro mil soles en tinta y papel de imprenta.

El conflicto que dinamiza el desarrollo argumental se produce, como ya lo dijimos, precisamente cuando Ramón (símbolo de la aristocracia despojada), cuya agonía existencial estaría definida principalmente por su búsqueda inconsciente de una reivindicación social, súbitamente intuye, y casi confirma, que la justicia (la justicia burguesa) por la cual trabaja en su condición de burócrata, no corresponde a la noción de justicia que le dicta su ideología de clase, lo que espontáneamente lo lleva a tratar de asumir una actitud consecuente.

Cuando Ramón se dirige al SUBURBIO, espacio donde las apariencias externas parecen confirmarle el lugar indicado para indagar por los « culpables », una mujer, tan impersonal como todos los extraños habitantes de ese mundo tan sórdido como inconcebible, al mostrarle un rostro inusualmente bello, inexplicablemente le produce un extraño proceso de identificación de clase (la BELLEZA, según nos lo plantea el esquema ideológico del texto, es un valor aristocrático) que lo hace reconsiderar su noción de justicia, confirmando que esta vez, quizás como otras tantas, se encontraba ante una DIRECCION « equivocada » :



RECONOCIMIENTO DE LA « DIRECCION EQUIVOCADA »

Asegurar que el desenlace insólito del relato se explica en el hecho de que el protagonista ha reaccionado básicamente influenciado por un extraño caso de identificación de clase, será poco decir si esto no se encuentra debidamente registrado en las formas externas del discurso. A este respecto, debemos decir que una de las partes más importantes e interesantes del relato está, precisamente, en la contundencia plástica del desenlace, no sólo porque responde magistralmente a un diseño destinado a provocar la intriga y resolverla con la suficiente sugerencia y habilidad; sino también porque es la etapa de la narración donde con mayor facilidad podemos reconocer los rasgos de un discurso de clase, cuya realización, además de cumplir con los requisitos exigidos por el tema, contribuye a consolidar el esquema ideológico sobre el cual se organiza la totalidad del texto.

El desenlace del relato correspondería al momento en que Ramón encuentra a la mujer bella e, impactado por la compleja impresión que dicho descubrimiento le suscita, decide declarar « equivocado » el domicilio (la DIRECCION) del deudor. Las implicancias significativas de este momento culminante en el desarrollo argumental podrán reconocerse y explicarse mejor si atendemos a la determinación de las siguientes etapas a que puede reducirse la secuencia referida:

a) El desconcierto

En todo el relato, las descripciones de los personajes correspondientes a los espacios sociales indignos jamás hacen referencia a las características de sus rostros. Son todos ellos seres grotescos que finalmente resultan un componente más del paisaje sombrío de la ciudad impersonal o del suburbio in-mundo. El retrato, el daguerrotipo, el detalle del rostro estarán designados sólo para la aristocracia, porque ella es la clase con IDENTIDAD, HISTORIA y BELLEZA. Para Ramón, los habitantes del suburbio seguirán siendo gentes pertenecientes a otra clase (clase indigna) mientras ellos sigan careciendo de estas virtudes. Su desconcierto comienza en el momento en que el rostro de un personaje no aristocrático, una mujer anónima, se hace digno de su atención, trayéndole a la mente una serie de asociaciones que comprometen su identidad de clase, como son « marco », « retrato » y « rostro »:

La puerta no se abrió pero, en cambio una ventana de madera, pequeña como el marco de un retrato, dejó al descubierto un rostro de mujer.⁸

b) Señales de clase

Las asociaciones que ese rostro de mujer le van provocando pronto se convierten en sugerencias mucho más evidentes, al grado de que no sólo le hablan de su identidad de clase, sino, haciendo uso de un discurso histórico, le traen la memoria de un despojo semejante al que sufriera la aristocracia durante la Revolución francesa:

Ramón no desprendió los ojos de aquel rostro. Algo lo fascinaba en él. Quizá el hecho de estar enmarcado en la ventanilla, como si se tratara de la cabeza en una guillotina.⁹

c) Reconocimiento de una clase social con historia

Le recordará también su pertenencia a una clase registrada con dignidad en el tiempo, es decir en la HISTORIA. Advertirá que esta contemplación no puede compararse a la mirada « vulgar » de un comprador sino a la de quien es capaz de reconocer el « prestigio histórico »:

Ramón seguía explorando ese mundo inespacial, presa de una súbita curiosidad pero no como quien contempla los objetos que están detrás de una vidriera sino como quien trata de reconstruir la leyenda que se oculta detrás de una fecha.¹⁰

d) Reconocimiento de una usurpación violenta

Retomando el discurso histórico, hará nuevamente evocaciones de la Revolución Francesa (el Terror) con las que se reincidirá en el despojo violento de que fue víctima la aristocracia:

Ramón se dio cuenta que ese mundo estaba desierto, que no guardaba otra cosa que una duración dolorosa, una historia marcada por el terror.¹¹

e) Defensa de los valores aristocráticos (BELLEZA) sobre los valores burgueses (« JUSTICIA » y CARIDAD)

La decisión de dejar libre al deudor será justamente producto del súbito reconocimiento de los valores de su clase frente a los de la burguesía, confrontación que se produce gracias al impacto que le causa la belleza de la extraña mujer que asomó a la ventana :

(...) debajo del nombre de Fausto López escribió : « Dirección equivocada ». Al hacerlo, sin embargo, tuvo la sospecha de que no **procedía así por justicia, ni siquiera por esa virtud sospechosa que se llama caridad, sino simplemente porque aquella mujer era un poco bonita.**¹²

A MODO DE CONCLUSION

El proceso interpretativo que, haciendo uso de los principios teóricos y metodológicos de la sociocrítica, hemos realizado sobre « Dirección equivocada », cuento breve del narrador peruano Julio Ramón Ribeyro, nos ha permitido reconocer, partiendo del análisis de la sustancia del significante del texto, la base ideológica profundamente clasista de un relato que aparentemente nos relata los desconciertos de un aristócrata venido a menos cuando ejerce su humilde oficio de detector de deudores. La confluencia de un discurso de clase (ARISTOCRACIA), que vendría a ser el del sujeto productor del texto, con un interdiscurso constituido por un discurso histórico burgués (la Revolución Francesa), un discurso jurídico (Legalidad burguesa) y un discurso estético (nostalgia ROMANTICA), dan origen pues a un texto (genotexto) narrativo (« Dirección equivocada »), cuyo mensaje final sería la denuncia del despojo de que fue víctima la aristocracia por la violencia de una clase insurgente : la burguesía.

Estas conclusiones no hacen otra cosa que corroborar, pues, la estrecha correspondencia que existe entre la estructura de un texto literario y el contexto histórico en el que fue producido.

NOTES

1. Julio Ramón Ribeyro. *La Palabra del Mudo. Cuentos 52/72*. / Lima, Milla Batres Editorial, 1972, pp. 241-244.
2. Antonio Cornejo Polar. « Historia de la literatura del Perú Republicano », en : *Historia del Perú*. Lima, Ed. Juan Mejía Baca, 1980 ; p. 139.
3. Edmond Cros. *Literatura, Ideología y Sociedad*. Madrid, Editorial Gredos, 1986.
4. Los subrayados son nuestros.
5. Los subrayados son nuestros.
6. Debemos recordar que por los años en que se escribe este relato el Perú era gobernado por una dictadura militar.
7. Los subrayados son nuestros.
8. Los subrayados son nuestros.
9. Los subrayados son nuestros.
10. Los subrayados son nuestros.
11. Los subrayados son nuestros.
12. Los subrayados son nuestros.

HOMMAGE

NOTES

1. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

2. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

3. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

4. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

5. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

6. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

7. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

8. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

9. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

10. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El presente ensayo, que he hecho uso de los primeros años de la fundación de la asociación, hechas, resultado sobre la Dirección de la "Caja de Pensiones para la Vejez" de la Junta de Castilla y León, no ha sido más que un estudio preliminar del estudio de la autenticidad del significado del arte, la base ideológica profundamente clásica de un mismo que aparentemente se refiere los descubrimientos de un arte nuevo, y me he limitado a exponer un humilde afano de detección de detalles. La conclusión de un estudio de este tipo (ARISTOCRACIA), que resulta a ser el del siglo productor del arte, es un descubrimiento consistente por un discurso histórico burgués de Revolución Francesa, un discurso jurídico (legalidad burguesa) y un discurso estético (estética ROMÁNTICA), dos cosas que a su vez (genéricos) pertenecen a la "época neoclásica", cuyo tema: fundación de la denuncia del discurso de que fue víctima la aristocracia por la violencia de una clase emergente: la burguesía.

Este ensayo, que he hecho uso de los primeros años de la fundación de la asociación, hechas, resultado sobre la Dirección de la "Caja de Pensiones para la Vejez" de la Junta de Castilla y León, no ha sido más que un estudio preliminar del estudio de la autenticidad del significado del arte, la base ideológica profundamente clásica de un mismo que aparentemente se refiere los descubrimientos de un arte nuevo, y me he limitado a exponer un humilde afano de detección de detalles.

Hay, en este libro

HOMMAGE

Michel LAMON

Don Adolfo Ruiz Casares

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

Hay, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

1. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

2. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

3. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

4. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

5. Véase, en este sentido, el artículo de J. G. S. en el número 10 de la revista *Estudios de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 241-244.

*Hoy, en esta isla**

Michel LAFON

Cher Adolfo Bioy Casares,

Il y a, me semble-t-il, une certaine logique à ce qu'une Université qui s'est donné comme nom un illustre pseudonyme littéraire honore aujourd'hui, en votre personne, un des plus grands magiciens de la littérature ; et à ce que, par la grâce de ce doctorat « honoris causa », un pont soit en quelque sorte jeté entre l'enchanteur de Buenos Aires et l'égotiste de Grenoble, comme un passage secret entre îles et chartreuses...

Parler de logique et de magie, au vrai, c'est déjà parler de littérature : non pas de toute littérature, mais de celle qui a nourri votre jeunesse et dans laquelle votre œuvre s'est peu à peu inscrite.

Votre enfance et votre adolescence, comme un vert paradis : fils unique et choyé, grandissant le plus souvent à Buenos Aires mais découvrant autour de l'estancia familiale la plaine sans limites et ses habitants sans âge, voyageant avec vos parents, dialoguant avec votre chien Ajax, entamant une pro-

* « Le 9 novembre 1993, à l'initiative de Michel Lafon, Professeur de Littérature Latino-américaine à l'Université Stendhal de Grenoble et Membre de l'Institut Universitaire de France, Adolfo Bioy Casares a été fait Docteur "honoris causa" de l'Université Stendhal ». Nous publions ici les allocutions prononcées à cette occasion par Adolfo Bioy Casares et Michel Lafon.

metteuse carrière de joueur de tennis, vous énamourant de cousines et de voisines, lisant, écrivant...

Vos confidences tracent le portrait d'un lecteur précoce et passionné : la Bible, Dante, Montaigne, Cervantès, Shakespeare, Stevenson, Wells, Chesterton, Joyce, mais aussi Descartes, Berkeley, Kant, Hume, Hegel, Nietzsche, et encore Edgar Poe, Conan Doyle, Gaston Leroux, sans oublier des ouvrages sur l'histoire des sciences, la relativité, la quatrième dimension... C'est déjà, sous les auspices multiformes de la rigueur imaginative, de l'« imagination raisonnée », une « anthologie de la littérature fantastique » qui se dessine...

Votre père, Adolfo Bioy, vous transmet son amour de la poésie et vous récite le soir ces épopées gauchesques dont il est presque le contemporain, et qui rattachent la jeune République Argentine à la plus vieille des traditions littéraires.

Votre mère, Marta Casares, vous raconte ces histoires délicieusement effrayantes dont vous raffolez et, un peu plus tard, vous pousse à lire Marc Aurèle et Epictète.

Ainsi grandit un écrivain, entre gauchos et stoïciens, mais bercé surtout de tous les récits d'aventures lus ou entendus, grisé de trames savoureuses et d'interminables suspens.

Car l'écrivain n'est pas moins précoce : vous publiez à l'âge de quinze ans, sous le titre de *Prologue*, un premier recueil de textes oscillant entre fiction et autobiographie, à l'ouverture duquel vous écrivez : « toutes ces proses, je désire qu'elles constituent le prologue de ma future œuvre littéraire », tout en précisant à la page suivante : « ces proses dépassent par leur insignifiance les limites admises par les lecteurs les plus bienveillants ».

Comment ne pas vous reconnaître tout entier à ce premier trait d'ironie, mais comment, surtout, ne pas être frappé par la netteté avec laquelle vous assignez dès lors un destin d'écrivain ?

Ce premier livre, vous le signez Adolfo Vicente Bioy ; le second, vous le publiez à l'âge de dix-neuf ans sous le fracassant pseudonyme de Martin Sacastru ; vous ne devenez Adolfo Bioy Casares qu'à votre troisième livre, qui ne trouve pas grâce à vos yeux pour autant : car ce sont vos six premiers livres que vous reniez en bloc, de sorte que votre « œuvre officielle » ne commence qu'en 1940, lorsqu'à l'âge de vingt-six ans vous publiez un roman dont nous allons reparler.

Ces six livres reniés brûlent de véhémence et d'hyperboles. Après les épopées et les contes de votre enfance, vous faites, en quelque sorte, œuvre

baroque. Dans cette histoire littéraire en raccourci, on devine que votre âge classique n'est pas loin : il vous attend au cœur d'une île du Pacifique.

Il m'arrive souvent de rêver à ces soirées de la fin des années trente au cours desquelles, à Pardo ou à San Isidro, c'est-à-dire du côté de chez les Bioy ou du côté de chez les Ocampo, vous vous promenez avec Silvina Ocampo, votre femme, et avec Jorge Luis Borges, votre ami, et vous vous racontiez vos écrits en cours. J'imagine Silvina Ocampo disant un de ces textes fulgurants qui vont construire une des œuvres les plus fascinantes de ce siècle ; j'imagine Jorge Luis Borges évoquant les aventures immobiles d'un érudit du Midi de la France ; je vous imagine vous, Adolfo Bioy Casares, lisant quelques pages du manuscrit d'un naufragé volontaire...

Vous jouez, comme tous les jeunes écrivains de toutes les époques, à réinventer la littérature. Le miracle est que vous la réinventez : en l'espace de quelques mois, deux écrivains entre qui le dialogue est constant et la complicité absolue publient, l'un « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », l'autre *L'Invention* de Morel, par quoi le destin de la littérature se trouve à l'évidence changé.

« Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. » « Aujourd'hui, dans cette île, s'est produit un miracle ». C'est ainsi que commence *L'Invention de Morel*, c'est ainsi que commence cette nouvelle étape de votre vie d'écrivain, comme une naissance rêvée.

Un fugitif se réfugie dans une île qu'il croit abandonnée, y trouve des signes de vie, tombe éperdument amoureux d'une Faustine qui ne lui prête aucune attention, découvre les causes terribles de cette indifférence, prend la décision que lui dictent son amour et son désespoir...

Le roman, que son préfacier qualifie de « parfait », va faire le tour du monde. En France, où il paraît en 1952, les « happy few » le distinguent : Georges Perec le réécrit à certaine page de *La Disparition*, *L'Année dernière à Marienbad* lui rend un subtil hommage, la Nouvelle Critique s'enthousiasme. Car c'est peut-être au pays de Roland Barthes, de Gérard Genette et de Jean Ricardou que l'on découvre avec le plus de volupté que cette île est aussi un livre, ou plutôt un texte, et que la machine fabriquée par Morel, cette machine à enregistrer en trois dimensions qui a le défaut de tuer lentement – c'est-à-dire de remplacer – ceux qu'elle enregistre, c'est aussi l'écriture. Et que le piège ne se referme pas seulement sur le narrateur, mais aussi, tout aussi inexorablement, sur le lecteur, qui ne contribue pas moins que les marées du Pacifique à ce que la machine fonctionne...

L'Invention de Morel, c'est, au fond, la conjonction d'une écriture transparente, d'une trame rigoureuse, d'un décor épuré et d'une dérive sentimentale : vous êtes un géomètre, mais un géomètre amoureux, et votre « premier roman » est comme la réécriture nostalgique d'une fiction d'Edgar Allan Poe, un *Arthur Gordon Pym* plus charnel.

Réinventer la littérature, c'est, depuis quelques siècles, se poser la question du roman : comment ne pas écrire un roman après Cervantès, comment écrire un roman après Proust ? – c'est toujours la même question. On sait que certains, et non des moindres, répondent par le refus du roman, ou par la fréquentation de ses marges. Votre réponse, quant à elle, se produit à l'intérieur du roman : vous n'entreprenez pas de le nier ou de le détruire, mais de le rénover. Et cette rénovation passe donc apparemment par l'alliance – que l'on pourrait croire anodine – du fantastique et de l'amoureux : d'un côté, la machine cruelle, les phénomènes inexplicables, les estivants fantomatiques ; de l'autre, le désir du narrateur, ses essais de séduction, sa résolution héroïque. Il n'est sans doute pas innocent que votre « premier roman » mette ainsi en scène une tentative de passage d'un monde dans un autre, et se close sur l'espoir d'une fusion amoureuse, de l'autre côté du miroir : on ne saurait mieux dire que les deux registres apparents n'en font qu'un.

En déployant une aventure sous les auspices d'une précise causalité, vous renvoyez le réalisme, que l'on confond au moins depuis le siècle précédent avec le romanesque, à son inexorable irréalisme : en confrontant vos personnages à des amours impossibles et à des pièges surnaturels, vous assignez la personne humaine, que l'on confond depuis bien plus longtemps avec le personnage littéraire, à sa solitude, voire à son insoupçonnable irréalité. La communication avec d'autres mondes est comme une façon magique de se consoler de l'impossibilité de toute autre communication. La fracture est définitive, entre le monde et sa représentation, entre la personne et son expression, entre moi et l'autre : telle est la tragique leçon que vous ébauchez alors, dans une langue dont la transparence, la fluidité deviennent comme une deuxième signature.

Une écriture d'apparence classique s'avère révolutionnaire. C'est par ce biais, je crois, que vous vous rapprochez le plus de notre génie tutélaire : plus encore que par l'effervescence pseudonymique (on sait que sur ce point Stendhal est imbattable) ou polygraphique (vous êtes tour à tour, ou tout à la fois, romancier, nouvelliste, essayiste, scénariste, dramaturge, diariste, chroniqueur, traducteur, critique...), c'est en posant à l'intérieur même du roman la

question cruciale de sa survie, ou de sa résurrection, que vous rejoignez le Grenoblois dans le cercle plutôt fermé des romanciers sans qui les romans ne vaudraient plus depuis longtemps d'être écrits.

A ceux qui auraient pu être tentés de voir en vous l'homme d'un seul chef-d'œuvre, vous répondez, en quelque sorte, en publiant en 1945 *Plan d'évasion*, en 1954 *Le Songe des héros*, etc. *Plan d'évasion* est encore une histoire d'îles, comme si quelque mystérieuse raison en faisait l'espace obligé de votre production. C'est sans doute que l'île illustre maint paradoxe de votre écriture, dont celui-ci : elle est une table rase, une terre vierge, le symbole d'une écriture qui a dépouillé toute rhétorique ; mais elle est aussi, outre un texte, une bibliothèque où vous retrouvez toutes les littératures qui ont fait d'elle, au moins depuis *l'Odyssée*, leur espace privilégié. Et cette rencontre entre une bibliothèque et un style, entre une culture et une nature aboutit ainsi à une écriture toute de pureté, de « transparence énigmatique ».

Critiques et biographes, aiguillés par vos propres aveux, datent souvent de 1947-48 une nouvelle étape de votre œuvre, pour dire les choses grossièrement une bifurcation vers « moins de géométrie » et « plus de psychologie », vers « moins de mystère » et « plus d'humanité ». Si quelque chose se met en place à cette époque, c'est à l'évidence un nouveau décor, avec le passage des îles à la ville, et notamment à Buenos Aires, qui devient le cadre de beaucoup de vos nouvelles et de la quasi-totalité de vos romans. Mais je ne vois rien de « rassurant » dans ce déplacement, dans la mesure où cette Buenos Aires ne paraît pas, en fin de compte, moins exotique ou utopique que les îles qui l'ont précédée et se trouve peu à peu investie d'une « inquiétante étrangeté » propice à toutes les aventures. Comme dans « La Trame céleste » où des passes magiques transportent un aviateur dans une « autre » Buenos Aires, la ville, se diffracte en la Buenos Aires aux carnivals circulaires du *Songe des héros*, en la Buenos Aires aux exécutions prémonitoires ou mémorielles du *Journal de la guerre au cochon*, en la Buenos Aires aux expérimentations monstrueuses de *Dormir au soleil...* Le changement de décor n'est qu'apparent. Maison, atelier, clinique, théâtre, lac, pavillon, hôtel, clairière, cabaret : bien loin de s'effacer, l'île ne cesse de réapparaître sous la ville, en une litanie de lieux clos, à la fois anodins et mystérieux, protecteurs et fragiles, familiers et étrangers, toujours ambigus, comme les récurrents symboles du décentrement fondateur de votre écriture.

Quant à l'humanité croissante de vos personnages, je ne suis pas sûr qu'il soit de drame plus humain que celui de *L'Invention de Morel*. Mais il est

vrai qu'au fil des ans vous semblez éprouver de plus en plus de tendresse et d'indulgence pour vos personnages : les couples se font avant de se défaire, les amants exultent avant de se perdre, les hommes sont de plus en plus pathétiques et désarmés, les femmes de plus en plus imprévisibles et désirables. Cette sympathie est communicative et l'humour adoucit aussi loin qu'il le peut le désespoir.

En ce sens-là, il n'y a pas de « cadre » dans votre « œuvre visible » : je veux dire que, depuis 1940, le quotidien n'y est jamais un prétexte, un premier plan obligé et négligeable en attente de perturbations horribles. Le désir de voir l'énigme résolue est indissociable, chez votre lecteur, du désir de voir un couple se refondre. Vient un moment où ces deux désirs se combattent à l'intérieur même du texte, et c'est dans la chronique attentive, chaleureuse de cette tension, de cette impossible conciliation du « bonheur » et de la « connaissance » que votre œuvre puise, me semble-t-il, sa force primordiale, son incomparable pouvoir de fascination – sa magie.

De cette quête contradictoire, Enrique Nevers, Emilio Gauna, Lucho Bordenave et tant d'autres ne reviennent pas : c'est une quête que l'on fait au péril de sa vie – et au risque de la littérature. Qualifier simplement votre œuvre de « fantastique », dès lors, paraît très réducteur. Il faudra bien, un jour, décrire plus minutieusement cette révolution littéraire, nommer le genre que vous proposez aux lecteurs de ce siècle – dire l'invention de Bioy Casares.

Un autre paradoxe est qu'une vie tout entière vouée à la littérature – une vie rêvée – a fait de vous un écrivain rare, qui distille ses textes. L'inspiration, à vous en croire, n'est pas un problème et chaque nuit apporte le rêve d'une nouvelle aventure. Votre métier serait moins création que sélection et polissage. La liste des textes que vous avez abandonnés en chemin, ou que vous avez renoncé à publier, est plus longue que la liste de vos textes édités. Ainsi émerge peu à peu une œuvre faite, finalement, de peu de livres, une œuvre rare elle aussi, toute de retenue, qui semble n'avoir d'autre ambition que de faire renaître chez le lecteur un peu du rêve qui l'a engendrée.

Il n'est pas jusqu'à votre prédilection pour les formes brèves qui ne relève de cette même exigence, de cette même pudeur. Elle emporte dans un même élan nouvelles et romans. Beaucoup de vos nouvelles (je pense à « En mémoire de Pauline », à « Clé pour un amour », au « Côté de l'ombre »...) disposent en quelques pages un monde complexe, des personnages inoubliables – une « épaisseur romanesque ». Vos romans, en retour, ont la légèreté de la nouvelle : cela tient à la grâce de votre écriture, cela tient aussi à leur décou-

page constant en fragments, en lettres, en courts chapitres, coïncidant souvent avec une journée et se déployant dans les marges de la trame, dans les pauses de l'aventure – aventure dont les rebondissements les plus dramatiques sont toujours à lire entre les lignes, entre les îlots du texte, ou à sa toute fin, quand un blanc définitif l'engloutit. On pourrait faire de votre dernier roman traduit en français, *Un photographe à La Plata*, le symbole achevé de cette écriture de l'allusion, de l'ellipse, de la « discrétion » – d'une écriture qui stendhalise –, tant il est vrai qu'il se déroule, à la frontière du diabolique, dans une sorte d'innocence absolue dont les dernières pages – l'absurde, l'injuste séparation du photographe et de la « femme de sa vie », la belle Julia – sont l'expression la plus admirable : l'éternité sur un quai de gare... Votre pratique de l'écriture en collaboration renvoie assurément à la même démarche : écrire, dans l'effacement de l'auteur, en dépit des dogmes paresseux, pour le seul plaisir de créer ensemble, quelques-uns des textes les plus jubilatoires de ce siècle. Ayons, au passage, une pensée amicale pour ce cher Honorio Bustos Domecq, qui saurait mieux que quiconque trouver les hyperboles convenant à la solennité de ce jour !

La littérature elle aussi a ses paradoxes. L'auteur qui s'efface derrière son œuvre, celui que nulle stratégie de gloire ne dirige, l'auteur qui en quelque sorte livre ses textes à eux-mêmes et les laisse librement communiquer et circuler dans la bibliothèque universelle, est souvent celui qui hante ses lecteurs de la manière la plus obsédante. Lorsque le Prix Cervantès vous fut attribué, les écrivains hispanophones furent unanimes à reconnaître en vous non seulement un maître à écrire, mais aussi un « maître à lire » : je veux dire que les textes que vous avez traduits, glosés, recueillis, bref tous les textes que vous avez signalés à la passion de vos contemporains, se sont mystérieusement ajoutés à ceux que vous avez écrits pour propager peu à peu les charmes du bioycasarien. Où l'on découvre que l'écriture la plus transparente peut être aussi la plus indélébile...

L'irréalité est contagieuse, le réalisme est un illusionnisme, la littérature dévore le réel comme l'eau recouvre le sable. Il n'est pas de mirages que de Buenos Aires. Le lac du Bourget, que nous avons laissé suspendu aux vers du poète, « Une poupée russe » l'enrichit d'un monstre anthropophage. Et votre cher Béarn, où la fidélité à vos origines vous ramène périodiquement, n'est plus seulement le doux pays des gaves et des « Contrerimes » ; il est aussi, comme tant de lieux que vos fictions ont un jour ou l'autre investis, le pays d'une savoureuse raison imaginative – une utopie littéraire.

Le jour du Prix Cervantès, un écrivain déclara que vous aviez écrit, avec *L'Invention de Morel*, « la plus belle histoire d'amour en langue espagnole depuis la *Célestine* » – cette *Célestine* qui, il y a quelque cinq siècles, ouvrit la littérature d'Espagne à la modernité. Votre œuvre semble décidément vouée à ces raccourcis, à ces passages secrets à travers océans, siècles et littératures, dont les lecteurs – comme ce personnage qu'un « souterrain végétal » reliait magiquement à la ville de sa bien-aimée – gardent à jamais la nostalgie.

Une Université aussi est une île, pour le pire et pour le meilleur, et un amphithéâtre en son cœur comme une île en miniature, ou comme un lac où son image se reflète, virtuelle, fragile.

Nous voici, par la grâce de votre présence, comme les Robinsons de cette île, comme les monstres de ce lac, un peu plus fictifs, c'est-à-dire un peu plus éternels.

Je salue très chaleureusement l'enthousiasme avec lequel le Président Miège a soutenu, dès le premier instant, l'idée de ce doctorat « honoris causa », et je vous redis après lui, au nom des enseignants de cette Université – et tout particulièrement au nom de mes collègues du Département d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines –, combien nous sommes fiers et heureux de vous accueillir aujourd'hui.

Cher Adolfo Bioy Casares, Stendhal vous écoute.

ALLOCUTION PRONONCÉE

par

ADOLFO BIOY CASARES

Je remercie le Président de l'Université Stendhal, le Professeur Bernard Miège, le corps des Professeurs de cette Université et mon ami le Professeur Michel Lafon, pour le titre qu'aujourd'hui on me confère.

Je me permets de vous confesser que pour l'œuvre de Stendhal je ressens des sentiments similaires à l'amour pour une femme. Ce ne sont pas les yeux, le visage, les mains qui nous attirent, c'est l'ensemble. Envers Stendhal, je ne suis pas un critique plus ou moins lucide : je suis un homme émerveillé.

Une deuxième confession : chaque fois qu'on m'a demandé s'il m'était arrivé d'être amoureux d'un personnage de la littérature, sans hésiter, j'ai répondu : de la Sanseverina.

Comme je ne suis ni essayiste, ni historien de la littérature, j'ai pu croire que ma dévotion pour Stendhal était presque secrète. Alors, vous comprendrez pourquoi, en recevant la nouvelle de cet hommage, je me suis dit : « habeant sua fata libelli ».

Certainement, j'écris mes livres avec le plus grand soin, mais si grâce à eux j'arrive à la ville de Stendhal et je reçois de cette Université le titre de docteur « honoris causa », que puis-je faire d'autre que me répéter encore l'expression latine : « habeant sua fata libelli » ?



REVUES CO-TEXTES

- N°1. 1980 : Luis Martin Santos : *Tiempo de Silencio*. (épuisé).
- N°2. 1981 : Francisco de Quevedo : *La Hora de todos*. (derniers exemplaires).
- N°3. 1982 : Calderón de la Barca. (épuisé).
- N°4. 1982 : Mario Vargas-Llosa. (épuisé).
- N°5. 1983 : Juan Goytisolo.
- N°6. 1983 : Gabriel Garcia-Marquez.
- N°7. 1984 : Miguel-Angel Asturias.
- N°8. 1984 : Lecture Idéologique du *Lazarillo de Tormes*.
- N°9. 1985 : Alfredo Bryce Echenique.
- N°10. 1985 : César Vallejo.
- N°11. 1986 : Julio Cortázar.
- N°12. 1986 : Luis Buñuel.
- N°13. 1987 : Point de Repère sur le Modernisme.
- N°14. 1987 : Rubén Barreiro Saguier.
- N°15. 1988 : Miguel Delibes.
- N°16. 1988 : Vicente Huidobro.
- N°17. 1989 : Octavio Paz.
- N°18. 1989 : Leopoldo Alas, «Clarín» La regenta.
- N°19 et 20.1990 : Ernesto Sábato.
- N°21. 1991 : Littérature et Institutions dans le Moyen Age Espagnol.
- N°22. 1991 : Le Savoir et ses Représentations Théâtre de Juan del Encina (1492-1514).
- N°23. 1992 : Luis Puenzo, *La historia oficial*.
- N°24. 1992 : Sociocritique de la musique de film I.
- N°25. 1993 : Sociocritique de la musique de film II.

REVUE IMPREVUE

- Numéro Spécial hors série : 1977 (derniers exemplaires).
- N°1-2. 1978 : Sociétés — Mythes et Langages. (épuisé).
- N°1-2. 1979 : Idéologies et pratiques discursives.
- N°1. 1980 : L'espace discursif de la marginalité.
- N°2. 1980 : Repère de génétique textuelle : histoire, imaginaire, discours. (épuisé).
- N°1. 1981 : Espaces dialogiques. (épuisé).
- N°2. 1981 : Réflexions sur l'image.
- N°1. 1982 : Fonctionnements textuels. (épuisé).
- N°2. 1982 : Espace vécu et structuration de texte.
- N°1. 1983 : Textologie — Histoire I.
- N°2. 1983 : Textologie — Histoire II.
- N°1. 1984 : Poésie engagées.
- N°2. 1984 : Opérativité des méthodes sociocritiques.
- N°1. 1985 : Ecrire l'espace.
- N°2. 1985 : Discours du Je.
- N°1. 1986 : Problèmes du Siècle d'Or.
- N°2. 1986 : Actes Guerre d'Espagne dans les produits culturels.
- N°1. 1987 : Critique et Histoire Littéraires.
- N°2. 1987 : «Histoire, Idéologie et Culture» Guerre d'Espagne —
Ecrivains d'Amérique Latine.
- N°1. 1988 : Conceptualiser l'espace.
- N°2. 1988 : Théorie(s) du Texte et du Genre.
- N°1. 1989 : La Découverte comme événement interdiscursif I.
- N°2. 1989 : Schèmes discursifs.

- N°1. 1990 : Recherches sur le roman : Domaine Africain.
- N°2. 1990 : Recherches sur le roman : Domaine de langue espagnole.
- N° 1. 1991 : Acteurs de L'Histoire.
- N° 2. 1991 : «La Ville».
- N° 1. 1992 : 1492 - La découverte comme événement interdiscursif II.
- N° 2. 1992 : Moyen Age I.

REVUE SOCIOCITICISM

- Vol. I, 1 (N° 1) Theories and Perspectives.
- Vol. I, 2 (N° 2) Theories and Perspectives.
- Vol. II, 1 (N° 3) Soviet literature of the Thirties : a Reappraisal.
- Vol. II, 2 — Vol. III, 1 (N°4/5) Space and Ideology.
- Vol. III, 2 (N° 6) Social discourse A New Paradigm for Cultural Studies.
- Vol. IV, 1 (N° 7) Social Discourse A New Paradigm for Cultural Studies.
- Vol. IV, 2 (N° 8) How to read Bakhtin.
- Vol. V, n° 1 (N° 9) Theories and perspectives III.
- Vol. V, n° 2 (N° 10) Theories et Perspectives IV.
- Vol. VI, n° 1-2 (N° 11-12) Lectures Sociocritiques.
- Vol. VII, n° 1 (N° 13) Arguments et Débats I.
- Vol VII, n° 2 (N° 14) Arguments et Débats II.
- Vol VIII, n° 1 (N° 15) Productions textuelles latino américaines.

COLLECTIONS ETUDES SOCIOCITICIS

OUVRAGES GENERAUX :

- Albanese, R. : «Initiation aux Problèmes Socioculturels de la France au XVIIe siècle». (1977).
- Cros, E. : «L'Aristocrate et le Carnaval des Gueux». Etude sur le *Buscón* de Quevedo. (1975). (derniers exemplaires).
- Cros, E. : «Propositions pour une Sociocritique». (Nouvelle Edition). (1982).
- Cros, E. : «Théorie et Pratique Sociocritique». (1983).
- Cros E. : «De l'engendrement des formes». (1990).
- De Lope, M. : «Traditions Populaires et Textualité dans le *Libro de Buen Amor*». (1983).
- Fabre, J. : «Enquête sur un enquêteur : Maigret. Un essai de sociocritique». (1981). Réimpression 1988.
- Franco, J. : «Lectura sociocritica de la obra novelística de Agustin Yanez».
- Garcia-Berrio, A. : «Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico». (1981).
- M. Joly, I. Soldevila, J. Tena : «Panorama du roman espagnol contemporain». (1979).
- Zima, P.V. : «L'indifférence Romanesque» Sartre, Moravia, Camus, réédition. (1988).

SERIE ACTES :

- *Picaresque Espagnole*. Actes de la table ronde du CNRS (Montpellier 1974). (1976). Actes I.
- *Picaresque Européenne*. Actes du Colloque International du CERS (Montpellier 1976). Actes II. (1977).
- *Opérativité des Méthodes Sociocritiques*. Actes du Symposium de l'Université libre de Bruxelles (Bruxelles 1980). (1984). Actes III.
- *Guerre d'Espagne dans les produits culturels*. Actes du Colloque de Montpellier (juin 1986). Actes IV. (épuisé).
- *Sociologie de l'intentionnalité littéraire*. Actes V. (à paraître).
- *Parcours Sociocritiques*. Actes VI. (à paraître).
- *Publicité/Psychanalyse* (Actes VII) (à paraître).

COLLECTION ETUDES CRITIQUES

- Ezquerro, M. : «Théorie et Fiction. Le nouveau roman latino-américain» (1983).

IMPREVUE 1982-2

Espace vécu et structuration de texte

Soy feliz en Nueva Orleans Alfred Bryce Echenique

Dossier

- «L'espace vécu», une direction de Recherche en Géographie Robert Ferras
- «L'espace vécu» dans l'œuvre de Salvador Espiu Denise Boyer
- Semiologie de l'espace dans l'œuvre de Jorge Luis Borges Michel Lafon
- Espace vécu et structures textuelles dans *La Tía Julia y el*
Escribidor de Vargas Llosa Jacques Soubeyroux
- Makbara : L'espace du fantôme Annie Perrin
- La ville est plus qu'un lieu (à propos de Tiempo de Silencio) Jean Tena
- D'un espace blanc comme structure Dorita Nouhaud
- Présentation de l'activité menée en séminaire interdisciplinaire
durant l'année 1982 : le cas de la critique du film Monique Carcaud-Macaire

Bibliographie

- Mexique, Elias Nandino, premio nacional de literatura 1982 Dante Medina
- Gustave Flaubert ; Penser l'art et la littérature des années 70*
Edition de l'Université de Fribourg Monique Carcaud-Macaire
- Carlos Saura* (Oms Marcel) Jean Tena
- Bartolomé de las Casas et le droit des Indiens (Marianne Mahn — Lot) ;*
Catolicismo y laicismo, las bases doctrinales del conflicto entre la
Iglesia y el estado en Chile (Université catholique
du Chili ; Montalban 11. Edmond Cros

IMPREVUE 1983-1

Textologie — Histoire

Dossier

- El cuento mexicano a través del título. Apuntes sobre la ideología de los años 1940 hasta 1958..... Monique Sarfati-Arnaud
 Le texte et sa clôture..... Henri Boyer
 Le Roi Rodrigue ou Rodrigue Roi..... Madeleine Pardo
 Autobiografía y discurso ritual. Problemática de la confesión autobiográfica destinada al tribunal inquisitorial..... Antonio Gomez-Moriana

Chronique

- Le XVIII^e siècle en Espagne. «L'autobiographie en Espagne au XVIII^e siècle : Torres Villarroel»..... Jacques Soubeyroux

Lectures et comptes rendus

- 3
 El cine y mi música..... Luis de Pablo
 Deux poètes de Huelva : Juan Drago et Juan António Guzman..... Jacques Issorel

Comptes rendus

- Edición facsimil de *Papel de Aleluya*
 Huelva, 1927-28..... (Adriana Castillo de Berchenko)
 Issorel, Jacques. *Collioure 1939. Les derniers jours d'Antonio Machado*..... (Christiane Tarrowx)
 Cros Edmond. *Ideología y genética textual. El caso del «Buscón»*..... (Milagros Ezquerro)

Bibliographie (Revue et Livres)

IMPREVUE 1984-1

Poésies engagées

I) Amérique Latine (textes)

- Préambule..... Edmond Cros
 Biografías del terror..... Laureano Albán

II) Espagne (Jorge Guillén)

- Jorge Guillén Y Pierre Teilhard de Chardin* Convergencias : Bernard Sésé
 Le concept de limite dans le cantique Guillénien..... Marie-Claire Zimmermann

Document

- Para un manifiesto de los intelectuales chilenos

IMPREVUE 1984-2

Opérativité des Méthodes Sociocritiques

- Sociocritique du texte discontinu..... (R. Heyndels)
 Petite anatomie du corpus critique francophone..... (A. Baudot)
 La sociologie : un point de vue privilégié sur Rousseau et les Confessions..... (N. Bonhôte)
 Sur le caractère opératoire de la nation de *formation discursive*. Le cas de Don Quichotte..... (E. Cros)
 Imaginaire du social ou social de l'imaginaire..... (F. Gaillard)
 Marx, Lukacs et Sartre : quelques réflexions sur leur évolution..... (G. Haarscher)
 La négativité du social et la constitution du texte..... (W. Kryszinski)
 Le Texte et le réel : sur une lettre de Vincent Voiture..... (H. Lafay)
 L'opérationnalisation des procédures critiques de la sociologie de la littérature..... (J. Leenhardt)
 Méprises et échanges. A propos du Romanesque dans *Eugénie Grandet*..... (R. Mahieu)
 La série des textes comme problème méthodologique..... (G. Pagliano Ungari)
 Une recherche en sémiotique de la culture : Allégorie vs contextualité..... (C. Reicher)
 Qu'en est-il d'une institution littéraire internationale ? (A propos de l'histoire éditoriale de *Dubliners* de Joyce et les structures de l'institution anglo-saxonne)..... (S. Sarkany)

IMPREVUE 1985-1

Ecrire l'espace

Dossier

- Espace et Génétique Textuelle. Conscience Magique et idéologie dans *Cumandá*..... Edmond Cros
- Pour une étude de l'espace dans le roman. Propositions méthodologiques et application à *La Ciudad y los perros* de Vargas-Llosa..... Jacques Soubeyrou
- L'espace dans *María* de Jorge Isaacs Jacques Soubeyrou
- Enfants et adolescents dans Lima à travers deux romans contemporains..... Jeannine Brisseau-Loiaza
- Espaces et projets de société dans *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner. De Killac à Lima : lecture idéologique d'un voyage..... Christiane Tarroux
- L'île, espace implicite de la solitude..... Jean Tena
- La economía política del locus amoenus dans la poesía del siglo del oro John Berverley
- México, ese otro..... Dante Medina

Activités Scientifiques

- Chronique : Le 18e siècle en Espagne*
Le discours sur la pauvreté, analyse d'une formation discursive..... Jacques Soubeyrou
- L'alphabétisation à Léon au 18e siècle..... Jean-Marc Buiges

Travaux Séminaires

- Séminaire C.E.R.S., Montpellier
L'écriture de la ville chez Juan Marsé. T.E.R. (3e cycle), 1984..... Michel Bourret

Séminaire de Sociocritique, San José, Costa Ricacccci (profesora María Amoretti)

- Lázaro de Betania : análisis sociocrítico de un texto intervenido.*
Tesis de Licenciatura. Escuela de Filología..... Danière Trottier

Bibliographie

- Gueux et marchands dans le «Guzmán de Alfarache» (1599-1604). Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or (Michel Cavillac)*

Compte rendus

- Montalvo, Yolanda. *Las Voces narrativas en la leyendas de G.A. Bécquer.* (R. Pageard)
- Redondo, Augustin et Rochon, André. *Visages de la folie* (J.M. Laspéras)
- Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVe-XVIIe siècles). Idéologie et discours.* (J.M. Laspéras)
- L'autobiographie en Espagne.* Colloque. (J. Soubeyrou)
- Aranda Doncel, Juan
- Los Moriscos en tierras de Córdoba?* (J.P. Dedieu, L. Cardaillac)

IMPREVUE 1985-2

Discours du Je

I. Etudes

- Rhétorique et Pragmatique — La transformation du code dans *Le Libro de la Vida* de Thérèse d'Avila..... Sol Villacèque
- Le discours de la fiction comme nouveauté et comme marchandise..... Darko Suvin
- Elisa, vida mía.* Analyse sociocritique de la bande musicale..... Catherine Berthet
- Escritura femenina. Más allá y más acá del «continente negro»..... Hélena Araujo

II. Activités Scientifiques/Recherche

- Amérique Latine*
Le discours amoureux dans *Zona Sagrada* de Carlos Fuentes Martine Jullian
- Le réel merveilleux comme idéologie et Esthétique dans *Los Pasos perdidos* de Carpentier..... Real Paquette

- Espagne : Histoire des mentalités*
Niveaux d'alphabétisation en Espagne au 18e siècle.
Premier bilan d'une enquête en cours..... Jacques Soubeyrou

Thèses

- Millénarisme et production romanesque chez A. Yañez.
Lecture sociocritique de *La Tierra Pródiga*..... Jean Franco
- Le Labyrinthe. Mort et renaissance du sujet d'écriture chez Juan Goytisolo..... Annie Perrin

III. Bibliographie

- Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II..... Claude Chauchadis
- Les dialogues Espagnols du XVIIe siècle..... Jacqueline Ferreras
- Ethique et Esthétique du Baroque Benito Pelegrin
- Le fil Perdu du *Criticón* de B. Gracián objectif de port-royal..... Benito Pelegrin

IMPREVUE 1986-1

Problèmes du Siècle d'Or

Études

Dossier : Problèmes du siècle d'or

- La femme dans le vocabulaire de *Refranes* de Correas :
un discours d'exclusion ? Marie-Catherine Barbazza
- La version définitive du *Buscón* : réexamen de la question
à la lumière de la génétique textuelle Edmond Cros
- Caste et Castillan, l'exclusion par le langage
au siècle d'or Jean-Marie Laspéras
- El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática Susana Hernandez-Araico
- Le troisième homme Monique De Lope

Varia : Amérique Latine

- Fuentes et la médiation littéraire : *Una Familia Lejana* Bernard Fouques
- La motivation des noms de personnage dans *Pubis
angelical* de Manuel Puig Raquel Linenberg-Fressard
- España aparta de mí este cáliz* : la materialización del
Evangelio Keith McDuffie

Travaux-Recherches

- Sur *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández Patrick Glairacq
- Traditions populaires et Textualité dans le
Libro de Buen Amor Monique de Lope

Bibliographie

- Compte rendu : Robert Ferras : *L'Espagne* (Albert Bensoussan)
- Parmi les livres
- Parmi les revues

IMPREVUE 1987-1
Critique et Histoire Littéraires

I. Études

1. Dossier : Critique et histoire littéraire

- Le (Neo)Baroque : enquête critique sur la formation et
l'application d'un champ notionnel M.-Pierrette Malcuzynski
- La relación entre crítica e historia literarias en América Latina :
una proposición Beatriz González Stephan
- La critique littéraire chez Valéry et Borges Karl Alfred Blüher
- La critique du discours social : a propos d'une
orientation de recherches Marc Angenot
- Sémantique linguistique et sociocritique : la question de la
présupposition dans l'anecdote littéraire Marie-Pascale Huglo

2. Varia : Espagne

- L'espace du «Viaje de Turquía» Michel Bourret

3. Travaux-Recherches

- Fernando Villalón ou la rébellion de l'automne. Études sur un poète
andalou de la génération de 1927. (Thèse de Doctorat d'Etat,
Montpellier, 1986) Jacques Issorel
- La soledad segunda de Luis de Góngora (Ph. D. University
of Pittsburgh, 1986) Alfonso Callejo
- Pour une analyse de la culture populaire : éléments de
méthodologie (Thèse de troisième cycle, Paris, 1986) Antigone Mouchtouris

Bibliographie

- Compte rendu : Manuel Cofiño, *Quando le sang brüle*,
Traduit de l'espagnol par Juan Marey (Jacques Issorel)
- Fernando Villalón — Poesías inéditas Jacques Issorel
- Québec, Canada, France. Le Canada littéraire à
la croisée des cultures Stéphane Sarkany

Parmi les livres et les revues

Dossier

- Parcours narratifs et fonctions de l'espace dans le récit indigéniste. Le cas du roman péruvien contemporain..... Jean-Marie Lemogoduc
- Un sentido del espacio en *Pedro Párama* y en Rufino Tamayo Gustavo Farés
- El espacio ideal de la memoria : la poesía de Eliseo Diego Julio Matas
- Borges o la ausencia del Minotauro Juan-Manuel Marcos
- Pour une mythologie du Taureau dans l'œuvre graphique de Picasso Michel Bourret

Recherche — Lecture critique

- Récurrence et signification dans *Mamita Yunai* : de l'immanence textuelle à la transcendance sociale..... Victor Gouda Gnaore

Bibliographie

- Rencuentros con Fernando Villalón..... Francisco Javier Díez de Revenga
- Literatura, ideología y sociedad (E. Cros)..... Sonia-Marta Mora

IMPREVUE 1988-2

Théorie(s) du Texte et du Genre

*** DOSSIER**

- Roman historique et histoire, Enriqueta Ribé.
- Le fait divers comme genre narratif, Sylvie Dion.
- Cuestiones de Método : « Sistema y proceso » en la literatura de Nuestra América, Beatriz González Stephan.

*** LECTURE CRITIQUE**

- L'Ere des blakoros, Théophile Kouï.

*** ACTIVITES SCIENTIFIQUES**

- Hacia una teoría de la lectura sociocrítica (A propósito del discurso crítico de *El Quijote* en Costa Rica, Jorge Chen Sham.
- Exil et langage dans le roman argentin contemporain, Raquel Linenberg-Fressard.

*** BIBLIOGRAPHIE**

• Comptes rendus et notes de lectures.

- *Matanzas y melancolía*, de Daneri Alberto (Sol Villacèque).
- *Deux thèmes majeurs, L'Amour — Les Armes et les Lettres*, de Michel Moner.
- *Cervantès conteur. Ecrits et paroles*, de Michel Moner.
- Livres reçus.

IMPREVUE 1989-1

1942. La découverte comme événement interdiscursif

1942. La découverte comme événement interdiscursif (I).

Dossier

- El elogio a Colón o la conciencia de la oligarquía : un texto escolar costarricense Sonia-Marta Mora
- El Prologo de la gramática Castellana Edmond Cros
- Le discours des antipodes Michel Bourret
- Héraldique et histoire Louis Cardaillac

Lecture critique — Recherche

- El Quijote y su lectura : el discurso de la crítica costarricense (1940-1986)..... Jorge Chen Sham

Activités scientifiques

- Le discours théâtral de Rodolfo Usigli : du signe au discours Daniel Meyran
- San Felipe, Guanajuato, México. Un caso de secularización de la doctrina 1772..... Patricia Campos-Rodriguez

Bibliographie

- Note de lecture
- Los puntos sobre las ies : la cuestión del Modernismo Hector Mario Cavallari
- Comptes rendus
- *Litoral. Surrealismo. El ojo solubre* (Jacques Issorel)
- *Exil et Langage dans le roman argentin contemporain* de Raquel Linenberg-Fressard (Milagros Ezquerro)

Dossier : Schémes discursifs

- Transposición y nacionalización de un tópico medieval en tres prosistas españoles del siglo de oro Hernandez García
- La inscripción del mito de quetzalcoatl en «vientooooo» de eraclio zepeda Sarfati Arnaud
- El Cambio* de Mario Benedetti : Lectura retórica del discurso político Jorge Chen Sham
- La structure spatiotemporelle de l'histoire et du discours dans le roman indigeniste peruvien (*Ciro Alegria* ; *José María Arguedas* ; *Manuel Scorza*) Jean-Marie Lemogoduc

Travaux — Recherche

- Espagne, 1598-1608 : 2 discours sur la prostitution Sylvie Gilbert

Activités scientifiques

- «El sueño del pongo» : Una forma de liberación utópica Julio E. Noriega
- Analysis de «No oyes ladrar los perros» de Juan Rolfo Michelle Ortuño, Peter Gainescardona

* Compte rendu

- Valle Inclán y su mundo : y su forma narrativa* (Roberta L. Salper)

DOSSIER : Recherches sur le roman — I. Afrique

- *Les enfants de Mandela* : Une esthétique de la mise en crise Séry Z. Bailly
- The African novel, The African politician and the metaphor of size Willy A. Umezina
- Réflexions sur les problèmes de la conservation et de la vulgarisation du conte par les arts dramatiques et les mass-média en côte d'Ivoire Mawa Coulibaly
- Chemins et fleurs contestataires dans *In Love and Trouble* Claude Julien
- L'art du Théâtre : Le *Didiga* comme rupture dramatique Koudou Aïko et Mawa Coulibaly

* TRAVAUX — RECHERCHE

- Lecture sociocritique de *Perpétue* : Essola, la révolution différée G. Victor Gouda

* CHRONIQUE : MEXIQUE

- Résonances de la Révolution au Mexique 1789-1857 Maryse Gâchie-Pineda
- Multas y castigos por el exceso en el lujo de los entierros en la nueva España del siglo XVIII. El caso del real de minas de Guanajuato P. Campos Rodríguez

* DOSSIER : Recherches sur le roman II
Espagne — Amérique Latine

- La mort, la prédestination et le symbolisme des images dans *La sombra del ciprés es alargada* de Miguel Delibes Stephen Hart
- *La vispera del Hombre* de René Marqués. Iniciación al vacío Yolande Montalvo
- Le terrain vague dans la Barcelone de Juan Marsé Michel Bourret
- La Risa que se vuelve mueca. El doble filo del humor y de la risa. *Historia de Maya* frente a la crítica en Lima. Birger Angvik

CHRONIQUE : Mexique

- Hispaniques, Mexicains, chicanos, mexaméricains ? Une frontière bien poreuse Maryse Gâchie-Pineda

RECHERCHE

- De l'incertitude à l'invention d'une utopie : lecture sociocritique de *El Periquillo Sarniento*, Thèse, Montpellier Juillet 1990 Sonia Marta Mora
- Pour une lecture sociocritique de *Fray Gerundio de campazas*. Censure et pouvoir textuels au service de la neutralisation socio-historique Jorge Chen Sham
- Le spectaculaire et le théâtre dans l'œuvre de Vicente Aleixandre, Thèse d'Etat, Montpellier Octobre 1989 Céline Garcia
- Le baroque dans la première période poétique de Vicente Aleixandre (*Ambito, Espadas como labios, la destrucción o el amor*) Thèse de 3e cycle, Montpellier 1981 Céline Garcia

BIBLIOGRAPHIE NOTES DE LECTURE

- Janos Maróthy, *Music and the Bourgeois. Music and the Proletarian* Hilda Mercedes Morán Quiroz
- Marie Roig Miranda, *Les Sonnets de Quevedo : Variations, constance, évolution* Jacques Issorel
- Eutimio Martín García Lorca, *Federico, Antología comentada [I Poesía]* Jacques Issorel

***DOSSIER : Acteurs de l'Histoire**

- *Le Razonamiento de la navegacion de Guadalquivir* de Fernán Pérez de Oliva Michel Bourret
- Pèlerins et bandits aux XVIe et XVIIe siècles. Francine Crémoux
- De Domingo Badía y LLebich a Hadj-Ali-Abou-Othman —
La fausse énième des pseudonymes Anny Garcia
- Les acteurs des révolutions hispano-américaines (1808-1830)...
ou à la recherche d'impossibles nations Maryse Gächic-Pineda
- La conjonction mythique 'Goethe/Schiller', principe organisateur
du discours de l'histoire littéraire en Allemagne Jürgen Link

RECHERCHE EN COURS

- La fiesta como manifestación cultural a través de la Historia,
un ejemplo : la danza de moros y cristianos. San Felipe Guanajuato.
México, 1986. Patricia Rodríguez-Campos

BIBLIOGRAPHIE — COMPTES RENDUS

- Ventanal..... Danièle Miglos
- Marc Angenot. *1889 : un état du discours social* Danièle Miglos

IMPREVUE 1991-2
La Ville

Dossier : La Ville

- Urbs quadrata*: La structuration cardinale de la ville dans
Tiempo de Silencio de Luis Martín Santos et *Los mares*
del sur de Manuel Vázquez Montalbán..... Michel Bourret
- Ville et Rapports Sociaux : *La Voix* de Gabriel Okara..... Victorien Lavou
- La Cité Interdite Michèle Soriano
- La représentation de l'espace dans *Hasta no verte Jesús Mio*
de Elena Poniatowska, de la mimésis à l'utopie. Assia Mohssine

Chronique

- Un grand Marché-Nord Américain : Canada — Etats-Unis — Mexique ?
1990-1991. Etat des lieux. Maryse Gachic Pinéda

Entretien

- Encuentro con Elena Poniatowska..... Jean-Marie Lemogodeuc

Notes de lecture

- La construction du personnage historique. Aires hispanique et
hispano-américaine Michèle Guicharnaud-Tollis

1492 - La Découverte comme événement interdiscursif II.

- The Chronotope of the Indies : Notes on Heterochrony. Iris M. Zavala
- La représentation de l'Indien : mise en image d'une
polémique. Edmond Cros
- Subversion du mythe colombien : le rêve américain
de Salvador Dalí..... Sol Villacèque

Colomb et le 4e centenaire de la Découverte de l'Amérique : mythes et discours.

- Le discours de canonisation et le contexte
historique. Catherine Berthet - Mohanna
- Discours iconique et discours langagiers
préexistants. Koudo Aïdo - François Martinez
- Les topique de la représentation du Nouveau
Monde. Ana Lia Calderon-Clotilde Chantal Kwevi-Kayissa
- Mythes et discours religieux autour du personnage
de Christophe Colomb..... Sylvie Guilbert - Felipe Macias

- ¿ Descubrimiento o encuentro ? La polémica sobre el Ve centenario
de 1492 en *El País*..... Jacqueline Covo
- A propos d'un Ve Centenaire. Annonce : être Indien
au Mexique aujourd'hui. Maryse Gachic-Pineda
- El indio como botín en el cierre de *El Nuevo Mundo descubierto por*
Cristóbal Colón de Lope de Vega. Teresa J. Kirschner

IMPREVUE 1992-2

Moyen Age I

- Homenaje a Ignacio Elizalde Armendáriz —
Bibliografía..... Roberto Pérez

Dossier

- En torno a los conceptos de « riqueza » y « pobreza » en las
Cantiguas de Santa María. Jeanne Raimond
- En torno a los procedimientos de composición de
la Épica..... Samuel Gordon
- La configuration del espacio narrativo en *Milagros de*
Nuestra Señora de Berceo..... Felix Carrasco
- La scène e(s)t le non-lieu. Michel Bourret

- La Quiebra de la voluntad patriarcal-femenina en
La Lozana Andaluza Louis Imperiale

Activités scientifiques

- La unidad de lugar en la narrativa de
Juan José Saer..... Raquel Linenberg-Fressard

C. E. R. S.

O * T E X T E S

Points de repère sur **Le Modernisme**

- «El origen francés y la valoración hispánica del modernismo», Alfredo A. Roggiano
- «Una lectura de la disidencia : *Las montañas del oro* de Leopoldo Lugones», Alfredo A. Roggiano
- «Qué y qué no del *Lunario sentimental*», Alfredo A. Roggiano
- «José Juan Tablada : espacialismo y vanguardia», Alfredo A. Roggiano
- «Acción y libertad en la Poética de José Martí», Alfredo A. Roggiano
- «Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano», Joan-Lluís Marfany

N° 13

Parution : Juin 1987

Prix de vente : 60 francs, U.S.A. 8,50 \$

Une publication du
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O * T E X T E S

Miguel Delibes

- Chronologie, Jean Téna
- Le manuscrit de *Parábola del naufrago* (quelques notes), Jean Téna
- «La milana» / *Los santos inocentes*, Jean Téna
- *Los santos inocentes* : la petite musique du cœur, Anne-Marie Vanderlynden.
- Repères sur l'œuvre de Miguel Delibes (Bibliographie active ; bibliographie critique ; filmographie), Pablo Berchenko.

N° 15

Parution : Avril 1988

Prix de vente : 60 francs, U.S.A. 10,00 \$

Une publication du
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O
*
T
E
X
T
E
S

Vicente Huidobro

• INEDITS

- Dos textos inéditos de Vicente Huidobro, *Luis Navarrete Orta*
- * Interrogación a Vicente Huidobro, *Tierra*
- * El rol del poeta en el mundo que se plasma, *Georgina Durand*

• REPERES BIOGRAPHIQUES

- Chronologie, *Carlos Janín*

• ETUDES

- El manifiesto «Total» y el poema «total» (*Altazor*), *Luis Navarrete Orta*
- La structure duelle de l'œuvre créationniste de Vicente Huidobro (1976-1925), *Carlos Janín*
 - 1) Une structure profonde, la dualité
 - 2) Les expansions du noyau thématique

• BIBLIOGRAPHIE *Carlos Janín*

N° 16

Parution : Décembre 1988
Prix de vente : 60 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O
*
T
E
X
T
E
S

Octavio Paz
Libertad bajo palabra

- «Primer día» : les premières réalisations textuelles des structures métaphoriques de *Libertad bajo palabra*
- Quelques points de repère
- «Himno entre ruinas» : la réconciliation avec le monde
- Le surréalisme d'Octavio Paz en question
- Bibliographie

N° 17

Parution : Janvier 1989
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O
*
T
E
X
T
E
S

Leopoldo Alas, «Clarín»
La Regenta

- Le roman en Espagne au temps de *La Regenta* : tendances et statistiques, *Jean-François Botrel*
- Escritura, descripción y relato en *La Regenta* : el salón de doña Petronila, *Adolfo Sotelo Vásquez*
- Le narrateur dans *La Regenta* — Notes, *Yvan Lissorgues*
- *Les liaisons dangereuses / La Regenta* : des analogies troublantes, *Hélène Falière*
- Ana Ozores, de la mystique à l'hystérie, *Simone Saillard*

N° 18

Parution : Décembre 1989
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O
*
T
E
X
T
E
S

Ernesto SÁBATO

- Aquellos Tiempos de Adolescencia *Ernesto Sábato*, Texte (inédit) et traduction par E. Cros
- Crono-bio-bibliografía de *Ernesto Sábato*, A. Roggiano
- La Novela como visión integral de la realidad, L. C. Ceppi de Cufre
- Ernesto Sábato o la historia de una pasión, A. Dellepiane
- Ernesto Sábato o la lucha por la razón, C. Serge
- Eléments pour une topologie sabatienne, D. H. Pageaux
- Los cuatro sueños de castel en *El túnel de Ernesto Sábato*, A. F. Seguí
- Sábato, Summa, L. Montiel

N° 19/20

Parution : mars 1990
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O
*
T
E
X
T
E
S

*Littérature et Institutions
dans le Moyen Age Espagnol*

- Introduction, Monique De Lope.
- Corte y literatura en las *Siete Partidas*, Francisco López Estrada.
- Rhétorique de la "Coexistence" dans les *Siete Partidas* d'Alphonse le Savant, Jeanne Battesti-Pelegrin.
- La littérature et l'institution courtoise en Espagne 1465-1496, Monique De Lope.
- Compte rendu.

N° 21

Parution : Janvier 1991
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043 34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O
*
T
E
X
T
E
S

*Juan del Encina (1492-1514)
Le Savoir et ses Représentations*
Monique De Lope

- AVANT-PROPOS
- CHAPITRE I. LE THEATRE ET LA COUR
- CHAPITRE II. DE LA POESIE AU THEATRE
- CHAPITRE III. STRUCTURES RITUELLES
- CHAPITRE IV. LANGAGE, SAVOIR, COMPORTEMENT
- CHAPITRE V. SOUS LE MASQUE DU BERGER
- Notes
- Index des oeuvres dramatiques citées
- Bibliographie

N° 22

Parution : Janvier 1992
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043 34032 —
Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O
*
T
E
X
T
E
S

Luis Puenzo,
La historia oficial

- Sur les traces d'Édipe, *Annie PERRIN*
- Nota sobre el voseo para evitar malentendidos en *La historia oficial*, *Marcelo SZTRUM*
- Glosario de « La historia oficial » *Arturo FIRPO*
- La esfinge Argentina. Nationalisme et investissements spéculaires dans *La historia oficial* de Luis Puenzo, *Michèle SORIANO*
- Lecture sociocritique du film *La historia oficial*, *Edmond CROS*
- Prólogo in *Nunca más*, (Rapport de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas)

N° 23

Parution : Avril 1993
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.VI) B.P. 5043 34032 — Montpellier Cédex

INSTITUT INTERNATIONAL DE SOCIOCRIQUE — MONTPELLIER
INTERNATIONAL INSTITUTE FOR SOCIOCRICTICISM — PITTSBURGH

SOCIOCRICTICISM Vol. I, 1 (N° 1)
Theories and Perspectives

Edmond CROS : Introduction, Issues and Perspectives of Sociocriticism

I — Discursive formations and social practices

Edmond Cros, «About Interdiscursiveness.»

Pierre and Ursula Link, «The Revolution and the System of Collective Symbols : Elements of a Grammar of Interdiscursive Events.»

Marc Angenot and Regine Robin, «The Inscription of Social Discourse in the Literary Text.»

Henry Mitterand, «Toward a Sociocriticism of Totalities : The Year of 1875.»

Pierre Zima, «La vision du monde : trois modèles et une critique.»

Antonio Gomez-Moriana, «The Subversion of the Discourse : An Intertextual Reading of Lazarillo de Tormes.»

II — Institutions and Media

Jacques Leenhardt, «Savoir lire, or Some Socio-historical Modalities of Reading.»

Charles Grivel, «The Society of Texts — A Meditation on Media in 13 points.»

Hans Ulrich Gumbrecht, «The Body vs. the Printing Press : Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castille, and Another History of Literary Forms.»

SOCIOCRICTICISM Vol. I, 2 (N° 2)
Theories and Perspectives

Pierre Bourdieu, «The concepts of *Habitus* and *Field*»

«Comprendre le comprendre»

Edmond Cros, «Social Practices and Intratextual Mediation : Towards a Typology of *Idéosemes*»

«The Values of Liberalism in *Periquillo Sarniento*»

Jacques Dubois, «Champ, Appareil on Institution ? (Note)»

Vlad Godzisch, «Hegemony and Oppositional Practices : Videoclips»

Jacques Proust, «Master are Masters»

Regine Robin, «Discourse Analysis between Linguistic and Social Sciences : The Eternel Misunderstanding»

Darko Suvin, «Two Holy Commodities : The Practices of Fictional Discourse and Erotic Discourse»

BIBLIOTECA
FACULTAD DE LETRAS
GRANADA
SECCION DE REVISTAS

SOCIOCRITICISM Vol. II, 1 (N° 3)
Soviet literature of the Thirties : a Reappraisal

- Régine Robin, *Introduction : Cultural Stalinism, Didacticism and Literariness*
Maryse Souchard, *Toward a Semiotics of the Ideological Novel*
Regine Robin, *The Figures of Socialist Realism : The Fictional Constraints of the Positive Hero*
Henry Elbaum, *Industrialism vs. Primitivism in the Soviet Russian Literature of the Twenties and the Thirties*
Bernard Lafite, *Soviet «Literary Policy» on the Eve of the «Great Turning Point» : Terms and Stakes (Results of a Study of 403 Articles on Art Published by Pravda in 1929)*
Patrick Seriot, *On Officialese : a Critical Analysis*

SOCIOCRITICISM Vol. II, 2 — Vol. III, 1 (N°4/5)
Space and Ideology

I — Theories

- Henri Mitterand, *Place and Meaning : Parisian Space in Ferragus by Balzac*
Edmond Cros, *Space and Textual Genetics — Magical Consciousness and Ideology in Cumandá*
Antoine S. Bailly, *Quality of Life and Realisation of Well — Being in Space : A French and Swiss Case Study*

II — Text Analysis

- Lennard J. Davis, *Known Unknown Locations : The Ideology of Novelistic Landscape in Robinson Crusoe*
Ellen Peel, *Feminist Narrative Persuasion : The Movement of Dynamic Spatial Metaphor in Dorris Lessing's The marriage Between Zones Three, Four and Five*
Claude Jullien, *Space and Civil Rights Ideology. The example of Chester Hime's The Third Generation*
Daniel Russel, *Conception of Self, Conception of Space and Generic Convention : An Example from The Heptameron*
Edward Baker, *El Madrid de Larra : del jardín al cementerio*
Michel Plaisance, *Espace et politique dans les comédies Florentines 1539-1550*

SOCIOCRITICISM Vol. III, 2 (N° 6)
Social discourse
A New Paradigm for Cultural Studies

Marc Angenot/Régine Robin, *Penser le discours social*

- Marika Finlay, *The Unrevolutionary Communications Revolution, or the Classical Episteme Revisited*
Nurth Gertz, *Social Myths in Literary and Political Texts*
Georges Vignaux, *Le Pouvoir des fables*
Robert Morrisey, *Closing out Charlemagne. The Representation of History and the Discourse of National Origins in 19th century, France*

SOCIOCRITICISM Vol. IV, 1 (N° 7)
Social Discourse
A New Paradigm for Cultural Studies

- Peter Fitting, *Ideological Foreclosure and Utopian Discourse*
Catherine Glaser, *L'émergence d'un discours ordonnateur : la vulgarisation scientifique au XXe siècle*
Marie-Christine Leps, *Working on Social Discourse : An Illustrated Model*
Philippe Desan, *Quand le discours social passe par le discours économique. Les Essais de Montaigne*
Antonio Gomez-Moriana, *Discourse Pragmatics and Reciprocity of Perspectives : The Promises of Juan Haldudo Don Quixote, I, 4 and of Don Juan*
Peter V. Zima, *Ideology and Theory : Towards a Critique of Discourse*

SOCIOCRITICISM Vol. IV, 2 (N° 8)
How to read Bakhtin

I — About (mis)readings of Bakhtin's works

- Pierrette Malczynski, *New Mythologies : the case of Bakhtin*
Antonio Gomez-Moriana, *Bakhtin en la República Federal de Alemania : a propósito de un simposio de un libro*
Iris M. Zavala, *Bakhtin versus the Postmodern*
Robert Siegle, *Bakhtin and sociocriticism*

II — Bakhtin revisited

- Monique De Lope, *Bakhtine et la Littérature médiévale : approche critique*
Edmond Cros, *Reformuler la lecture que Bakhtine fait du Quichotte*

Lectures sociocritiques : Domaine de langue espagnole.

SOCIOCRITICISM Vol. V, n° 1 (N° 9)
Theories and perspectives III

Theories and perspectives III

Colin McCabe : *On discourse*

Jürgen Link : *Interdiscours, système du symbolisme collectif ; Littérature. Thèse à propos d'une théorie générative du discours et de la littérature*

Antonio Gómez-Moriana : *The subversion of the ritual discourse : an intertextual reading of the Lazarillo de Tormes.*

Le point sur la recherche sociocritique dans les centres internationaux

Raúl de Aguinaga, Renu Dube, Diana Fraser, Michelle Ortuño : *The Ideological Instances in Scarface.*

Eva Bueno, Jose Oviedo, Michael Varona : *Scarface : The Erasure of Society and the Narrative of Prophecy.*

SOCIOCRITICISM Vol. V, n° 2 (N° 10)
Theories et Perspectives IV

Ed. Cros : *Les Ideosemes*

Fred Jameson : *Modernity after postmodernism*

Gayatri C. Spivak : *Post-structuralism, Marginality, Post-coloniality, and value*

Jürgen Link : *Le symbolisme collectif du politique en Allemagne fédérale et l'émergence du parti néoraciste de Schönhuber.*

P. Zima : *Le sociolecte dans la fiction et dans la théorie.*

M.P. Malczynski : *Sociocritique : De son «déjà-là» au transdisciplinaire (Vers une [socio]critique différentielle).*

Jorge Chen Sham : *Pour une lecture sociocritique de Fray Gerónimo de Campazas : Censure et pouvoir textuels au service de la neutralisation socio-historique.*

Sonia Marta Mora : *De l'incertitude à l'invention d'une utopie : lecture sociocritique de El Periquillo Sarniento*

Amoretti, María : *Literatura nacional — Himno nacional de Costa Rica*
Bourret, Michel : *Trajets et trajectoires dans le «Lazarillo de Tormes»*
Chanady, Amaryll : *Latin american discourses of identity and the appropriation of the amerindian other*
Cros, Edmond : *Débat théologique et incidence du carnavalesque dans le Libro de buen amor*
Gómez-Moriana, Antonio : *Narración y argumentación en las «crónicas de indias»*
Lillo, Gaston : *Buñuel et los generos cinematograficos. Un acercamiento pragmatico a sus filmes mexicanos*
Raimond, Jeanne : *Notes sur El Hablador de Mario Vargas Llosa*
Sarfati-Arnaud, Monique : *Cuzcatlan donde bate la mar del sur : entre la crónica y el mito*
Terramorsi, Bernard : *Pesadillas de Julio Cortázar : de l'histoire de spectre au spectre de l'histoire*

Le point sur la Recherche dans les Centres Internationaux

Mazzotti, José A. : *Hacia una lectura sociocritica de trilce*

Orihuela, Carlos L. : *Aproximación sociocritica a una «prosa apatrida» de Julio Ramón Ribeyro*

SOCIOCRITICISM Vol. VII, 1 (n° 13) 1991
«Arguments et Débats I»

DOSSIER

Wladimir Godzich : *Corriger Kant : Bakhtine et les Interactions Inter-culturelles.*

Charles Grivel : *Les Standards. (Le spectre dans la langue).*

Colin MacCabe : *The Revenge of the Author.*

Carlo Bordini : *Littérature et complexité. Le plaisir et la valeur esthétique comme variables sociales.*

Graziella Pagliano : *Texte et extratexte aux environs de 1840.*

Romolo Runcini : *La parola e il gesto tra futurismo e fascismo.*

ETUDE

David William Foster : *Autoritarismo documental en Gerónima de Raúl A. Tasso.*

Le point sur la recherche Institut International de Sociocritique

Assia Mohssine : *De la critique génétique à la morphogénèse : le cas de Hasta no verte Jesús mía de Elena Poniatowska.*

DOSSIER

Eric Méchoulan : Adorno's aesthetic concept of autonomy.
 John Beverley : Post modernism in latin America ; some implications for cultural politics in the 90's.
 William H. Thornton : The Politics of postmodern realism.
 Sylvie Dion : «Faits Divers» (Human Interest Stories) as a narrative genre.

ETUDE

Louis Imperiale : Ojos y oídos del Renacimiento romano : Pietro Aretino y Francisco Delicado.

Le point sur la recherche Institut International de sociocritique

Michel Lafon : Recherches sur l'œuvre de Jorge Luis Borges. Ecriture et réécriture.

This journal is available only by subscription :

Individual	\$25.00 ou 160,00 F.
Institutions	\$50.50 ou 350,00 F.

INSTITUT INTERNATIONAL DE SOCIOCRITIQUE

University of Pittsburgh
 Department of Hispanic Languages
 and Literatures
 1309 Cathedral of Learning
 Pittsburgh PA 15260

C.E.R.S.
 Université Paul-Valéry
 B.P. 5043
 34032 Montpellier Cédex

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Revista fundada en 1982 y publicada por el Departamento de Literatura Española de la Facultad de Letras de la Universidad de Alicante. Aparece una vez al año, en volúmenes de 300 páginas aproximadamente. Publica trabajos de investigación en los ámbitos de la Literatura Española, Hispanoamericana y Comparada, la Teoría y la Crítica Literarias, sobre temas de los siglos XVIII, XIX y XX, y en todas las lenguas utilizadas por el Hispanismo internacional.

Director :	Guillermo Carnero
Secretario :	Enrique Rubio Cremades
Redacción :	Departamento de Literatura Española Facultad de Letras Universidad de Alicante Campus de San Vicente Apartado de Correos n°99 03080 Alicante (España)

Selección de colaboradores en los siete primeros volúmenes :

Francisco Aguilar Piñal — Joaquín Álvarez Barrientos — Giovanni Allegra (†) — René Andioc — Juan B. Avalu-Arce — Rubén Benítez — M^a del Carmen Bobes — Jean-François Botrel — Ermanno Caldera — Juan Cano Ballesta — Giovanni Caravaggi — Richard Cardwell — Bruno M. Damiani — Andrew P. Debicki — Georges Demerson — Brian J. Dendle — Antonio Domínguez Ortiz — Aurora Egido — Daniel Eisenberg — José Escobar — Françoise Etienvre — Jean-Pierre Etienvre — José Antonio Ferrer Benimeli — Fernando R. de la Flor — José Fradejas Lebrero — Carlos García Barrón — Antonio García Berrio — Salvador García Castañeda — Bernardo Gicovate — Alberto Gil Novales — Joaquín Gimeno Casalduero — Paul Guinard — Germán Gullón — Pablo Jauralde — John W. Kronik — Francisco Lafarga — Joseph L. Laurenti — Lily Litvak — Ignacio-Javier López — José-Manuel López de Abiada — Francisco López Estrada — Guido Mancini — Christian Manso — Nicolás Marín (†) — Luis Maristany — Alessandro Martinengo — José M^a Martínez Cachero — Franco Merigalli — Alain Niderst — János S. Petöfi — Allen W. Phillips — John H.R. Polt — Klaus Pörtl — Antonio Sánchez Romeralo — Ludwig Schrader — Russell P. Sebold — M^a Giovanna Tomsich — Noël M. Valis — Iris M. Zavala.

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de Literatura Iberoamericana

DIRECTOR-EDITOR : Alfredo A. Roggiano
SECRETARIO-TESORERO : Keith McDuffie
DIRECCION : 1312 C.L. Universidad de Pittsburgh
Pittsburgh, P.A. 15260, U.S.A.

SUSCRIPCION ANUAL (1989)

Miembros en Latinoamérica :	US\$ 25.00*
Instituciones en Latinoamérica :	US\$ 30.00
Suscriptor regular :	US\$ 40.00
Miembro regular :	US\$ 45.00
Instituciones :	US\$ 60.00
Socio Protector :	US\$ 70.00*
Instituciones Protectoras :	US\$ 70.00*

SUSCRIPCIONES Y VENTAS :

Erika Arredondo

CANJE :

Lilian Seddon Lozano

Dedicada exclusivamente a la literatura de Latinoamérica, la *Revista Iberoamericana* publica estudios, notas, bibliografías, documentos y reseñas de autores de prestigio y actualidad. Es una publicación trimestral.

* Los miembros del Instituto reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

** Los socios protectores del Instituto reciben la *Revista Iberoamericana*, las *Memorias* y la información sobre los congresos.

DISCURSO LITERARIO

Revista de temas hispánicos

Director
JUAN MANUEL MARCOS
Oklahoma State University
Department of Foreign
Languages and Literatures
Stillwater, Oklahoma 74078

Se publica en otoño y primavera, con textos en español, portugués e inglés, que reflejan interés por temas de la literatura y la sociedad hispánica.

Favor remitir al director tres copias de los trabajos, conforme al formato MLA, así como las suscripciones anuales (\$20 para individuos particulares y \$30 para instituciones y patrocinadores).

ISSN : 9737-8742

Etudes Sociocritiques

ACTES — I

PICARESQUE ESPAGNOLE

Avant-Propos

- * Société et ambiance historique dans la critique du roman picaresque espagnol.

Joseph V. Ricapito

- * Discours pragmatique et discours picaresque.

Jean Vilar

- * Le problème du sujet collectif en Littérature.

Jean Ignacio Ferreras

- * Approche Sociocritique du *Buscón*.

Edmond Cros

- * Para el Prólogo de Lazarillo «El Deseo de Alabanza».

Francisco Rico

Editions du CERS

Prix 25,00 F

PHILOSOPHY AND SOCIAL CRITICISM

an international journal

EDITOR : David M. Rasmussen, Boston College

Recent and Forthcoming Articles :

Agnes Heller :

«Rationality and Democracy»

Karl-Otto Apel :

«Hermeneutic Philosophy of Understanding as a Heuristic Horizon for Displaying the Problem-Dimension of Analytic Philosophy of Meaning»

Ferruccio Rossi-Landi :

«On Linguistic Money»

David M. Rasmussen :

«Communicative Action and Philosophy : Reflections on Habermas' *Theorie des Kommunikativen Handelns*»

Umberto Eco :

«The Sign Revisited»

In modern industrial society reason cannot be separated from practical life. At their interface a critical attitude is forged. **Philosophy and Social Criticism** wishes to foster this attitude through the publication of essays in philosophy and politics, philosophy and social theory, socio-economic thought, critique of science, theory and praxis. We provide a forum for open scholarly discussion of these issues from a critical-historical point of view.

subscription rates :

student \$ 10 per year

individual \$ 15 per year

institution \$ 35 per year

mail check or money order made payable to **Philosophy and Social Criticism**, Department of Philosophy, Boston College Chestnut Hill, Massachusetts 02167 USA.

Milagros EZQUERRO

THEORIE ET FICTION

Le nouveau roman hispano-américain

Si la narration pose toujours les mêmes questions, elle modifie sans cesse leur formulation, créant ainsi l'illusion du «jamais dit». Le sentiment du «jamais dit» est consubstantiel à l'expression du désir de savoir, il n'est illusion que dans une perspective diachronique et désabusée. En raison même de l'impossibilité où l'on est de recevoir une réponse suffisante, les formules d'interrogations existantes sont ressenties comme insuffisantes, inadéquates, périmées, obsolètes : à la pulsion d'écrire est inhérente la recherche des formes d'expression inédites, nécessairement en opposition avec celles que les précédentes avaient utilisées. Cette recherche ne relève pas, comme auraient tendance à le croire quelques esprits chagrins, du snobisme ou de la sophistication, mais d'une nécessité propre au mécanisme qui préside à l'avènement de l'écriture.

Analyser la narration d'une époque c'est essayer de comprendre ce qu'elle exprime du rapport de l'homme au réel ; c'est interpréter ce rapport, soit le traduire, le faire passer d'une langue non explicative — parole de quête, non de réponse —, dans une langue explicative, qui déploie, détache, démembré et donne à voir. Dans l'interstice de ce passage s'insinue fatalement une trahison. Le discours critique est un discours pragmatique, il construit un système à penser aussi adéquat que possible à son objet, mais cette adéquation est éminemment provisoire.

Borges, Bryce Echenique, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Puig, Roa Bastos, Rulfo, Vargas Llosa.

Edition du C.E.R.S., collection «Etudes Critiques», 1983, 255 pages, 75 F.

ANALES DE LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA (Formerly *anales de la novela de Posguerra*)

Katleen M. Glenn, *Associate Editor, Wake Forest University*
Luis T. Gonzalez-del-Valle, *Editor, The University of Nebraska-Lincoln*
Dario Villanueva, *Associate Editor, Universidad de Santiago de Compostela.*

CONTENTS

Starting with volume 4 (1979) *Anales de la novela de posguerra* has a new title, *Anales de la narrativa española contemporánea*. As a result, scholarly articles studying the Spanish novel and short story since the Generation of 1898 are welcome. Papers normally should be between 10 and 25 typewritten pages (including notes). They must conform to the **MLA Style Sheet**, all notes at the end. The original, an abstract in the language of the essay, and 2 additional copies of both must be accompanied by unattached return postage. Articles may be written in English or Spanish. Our first three volumes include essays on José Manuel Caballero Bonald, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Carmen Laforet, Luis Martín Santos, Gonzalo Torrente Ballester and Francisco Umbral. Other standard features of ANEC are Dario Villanueva's panoramic articles on the Spanish novel during the preceding year (starting with 1976), «Annual Bibliography of Post-Civil War Spanish Fiction» (edited by Malcolm A. Compitello, Luis González-del-Valle and David K. Herzberger since 1978 and indexing creative works, critical books and essays, reviews and other general items such as documents and interviews), book reviews of critical works concerned with twentieth century Spanish narrative and recent novels and collections of short stories (reviews should be between 2 and 4 typewritten pages and they may be written in English or Spanish; the original — with one copy — and return postage are requested; book review and works to be reviewed are welcome). In addition, ANEC publishes, when warranted, interviews, documents, and specialized bibliographies.

GENERAL INFORMATION

Subscription rate is \$ 12 for institution (\$ 23 for two years) and \$ 8 for individuals (\$ 15 for two years). ANEC appears during the Fall.

ADDRESS

Manuscripts emanating from Europe should be sent to: Professor Dario Villanueva, Associate Editor, ANEC, Departamento de Literatura Española, Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela, Spain. Correspondence on all other manuscripts, subscriptions, advertisements and exchanges should be directed to: Professor Luis González-del-Valle, Editor, ANEC, Department of Modern Languages and Literatures, The University of Nebraska-Lincoln, Oldfather Hall, Lincoln, Nebraska 68588, U.S.A.

Please ask your library to subscribe

JOURNAL OF HISPANIC PHILOLOGY

A Scholarly Journal Devoted to the Study of
The Literatures of the Iberian Peninsula from
Their Origins Through the Seventeenth Century

Daniel Eisenberg, Editor
Victor Oelschläger, Honorary Editor

Editorial Board

Juan Bautista Avallé-Arce
David Darst
Book Review Editor
Alain Deyermond
Ralph J. Penny
Edward Riley
Harvey Sharrer

Joseph Silverman
Joseph Snow
Charlotte Stern
R. Brian Tate
Keith Whinnom
Harry Williams
Managing Editor

Recent Articles:

- Colin Smith, *The Choice of the Infantes de Carrion as Villains in the Poema de mio Cid*.
Anthony J. Cascardi, *The Exit from Arcadia: Reevaluation of the Pastoral in Virgils, Garcilaso and Góngora*.
D. Gareth Walters, *Conflicting Views of Time in a Quevedo Sonnet: An Analysis of «Diez años de mi vida se ha llevado»*.
Barbara F. Weissberger, *«Habla el auctor»: L'Elegia di Madonna Fiammeta as a Source for the Siervo libre de amor*.
Ruth El Saffar, *Concerning Change, Continuity and other Critical Matters: A Reading of John J. Allen's Don Quixote: Hero or Fool Part II*.
John England, *The position of the Object Pronoun in Old Spanish*.
Robert ter Horst, *Death and Resurrection in a Quevedo Sonnet: «En crespas tempestad»*.

Three issues per year: fall, winter, spring.
\$ 15/year (individuals); \$ 30/year (institutions).
Back issues, \$ 6 (individuals); \$ 12 (institutions).

Send subscriptions, manuscripts, and books for review to:

Journal of Hispanic Philology
Department of Modern Languages and Linguistics
Florida State University
Tallahassee, Florida 32306 (U.S.A.)

LETRAS DE DEUSTO

VOL. 21

NÚM. 49

ENERO-ABRIL 1991

Sumario

ESTUDIOS

- Itziar Turrez, *Lo fónico en las "Anotaciones" de F. de Herrera* 5
Mary Ellen Garcia, *"Casi" se usa así, casi: Reanálisis semántico en una comunidad bilingüe* 17
Inmaculada Ballano, *La obra de Stendhal bajo la mirada de José Ortega y Gasset. Segunda aproximación. (Ensayos sobre el amor: "De l'Amour" y "Amor en Stendhal")* 35
Julen Zorrozuza, *El retablo mayor de San Juan Bautista de Murelaga (Vizcaya): La incidencia del modelo cortesano en el rococó vasco* 53
Luis Gerardo Morales, *La recuperación de un occidente secuestrado* 67
Txema Hornilla, *Hermenéutica de la iniciación (El simbolismo del carnaval vasco)* 79
Josebe Bilbao, *La tensión neoclásica en Kant* 97
Alma Amell, *La sociedad como cárcel en los cuentos de Carmen Martín Gaité* . 123
Joan Ramon Resina, *La enfermedad como signo y como significación* 131

NOTAS

- José M.ª Lorenzo, *Después de Stalin. Problemas viejos de la nueva historia soviética* 169
José I. Risueño, *Los órganos unipersonales de gobierno en los centros docentes. Una aproximación al colectivo vizcaíno* 177
Laura R. Scarano, *El modelo paródico como forma de enlace intertextual (De Echegaray a Valle Inclán)* 183
Juan Ramón Lodares, *Una lengua de frontera: El "tex-mex"* 191

- BIBLIOGRAFÍA 195

LETRAS DE DEUSTO

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

NOTA

A partir del año 1992, los números anuales de esta revista se ampliarán a cinco. El Consejo de Redacción pretende con ello dar a conocer un mayor número de investigaciones sobre distintas áreas de los saberes humanísticos. Se proyecta configurar números monográficos destinados a temas de Historia, Filología, Filosofía y Ciencias de la Educación. Se mantendrán también algunos números de miscelánea, respetando el enfoque interdisciplinar propio de LETRAS DE DEUSTO.

El precio de la suscripción anual para los cinco números será de 4.500 ptas. (IVA incluido).

Deseamos que esta remodelación contribuya a un conocimiento más cercano de la investigación y la reflexión crítica en el campo de las humanidades.

LA DIRECCIÓN DE LA REVISTA

JEAN FRANCO

LECTURA SOCIOCRTICA DE LA OBRA NOVELISTICA DE AGUSTIN YANEZ

575 pages - 1955

prix de vente : 130 Francs

Collection Etudes Sociocritiques
Editions du CERS

Sommaire

- I - **Preludio** : La production de Agustin Yanez
- II - **La tierra pródiga y la crítica del caciquismo**
 - A - El medio físico de *La Tierra pródiga*
 - B - La crítica del caciquismo
 - C - Las relaciones entre los caciques y el poder
 - D - La novela espejo de la acción política
 - E - El sentido de la crítica del caciquismo
- III - **La conquista**
 - A - La Conquista motivo básico en *La tierra pródiga*
 - B - Los caciques reencarnaciones de Nuño de Guzmán
- IV - **La Hispanidad**
 - A - Apología del conquistador español
 - B - Apología de la hispanidad
- V - **El Apocalipsis en la tierra pródiga**
 - A - El Apocalipsis en la novela
 - B - Los significados del milenarismo
- VI - **El sinarquismo**
- VII - **Orden y unidad, figuraciones de las estructuras profundas**
 - A - El principio de ambivalencia
 - B - Orden y unidad
- Conclusion
- Bibliografía básica

L'étude sociocritique de l'œuvre romanesque d'Agustín Yáñez (1904-1980) s'appuie sur l'analyse de *La Tierra pródiga* (1960), roman de la côte pacifique, considéré comme vecteur de conflits. Deux tracés discursifs essentiels procèdent des oppositions entre deux fractions de la classe dominante : le discours conservateur des caciques, émanation de la petite bourgeoisie agraire et le discours technocratique de la grande bourgeoisie industrielle en quête de nouveaux débouchés.

L'ambivalence qui marque en profondeur la plupart des représentations textuelles et affecte des signes positif et négatif à la fois le Cacique et la Machine, le monde rural et l'univers du progrès économique, prend sa source dans l'image-mère, celle de l'Apocalypse, qui informe l'œuvre et trouve sa matérialisation dans la récurrence obsessionnelle des notions de Conquête et de la figure du découvreur de la Nouvelle Galice, Nuño Beltrán de Guzmán. Une indéniable empreinte millénariste, décelable dans la visée catastrophiste de l'histoire et dans les angoisses des paysans *jaliscienses*, marque le roman et révèle une résistance maximale aux changements.

L'approche sociocritique met en lumière le rapport entre certaines pratiques sociales et le texte de fiction, ainsi que le rôle décisif joué chez Yáñez par un imaginaire religieux en partie occulté et pourtant vivace.

De l'engendrement des formes

Edmond Cros

Collection Etudes Sociocritique
Editions du CERS

1990-240 pages

120,00 Francs

Sommaire

Introduction

Chapitre I : Pratiques sociales et médiations intratextuelles : pour une typologie des *idéosèmes*.

Chapitre II : Sociocritique et génétique textuelle.

Chapitre III : Débat théologique et incidence du carnavalesque dans le *Libro de Buen Amor* (XIVe siècle) (en collaboration avec Monique de Lope).

Chapitre IV : Les implicites politiques du panégyrique dans le prologue de la *Gramática castellana* d'Antonio Nebrija (XVe siècle).

Chapitre V : Pratiques inquisitoriales et lien épistolaire dans le *Lazarillo de Tormes* (Espagne, XVIe siècle).

Chapitre VI : Sur l'évolution et la fonction de la pratique carnavalesque dans l'Espagne du Siècle d'Or (*Don Quichotte*, début du XVIIe siècle).

Chapitre VII : Structure testamentaire et discours réformiste dans *El Periquillo Sarniento* (Mexique, début du XIXe siècle).

Chapitre VIII : Des rites agrolunaires au discours politique dans *Cumandá* (Equateur, fin du XIXe siècle).

Chapitre IX : A propos d'un champ morphogénétique dans *Los Olvidados* de Luis Buñuel (Mexique, 1951).

Conclusion

Biographie

De l'engendrement des formes se situe dans le prolongement des écrits antérieurs de Edmond Cros. *Théorie et pratiques sociocritiques* (1983) proposait, entre autres choses, une théorie basée sur la notion de *génotexte* entendue comme la structure profonde responsable des phénomènes de surface (phénotextes), spécifique à chaque texte et considérée comme produit de l'histoire en dernière instance. Un article paru ultérieurement dans *Texte* de Toronto qui s'interrogeait sur les rapports entre les pratiques sociales et les pratiques d'écriture introduisait le concept d'*idéosème*, défini par sa double articulation sémiotique (pratique sociale) et discursive (pratique textuelle). Restait cependant à préciser le fonctionnement et le processus d'engendrement de ces génotextes et l'articulation de cette notion sur celle d'*idéosème*. C'est à cet effort de synthèse qu'est consacré *De l'engendrement des formes*, et ce à partir de l'analyse d'une série de textes qui vont du prologue de la grammaire castillane d'Antonio de Nebrija et le *Libro de Buen Amor* à un roman équatorien du dernier quart du XIXe siècle et à *Los Olvidados* de Luis Buñuel.

Cette recherche débouche cependant sur des conclusions inattendues, à savoir que le texte émerge de la coïncidence conflictive de discours contradictoires ; déstabilisés par une confrontation d'idées, de positions idéologiques, de pratiques sociales ou discursives, les concepts centraux qui sont les enjeux de ces débats acquièrent une totale autonomie, sous la forme de structures dynamiques similaires l'ensemble d'un champ morphogénétique. D'où viennent alors ces champs qui satureraient ainsi non seulement la vie culturelle mais encore les pratiques sociales ? Peut-on imaginer qu'ils soient pré-existants à la fois au texte et aux pratiques sociales ? La coïncidence de ces résultats avec la thèse du biologiste britannique N. Sheldrake permet d'envisager cette hypothèse. En ce cas le recours au vocabulaire de la biologie (*génotexte*, *phénotexte*, *génétique textuelle*...) ne doit plus être entendue au sens métaphorique. En jetant un pont entre la biologie et la théorie critique cet ouvrage couvre la critique littéraire tout autant qu'à l'anthropologie et à la sociologie de la culture de nouvelles et révolutionnaires perspectives.

Georges PUISSET

STRUCTURES ANTHROPOCOSMIQUES

DE L'UNIVERS D'ALEJO CARPENTIER

2 tomes 1988

Prix de vente : 150 Francs

Collection Etudes Critiques
Editions du CERS

BIBLIOTECA
FACULTAD DE LETRAS
GRAMADA
SECCION DE REVISTAS

Table des matières

Premier tome : Genèse d'une approche anthropocosmique : de la dialectique à la trisururation dynamique

Chapitre I : *Panorama et problématique de la Diversité et de l'Unité*

- 1.1. Diversité du champ perceptif
- 1.2. L'Unité du champ perceptif : Unité et Diversité
- 1.3. La dialectique Diversité/Unité : synthèse provisoire

Chapitre II : *Les principes théoriques de la pensée de l'écrivain et leur application à la création artistique*

- II.1 : La pensée «philosophique» de l'artiste
- II.2 : L'artiste et son art. Le Médiateur-Créateur

Chapitre III : *Assises épistémologiques : éléments d'orientation méthodologique pour une approche anthropocosmique de l'œuvre*

- III.1 : Les théories de Stéphane Lupasco
- III.2 : «Les structures anthropologiques de l'imaginaire» de Gilbert Durand
- III.3 : La «sociopsychanalyse» de Gérard Mendel
- III.4 : Esotérisme et Histoire des Religions. René Guénon et Mircea Eliade.
- III.5 : Essai de schématisation

Deuxième tome : Dialectique contradictoire et dialectique contradictionnelle : de l'esthétique à l'éthique

Chapitre I : *«Los Pasos Perdidos», une quête à travers les différents niveaux du Réel*

- I.1 : La prise de conscience de Sisyphe
- I.2 : La quête des Origines et la «Naissance du Héros»
- I.3 : L'âge mur du Héros ou le Fils Adulte
- I.4 : Epilogue

Chapitre II : *«El siglo de las luces» La Nature, l'Homme et l'Histoire : la «Grande Triade» Américaine*

- II.1 : Niveau cosmique et tellurique
- II.2 : Niveau anthropocosmique
- II.3 : Niveau anthropologique individuel
- II.4 : Conclusion

Chapitre III : *«El Recurso del Método», l'Homme et l'Histoire : la «quadrature du Cercle»*

- III.1 : Les narrateur et l'auteur
- III.2 : Les trois structures
- III.2.1 La structure du rationalisme et la mort de Descartes
- III.2.2 : Les contextes américains et la structure de l'irrationnel. L'impossible Descartes
- III.2.3 : L'Étudiant et l'espoir de la troisième structure.

BILAN GENERAL

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Vol. IX, Nos. 24-26, 1984

CELEBRATION OF SPANISH-AMERICAN TEXTS: *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, Sylvia Molloy; *Hacia una tipología de las estructuras temporales en la novela contemporánea: Cien años de soledad, La casa verde y La maison de rendez-vous*, Alfonso de Toro; *Images of Reality: Latin American Short Stories of Today*, David Lagmanovich; *A Nowhere for Us: The Promising Pronouns in Cortázar's "Utopian" Stories*, Doris Sommer; THEORIES: *Fenomenología y crítica (notas para una discusión)*, Félix Martínez-Bonati; *De Man Faces "Destruction": An Ontology of Poetry*, Philip W. Silver; *The Ontology of Interpretation*, Mario J. Valdés; NOTES: *El problema de la voz narrativa en El otoño del patriarca de García Márquez*, Cesare Segre; *El ensayo como forma del problema argentino. Una aproximación a Radiografía de la pampa*, Beatriz Sarlo; *Towards a Semiology of Play*, Ricardo Gutiérrez Mouat; *Exclusión y afirmación en Gómez Carrón*, Arnaldo Cruz; *El problema del valor en los estudios literarios*, Raúl Dorra; *Writing on the Margin: José Donoso's Notebooks*, Oscar Montero; *Gabriel García Márquez y el descentramiento de la memoria: Apuntaciones en torno de Crónica de una muerte anunciada*, Héctor M. Cavallari; REVIEWS: *Beatriz Sarlo, El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Will H. Corral; *Aníbal González, La crónica modernista hispanoamericana*, Will H. Corral; REPRINT: *La iconografía de vicios y virtudes en el arte de reinar de Guamán Poma de Ayala: emblemática política al servicio de una tipología cultural americana*, Mercedes López-Baralt.

Vol. X, No. 27, 1985

PREFACE: Alan Deyermond; MEDIEVAL NON-FICTION PROSE: *Style as Propaganda: The Use of Language in Three Twelfth-Century Hispano-Latin Historical Texts* (Historia Roderici, Chronica Adefonsi Imperatoris and Historia Silense), Geoffrey West; *Scipio, and the Origins of Culture: The Question of Alfonso's Sources*, Charles F. Fraker; *Verdad y Literatura en Las Crónicas Medievales Catalanas*, Ramon Muntaner, Lola Badia; *Contexto Literario de las Crónicas Rimadas Medievales*, Mercedes Vaquero; *The Revolution of 1883-84 in the Portuguese Provinces: Causality and Style in Fernão Lopes*, Nicholas G. Round; *Tacitean Elements in Diego Hurtado de Mendoza's Guerra de Granada*, Charles Davis; SEMIOTIC OF POETRY AND VISUAL ARTS: *Buscando en Roma - Semejanzas y Diferencias. Analisis de un Soneto de Quevedo*, Mijal Gai; *Semiótica del Discurso y Texto Plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria*, Antonio García Berrio and María Teresa Hernández.

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages
University of Michigan
Ann Arbor, Michigan 48109

Directeur de la publication : E. CROS

Dépôt légal : 4^e trimestre 1994

Achévé d'imprimer sur les Presses de
l'Imprimerie de Recherche — Université Paul-Valéry
Montpellier III

Ce document a été réalisé avec Microsoft Word.
Imprimerie de Recherche
Université Paul-Valéry — Montpellier III

Les opinions exprimées dans cette publication ne sauraient engager
que leurs auteurs.