

**Prof. Christophe DEN TANDT**  
Université Libre de Bruxelles

**LITT-B-400 : Théorie de la littérature**

**Structuralisme, poststructuralisme et théories de la postmodernité**



## 0.1 Informations disponibles en ligne

Vous trouverez des informations pratiques importantes aux adresses web suivantes (plan de cours, questions d'examen, bibliographie :

- <http://homepages.ulb.ac.be/~cdentand/b400theolittgeneral.htm>: informations pratiques générales
- <http://homepages.ulb.ac.be/~cdentand/b400theolittsyll.htm>: description du cours
- <http://homepages.ulb.ac.be/~cdentand/b400theolittexquest.htm>: questions d'examen
- <http://homepages.ulb.ac.be/~cdentand/b400bibliotheolitt.htm>: bibliographie

Des documents pédagogiques (fichiers PowerPoint) sont également disponibles sur le site de l'Université Virtuelle de l'ULB correspondant au cours LITT-B-400.

## 0.2 Avertissement : limites de ces notes de cours

Ce syllabus offre une version légèrement plus explicite des matières faisant l'objet des diaporamas informatiques utilisés lors des séances de cours. Il se focalise sur les sujets méthodologiques, théoriques et historiques qui font partie de la matière du cours. Cependant, certaines remarques et certains développements communiqués lors des séances de cours n'y figurent pas. Les étudiants sont donc censés se tenir au courant des matières enseignées concrètement lors des cours.

## 0.3 Sources bibliographiques

Les sources bibliographiques sur lesquelles se basent ces notes de cours sont affichées à la page web suivante :

- <http://homepages.ulb.ac.be/~cdentand/b400bibliotheolitt.htm>

La liste bibliographique en question constitue une ressource importante, notamment pour les étudiants qui comptent faire référence aux matières du cours dans leurs projets de recherche.

#### **0.4 Avertissement : formatage et conventions bibliographique**

Les notes des cours servent de support d'étude et sont conçues strictement à cet effet. Elles ne sont donc pas formatées selon les conventions des travaux de recherche. Ceci implique que *les conventions typographiques et bibliographiques utilisées dans ce volume ne peuvent servir de modèles à vos travaux de recherche ou votre thèse de maîtrise (mémoire)*. Pour tout ce qui a trait au formatage des travaux de recherches, veuillez-vous référer à la personne qui encadre le travail en question.

## 0.5 Table des matières

0.1 Informations disponibles en ligne.....	i
0.2 Avertissement : limites de ces notes de cours.....	i
0.3 Sources bibliographiques.....	i
0.4 Avertissement : formatage et conventions bibliographique.....	ii
0.5 Table des matières.....	iii
<b>1 INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Objet du cours.....</b>	<b>1</b>
<b>1.2 Une nouvelle doxa qui a initialement suscité beaucoup de controverses.....</b>	<b>1</b>
<b>2. LE STRUCTURALISME CLASSIQUE.....</b>	<b>4</b>
<b>2.1 Une méthodologie des sciences humaines.....</b>	<b>4</b>
<b>2.2 Survol historique du structuralisme.....</b>	<b>4</b>
<b>2.3 Fondements théoriques du structuralisme.....</b>	<b>7</b>
2.3.1 Le système / la structure du langage.....	7
2.3.2 La distinction entre “ <i>langue</i> ” et “ <i>parole</i> ” chez <b>Ferdinand de Saussure</b> .....	7
2.3.3 Les structures fonctionnent selon une logique relationnelle et différentielle.....	8
2.3.4. Les oppositions binaires : l’« <i>hypothèse phonologique</i> ».....	9
2.3.5. Le découpage sémiotique de la perception : l’hypothèse de <b>Sapir-Whorf</b> .....	11
2.3.6. Axes <i>syntagmatique</i> et <i>paradigmatique</i> du langage.....	12
<b>2.4 La théorie du signe.....</b>	<b>14</b>
2.4.1 Vers une théorie du signe.....	14
2.4.2. Le signe comme nomenclature : la conception “naïve” du langage.....	14
2.4.3 La sémiotique de <b>Charles Sanders Peirce</b> .....	18
2.4.3.1 Signe, interprétant, objet.....	18
2.4.3.2 Typologie des signes : <i>icônes, indices, symboles</i> .....	20
2.4.4 La théorie du signe de <b>Ferdinand de Saussure</b> .....	22
2.4.4.1 <i>Signifiant /signifié</i> .....	22
2.4.4.2 L’ <i>arbitraire</i> du signe.....	25
2.4.4.3. Limites du modèle saussurien.....	27
<b>2.5 La théorie littéraire du structuralisme classique.....</b>	<b>33</b>
<b>2.5.1 Le legs du formalisme.....</b>	<b>33</b>
<b>2.5.2 Théories structuralistes de la littéarité.....</b>	<b>35</b>
2.5.2.1 <b>Roman Jakobson</b> : la <i>fonction poétique</i> en poésie et en prose.....	35
2.5.2.2 <b>Roland Barthes</b> : littéarité et « signes de littérature ».....	38
<b>2.5.3 Structure du récit : la narratologie structuraliste.....</b>	<b>42</b>
2.5.3.1 Axes syntagmatique et paradigmatique du récit.....	42
2.5.3.2 <b>Vladimir Propp</b> : <i>La morphologie du conte</i> .....	43

2.5.3.3 <b>L'analyse paradigmatique du récit</b> .....	46
2.5.3.3.1 <b>Algirdas Julien Greimas</b> .....	46
2.5.3.3.1.1. Réduction paradigmatique et modèle linguistique du récit .....	46
2.5.3.3.1.2. Le <i>modèle actantiel</i> .....	47
2.5.3.3.1.3. La logique des fonctions : le noyau sémantique du récit .....	48
2.5.3.3.2 <b>Claude Lévi-Strauss</b> : Analyse paradigmatique de la structure des mythes.....	52
2.5.3.3.2.1. Une lecture de la mythologie qui ignore le déroulement du récit .....	52
2.5.3.3.2.2. Réduction paradigmatique : les quatre « unités constitutives » du récit mythique .....	53
2.5.3.3.2.3. Gérer une contradiction insoluble .....	55
2.5.3.3.2.4. Les <i>tricksters</i> .....	58
2.5.3.3.2.5. Le modèle narratologique de Lévi-Strauss est-il généralisable ?.....	59
2.5.3.4 <b>L'analyse syntagmatique du récit</b> .....	61
2.5.3.4.1 <b>Roland Barthes</b> : “Introduction à l’analyse structurale des récits”.....	61
2.5.3.4.1.1 Un manifeste de la narratologie structuraliste.....	61
2.5.3.4.1.2 Niveaux de sens du récit .....	62
2.5.3.4.1.3 Les <i>fonctions</i> .....	63
2.5.3.4.1.3.1 <i>Noyaux, catalyses, indices, informants</i> .....	63
2.5.3.4.1.3.2 Caractéristiques générales des fonctions.....	65
2.5.3.4.1.3.3 Indices et <i>connotation</i> .....	69
2.5.3.4.1.4 Les actions .....	71
2.5.3.4.1.5 La narration.....	71
2.5.3.4.2 <b>Gérard Genette</b> : « Discours du récit » .....	72
2.5.3.4.2.1 Une classification exhaustive des procédés narratifs .....	72
2.5.3.4.2.2 Clarifier le sens du terme « récit » .....	72
2.5.3.4.2.3 Niveaux de description du récit .....	73
2.5.3.4.2.4 Le <i>temps narratif</i> .....	73
2.5.3.4.2.4.1 La double temporalité du récit .....	73
2.5.3.4.2.4.2 L’ <i>ordre</i> .....	74
2.5.3.4.2.4.3 La <i>durée</i> .....	76
2.5.3.4.2.4.4 La <i>fréquence</i> .....	77
2.5.3.4.2.5 Le mode du récit .....	78
2.5.3.4.2.5.1 Le <i>mode</i> : une notion empruntée à la grammaire.....	78
2.5.3.4.2.5.2 La <i>distance</i> .....	78
2.5.3.4.2.5.3 La <i>perspective</i> .....	80
2.5.3.4.2.5.3.1 Un problème épineux de la théorie littéraire.....	80
2.5.3.4.2.5.3.2 Degrés de <i>focalisation</i> .....	80
2.5.3.4.2.5.3.3 Focalisation et pronoms narratifs .....	82
2.5.3.4.2.5.3.4 La focalisation variable.....	82
2.5.3.4.2.6 La <i>narration</i> / la <i>voix</i> .....	83
2.5.3.4.2.6.1 Voix et <i>énonciation</i> .....	83
2.5.3.4.2.6.2 Le temps de la narration.....	83
2.5.3.4.2.6.3 Les niveaux narratifs.....	84
2.5.3.4.2.6.4 La classification des instances narratives.....	85
2.5.3.4.2.6.5 Fonctions du <i>narrateur</i> .....	87
2.5.3.4.2.6.6 Le <i>narrataire</i> .....	87
2.5.3.4.2.7 Conclusions .....	87

<b>3 LE POSTSTRUCTURALISME</b> .....	88
<b>3.1 Introduction</b> .....	88
3.1.1 Concepts de base .....	88
3.1.2 Chronologie du poststructuralisme .....	89
3.1.3 Positionnement du poststructuralisme .....	92
3.1.3.1 Traditions dont le poststructuralisme/postmodernisme s'inspire .....	92
3.1.3.2 Adversaires du poststructuralisme/postmodernisme .....	94
3.1.4 Réputation du poststructuralisme/postmodernisme .....	94
<b>3.2. Au-delà de la théorie saussurienne du signe : les théories de l'écriture et de la différence</b> .....	101
<b>3.2.1 Jacques Derrida</b> .....	101
3.2.1.1 Hypothèses de base .....	101
3.2.1.2 La trace / la <i>différance</i> / l'écart / l'itération.....	103
3.2.1.3 Le <i>logocentrisme</i> et la <i>déconstruction</i> .....	105
3.2.1.3.1 Contre le privilège de la voix : déconstruction de Husserl .....	105
3.2.1.3.2 Contre le privilège du phonologique : déconstruction de Saussure .....	106
3.2.1.3.3 La déconstruction en littérature .....	106
3.2.1.3.3.1 Art, littérature et logocentrisme .....	106
3.2.1.3.3.2 Déconstruction du réalisme littéraire .....	107
3.2.1.3.3.3 Déconstruction des littératures visionnaires .....	110
<b>3.2.2 Théories de la différence et performativité</b> .....	123
3.2.2.1 Les <i>actes de langage</i> et la <i>performativité</i> .....	123
3.2.2.2 <b>Julia Kristeva</b> et les théories de la production signifiante .....	125
3.2.2.3. <b>Gilles Deleuze et Félix Guattari</b> .....	127
3.2.2.4 Le <i>dialogisme</i> bakhtinien .....	127
3.2.2.5 Le " <i>différend</i> " chez <b>Jean-François Lyotard</b> .....	128
<b>3.2.3 Théories poststructuralistes de l'origine du langage</b> .....	131
3.2.3.1 <b>Derrida</b> : le "devenir-immotivé du signe" .....	131
3.2.3.2 <b>Julia Kristeva</b> : le <i>sémiotique</i> et le <i>symbolique</i> .....	132
3.2.3.3 Le manque à l'origine du langage : <b>Sigmund Freud et Jacques Lacan</b> .....	133
3.2.3.3.1 Le manque : langage, sujet, et castration .....	133
3.2.3.3.2 Le sujet inconscient : un champ langagier hanté par le manque .....	133
3.2.3.3.3 La castration comme perte de <i>la Chose</i> et accession au symbolique.....	136
3.2.3.3.4 Freud : le jeu du fort/ da .....	137
3.2.3.3.5 Lacan : le sujet comme procession de signifiants aiguillonnés par le manque .....	137
3.2.3.3.6 Le <i>stade du miroir</i> et l' <i>imaginaire</i> .....	137
3.2.3.3.7 Le sujet castré et la différence sexuelle .....	138
3.2.3.3.8 La dialectique du désir : le sujet, la Chose, l'Objet A, les pulsions, les objets a .....	138
<b>3.2.4 Lecture d'un essai de théorie littéraire poststructuraliste : S/Z de Roland Barthes</b> .....	143
3.2.4.1 "L'oeuvre de la rupture" .....	143
3.2.4.2 Au-delà de la science du texte .....	144
3.2.4.2.1 Le structuralisme classique est un projet inachevable .....	144
3.2.4.2.2 "Pluriel," signifiante et différence comme substitut à la fonction poétique .....	145
3.2.4.3 Le " <i>lisible</i> " et le " <i>scriptible</i> " .....	145
3.2.4.3.1 Texte classique et texte moderniste .....	145
3.2.4.3.2 Lexique du lisible et du scriptible.....	147
3.2.4.4 L' <i>intertextualité</i> .....	148
3.2.4.4.1 "Un réseau à mille entrées" .....	148

3.2.4.4.2 Intertextualité, différance et production signifiante .....	149
3.2.4.4.3 Le sujet intertextuel : au delà de l'objectivité et de la subjectivité .....	152
3.2.4.5 "Sarrasine" .....	156
3.2.4.5.1 S/Z comme traité de narratologie poststructuraliste .....	156
3.2.4.5.2 La 'lexie : ' l'unité de lecture.....	154
3.2.4.5.3 "Le tissu des voix" : De nouvelles métaphores narratologiques .....	158
[Narratologie 1 : analyse du récit selon le structuralisme classique] .....	159
3.2.4.5.4 Les cinq codes .....	162
3.2.4.5.4.1 Cinq voix entrelacées.....	162
3.2.4.5.4.2 Le code proaïrétique (ACT).....	162
3.2.4.5.4.3 Le code herméneutique (HER) .....	164
3.2.4.5.4.4 Le code des sèmes (SEM).....	165
3.2.4.5.4.4.1 La connotation .....	165
3.2.4.5.4.4.2 Connotation et logique du 'lisible' .....	165
3.2.4.5.4.5 Les codes culturels (REF).....	169
3.2.4.5.4.6 Le code symbolique (SYM).....	172
3.3.4.5.4.6.1 La persistance du manque comme ressort narratif.....	172
[Narratologie 2 : analyse du récit dans S/Z] .....	173
3.2.4.5.4.6.2 La thématization du manque dans "Sarrasine" .....	174
3.2.4.5.4.6.2.1 L'antithèse et la castration .....	174
3.2.4.5.4.6.2.2 La 'réplique des corps' : le réalisme impossible.....	175
3.2.4.5.4.6.2.3 La perte de l'origine : les mystères de l'économie bourgeoise .....	176
3.2.4.5.4.6.3 Le manque comme objet de l'énigme : code symbolique et déconstruction.....	177
3.2.4.5.5 La déconstruction du récit 'lisible.....	179
[Narratologie 3 : le récit travaillé par le manque] .....	180
<b>4. LE POSTMODERNISME .....</b>	<b>182</b>
4.1. Définitions .....	182
4.2 Le postmodernisme et les nouvelles avant-gardes .....	184
4.2.1 Corpus artistique du postmodernisme.....	184
4.2.2 Modernisme vs postmodernisme : vers une esthétique de l'« <i>indétermanence</i> » .....	186
4.3 Le postmodernisme comme culture de la société de l'information .....	191
4.3.1 Le système total du capitalisme tardif .....	191
4.3.2 <b>Theodor Adorno</b> : la culture du capitalisme comme <i>fausse réconciliation</i> .....	192
4.3.3 <b>Jean Baudrillard</b> : le postmodernisme comme culture du <i>simulacre</i> .....	193
4.3.4 <b>Fredric Jameson</b> : la logique culturelle du capitalisme tardif.....	194
4.3.5 Faut-il désespérer du postmodernisme ?.....	196
<b>5 POLITIQUE DU POSTSTRUCTURALISME ET DU POSTMODERNISME .....</b>	<b>198</b>
5.1 Discours, pouvoir, subversion et diversité.....	198
5.2 <b>Politique du discours</b> .....	200
5.2.1 Un rapport ambivalent au marxisme.....	200
5.2.2 <b>Néo-marxisme et marxisme culturaliste</b> .....	201
5.2.2.1. Les <i>cultural studies</i> anglo-américaines .....	201
5.2.2.2 <b>Stuart Hall</b> : la lutte des classes au sein du langage .....	203
5.2.2.2.1 Vers une théorie de la superstructure : l'exemple d' <b>Antonio Gramsci</b> .....	203
5.2.2.2.2 La sémiologie comme outil d'analyse l'idéologie .....	205
5.2.2.3 <b>Louis Althusser</b> : l'imaginaire idéologique et la complexité du devenir historique.....	209
5.2.3.3.1 L'idéologie comme imaginaire .....	209
5.2.3.3.2 <i>Surdétermination</i> et <i>causalité structurale</i> : la complexité de l'histoire .....	212
5.2.3.3.2.1 La surdétermination .....	212

5.2.3.3.2.2 La causalité structurale .....	214
5.2.3.3.2.2.1 <i>Causalités mécanique, expressive et structurale</i> .....	214
5.2.3.3.2.2 L'histoire comme <i>cause absente</i> : un concept lacanien.....	217
5.2.3.3 La pratique de la théorie selon Althusser .....	218
5.2.3.3.1 <i>Lecture symptomale</i> et intertextualité .....	218
5.2.3.3.1 La déconstruction althussérienne en art et littérature .....	222
5.2.2.4 Antihumanisme et <i>décentrement du sujet</i> .....	225
5.2.2.5 Limites du néo-marxisme althussérien .....	227
5.2.3 <b>Le pouvoir comme performativité discursive</b> .....	230
5.2.3.1 La performativité discursive est-elle un outil idéologique ? .....	230
5.2.3.2 Savoir et pouvoir : <b>Michel Foucault</b> .....	230
5.2.3.2.1 Foucault : Une figure inclassable.....	230
5.2.3.2.2 <i>Effets de pouvoir, dispositifs et économies discursives</i> .....	232
5.2.3.2.3 Le sujet comme résultante des effets de pouvoir .....	233
5.2.3.2.4 Analyser la culture à la lumière de Foucault.....	233
5.2.3.3 Le <b>New Historicism</b> dans le sillage de Foucault.....	234
5.2.3.3.1 La diaspora du New Historicism .....	234
5.2.3.3.2 Texte et société : méthodologie du New Historicism .....	235
5.2.3.3.3 Orientation politique du New Historicism .....	236
5.3 <b>Subversion</b> .....	240
5.3.1 Subversion et diversité .....	240
5.3.2 La subversion utopienne : <b>Gilles Deleuze et Félix Guattari</b> .....	240
5.3.2.1 Littérature mineure et <i>déterritorialisation</i> .....	240
5.3.2.2 Les <i>réseaux rhizomatiques</i> .....	242
5.3.3 La subversion dialogique .....	243
5.3.3.1 Le <i>dialogisme</i> selon <b>Mikhaïl Bakhtine</b> .....	243
5.3.3.1.1 Le cercle de Bakhtine .....	243
5.3.3.1.2 Lexique du dialogisme bakhtinien : hétéroglossie, multiaccusalité, hybridisation, <i>carnavalesque</i> .....	244
5.3.3.1.3 Bakhtine et le roman .....	247
5.3.3.1.3.1 <i>La poétique de Dostoïevski</i> .....	247
5.3.3.1.3.2 Redéfinition bakhtinienne du genre romanesque .....	249
5.3.3.1.3.2.1 Le roman et l'histoire des genres dialogisés .....	251
5.3.3.1.3.2.2 Le tissage des voix romanesques .....	247
5.3.3.2 Le dialogisme bakhtinien et les cultural studies .....	253
5.3.3.2.1 Culture populaire, culture de masse et droit de recours dialogique .....	253
5.3.3.2.2 <b>Stuart Hall</b> : les « rituels de résistance » de la culture populaire .....	254
5.3.3.2.3 <b>Fredric Jameson</b> : le jeu de l' <i>utopie</i> et de l' <i>endiguement idéologique</i> dans la culture de masse .....	254
5.3.3.2.4 <b>Dick Hebdige</b> : la culture punk comme guérilla dialogique .....	255
5.3.3.2.5 <b>Paul Gilroy</b> : la carnavalisation de la norme blanche dans la culture afro-britannique .....	256
5.3.3.2.6 <b>Michael Denning</b> : la réappropriation prolétarienne de la fiction populaire.....	256
5.3.3.2.7 <b>John Fiske</b> : le <i>populisme culturel</i> .....	257

5.4 <b>Diversité</b> .....	260
5.4.1 Contre l' <i>essentialisme</i> : le <i>constructivisme</i> social .....	260
5.4.2 La problématique du <i>genre</i> .....	261
5.4.2.1 Genre et identité sexuée .....	261
5.4.2.2 Pluralisme et théories de la différence dans le féminisme français.....	266
5.4.2.3 Genre et performativité : <b>Judith Butler</b> .....	269
5.4.2.3.1 Une synthèse philosophique de la théorie du genre et du constructivisme .....	269
5.4.2.3.2 Des identités genrées performatives .....	269
5.4.2.3.3 La <i>subversion performative</i> des rôles genrés .....	270
5.4.3 <i>Postcolonialisme</i> et ethnicité .....	272
5.4.3.1 Théories de l'ethnicité entre le dialogisme identitaire et le dialogisme généralisé .....	272
5.4.3.2 La « critique noire du signe » : <b>Henry Louis Gates, Jr.</b> et <b>Paul Gilroy</b> .....	274
5.4.3.3 Postcolonialisme et dialogisme planétaire : <b>Homi Bhabha</b> .....	277
5.4.3.3.1 Le « <i>Tiers Espace</i> » de la condition postcoloniale .....	277
5.4.3.3.2 La <i>subversion mimétique</i> (« <i>mimicry</i> ») .....	278
5.4.4 Pratique du multiculturalisme postmoderne : la décanonisation.....	280
5.5 Limites de la politique du poststructuralisme et du postmodernisme .....	283
5.6 Au-delà du poststructuralisme et du postmodernisme : les thématiques des études littéraires et culturelles contemporaines .....	288
6 <b>Bibliographie</b> .....	292

## 1. INTRODUCTION

### 1.1 Objet du cours :

Le cours se propose de fournir une introduction aux courants de la théorie de la culture et de la littérature associés au *structuralisme*, au *poststructuralisme* et aux *théories de la postmodernité*. Ce champ d'étude s'étend du milieu du 20<sup>ème</sup> siècle jusqu'au présent. Les mouvements qu'un tel intitulé recouvre sont le *structuralisme classique*, le *poststructuralisme*, la *déconstruction*, la *théorie postmoderne*, le *néo-marxisme anglo-américain*, le *néohistoricisme*, les *gender studies* (critique féministe et théorie du genre) et le *multiculturalisme*. Il s'agit donc de l'ensemble des théories de la culture et de la littérature qui ont pris pour point de départ les théories du langage développées au milieu du vingtième siècle—particulièrement la *théorie du signe* structuraliste [voir 2.4] ainsi que les divers modèles qui décrivent le discours comme une *pratique performative*.<sup>1</sup>

### 1.2 Une nouvelle doxa qui a suscité beaucoup de controverses

Le structuralisme, le poststructuralisme et le postmodernisme ont bénéficié d'un accueil très paradoxal dans le champ des études littéraires et culturelles. D'une part, ces courants ont acquis au fil des décennies *un statut proche de l'hégémonie* : une grande partie de la critique académique contemporaine s'y réfère implicitement ou explicitement. Leurs concepts de base font partie du vocabulaire communément accepté de la critique littéraire académique et des études de la culture. De plus, le développement de la théorie de la littérature en tant que domaine de recherche académique s'est déroulé en liaison étroite avec la diffusion du structuralisme. Aborder la théorie de la littérature dans les années 1960, c'était presque inévitablement parler des grandes figures du structuralisme telles que **Ferdinand de Saussure**, **Roman Jakobson**, **Claude Lévi-Strauss** et **Roland Barthes**. Ces théoriciens structuralistes eux-mêmes prolongeaient les travaux très novateurs des formalistes russes (**Victor Chklovski**, **Boris Eichenbaum**, **Roman Jakobson**), considérés comme les fondateurs de la théorie littéraire moderne [voir 2.5.1].

Cependant, le structuralisme et le poststructuralisme ont aussi dû faire face à beaucoup de controverses. Nous verrons dans un chapitre ultérieur que les critiques les plus acerbes ont été formulées à l'encontre du poststructuralisme et du postmodernisme dans les années 1970 et 1980 [voir 3.1.2]. Mais même le structuralisme dans sa version classique fut l'objet d'une certaine méfiance. Au départ, l'opposition de la critique littéraire envers le structuralisme était l'expression d'un *rejet de toute approche théorique de la littérature qu'elle qu'elle soit*. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si certains théoriciens de la littérature—**Tzvetan Todorov** (*Poétique*) ; **Terry Eagleton** (*Literary Theory : An*

---

<sup>1</sup> Les noms apparaissant en grasses sont repris dans la bibliographie à la fin du volume accompagnés des titres d'ouvrages pertinents vis-à-vis du sujet du cours. Les références bibliographiques des citations directes sont mentionnées dans les notes en bas de page. Les chiffres entre parenthèses renvoient à un autre chapitre ou une autre section de ce même volume.

*Introduction*) ; **Pierre Bourdieu** (*Les règles de l'art*)—se sont sentis obligés de débiter certains de leurs essais par un plaidoyer en faveur d'une approche théorique de la littérature : ils ressentaient le besoin de montrer que la littérature exigeait une telle approche théorique.<sup>2</sup>

Un des arguments principaux des défenseurs de la théorie littéraire est la constatation qu'il n'existe aucune approche de la littérature qui soit spontanée, naïve ou dépourvue de tout principe régulateur. Le rejet de la théorie structuraliste n'est donc que l'expression de la méfiance de certains critiques vis-à-vis d'une théorie du texte qui différerait de leurs propres présupposés tout aussi théoriques ou axiomatiques. Les approches de la littérature qui dominaient la recherche académique et le champ médiatique avant l'émergence du structuralisme peuvent être qualifiées soit de *positivistes*, soit d'*humanistes*. Depuis le début du 20<sup>ème</sup> siècle, le monde académique français était dominé par un courant d'historiens de la littérature d'orientation strictement positiviste—une méthodologie développée notamment par **Gustave Lanson**. Les lansoniens s'intéressaient au contexte social de la littérature, à la biographie des écrivains et à la reconstitution des textes (l'analyse philologique ou critique textuelle). Leurs recherches se restreignaient aux domaines de connaissance qui peuvent être étayés par des preuves positives—des données de type historiques, en général. Leurs présupposés méthodologiques limitaient donc considérablement toute tentative de déterminer de manière rigoureuse—sur base de nouvelles théories linguistiques—le principe de construction et les mécanismes de signification des textes littéraires. Du point de vue de l'histoire littéraire lansonienne, la méthodologie du structuralisme échappait au domaine de la vérification positiviste. Ce n'était donc pas de la vraie science.

Les milieux non-académiques du milieu du 20<sup>ème</sup> siècle—les médias, les intellectuels engagés—étaient en revanche dominés par les présupposés humanistes de l'*existentialisme* et du *marxisme*. Le premier, incarné par la très influente figure de **Jean-Paul Sartre**, exigeait que la littérature et les commentaires qui lui étaient consacrés reflètent la lutte du sujet humain aliéné mettant sa liberté au service de l'engagement existentiel ou social.<sup>3</sup> Du point de vue de l'existentialisme, le structuralisme soumet la littérature et la culture à des analyses d'une technicité rebutante, ignorant par là-même les enjeux humains de ces modes d'expression. Le marxisme, de son côté, favorise une approche qui voyait dans la culture l'expression de la *lutte des classes*. Pour les critiques marxistes orthodoxes, le structuralisme se limite à *une approche idéaliste* de la culture : l'attention qu'il portait aux mécanismes de signification le mène à ignorer l'ancrage social et l'impact politique de la culture.

Au fil des décennies, les controverses visant le structuralisme classique s'estompèrent.<sup>4</sup> Les thématiques de l'existentialisme perdirent leur emprise sur la vie

<sup>2</sup> **Tzvetan Todorov**, *Poétique* (Paris : Seuil, 1973) pp 23-25 ; **Terry Eagleton**, *Literary Theory : An Introduction* (Oxford : Blackwell, 1983) pp. 1-14 ; **Pierre Bourdieu**, *Les règles de l'art* (Paris : Seuil, 1992) pp. 9-16.

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*

<sup>4</sup> Nous verrons en revanche que l'opposition au poststructuralisme reste vigoureuse [voir 3.1.2]

intellectuelle et médiatique à partir des années 1980 : elles furent remplacées dans le débat public par les thématiques de la diversité et du multiculturalisme. Les théoriciens marxistes, de leur côté, cherchèrent à intégrer à leur approche les apports du structuralisme, créant ainsi *un courant néo-marxiste culturaliste* au sein même du poststructuralisme et du modernisme [voir 5.2.2]. Enfin, l'histoire littéraire positiviste fut le courant dont les arguments furent le plus mis à mal par le structuralisme. Celui-ci, bravant les arguments des positivistes, s'imposa effectivement comme la nouvelle science du texte reléguant l'histoire littéraire au second plan. Ironiquement, c'est la technicité même du structuralisme qui assura son emprise progressive sur les milieux académiques : le structuralisme offrait en effet un outil d'analyse de la culture très rigoureux, compatible avec les exigences de scientificité de la recherche.

## 2. LE STRUCTURALISME CLASSIQUE

### 2.1 Une méthodologie des sciences humaines

Le structuralisme comprend un ensemble de théories dont l'objet est beaucoup plus large que la théorie de la littérature elle-même. *La méthodologie structuraliste concerne en effet toutes les sciences humaines* (linguistique anthropologie, psychologie, théories de la culture, de la littérature). On peut définir le structuralisme comme l'*ensemble des théories qui considèrent que la culture des sociétés humaines constitue un phénomène langagier*. Selon lui, la culture fonctionne comme un système linguistique, ou, en d'autres mots, elle est structurée comme une langue. Pour les structuralistes, nous appartenons à la tribu de ce que le théoricien de la littérature **Gérard Genette** appelle l'« *homo significans*. »<sup>5</sup> Par conséquent, on peut dire que *le structuralisme essaie de décrire les phénomènes culturels au moyen des concepts de la linguistique*.

Depuis le début du 20<sup>ème</sup> siècle, la linguistique (particulièrement la linguistique synchronique) s'est imposée comme la discipline des sciences humaines la plus rigoureuse dans ses méthodes et la plus sûre au niveau de ses résultats. Un des pionniers de cette évolution fut le linguiste suisse **Ferdinand de Saussure**, figure fondatrice du structuralisme. Les succès de la linguistique incitèrent Saussure ainsi que d'autres théoriciens dans divers domaines à généraliser les procédures d'analyse linguistique à des domaines plus larges que le langage naturel. A la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, quelques décennies avant le développement de la linguistique saussurienne, le philosophe américain **Charles Sanders Peirce** avait déjà élaboré la *sémiotique*, la discipline consacrée à l'étude générale des systèmes des signes. La sémiotique peircienne prend en compte tous les signes, qu'ils appartiennent à la langue naturelle ou à d'autres formes de langages (langage cinématographique, symboles du code de la route, langages des animaux). Le concept même de sémiotique présuppose que le périmètre du langage englobe toute la culture et tout le domaine social. Dans la terminologie du structuralisme saussurien, la sémiotique se nommera *sémiologie*.

### 2.2 Survol historique du structuralisme

Le structuralisme a émergé dans la vie culturelle des pays francophones *vers le milieu des années 1960*, au moment où les médias commencèrent à s'intéresser à des théoriciens comme **Claude Lévi Strauss** et **Roland Barthes**. Ce mouvement, nouveau en apparence, se substituait alors à la philosophie existentialiste qui, sous l'impulsion de **Jean-Paul Sartre**, avait dominé le monde intellectuel français et continental depuis la seconde guerre mondiale. Le structuralisme s'est répandu parmi les théoriciens anglo-américains environ dix ans plus tard, vers le milieu des années 1970 (à un moment où il entraînait déjà en concurrence avec le poststructuralisme de **Michel Foucault** et **Jacques Derrida**). Du point de vue des chercheurs académiques, les années 1960 ne marquent cependant pas le

---

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Figures I* (Paris : Seuil, 1966) p. 188.

début du structuralisme. Celui-ci avait déjà connu une assez longue évolution remontant au début du vingtième siècle. Parmi les grandes étapes et les grands noms du mouvement, on peut citer les auteur.e.s et œuvres suivantes :

**1916 Ferdinand de Saussure : *Cours de linguistique générale***

Professeur à l'université de Genève, Saussure<sup>6</sup> élaborera les concepts de base de la théorie structurale en linguistique. Son *Cours de linguistique générale*, publié à titre posthume, est un des textes centraux des sciences humaines du 20<sup>ème</sup> siècle.

**1928 Vladimir Propp : *Morphologie du conte***

Propp, un formaliste russe, élabore une analyse systématique du conte folklorique russe. Il s'agit du premier traité d'analyse structurale du récit. Son retentissement ultérieur sera considérable [voir 2.5.3 et 2.5.4.5].

**1920-1950 Roman Jakobson : *Essais de linguistique générale***

Jakobson, un linguiste d'origine russe, était originellement un des co-fondateurs du **Cercle linguistique de Moscou**, une des branches du formalisme russe. Il créa ensuite l'**Ecole de Prague**, et émigra plus tard vers les Etats-Unis. Dans son œuvre très abondante, il généralisa l'utilisation de l'approche structurale à de nombreux domaines de la linguistique (phonétique, morphologie), ainsi qu'à la théorie de la littérature. Ses œuvres, d'une influence décisive, ont été traduites en français à partir du début des années 1960.

**1943 Louis Hjelmslev : *Prolégomènes à une théorie du langage***

Hjelmslev, un linguiste danois, développe les théories de Saussure, qu'il oriente vers une optique formaliste stricte : la linguistique, selon Hjelmslev, doit prendre essentiellement en considération les concepts de forme, de structure, de système. Son œuvre fut traduite en français dans les années 1960. Hjelmslev exerça une influence directe sur **A.J. Greimas** (sémantique structurale) et sur **Roland Barthes** (définition de la connotation).

**1947 Claude Lévi-Strauss : *Anthropologie Structurale***

Dans cet ouvrage, l'anthropologue français applique pour la première fois les méthodes de la linguistique structurale à l'étude des systèmes de parenté dans les sociétés archaïques. Cette étude, ainsi que les nombreux autres traités de Lévi-Strauss, analyse également les mécanismes des récits mythologiques des peuples en question. Il représente donc une étape importante dans l'analyse structurale du récit.

---

<sup>6</sup> Bien qu'il serait correct de mentionner la particule « de » dans toutes les occurrences du nom de ce célèbre linguiste, nous avons dans la plupart des cas suivi l'usage majoritaire selon lequel son nom apparaît sous la forme abrégée « Saussure ». Ceci facilite le confort de la lecture.

- 1953 Roland Barthes : *Le Degré Zéro de l'Écriture***  
**1964 *Éléments de Sémiologie***  
**1967 "Introduction à l'analyse structurale des récits"**  
 Roland Barthes applique les concepts de **Saussure**, **Jakobson** et **Lévi-Strauss** à l'étude de la littérature. Par là même, il devient le porte-parole de la "**nouvelle critique**" et la bête noire des critiques universitaires français traditionalistes. Ces derniers s'opposent à l'abandon de l'ancienne méthodologie historique positiviste de la critique universitaire française.
- 1966 Emile Benveniste : *Problèmes de linguistique générale***  
 Les théories linguistiques de Benveniste ont constitué une source d'inspiration importante pour les théoriciens structuralistes de la littérature. Ses théories de l'énonciation (expression linguistique de la voix du locuteur, présence du narrataire) et de la déixis (rapport du texte à son contexte ; référence) ont profondément influencé les théoriciens du récit (**Barthes**, **Todorov**, **Genette**).
- 1966 Algirdas Julien Greimas : *Sémantique structurale***  
 Greimas offre une théorie structurale de la signification ainsi qu'une réinterprétation essentielle des théories sur la structure du récit élaborées par **Vladimir Propp** et par **Claude Lévi Strauss**.
- 1968 Christian Metz : *Essais sur la signification au cinéma***  
 Metz applique les méthodes de la sémiologie structurale au langage cinématographique. Pour ce faire, il mêle le structuralisme et la psychanalyse (**Freud**, **Lacan**).
- 1968 Tzvetan Todorov : *Poétique***  
**1969 *Grammaire du Décaméron***  
**1970 *Introduction à la littérature fantastique***  
 Todorov essaie de formuler une théorie structurale qui couvre l'ensemble du domaine littéraire. Il a publié de nombreux essais sur la structure du récit. Son traité consacré au fantastique a brillamment relancé l'étude des genres littéraires. Au-delà de ses théories propres, Todorov a également eu une importance décisive en tant que traducteur des formalistes russes. Tout comme **Julia Kristeva**, il a été l'un des premiers à introduire en France les œuvres de **Mikhail Bakhtine**, le théoricien russe dont l'impact ne se fera pleinement sentir qu'à partir des années 1980-90.
- 1972 Gérard Genette : *Figures III***  
 Ce recueil contient le long article intitulé « Discours du récit », dans lequel Genette développe une analyse très importante des mécanismes du discours narratif : c'est un texte de base de la "narratologie." Genette privilégie l'étude de la structure fine du récit (par opposition aux grandes unités du récit étudiées par **Lévi-Strauss** et **Greimas**).

## 2.3 Fondements théoriques du structuralisme

### 2.3.1 Le système / la structure

Pour **Ferdinand de Saussure** et ses disciples, la culture des sociétés humaine est organisée selon une logique linguistique, langagière. Le terme "logique langagière" fait ici référence à la présence de *systèmes de signes* dans le fonctionnement des phénomènes culturels. *Ces systèmes de signes sont également appelés structures*. Dans la plupart des cas, les structures ainsi que leurs unités, les signes, ne sont pas décelables tels quels à la surface des phénomènes culturels : les utilisateurs de chaque langage (les locuteurs) les utilisent sans s'en apercevoir, donc de manière *subliminale*. **Roman Jakobson** indique en effet qu'il n'est pas nécessaire de connaître tous les aspects de la grammaire d'une langue (notre langue maternelle, par exemple) pour la pratiquer correctement.<sup>7</sup>

Ceci implique en revanche que la description des structures requiert des procédures analytiques spécifiques qui ne font pas partie de la compétence intuitive des lecteurs (comparaisons systématiques, hiérarchisation des entités du discours dans des systèmes de classement, création d'une terminologie descriptive, donc élaboration d'un *métalangage* ...). Ces procédures d'analyse reviennent en pratique à reconstruire tout le système, toute la structure qui génère la signification d'un texte ou d'une pratique sociale : *le moindre élément d'une structure (un seul de ses signes) ne peut être analysé qu'en reconstruisant l'ensemble du système dans lequel il fonctionne*. En d'autres mots, l'objet du structuralisme, c'est *la grammaire sous-jacente des phénomènes culturels*. Cette "grammaire" ne peut être analysée à partir de ses éléments isolés : il faut reconstituer l'ensemble de ses règles.

### 2.3.2 "Langue" et "parole"

Dans la terminologie élaborée par **Saussure**, la dimension du langage que les linguistes peuvent analyser en tant que système—en d'autres mots, le système de règles implicites qui régissent les processus langagiers—s'appelle *la langue*. Celle-ci s'oppose à la *parole*—l'usage concret du langage dans un contexte spécifique.<sup>8</sup> La distinction langue/parole a été introduite par Saussure dans son *Cours de linguistique générale*. *La dichotomie langue/parole exprime donc bien le principe de base selon lequel il faut s'intéresser aux structures implicites du langage, non à ses manifestations superficielles*.

En littérature, le structuralisme s'intéressera donc à tous les phénomènes d'ordre général—les structures générales du récit, les genres littéraires, les principes généraux du

<sup>7</sup> Roman Jakobson, « Structures linguistiques subliminales en poésie », dans *Huit questions de poétique* (Paris : Seuil, 1973) pp. 109-126.

<sup>8</sup> Saussure utilise donc les termes « langue » et « parole » comme des termes techniques. Il faut bien être conscient du fait la signification dans le langage courant est bien différente de la définition saussurienne.

discours romanesque ou poétique, et non les spécificités locales du style de chaque écrivain.

Le geste par lequel Saussure distingue la langue de la parole est crucial : il s'agit d'un choix que l'on pourrait qualifier d'*idéaliste*. En effet, *Saussure fait la différence entre un domaine "intelligible"—la langue—et un domaine qui l'est moins—la parole*, l'usage concret de la langue. Saussure justifie ce choix au nom d'un critère de *systématicité*. Selon lui, seule la langue (à l'opposition de la parole) fonctionne comme un système régulier. Il est caractéristique de voir que le geste par lequel Saussure distingue la langue (la plus grande systématicité) d'un domaine moins systématisable (la parole, mais aussi peut-être les domaines extralinguistiques) se répète *à tous les niveaux de sa théorie* : il est à la base de la définition du phonème ou du signifiant, par exemple. *C'est cette prédilection idéaliste pour la systématicité que les penseurs poststructuralistes critiqueront chez Saussure. Le structuralisme classique se distingue du poststructuralisme* par la croyance en l'existence d'un système stable de la langue.

### 2.3.3 Les structures fonctionnent selon une logique relationnelle et différentielle

Si chaque élément d'une structure ne prend son sens que par rapport à l'ensemble de la structure—en fait, par rapport à la "langue"—c'est parce que les langages humains sont *des réseaux de relations différentielles*—des relations basées sur des différences et non des similarités entre termes. Ceci veut dire en premier lieu qu'une structure langagière n'est pas la somme des caractéristiques propres (intrinsèques) des signes qui la composent : on ne crée pas une structure en additionnant une série de signes comme on le ferait pour les perles d'un collier. De même, si l'on compare les structures de la langue à un bâtiment, on ne pourra pas les bâtir tout simplement en additionnant des briques. Ce qui compte, au contraire, c'est *la somme des interactions mutuelles entre tous les termes du système*. Les signes au sein d'une structure sont donc comparables à un groupe d'aimants qui créent un champ magnétique, ou, selon l'exemple de Saussure, aux pièces d'un jeu d'échec à chaque étape du jeu (*Cours de linguistique générale* 56). *C'est ce réseau de relations qui confère à chaque élément sa valeur (sa fonction) dans le système, et non l'inverse*.

On peut donc parler ici d'*une logique à la fois relationnelle et différentielle* : dans un tel système, *la valeur de chaque élément n'est pas définie par ce qu'il est* (ses caractéristiques intrinsèques) *mais par ce qu'il n'est pas* ; la raison d'être de chaque élément est de pouvoir *se différencier* par rapport à d'autres termes, à d'autres signes avec lesquels il est en relation.

– Par exemple, en phonologie, la valeur (fonction) du phonème /ʃ/ (comme dans "chat") n'est pas due à la texture sonore propre à ce son : elle est due au fait que le phonème permet de créer une distinction, par exemple, entre les mots "chat" /ʃa /, d'une part, et "rat"/ra/"gars," "la," "sa," etc...., d'autre part. *Un signe n'existe que par cette capacité d'opérer de telles distinctions*.

– En lexicologie, la valeur (le sens) du signe <arbre> ne provient pas d'une quelconque caractéristique qui serait unique à ce signe et à son référent (l'objet que le signe désigne). Le sens n'est pas ancré dans le signe ou dans l'objet. *Ce sens est construit par toutes les relations—les interactions—que le signe entretient avec d'autres signes* de la langue—des signes dont le sens peut être très proche, mais aussi très éloigné.

#### Réseau différentiel à partir du signifiant 'arbre'

Feuille	papier	Tigre de papier	Mao Ze Dong
Vivant	Printemps	Rameaux	
Nature	Branche	Branché	Mode
<b>Arbre</b>			
Racine	Tronc	Fleurs	Fruits
Forêt	Chêne	Bouleau	
	"Après de mon arbre » Brassens "	George Brassens	
Arbre généalogique	Arbre à came	Automobile	

#### 2.3.4 Le langage doit s'analyser en termes d'oppositions binaires (l'« hypothèse phonologique »)

Le fait que les structures sont des réseaux de relations différentielles implique que *l'analyse structurale réduit les phénomènes du langage à des ensembles d'oppositions binaires*. Le privilège accordé par les structuralistes aux modèles d'explication binaires est parfois désigné sous le terme générique d'*hypothèse phonologique*. Ceci est dû au fait que ce mode d'analyse a trouvé son application la plus rigoureuse (mais aussi la plus inattendue et, au départ, la plus difficile à établir) dans l'analyse de la chaîne parlée du langage : la chaîne sonore, dont le fonctionnement était en apparence si fluide et donc difficile à cerner, a pu être réduite à une série de traits distinctifs qui tirent leur valeur des oppositions binaires qu'ils entretiennent entre eux.

Dans les différents modes d'expressions culturels (littérature, cinéma, théâtre, récits mythologiques), mettre en lumière la nature différentielle d'une structure, donc son

système d'oppositions binaires, ne peut se faire en des termes aussi simples qu'en phonologie : un texte est en effet basé sur des signes et des mécanismes plus complexes que des paires de phonèmes.

### Le star système hollywoodien comme système de signe

Pour illustrer l'hypothèse phonologique, nous pouvons essayer d'analyser le *star system* hollywoodien des années 1940 à 1950. Je me base ici sur le livre de **Molly Haskell** *From Reverence to Rape*. Haskell indique que les films des années cinquante privilégient des actrices (Marilyn Monroe ; Doris Day) qui projettent une image de la femme plus traditionnelle que celle des stars des années 1930 et 1940 (Katherine Hepburn ; Lauren Bacall ; Joan Crawford). Il est possible d'exprimer cette interprétation sous forme d'un tableau d'oppositions binaires. Le signe 'Y' indique ici que la personnalité de l'actrice possède un '*trait distinctif*' ; le signe 'N', qu'elle ne le possède pas. Le fait de posséder ou de ne pas posséder ce trait distinctif crée des relations différentielles entre les actrices en question :

	Années 1940			Années 1950	
	Katherine Hepburn <i>Adam's Rib</i>	Joan Crawford <i>Mildred Pierce</i>	Lauren Bacall <i>The Big Sleep</i>	Marilyn Monroe <i>The Seven-Year Itch</i>	Doris Day <i>Pillow Talk</i>
Objet d'un désir raisonnable (épouse)	Y	N	N	N	Y
Objet d'un désir transgressif (maîtresse, homewrecker)	N	Y	Y	Y	N
Rôle castrateur	Y	Y	N	N	N
Capable de projeter une image d'autonomie	Y	Y	Y	N	N
Rôle explicitement politisé ; appel à l'émancipation	Y	N	N	N	N

Le type d'analyse sur lequel se base le tableau présuppose que la valeur—la signification—que ces actrices acquièrent auprès de leur public n'est pas ancrée dans des caractéristiques qui appartiendraient en propre aux actrices elles-mêmes : cette signification est construite par tout un système culturel qui peut être manipulé par l'industrie du cinéma (l'image des acteurs est façonnée par les studios). Ce système culturel établit des relations binaires entre chacun(es) des acteurs/actrices—relations qui correspondent à la présence ou à l'absence d'une caractéristique spécifique. Le tableau indique par exemple que les deux périodes (1940 et 1950) se distinguent le plus clairement par la présence/l'absence d'autonomie dans le profil médiatique des actrices (4<sup>ème</sup>

rubrique à partir du haut). D'autre part, nous voyons également qu'à chaque époque, le cinéma hollywoodien a besoin simultanément d'actrices projetant une image sécurisante (épouses) et d'autres qui expriment la transgression (maîtresses) (Katherine Hepburn vs. Lauren Bacall ; Marilyn Monroe vs. Doris Day ; dans les années 1990, Meg Ryan vs. Sharon Stone).

### 2.3.5 Les structures langagières déterminent la perception de la réalité extrasémiotique : l'hypothèse de Sapir-Whorf

Selon le structuralisme, il est faux de croire que le langage ne fait que transcrire ou refléter une réalité préexistante (voir *Cours de Linguistique Générale*). Au contraire, ***nous percevons le monde selon la logique des systèmes de signes***—une logique qui varie selon le système (la langue) en question. En termes techniques, ceci revient à dire ***qu'il nous est impossible de penser, de conceptualiser directement le référent***. Notre perception de celui-ci est construite au moyen de la structure des signifiants et signifiés. Cette structure, nous l'avons vu, est un système de relations différentielles, c'est à dire un réseau de signes qui favorise ***un certain découpage linguistique*** du réel. Ce découpage variera selon la langue (la structure) dans laquelle nous nous exprimons [voir Fig. III : découpage du spectre des couleurs ; voir 1.3.0.3.2.4.2 : arbitraire du signe].

Par exemple, le terme anglais "gentleman" rassemble un bouquet de signifiés (personnage masculin + bonnes manières + origines aristocratiques + élégance + goût pour l'ironie) qu'on ne trouve dans aucun mot français (l'"honnête homme" de la tradition française met plutôt l'accent sur l'érudition et la culture). Il n'y a donc pas de "gentleman" en France, sauf bien sûr par effet de transfert interculturel.

L'importance de ce découpage structural a été mis en lumière par Saussure lui-même dans sa théorie des signes [voir 2.4.4] ainsi que dans les études anthropologiques des chercheurs américains **Edward Sapir** et **Benjamin Lee Whorf** (on parle donc d'***Hypothèse de Sapir-Whorf***). Ces deux anthropologues ont montré que les langues des Indiens d'Amérique du Sud avaient des catégories grammaticales tellement éloignées des langues indo-européennes qu'elles présupposaient une vision du monde toute différente. On peut citer aussi l'exemple de langues des populations Inuit (Esquimaux) qui possèdent beaucoup plus de termes pour décrire la neige et la glace que les peuples des régions plus tempérées. Ils ne perçoivent donc pas la neige de la même manière que les peuples du sud. La Figure III renvoie à un autre exemple célèbre : les différences de découpage linguistique déterminant la perception du spectre des couleurs en gallois et en anglais.

**Découpage linguistique du spectre des couleurs en anglais et en gallois** (exemple cité par Hjelmslev et Greimas).

<i>green</i>	<i>gwyrd</i>
<i>blue</i>	<i>glas</i>
<i>gray</i>	<i>llwyd</i>
<i>brown</i>	

L'anglais et le gallois découpent de manière très différente le spectre des couleurs. Cet exemple est d'autant plus frappant qu'il concerne un phénomène que nous croirions être du ressort de la perception directe : découpage linguistique influence la perception même de la gamme des couleurs.

Dans le domaine littéraire, on pourra en conclure que chaque texte construit son propre monde de significations. Par exemple, dans les tragédies de Shakespeare, les personnages féminins sont soit faibles ou maléfiques—il n'y a littéralement pas d'autre possibilité. Dans ces pièces, le pouvoir politique est toujours l'objet de conspirations : les successions dynastiques sans violence n'existent pas. D'un point-de-vue plus général, un discours qui décrit de manière systématiquement péjorative un groupe ethnique ou social tend à affaiblir chez ses utilisateurs la capacité même de formuler des conceptions plus tolérantes (d'où l'impact de la propagande et de la publicité).

### 2.3.6 La distinction entre axes syntagmatique et paradigmatique du langage

Parmi la multitude d'interactions qui traversent les systèmes de signes, la linguistique structuraliste saussurienne distingue deux dimensions complémentaires. La première est la dimension *syntagmatique*. Elle concerne *les rapports qui lient les signes tels qu'ils apparaissent un à un dans la chaîne parlée ou écrite du langage* (par exemple, le rapport du sujet d'une phrase à son verbe, d'un adjectif à son substantif, d'une proposition subordonnée au verbe principal, d'un phonème à celui qui le suit). Par convention, on considère que l'aspect syntagmatique constitue l'*axe horizontal* du langage : il lie entre eux des *signes co-présents* (ou en tous cas très *contigus dans l'espace et dans le temps*) :

Axe syntagmatique						
Je	suis	un	grand	fan	de	Mozart

Dans l'exemple ci-dessus, les signes sont liés par des *relations syntagmatiques* qui sont par définition des relations *in presentia*. L'axe syntagmatique est donc la manifestation de

la *linéarité* du langage. C'est sur cet axe que l'on construit les *syntagmes*, les groupes de signes liés par des rapports de subordination.

L'axe *paradigmatique* constitue la deuxième dimension du langage, représentée conventionnellement par un *axe vertical*. Il concerne les *relations de substitution et d'équivalence* qui lient, par exemple, tous les signes de la langue susceptibles de jouer un même rôle dans la chaîne du langage, de se trouver dans le même créneau grammatical, dans la même valence :

						Schönberg	Axe paradigmatique
						Beethoven	
Je	suis	un	grand	fan	de	Mozart	
						André Rieu	
						David Guetta	

Par exemple, dans le bouquet de phrases "Je suis un grand fan inconditionnel de Mozart/Beethoven/Schönberg/André Rieu/David Guetta " tous ces noms se trouvent en relation paradigmatique car ils sont musiciens et peuvent se substituer l'un à l'autre (ils appartiennent au même *paradigm*, ou *classe associative*).

Les relations paradigmatiques sont en principe des relations *in absentia* : les termes ne sont pas co-présents dans la chaîne du langage (citer le nom de **Mozart** dans une phrase peut, par connotation, évoquer le nom de **Beethoven**, qui n'était pas présent dans la phrase de départ ; il restait caché—in absentia—dans les réserves de la langue, pour ainsi dire). Ces relations sont typiquement *des rapports de ressemblance ou de contraste* (pour créer un contraste à l'intérieur de notre paradigme, nous avons ajouté les noms de **David Guetta** [musique électronique commerciale] et d'**André Rieu** [musique classique légère proche des variétés] qui appartiennent à des univers culturels très différents de Mozart mais qui sont quand même musiciens, et sont donc susceptibles de se substituer aux autres noms cités plus haut). **Roman Jakobson** subsume les notions paradigmatiques de ressemblance et de contraste sous un même terme : l'*équivalence*. *Les relations paradigmatique seront donc des relations d'équivalence* [voir 2.5.2.1].

Les notions de relations paradigmatiques et syntagmatiques sont fondamentales pour tous les aspects des phénomènes langagiers et particulièrement en littérature. Jakobson affirme en effet que le propre du texte littéraire est d'entremêler ces deux dimensions : le verbe littéraire, au contraire du langage de tous les jours, structure sa chaîne langagière (syntagmatique) selon une logique de ressemblance et de contraste (donc, une logique paradigmatique). Nous verrons aussi plus bas que la distinction entre axes syntagmatique et paradigmatique est essentielle pour la narratologie [voir 2.5.2.1].

## 2.4 La théorie du signe

### 2.4.1 Vers une théorie du signe

Jusqu'à présent, lors de la présentation des principes fondamentaux décrits dans le *CLG* Saussure, nous avons utilisé le terme "signe" comme s'il s'agissait d'un concept dont la définition allait de soi. En fait, un des apports fondamentaux du *CLG* est d'avoir fourni une définition claire de ce terme. La théorie saussurienne du signe est la clé de voûte non seulement du structuralisme mais aussi de la plupart des théories poststructuralistes. Ces dernières apporteront des remaniements importants à la théorie saussurienne mais en garderont certains points-clés—l'« arbitraire du signe », par exemple.

Paradoxalement, la simplicité relative de la théorie saussurienne du signe rend sa compréhension problématique. Dans le *Cours de linguistique générale (CLG)*, **Saussure** propose un modèle à deux termes (le *signifiant* et le *signifié*). A quelques reprises seulement, Saussure fait allusion à un troisième élément— la « chose », c'est-à-dire l'objet extralinguistique que d'autres linguistes appelleront *le référent*. A part l'omission un peu énigmatique de tout référent, le modèle saussurien semble très logique : un signe comporte un aspect matériel (le signifiant) et un aspect conceptuel (le signifié). Cependant, afin de mettre en lumière à la fois les très grands avantages de ce modèle mais également les problèmes qu'il suscite, il est intéressant de le comparer à d'autres descriptions du signe qui sont soit tout-à-fait opposées au modèle saussurien, soit complémentaires. Le premier de ces modèles correspond à ce que l'on pourrait appeler la conception "naïve" du langage. Cette vision naïve est, comme Saussure lui-même le suggère, tout à fait inadéquate. Il est cependant intéressant de s'y attarder quelque peu car, par contraste, elle nous permettra d'entrevoir les avantages des thèses de Saussure. La deuxième description est celle élaborée par le sémioticien américain **Charles Sanders Peirce**. Elle complète le modèle saussurien, notamment par le fait qu'elle essaie de rendre compte de la structure de tous les signes possibles, et non seulement ceux du langage dit naturels, qui sont l'objet privilégié de la théorie saussurienne.

### 2.4.2 Le signe comme nomenclature ou étiquetage : une conception "naïve" du langage

Tout au début du chapitre du *CLG* consacré à la théorie du signe, Saussure indique que le langage ne peut être considéré comme une simple liste de mots—une nomenclature référentielle liant des signes à des choses. Il est en effet possible de montrer, de manière plus tranchée que Saussure ne le fait lui-même, qu'une conception du langage basée uniquement sur des *signes* qui désigneraient des *choses* (ce que l'on pourrait appeler le système signe/chose) est littéralement impossible : aucun langage ne peut fonctionner de cette manière. Il est cependant utile, au prix d'une démonstration par l'absurde, d'essayer d'imaginer comment ce système signe/ chose pourrait fonctionner. Cette démonstration par l'absurde va nous apprendre beaucoup sur la manière dont les signes du langage fonctionnent réellement.

Imaginons donc un micro-univers composé uniquement d'un nombre limité d'objets (des "choses") auxquels s'associent des signes correspondants.

Moi  
Mavoiture  
Uneépave

Il s'agit, comme l'orthographe l'indique, d'*un univers composé uniquement de noms propres*. Ces noms propres sont l'exemple même de ce que les philosophes du langage appellent des *noms lexicaux à vocation référentielle* : ils servent à désigner des entités (des choses) existant comme référent en dehors du langage.

Voyons pourquoi un tel ensemble de 'signes' et de 'choses' ne peut fonctionner comme langage.

- *De prime abord, il ne peut pas fonctionner comme langage, car il ne permet pas de désigner des relations*. Comme le système signe/chose se compose uniquement de noms propres rattachés à des choses, il ne permet pas de désigner les nombreuses relations qui relient les signes entre eux ou, d'autre part, les signes aux choses. En particulier, le système signe/chose ne permet pas de désigner la relation sur laquelle le système de signe se base implicitement—la relation qui relie une chose à son signe.

– En effet *tout acte de langage*—par exemple toute tentative d'apprentissage du langage signe/chose lui-même—*nécessite que le lien entre une chose et son signe puisse être désigné*. Ceci peut se faire soit d'un geste (On montre du doigt {Mavoiture} (la chose) et l'on prononce simultanément <Mavoiture>) soit verbalement (comme dans les premières leçons d'une méthode de langue : <Voici Mavoiture>). Or *de tels actes de langage ne sont pas possibles dans le système signe/ chose*. Les signes qui indiqueraient le lien entre un signe et une chose (par exemple le geste du doigt ou le signe <voici>) ne pourraient par définition appartenir au système signe/chose : comme tout signe désignant une relation, ils seraient en effet *des signes sans chose*. Le geste du doigt ne désigne évidemment pas le doigt lui-même, mais un concept (ce que Saussure appellerait un "signifié"), On pourrait paraphraser ce signifié comme suit : "ce signe correspond à cette chose" (le même raisonnement pourrait s'appliquer au signe<Voici>). Or le système signe/chose n'admet pas les signifiés (il fonctionne avec deux éléments [signe/chose] et non trois [signe/signifié/ chose]).

– Nous voyons donc que, *pour qu'un système langagier fonctionne, il doit faire appel à un certain nombre* (en fait un très grand nombre) *de signes qui établissent des liens entre les signes eux-mêmes* (des signes que l'on appelle parfois *des signes "syntaxiques,"* par opposition aux signes "lexicaux" référentiels). Les signes syntaxiques (toutes les prépositions, par exemple, ainsi que tous les mots

abstraites ...) ne peuvent être associés à des choses : *on ne peut les définir (par exemple dans le dictionnaire) qu'au moyen d'autres signes* (parmi lesquels se trouveront inévitablement d'autres signes syntaxiques). C'est cette caractéristique du langage qui a causé beaucoup de problèmes aux logiciens et aux philosophes du langage du début du siècle (**Gottlob Frege** ; **Bertrand Russell** ; **Ludwig Wittgenstein**). Par exemple, dans son premier essai majeur—le *Tractatus Logico-Philosophicus*—Wittgenstein essaie de déterminer comment le langage pourrait fonctionner de manière logique et purement référentielle, comme s'il se limitait à associer des signes et des choses. Il avouera plus tard que cette tentative est vouée à l'échec.

Même si savons maintenant que le “langage” signe/ chose n'est pas véritablement un langage, voyons quelles seraient ses autres caractéristiques hypothétiques. Disons en bref que chaque principe est une conséquence de la première caractéristique que nous avons mise en lumière ci-dessus : l'impossibilité dans le “langage” signe/ chose d'établir des liens entre signes et donc de désigner des relations.

– *Le langage signe chose ne pourrait fonctionner que si les “signes” sont émis en présence des “choses”*—c'est à dire si les signes fonctionnent en situation non seulement de *dénotation* mais aussi d'*ostension* (le signe se réfère à une chose non seulement de manière littérale mais il est aussi émis en présence de cette chose). *Le langage signe/chose ne pourrait être que dénotatif et ostensif*. Je ne peux donc pas désigner {Mavoiture} si elle n'est pas en face de moi.

– *Les signes du système signe chose doivent être liés à leur chose par un lien nécessaire, inamovible ou “naturel”*. {Mavoiture} doit s'appeler <Mavoiture> et {Uneépave} doit s'appeler <Uneépave> selon une association irrécusable. Il n'est pas possible d'appeler {Mavoiture} <Mycar>, par exemple. En d'autres mots, tous les signes de ce langage sont des noms propres, des *signes naturels*.

– *Les énoncés du langage signe/chose doivent donc toujours être vrai*. Cette condition n'est pas du tout un avantage, car elle exclut des procédés langagiers très fréquents tels que la *comparaison*, la *métaphore*, la *fiction*, qui appartiennent tous, sinon au domaine du faux, au moins à celui du *non-vrai*. L'énoncé “Mavoiture est Uneépave” (une comparaison/métaphore) est impossible dans le système signe/ chose, car chaque chose ne peut avoir qu'un seul signe (et non deux, comme ce serait le cas dans une comparaison : {Mavoiture} = <Mavoiture> et <Uneépave>).

Ce contre-exemple nous permet par contraste de déduire certaines caractéristiques de base du langage—caractéristiques dont toute théorie du signe doit tenir compte :

– *Un langage doit comprendre des signes qui permettent d'établir des relations entre les signes*. Il doit donc permettre de créer *un système de signes*—des échanges, des négociations entre les signes. Les théoriciens (post)structuralistes

pousseront ce raisonnement à l'extrême en affirmant que la seule fonction des signes est de se rapporter à d'autres signes (et jamais directement aux choses) [voir "arbitraire du signe" 2.4.4.1 ; "trace" 3.3.1.2 ; et "perte de la Chose" 3.3.3.3.3].

– ***Un langage doit pouvoir fonctionner hors des situations d'ostension dénotative—en l'absence des référents*** (en l'absence des "choses"). On pourrait en conclure que la fonction la plus caractéristique du langage est de désigner des choses absentes, de fonctionner *in absentia* et non *in presentia*.

– ***Un langage ne peut être constitué uniquement de signes naturels***. Les (post)structuralistes vont jusqu'à penser que la signification "naturelle" est impossible : tous les signes sont créés par convention (et ne sont donc pas "inamovibles" : une nouvelle convention peut les modifier [voir "arbitraire du signe," 2.4.4.2]).

– ***Un langage doit pouvoir exprimer le non-vrai***, c'est-à-dire non seulement ce qui est faux mais aussi ce qui est fictionnel, métaphorique, possible ....

On pourrait dire que, si le langage doit se baser sur les principes énoncés ci-dessus, c'est parce que nous ne vivons pas dans un monde parfait—un paradis de vérité absolue. En effet, Saussure décrit un cas où le langage-comme-nomenclature (le système signe/ chose ; le langage purement référentiel) pourrait fonctionner de manière adéquate : dans un monde où le sens des objets est déjà inscrit dans les objets eux-mêmes, où il est donc immanent aux objets. Dans un tel monde, il n'y aurait littéralement plus rien de nouveau à dire, plus aucune raison d'échanger des signes : la négociation entre matière et sens qui est le but du langage serait superflue. Tout signe ne serait que le reflet inerte de la vérité, c'est à dire de l'adéquation préalable entre chaque chose et son sens. Le signe ne ferait que nommer un sens incarné dans le réel—un sens qui existerait en fait en dehors du langage. Au total, ***le langage serait purement superflu***. Un tel monde n'est certainement pas le nôtre : il ressemblerait plutôt au monde des idées platoniciennes dans lequel les vérités absolues existent de manière autonome et objectives.

### 2.4.3 La sémiotique de Charles Sanders Peirce

#### 2.4.3.1 Signe, interprétant, objet

La démonstration qui précède indique qu'un langage doit faire plus que de lier entre eux signes et choses : *il doit établir un système de relations entre signes eux-mêmes*. Il y a cependant plusieurs manières d'envisager le fonctionnement de ce système. L'une d'entre elles a été élaborée avant Saussure par Charles Sanders Peirce (1839-1914). Ce philosophe américain est le fondateur de la *sémiotique*—l'équivalent anglo-saxon de la "sémiologie" saussurienne. Dans *De la Grammatologie*, Jacques **Derrida** souligne l'intérêt de la théorie du signe développée par Peirce : elle est relativement proche du modèle saussurien, mais, comme nous le verrons plus bas, elle est en fait encore plus proche que Saussure de la théorie derridienne de la *différance*.

Une des caractéristiques qui distingue le modèle peircien du projet saussurien est le fait que *Peirce essaie de développer une sémiotique générale : il veut décrire la structure de tous les signes possibles* (le langage verbal oral et écrit, mais aussi les images ; les gestes). Bien que Saussure ait lui aussi envisagé une sémiotique généralisée, la théorie saussurienne s'adresse au départ aux signes sonores et graphiques du langage verbal.<sup>9</sup> Ce n'est qu'à un stade secondaire que Saussure envisage de généraliser son modèle à d'autres types de langages.

Le signe, selon Peirce, fait intervenir trois composantes et non deux. Il se distingue ainsi non seulement du modèle signe/chose mais aussi, comme nous le verrons ci-dessous, du modèle saussurien. Peirce lui-même insiste sur le fait qu'il est essentiel de faire appel à trois unités : pour lui, l'intelligence et la signification sont liés à des processus "triadiques"—qui impliquent trois éléments.

- Le *signe* lui-même, qui est un objet du monde sensible
- Son *interprétant* : c'est-à-dire le sens du signe. L'interprétant doit nécessairement pouvoir fonctionner comme signe lui-même.
- L'*objet* : c'est l'entité que le signe désigne : son référent.

Notons que les théoriciens de tradition saussurienne ont tendance à établir un parallèle direct entre le modèle du signe chez Peirce et la terminologie saussurienne. Dans cette optique, le "*signe*" peircien correspond au "*signifiant*" saussurien, l'*interprétant* au "*signifié*" et, de manière plus problématique, l'« *objet* » à la "*chose*" (le *référent*) [voir 2.4.4.1]. Une telle transposition terminologique est utile en partie, mais en partie seulement. En effet, *la description du signe élaborée par Peirce se base sur des présupposés philosophiques qui ne sont pas pleinement compatibles avec la tradition saussurienne*. Au contraire de Saussure, Peirce ne croit pas au caractère absolu de l'arbitraire du signe. Ceci s'exprime dans son modèle par le fait que le *référent* (l'*objet*) est

---

<sup>9</sup> Ce langage verbal est parfois appelé "langage naturel", mais le terme crée une ambiguïté car il semble impliquer que le langage verbal serait composé de « signes naturels », ce qui n'est évidemment pas le cas.

considéré comme une unité de base du modèle Peircien, ce qui n'est pas le cas chez Saussure [voir 2.4.4.2]. Peirce ne pense donc pas que tous les signes sont institués de manière conventionnelle ; il admet que certains signes sont “naturels,” que leur signification est inscrite dans l'ordre des choses.

Voici un exemple de signe typiquement Peircien tel qu'il est mentionné dans les écrits du philosophe américain. L'exemple est tiré de *Robinson Crusoe* de **Daniel Defoe**. Dans une scène de ce roman, le héros aperçoit une trace de pas sur le sable de la plage entourant l'île, que Robinson croyait déserte. La trace de pas est un *signe* qui indique à Robinson l'existence d'une présence humaine sur l'île.<sup>10</sup> *Cette première pensée entraîne d'autres* : il peut s'agir d'une menace ; il faudrait peut-être renforcer les fortifications de l'abri de Robinson ...

- *Signe 1* : trace de pas imprimée dans le sable.
- *Interprétant 1* : “une présence humaine.”
- *Objet 1* : les indigènes, en tant que personnes réelles.

Dans la logique de Peirce, ce premier signe ne serait pas un signe, si son interprétant ne *se transformait pas lui-même en deuxième signe*, amorçant ainsi une chaîne sans fin :

- *Signe 2* : “une présence humaine”
- *Interprétant 2* : “un danger possible”
- *Objet 2* : le danger réel

Et ainsi vers le signe 3 (“danger possible,” donc “fortifier mon abri”)

Cet exemple correspond bien à la définition théorique que Peirce donne du signe. Cette définition est formulée de manière assez cryptique (comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de Peirce ; c'est pourquoi j'ai préféré commencer par la description vulgarisée et les exemples) :

Un signe selon Peirce est “[t]oute chose qui incite quelque chose d'autre (son “interprétant”) à se référer à un objet (son « objet ») auquel elle se réfère elle-même de la même manière, l'interprétant étant à son tour un signe, et ainsi de suite *ad infinitum*” (239)

“Anything which determines something else (its *interpretant*) to refer to an object to which itself refers (its *object*) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on *ad infinitum*.”

Ce qui ressort du modèle peircien c'est l'idée que la signification se base sur *un trafic incessant (un échange ; une négociation) entre les signes eux-mêmes : pour qu'il*

---

<sup>10</sup> Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, il ne s'agit pas des pas du personnage que Robinson baptisera « Vendredi ».

*y ait sens (et ; en fait, pour qu'il y ait signe), il faut que chaque signe renvoie à d'autres signes.* Donc pour Peirce, un signe n'est jamais simplement une chose qui se réfère à une autre chose (comme c'était le cas dans le système signe/chose). *Il ne suffit pas de placer deux objets côte à côte pour qu'ils aient le pouvoir miraculeux d'être reliés par un lien de signification* (pour que l'un "veuille dire" l'autre). *Un signe ne peut fonctionner que s'il crée (ou s'il s'insère déjà) dans un système de signes.*

Cette dernière idée découle immédiatement de la notion d'"interprétant" : dès qu'un signe se met à "signifier", il oblige un autre signe "l'interprétant" à fonctionner également comme signe. Cette idée peut paraître très abstraite, mais elle ne fait que traduire la situation que nous avons constatée dans l'analyse du système "signe/chose" : dès que l'on essayait de faire fonctionner les éléments de ce système comme des signes, nous étions obligés de créer de nouveaux signes. A cet égard, Peirce semble en accord avec la linguistique structuraliste : *l'origine de la signification, c'est le système des signes, et non les signes isolés.* Cependant, remarquons que Peirce ne conçoit pas ce système en termes différentiels, comme le fait Saussure. Il s'agit plutôt d'un système basé sur *une traduction, une réinterprétation sans fin.*

#### 2.4.3.2 Typologie des signes chez Peirce

Un des aspects de la théorie du signe de Peirce qui est le plus souvent utilisé aujourd'hui est sa classification des signes. Peirce distingue trois types de signes—les *icônes*, les *indices* et les *symboles*.<sup>11</sup> Le critère de classement utilisé par Peirce est *le type de relation qui existe entre le signe, son objet et son interprétant.*

– *Les icônes* sont des signes tels que les idéogrammes, les dessins, les tableaux figuratifs. Dans un de ses écrits, Peirce indique que ce sont des signes qui présentent *une qualité commune* avec leur objet ("a mere community in some quality"). Peirce les appelle donc aussi des *ressemblances* ("likenesses" [Peirce on Signs 30]). On peut donc dire qu'il y a lien métaphorique (ressemblance) entre le signe icônique et son objet.

– *Les indices* sont des signes tels que les panneaux routiers, les flèches qui nous orientent vers un endroit donné (la sortie d'un bâtiment, par exemple). Dans le cas des indices, il y a "*correspondance de fait*"<sup>12</sup> entre signe et objet. Cette correspondance "de fait" entre le signe indiciel et son objet peut facilement être interprétée comme un lien spatial, temporel ou causal. On peut donc dire que l'indice entretient *un lien métonymique avec son objet.*

<sup>11</sup> Attention : la terminologie de Peirce diffère de celle de Saussure ; certains termes, comme "symbole" ont des sens diamétralement opposés chez ces deux auteurs.

<sup>12</sup> Peirce, Charles Sanders, *Peirce on Signs*, ed. James Hooper (1991), p. 30.

– *Les symboles* sont les signes que l’on trouve en majorité écrasante dans le langage verbal, c’est à dire des signes *institués* (“immotivés ;” “arbitraires”) *dont le sens est établi par convention* [voir 2.4.4.2] ou comme le dit Peirce, par “habitude”. Le “symbole” peircien est donc bien le signe tel qu’il est défini dans le modèle saussurien.

Reprenons donc l’exemple de Robinson. Le **signe 1** (la trace dans le sable) est un *indice*, car il a été causé physiquement par l’objet, c’est-à-dire par la personne qui a débarqué sur la plage ; il y a donc bien correspondance de fait entre signe et objet. Mais il s’agit aussi d’une *icône*, car la trace du pied ressemble au pied lui-même. Le signe 2 (“présence humaine” donc “danger”) ainsi que le signe 3 (“danger” donc “fortifier”) sont des *symboles* car leur signification se base sur l’”habitude” (c’est le critère utilisé par Peirce pour définir le signe conventionnel) : Robinson, par son expérience, déduit qu’il court un danger. Pour compléter la série de signes, on pourrait imaginer que les symboles (signes 2 et 3) génèrent à leur tour un index. Si un indigène aperçoit les nouvelles fortifications de Robinson, il pourra en déduire l’existence sur l’île d’un adversaire redoutable :

- *Signe 4* : fortifications.
- *Interprétant 4* : “un adversaire bien préparé”
- *Objet 4* : Robinson

Le signe est indiciel, puisque Robinson a lui-même construit les fortifications : c’est un lien de fait.

Remarquons que toute la signalétique utilisée dans les lieux publics se laisse interpréter selon la terminologie peircienne. Par exemple, pendant la coupe d’Europe de football en 2000, la direction à prendre pour aller au stade Roi Baudoin était indiquée dans les stations de métro uniquement par le dessin d’un ballon de football situé au-dessus des escalators appropriés. Il s’agissait à la fois d’une icône (ressemblance avec le ballon de football) et d’un indice (le signe était situé spatialement dans la direction du stade : il y avait bien un lien spatial réel). De même, *toutes les photographies sont à la fois des icônes* (ressemblance visuelle avec la scène photographiée) *et des indices* (le film est physiquement affecté par la lumière ; il est une empreinte de l’objet photographié, au même titre que l’empreinte humaine dans le sable). Contrairement à ce que l’on imagine souvent, c’est le caractère indiciel des photographies (et non leur statut d’icône) qui leur donne valeur de preuve (ou, de manière plus nuancée, c’est la combinaison des deux dimensions qui les rend si convaincantes).

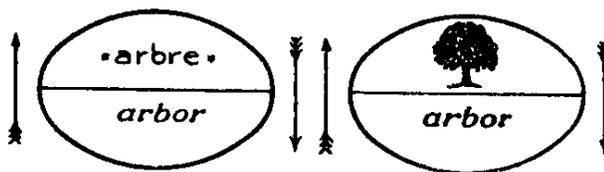
## 2.4.4 La théorie saussurienne du signe

### 2.4.4.1 Signifiant /signifié

En théorie de la littérature de tradition structuraliste, c'est bien sûr la terminologie introduite par **Saussure** qui s'est imposée pour la description du signe. Pour Saussure, le signe du langage verbal (du langage dit « naturel ») est une entité à deux faces, il comporte toujours un *signifiant* (Sa) et un *signifié* (Sé).

Le *signifiant* est la face du signe qui est orientée vers la matière, vers les manifestations sonores et graphiques. Saussure utilise le terme “image sonore” pour décrire le signifiant. *Ceci implique*, au contraire de ce que l'on pourrait imaginer, *que le signifiant n'est pas purement et simplement une trace purement matérielle* : il est plutôt *la représentation mentale de la trace matérielle d'un signe*. Le signifiant a donc bien un “caractère psychologique” (CLG 66). Le refus Saussure de décrire le signifiant comme un objet purement matériel répond en partie aux besoins pratiques de la linguistique : un même signifiant (phonème ou graphème) se manifestera concrètement sous des formes différentes chez chaque locuteur ou scripteur : le même mot n'est jamais exactement produit—sous forme sonore ou écrite—de manière identique. Il faut donc qu'une distinction semblable à la dichotomie langue/parole s'instaure au niveau même du signifiant (phone/phonème ; graphe/graphème).

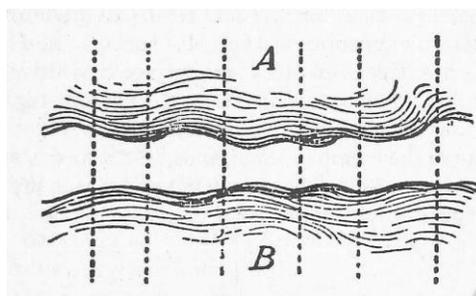
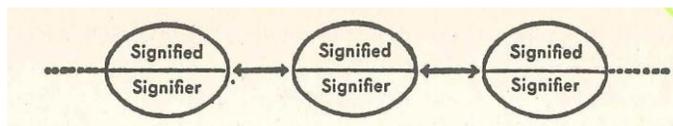
Le *signifié* est le *sens*, le *concept* auquel le signifiant se rapporte. Saussure décrit le signifié comme *l'image mentale qu'évoque le signifiant* : si j'entends prononcer le signifiant { arbre } ou { arbor } en latin, je pense automatiquement à un « arbre ». La relation du signifiant au signifié est la *signification* (également appelée « *relation sémiotique* »).



Selon ce modèle, il est essentiel de *ne pas confondre le signifié avec un objet extralinguistique* auquel le signe pourrait se rapporter. Certains linguistes appellent ces objets extralinguistiques le *réfèrent*. La théorie du signe saussurienne *semble ignorer l'existence du réfèrent*. Saussure utilise bien à quelques reprises le terme “chose” pour désigner un objet de cet ordre, mais la « chose » ne joue qu'un rôle négligeable dans le modèle théorique du *Cours de linguistique générale*. Afin de préciser sa conception assez contre-intuitive du rapport entre signifiant, signifié et l'hypothétique réfèrent, nous pouvons formuler les réflexions suivantes.

– Le signe (signifiant + signifié) établit *un rapport entre une présence et une absence*. Dans la conception naïve du langage, cette dimension d’absence est souvent ignorée : nous imaginons que les signes servent à désigner un objet en présence même de cet objet, c’est-à-dire dans une situation de *dénotation* et d’*ostension* [voir 2.5.2.2 et 2.5.3.4.1.3.2] : je prononce le mot « arbre » pour désigner l’arbre qui se trouve devant moi (ou le mot « sel » dans « passe-moi le sel », un exemple souvent utilisé dans le contexte de la théorie de la signification). Or, comme nous l’avons indiqué, la fonction principale du langage n’est pas de désigner des objets présents. *Dans une majorité de cas, nous employons des signes en dehors de toute ostension, c’est-à-dire en l’absence de leur référent* (je peux utiliser le signe <arbre> ou < sel >sans qu’il y ait d’arbre ou de sel dans mon environnement). *Le signifié, évoqué par le signifiant, est donc la trace d’une absence et la fonction première d’un signifiant et de son signifié est de se substituer à cette absence*. C’est ainsi que le signe se distingue d’un objet inerte, incapable de signification. Si au contraire nous insistons sur la présence d’un référent dans la chaîne de communication, nous risquons d’ignorer ce rapport des signes à l’absence.

– De manière encore plus radicale, Saussure suggère que *la fonction des signes n’est pas de désigner des objets* (de choses, des référents) *préexistant au langage mais bien de servir d’outil* à ce que nous avons appelé plus haut le *découpage linguistique* [voir 2.3.5]. Ainsi, les signes servent à délimiter le contour des objets—à *les rendre distincts dans le flux indéterminé de la perception* (CLG 112). Saussure illustre cette conception contre-intuitive du rapport entre signes et objets par les schémas suivants :



Le langage, selon ces schémas, est ce que l'on pourrait appeler *une interface d'articulation entre matière pure et sens pur*. Selon Saussure, matière et sens préverbaux sont des domaines flous, des “*masses informes*” (112) mal délimitées, voire “chaotiques” (112). La fonction des signes est donc précisément d'articuler ces domaines, dans le sens étymologique du terme—*découper, délimiter*. C'est seulement grâce à ce processus d'articulation que la signification peut se manifester.

Appliquons cette logique à l'exemple du découpage des couleurs en *anglais* et gallois que nous avons utilisé plus haut [voir 2.3.5] :

SENS INDISTINCT							
PLAN DES SIGNIFIES (Sé)	« gwyRDD »	”glas”	“green”	“blue”	“gray”	“llwyd”	“brown”
ARTICULATION / DECOUPAGE LINGUISTIQUE							
PLAN DES SIGNIFIANTS (Sa)	{gwyRDD}	{glas}	{green}	{blue}	{gray}	{llwyd}	{brown}
MATIERE INDISTINCTE							

Ce nouveau schéma implique qu'il n'existe pas de couleur « glas » ou « green » en elles-mêmes : *ces couleurs ne deviennent identifiables à la perception qu'après avoir été articulées par le système de signe*.

Nous avons déjà rencontré la notion de découpage (articulation) sémiotique de la perception, très contre-intuitive il est vrai, dans l'exposé de l'*hypothèse de Sapir et Whorf* [voir 2.3.5]. Nous constatons ici que l'essentiel de l'hypothèse de Sapir-Whorf se trouve bien formulé dans la théorie du signe développée dans le *Cours de linguistique générale*. Le processus d'articulation sémiotique de la

perception révèle qu'il serait effectivement illégitime de conférer à la « chose »—au référent—le statut d'unité de base de la théorie du signe. *La chose/le référent est produit par le système de signe, elle/il ne la précède pas*. Cette idée, aussi contre-intuitive soit-elle, se vérifie pleinement dans le découpage des objets qui constitue l'ensemble des cultures humaines : tout artefact humain est issu d'un projet conscient et donc d'une planification se basant sur des systèmes de signes. Pour les objets de la nature, l'hypothèse de Sapir-Whorf (et les écrits Saussure lui-même) nous suggèrent qu'ils n'existent pas préformés en eux-mêmes : ils ne deviennent distincts et identifiables qu'après avoir été articulés selon la logique de systèmes de signes—une logique qui varie d'une culture à l'autre.

– S'il fallait vraiment rajouter un terme supplémentaire à la théorie du signe saussurienne, ce ne serait pas le *référent* mais bien le *système de signes* ou le *système de la langue* eux-mêmes. En effet, les signes saussuriens sont beaucoup plus intimement liés au système de la langue qu'à tout objet supposément extralinguistique. Chaque signe renvoie d'emblée au système qui l'englobe, et ce système définit la valeur de chaque signe.

#### 2.4.4.2 L'arbitraire du signe

Le principe de l'arbitraire du signe implique, selon Saussure, que *le rapport entre signifiant et signifié* (c'est-à-dire la relation sémiotique) *est par définition immotivé*, c'est à dire non justifié par des liens de ressemblances ou par tout lien essentiel, naturel. Cette absence de ressemblance est en l'occurrence une évidence logique—une conséquence directe de la définition du Sa et du Sé : le signifiant est une entité orientée vers la matière (son, écriture), et le signifié un sens ; ils appartiennent donc à des plans de la réalité entre lesquels toute ressemblance est impossible (Quel lien pourrait-il effectivement y avoir entre le signifiant graphique { arbre } et le sens conceptuel « arbre » ?). C'est d'ailleurs pour cette raison que le signifié « arbre » peut s'exprimer dans d'autres langues au moyens de signifiants tout à fait différents ({ tree }, { Baum }). Notons que le principe de l'arbitraire du signe est à la base de l'hypothèse de **Sapir-Whorf** concernant le découpage linguistique du réel [voir 2.3.5].

Le principe de l'« arbitraire du signe » implique que le langage ne comporte que des *signes institués*—des signes dont le sens a été *établi par convention*. La communauté des locuteurs décide du sens attribué à ses signes. Il n'y a donc pas de *signes naturels* dans le langage—des signes dont le sens serait inscrit dans la nature elle-même—dans un rapport nécessaire entre signe et référent (Saussure utilise le terme “symbole” pour désigner les signes naturels ;<sup>13</sup> il en reconnaît l'existence dans des systèmes sémiologiques différents du langage verbale—la pantomime, par exemple [CLG 68]).

<sup>13</sup> Ne pas confondre ce terme avec les “symboles” de **Peirce** qui veulent dire pratiquement l'inverse [voir 2.4.3.2]

– Une manière de montrer la portée réelle du principe de l'arbitraire du signe est de se pencher sur le problème posé par les *onomatopées* ou les *interjections*. Saussure, moins strict que certains de ses disciples (**Oswald Ducrot ; Tzvetan Todorov**), reconnaît que les onomatopées et les interjections pourraient servir de contre-exemples au principe de l'arbitraire du signe : elles pourraient être des "symboles" motivés (au sens saussurien) ancrés dans un référent extralinguistique. Cependant, il indique que ces signes sont peu nombreux et donc insignifiants dans le système de la langue. De plus, eux aussi sont définis par convention : en Français, le cheval fait { cataclap }, en anglais { clippity clop } et en néerlandais { klepperdeklep } (pensons aussi aux interjections { aïe! } [Fr] et { ouch! } [UK]). De plus, un locuteur qui trouverait une onomatopée trop approximative ne pourrait pas de sa propre initiative en créer une nouvelle, même si celle-ci lui semblerait plus appropriée et donc plus "naturelle" On pourrait par exemple penser que { toukteguedoukteguedouk } est plus "réaliste" que { cataclap } pour désigner le galop du cheval. Cependant, l'énoncé "Zorro entendait toukteguedoukteguedouk dans le lointain" n'est pas naturellement compréhensible. Donc, *un son (une graphie)*, aussi proche soit-il d'un référent, *ne peut devenir un signifiant et donc un signe que par la décision commune d'un groupe humain*. Dans l'optique saussurienne, cette décision commune est la condition même de l'existence du signe, quel que soit sa nature. Le raisonnement saussurien peut être transposé même à des signes apparemment motivés comme les idéogrammes : leur dessin, dans l'évolution de la notation, cesse très rapidement d'être naturellement signifiant. Il est également impossible d'improviser des idéogrammes dans un système tel que l'écriture chinoise.

Nous pouvons en conclure que l'arbitraire du signe est un principe fondamental, mais aussi paradoxal : Saussure insiste bien sur le fait que, s'il n'existe pas de lien naturel entre signifiant et sens (Sé), cela ne veut dire *en aucun cas que le choix des signes dans le système de la langue serait soumis au libre choix du locuteur individuel* (à l'"arbitraire" de chaque individu) : les signes (le lien Sa-Sé) définis par une communauté linguistique sont, à chaque stade d'évolution de la langue, basés sur des liens obligatoires bien que conventionnels. *Le locuteur n'invente pas ses propres signes*.

Remarquons toutefois que la littérature se distingue du reste du langage verbal par le fait qu'elle introduit de nombreuses exceptions au à l'arbitraire du signe. Elle favorise en effet souvent les effets de sens basés sur les liens "motivés," sur la ressemblance (symbole, métaphore, onomatopée, allitération). Pour être tout à fait précis, ces procédés littéraires se plient quand même à l'arbitraire du signe si l'on prend ce principe dans son sens strict, c'est-à-dire l'impossibilité d'établir un lien motivé entre signifiant et signifié *d'un même signe*. Effectivement, les symboles, métaphores ou onomatopées établissent plutôt un lien de motivation, de ressemblance *entre signifiés ou signifiants de deux signes différents*.

***Métaphore : ressemblance entre signifiés :***

Le poète William Blake utilise la figure du tigre ("Tiger, Tiger, burning bright .. ") pour représenter la violence de l'âme humaine après la perte de l'innocence. Ainsi, il établit un lien entre les signifiés respectifs des signifiants { Tigre } et { âme humaine }. Chacun de ces signifiants partagent un aspect de leur signifié—la cruauté, mais aussi une certaine forme de beauté.

***Onomatopée : ressemblance entre signifiant et référent :***

D'autre part, une onomatopée telle que { miauler } met en jeu une ressemblance entre le signifiant du signe <miauler> et son référent (le cri du chat tel qu'on le perçoit). Le signifié évoqué par ce signifiant (*le concept "cri du chat"*) reste bien sûr sans commune mesure avec le référent ou son signifiant ; l'onomatopée reste donc arbitraire dans le sens strict du terme.

Le fait que la littérature contienne tant de mécanismes qui semblent tendre vers une "remotivation" du signe incite **Tzvetan Todorov** à écrire qu'il existe dans le langage à la fois une tendance à l'arbitraire du signe et une tendance à la "motivation."

**2.4.4.3 Limites du modèle saussurien**

La théorie saussurienne a révolutionné le monde de la linguistique en apportant des réponses à des questions en apparence simples mais en fait philosophiquement problématiques ('Qu'est-ce qu'un signe'; "Comment le langage fonctionne-t-il ?" "Comment définit-on les unités du langage"). Il est relativement aisé de montrer que la description saussurienne du signe résout les apories soulevées par la théorie naïve du signe (le langage signe/chose) décrite ci-dessus [voir 2.4.2] :

– Saussure montre bien que le langage n'a pas pour vocation unique de décrire des réalités qui existent 'en acte'. Le signe, puisqu'il est porteur d'un 'signifié,' peut parfaitement fonctionner hors des situations de dénotation. Le langage n'est pas exclusivement référentiel, dénotatif et ostensif.

– Les *signes saussuriens* (tout comme les signes de **Peirce**) *ne peuvent exister que s'ils s'agencent en système*. Nous avons vu qu'un des problèmes principaux du langage référentiel (signe/chose), c'est qu'il ne permettait pas d'établir de relation entre signes—une condition pourtant indispensable au fonctionnement du langage. Chez Saussure, le système dans lequel les signes sont toujours déjà imbriqués est le réseau des relations différentielles de la « langue ».

Cependant le modèle saussurien laisse sans réponse claire certaines questions essentielles :

– *La théorie saussurienne peut-elle expliquer l’origine du langage ?*

La théorie saussurienne semble adéquate pour la description des systèmes de signes déjà institués, mais elle ne nous dit pas grand-chose sur l’origine du langage. En fait, Saussure lui-même refuse de considérer cette question en détail.<sup>14</sup> Le problème qui se pose en la matière—un problème dont Saussure est bien conscient—est le fait que, *pour instituer un signe, pour lui conférer un sens, il faut déjà disposer d’un langage*. On comprend très bien comment certains signes récemment apparus dans le lexique peuvent avoir été institués par convention, c’est-à-dire par choix délibéré d’un groupe de décideurs ("A partir de 1998 la chaîne officielle flamande ‘ BRT ‘ s’appellera ‘ VRT’" ; de même, le nom des compagnies rebaptisées après une fusion : Belfius ; Vivendi ; Accenture ; Novartis ; Fortis ...). On voit au contraire beaucoup moins bien comment une telle procédure aurait pu être appliquée au vocabulaire de base de la parenté ("A partir de maintenant, ceux qui sont nés de la même personne s’appelleront frères et soeurs. La personne qui leur a donné naissance s’appellera la mère. Le frère de la mère s’appellera l’oncle ... "). L’absurdité manifeste d’un tel scénario provient du fait que de telles définitions requièrent l’existence préalable d’un langage très élaboré alors que ce scénario est censé avoir lieu dans un groupe humain qui serait précisément en train d’inventer le langage. Il y a donc cercle vicieux.

De même, nous avons vu plus haut que ce qui manquait le plus au système signe/ chose—en fait, ce qui lui aurait permis d’être un langage véritable—était la capacité de créer ou de désigner ses propres signes [voir 2.4.2]. Or ce geste ne peut être accompli que par un signe lui-même (l’index qui pointe du signe <Monfrère> vers la chose [Monfrère]). On est donc obligé de se demander comment un langage originel aurait pu être lui-même institué.

Nous verrons plus bas que **Derrida** et les poststructuralistes abordent ce dilemme en clarifiant et en assumant les choix philosophiques posés implicitement dans le *CLG* de Saussure voir [voir 3.3.1.1]. Ils admettent que notre perception du monde est toujours sémiotique, toujours structurée comme un langage. *Il n’y a donc pas de moment originnaire du langage—pas de passage entre un monde non-signifiant, sans langage, et un monde signifiant*. Cette optique, qui peut paraître contre-intuitive, permet cependant de résoudre le problème de l’institution primordiale du langage. L’origine même de ces structures sémiotiques reste cependant un mystère : il faut accepter le postulat qu’elles ont toujours existé pour nous.

– *La théorie saussurienne mène-t-elle à un relativisme et un nominalisme ?*

Saussure semble indiquer que *le langage n’est ancré ni dans un sens fondamental, ni dans le réel extralinguistique*. Si les signes sont “arbitraires”, et si chaque communauté de locuteur organise son expérience du monde selon son propre découpage linguistique, il paraît difficile de fonder *un discours de vérité au*

<sup>14</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), p. 72.

*sein du langage—un discours qui révélerait le vrai sens des choses.* La sémiologie saussurienne aboutit donc-t-elle à un *relativisme intégral* ? On pourrait reformuler cette question en se demandant ce qui, selon Saussure, fonde la signification (le rapport Sa-Sé). Est-il suffisant de considérer que la valeur des signes est le résultat d'une décision des communautés de locuteurs ? Quel est le rapport des signes avec le domaine extralinguistique ou extrasémiotique ?

Dans la tradition philosophique, ces questions sur l'ancrage du langage sont envisagées par le biais de l'opposition entre le *réalisme* et le *nominalisme*—une problématique qui remonte à **Platon** (*Le Cratyle*) *Le réalisme* est la logique illustrée plus haut dans la description du langage signe/chose. Il s'agit de la thèse selon laquelle *il existe un lien essentiel entre les signes et ce qu'ils désignent*. Dans cette optique, les signes se rapportent à leur sens et à leur référent selon un lien motivé. En termes simples, il y a un lien réel entre la chose et le mot, *un lien sans lequel ce mot ne pourrait pas signifier*—sans lequel il ne serait que du vent. La conception réaliste du langage implique que *tous les signes sont à un certain égard des signes naturels* : leur signification n'est pas le fruit d'une codification humaine ; ils restent signifiants en dehors de toute lecture humaine, car leur sens est ancré dans le réel même.

Cette approche réaliste implique également que tous les signes équivalents de toutes les langues du monde doivent être liés (le mot français 'arbre' doit être lié à tous les mots qui désignent un arbre dans toutes les langues) : ils doivent avoir la même origine. En effet, même s'ils ont évolué au fil des cultures, ils sont tous ancrés dans la nature même de l'objet arbre, dans son essence. Cette théorie du langage est donc diamétralement opposée au structuralisme saussurien, où l'on insiste au contraire sur le fait que les signifiants 'arbres,' 'tree' et 'Baum,' alors qu'ils ont le même signifié, ne sont pas semblables (c'est la meilleure preuve de l'arbitraire du signe'). Même s'il existait un lien étymologique entre ces signifiants (ils appartiennent tous à des langues Indo-Européennes), cette similarité historique n'interviendrait pas dans le fonctionnement des systèmes de signes où ces signifiants sont impliqués. En effet, selon la linguistique saussurienne, les systèmes de signes—la langue—fonctionnent dans le présent—de manière 'synchronique' : les locuteurs n'ont pas conscience de l'origine étymologique des termes qu'ils utilisent ; le système linguistique fonctionne dans le présent. Remarquons cependant que, malgré le succès considérable de l'idée d'arbitraire du signe, il existe encore des théoriciens.n.es qui défendent l'hypothèse d'une relation motivée (ancrée dans le référent) entre Sa et Sé.

Au contraire, le *nominalisme* est la thèse selon laquelle les signifiants ne sont que des noms, en eux-mêmes vides de sens. *Ils n'acquièrent un sens que par convention humaine*. On pourrait donc penser que la théorie saussurienne est d'inspiration nominaliste. Cette conclusion est sans doute vraie en partie mais elle doit être nuancée. Malgré les apparences, il y a en effet un élément idéaliste (et

donc essentialiste et réaliste) dans la théorie saussurienne du signe. Nous avons en effet indiqué plus haut qu'elle suggère que la signification est fondée non par le rapport que les signes entretiendraient avec l'extralinguistique *mais par la cohérence du système de la langue lui-même*. C'est le processus d'articulation au sein des relations différentielles de la langue qui garantit la signification. La langue se doit d'être un système cohérent. *Sa "vérité" provient de cette cohérence même*. Il n'y a donc pas relativisme intégral chez Saussure.

– *La théorie saussurienne est-elle de la science ou de la philosophie ?*

Au total, il est prudent de considérer que la linguistique saussurienne, avec son principe d'arbitraire du signe, émet *une hypothèse métaphysique sur le fonctionnement du langage*—c'est-à-dire une hypothèse totalisante qui se place au-delà de la vérification scientifique. *Ce choix philosophique se manifeste* au niveau le plus fondamental de la théorie saussurienne, c'est-à-dire *dans la définition du signe même*. Nous avons vu que selon elle, le signe (Sa + Sé) et donc le sens (Sé) qu'il véhicule ne reflètent pas un référent *ou une "chose" qui aurait une existence définie, déterminée, délimitée en dehors de l'articulation que lui confère le système sémiotique*. Cette conception du signe est-elle-même directement liée à l'arbitraire du signe. En effet, c'est seulement si nous acceptons l'hypothèse métaphysique selon laquelle le signe est délié de l'extralinguistique que nous pouvons considérer comme évidente la définition technique de l'arbitraire du signe (l'immotivation de la relation sémiotique Sa/Sé).

Par exemple, contrairement à ce que les linguistes saussuriens affirment (**Oswald Ducrot**), cette « immotivation »—cet 'arbitraire'—ne sont pas des phénomènes que l'on peut constater simplement sur base de vérifications ancrées dans l'expérience. Les contre-exemples existent (onomatopées ; idéogrammes ; indices Peirciens). Il faudrait bénéficier d'une perception totale du système de la langue pour affirmer que ces contre-exemples sont intégralement neutralisés par la logique de l'immotivation, comme le suggère Saussure. Peirce a d'ailleurs bien souligné qu' *il n'est pas entièrement possible d'écarter l'hypothèse d'une signification naturelle* (réalisme linguistique) même si une théorie sémiotique établie intégralement sur ce principe ressemblerait à un mysticisme assez simpliste ou se heurterait à des paradoxes insurmontables [voir 2.4.2]. *L'arbitraire du signe*, qui joue un rôle si central dans la théorie de la culture structuraliste, *est donc en partie une conséquence axiomatique de la définition saussurienne du signe* et non une constatation factuelle. Ces axiomes ne sont évidemment pas choisis au hasard : ils sont censés faire accepter l'hypothèse selon laquelle le langage fonctionne comme un système (et non comme une nomenclature référentielle). Donc, Saussure définit sa conception du langage sur base d'une hypothèse métaphysique qui privilégie l'aspect syntaxique des systèmes de signes au détriment de leur dimension référentielle. Cette hypothèse s'avère fructueuse en pratique, mais elle n'est pas falsifiable (elle n'est pas soumise à une vérification scientifique).

Si l'arbitraire du signe et la définition de la relation sémiotique (Sa/Sé) sont plus des hypothèses que des faits scientifiques incontournables, nous devons également nous interroger sur le statut du découpage linguistique de la perception. En d'autres termes, *nous devons réexaminer la validité de l'hypothèse de Sapir et Whorf*. S'agit-il d'un principe qui n'aurait qu'une valeur pratique et locale ou s'agit-il d'une vérité au-delà de tout questionnement ? Il est en effet difficile d'évaluer l'impact du découpage linguistique postulé par l'hypothèse de Sapir et Whorf sur l'ensemble d'une vision du monde. Seule une appréhension globale d'une telle vision du monde, ainsi que la possibilité de comparer les visions du monde entre elles, pourraient le révéler. Or on voit mal comment un quelconque observateur pourrait disposer d'un tel point-de-vue privilégié. Se pose aussi le problème de savoir si un locuteur donné dispose d'une seule vision du monde cohérente ou s'il ou elle ne participe pas toujours déjà à plusieurs visions du monde—plusieurs univers linguistiques—concurrents.

Ces objections peuvent être reformulées d'un point de vue logique. Sous cet angle, l'hypothèse de Sapir-Whorf se heurte à un paradoxe qui affecte toutes les théories relativistes ou sceptiques—le *paradoxe d'Epiménide*, connu aussi sous le nom du paradoxe du menteur. Selon ce paradoxe, le scepticisme (ou relativisme) radical est une doctrine contradictoire : les sceptiques veulent douter de tout mais ne peuvent pas douter du fait qu'ils doutent de tout (de la même manière, les relativistes acceptent toutes les opinions sauf les opinions non-relativistes). Ce raisonnement s'applique à l'hypothèse de **Sapir-Whorf** de la manière suivante : Sapir et Whorf nous disent qu'une population A dotée d'une langue A voit le monde de la manière A et que la population B dotée d'une langue B voit le monde de la manière B. Mais qu'en est-il des anthropologues qui établissent ce constat ? Parlent-ils ou elles une langue C qui leur fait voir un monde C ? Dans la vision du monde C, l'hypothèse de Sapir-Whorf serait bien valable. Mais *en vertu de cette hypothèse même, il ne s'agit là que d'une vision du monde parmi d'autres*. Pourquoi serait-elle plus vraie que d'autres visions du monde non-relativistes ? Or, considérer la vision du monde C comme seule valable irait à l'encontre de Sapir et Whorf. Il y a donc bien paradoxe.

Le philosophe **Donald Davidson** reformule cette objection de la manière suivante : il démontre que si l'hypothèse de **Sapir-Whorf** était entièrement vraie (si une langue A nous condamnerait intégralement à voir le monde de manière A) nous ne pourrions pas accepter l'idée que d'autres langues puissent exister (il n'y aurait pour nous ni langue B, ni vision du monde B). Nous serions tellement enfermés dans notre langue/idéologie que *tout autre système de communication ne serait pas reconnu comme un langage*—ce ne serait que du bruit ou de la confusion mentale.<sup>15</sup> Au total, je pense qu'il vaut donc mieux accepter Sapir et

---

<sup>15</sup> Donald Davidson, "On the Very Idea of a Conceptual Scheme", *Inquiries into Truth and Interpretation*. 2d. ed. (1974 ; Oxford : Clarendon Press, 2001) 183-98.

Whorf comme un principe pratique utile pour élucider de nombreux exemples concrets de construction de l'idéologie. Il est en revanche plus difficile d'en faire un dogme. La même prudence s'applique à la théorie saussurienne dans son ensemble.

## 2.5 La théorie littéraire du structuralisme classique

### 2.5.1 Le legs du formalisme : la littérarité

Même si, comme tout autre paradigme théorique, la théorie linguistique saussurienne comporte certaines limites et exclusives axiomatiques, elle a permis le développement de recherches extrêmement fructueuses en théorie littéraire. Le modèle saussurien a en effet permis d'offrir une base linguistique rigoureuse à des recherches en théorie de la littérature qui s'étaient développées déjà avant que les principes du structuralisme classique ne soient diffusés dans les milieux académiques. Plus précisément, le structuralisme saussurien a permis de *traduire au moyen des concepts de la linguistique les intuitions des théoriciens formalistes de la littérature*—en particulier, les apports du *formalisme russe* (**Victor Chklovski, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson**). L'influence du formalisme russe—et dans une moindre mesure du formalisme anglo-américain (le « *New Criticism* »)—fut déterminante pour les théoriciens structuralistes des années 1950-70. Il n'est pas exagéré de penser que les grands noms du structuralisme—**Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette**—ont joué le rôle de vulgarisateurs d'un courant formaliste qui, pour différentes raisons (résistance à la nouveauté, absence de traductions vers le français et l'anglais, répression politique en URSS) n'avait pas pu se faire connaître en Europe de l'ouest au moment de son élaboration initiale, c'est-à-dire dans les années 1920. Le rôle joué par **Roman Jakobson** à la fois au sein du groupe initial des formalistes russes et parmi les figures fondatrices du structuralisme témoigne de la continuité liant ces deux mouvements.

Le formalisme russe a essayé de développer un modèle d'analyse de la littérature en rupture avec les approches référentielles (et donc réalistes) qui dominaient la critique du 19<sup>ème</sup> siècle. Les modes de lectures précédant le formalisme prenaient en effet pour acquis l'hypothèse selon laquelle la littérature avait pour vocation de représenter le monde extra-littéraire : elle était censée décrire la psychologie des personnages ou le monde social. Sur base des mêmes principes, la critique académique considérait que son domaine d'étude privilégié était, d'une part, la biographie et la personnalité de l'auteur et, d'autre part le contexte historique et social dans lequel l'œuvre s'était développé. Le premier champ d'investigation (l'auteur et son activité artistique) était l'apanage des critiques dans la tradition du Romantisme, un mouvement qui mettait en exergue le prestige de la personnalité créatrice. Le français **Charles-Augustin Sainte-Beuve** en est le représentant le plus connu. Le contexte historique était, d'autre part, le champ d'investigation privilégié de critiques sociologisants influencés par le réalisme. Le français **Hippolyte Taine** fut un des défenseurs les plus célèbres de ce choix de recherche. Dans la même logique, une tradition d'histoire littéraire positiviste se développa vers la fin du 19<sup>ème</sup> siècle sous l'impulsion du critique français **Gustave Lanson**. L'histoire littéraire lansonienne fut très influente jusqu'au milieu du 20<sup>ème</sup> siècle. C'est d'ailleurs contre les derniers représentants de cette tradition que les structuralistes français—**Roland Barthes**, en particulier—durent polémiquer. Les lansoniens considéraient que l'approche universitaire de la littérature devait intégralement se focaliser sur l'étude des faits historiques vérifiables

empiriquement. Les mouvements décrits ci-dessus partageaient le présupposé selon lequel la littérature devait servir de document du réel : les œuvres se font les témoins soit de leur auteur, soit de leur époque.

Les formalistes russes émirent deux reproches fondamentaux vis-à-vis de la critique du 19<sup>ème</sup> siècle. En premier lieu, ils prétendirent que leurs prédécesseurs s'étaient rendus coupable de « *l'oubli de l'œuvre elle-même* » : ils ne s'intéressaient que très peu aux mécanismes textuels qui composent la texture des œuvres. Deuxièmement, les critiques traditionnels avaient fait l'erreur de croire que la vocation de la littérature serait de représenter le monde. Les formalistes, dans leurs écrits les plus nuancés, concèdent qu'un texte peut effectivement avoir la capacité de représenter son contexte extratextuel. **Jakobson**, dans l'élaboration de son modèle de la communication, indique bien que le discours possède une *fonction référentielle*. Mais le propre de l'œuvre littéraire ne réside pas dans l'accomplissement de cette fonction. La littérature se distingue du langage non-littéraire par le recours à des procédés spécifiques qui affichent ce que les formalistes appellent la *littéarité*. Par ce terme, les formalistes désignent en premier lieu l'ensemble des procédés que l'on rencontre préférentiellement en littérature—les techniques de versification ; la prosodie ; le suspense narratif ; la manipulation du temps dans le récit. Plus fondamentalement, la littéarité désigne la capacité qu'ont les œuvres à attirer l'attention des lecteurs sur *le principe de construction* qui les régissent—sur leur *forme* et leur *structure*. Dans cette logique, les règles de versification strictes qui structurent un sonnet servent à focaliser l'attention des lecteurs sur le fait que le poème est un objet textuel organisé selon une structure typiquement littéraire. **Jakobson** appelle « *fonction poétique* » cette capacité du texte à mettre en avant la structure de son propre message. Il indique que cette fonction joue un rôle dominant dans les œuvres littéraires et seulement un rôle accessoire dans les textes non-littéraires.

Par rapports aux approches du 19<sup>ème</sup> siècle, les concepts de *littéarité* et de *fonction poétique* ont un impact de démythification évidente. Les théoriciens qui croient au primat de la littéarité présupposent en effet que *les œuvres littéraires sont souvent créées dans le but de maximaliser leur fonction poétique, leur littéarité*. L'œuvre ne s'écrit pas afin de communiquer un certain contenu mais au contraire afin d'élaborer son principe de construction, de déployer une structure composée d'un certain nombre de procédés formels. En d'autres termes, *le fond est au service de la forme et non l'inverse*. Dans cette approche légèrement ironique de l'œuvre d'art, il faut aussi accepter que les éléments thématiques—le fond—servent souvent à *camoufler le fait que l'œuvre est essentiellement une structure verbale*. Les éléments thématiques peuvent donc servir à « *motiver* »—c'est-à-dire *justifier* et *camoufler*—l'existence de procédés littéraires. Les œuvres font donc des concessions au réalisme tout en restant essentiellement des structures langagières.

Comme nous le verrons plus en détail ci-dessous, *le paradigme structuraliste a permis de définir les mécanismes linguistiques à la base de ce que les formalistes appellent la littéarité et la fonction poétique*. Mais d'une manière plus générale, il y a une

compatibilité évidente entre formalisme et structuralisme quant à la conceptualisation du rapport entre texte (littéraire) et domaines extralinguistiques. Ce mouvement de critique littéraire et ce modèle linguistique *favorisent tous deux une critique du réalisme littéraire* qui a dominé, sous différentes formes, la critique du dix-neuvième siècle. Dans le structuralisme, la définition même du signe, ainsi que le principe d'*arbitraire du signe* qui en découle, contredit toute conceptualisation du langage comme un calque de la réalité extrasémiotique. Dans le formalisme, la notion de littérarité implique qu'un texte qui s'attacherait à rendre compte de la réalité perdrait par là-même son statut littéraire. Cette rupture de principe avec toute forme de réalisme—un mode de représentation que beaucoup de lecteurs et lectrices attribuent intuitivement à la littérature—explique en partie le scepticisme qu'ont incité initialement lequel formalisme et le structuralisme dans les milieux académiques.

## 2.5.2 Théories structuralistes de la littérarité

### 2.5.2.1 Roman Jakobson : la fonction poétique en poésie et en prose

Les essais de théorie littéraire de **Roman Jakobson** sont parmi les plus importants du corpus du structuralisme classique. Dans ces textes, le théoricien russe analyse les mécanismes linguistiques par lesquels ce qu'il appelle la *fonction poétique* se déploie en prose et surtout en poésie, le domaine privilégié de la *littérarité*. Jakobson définit la fonction poétique comme une des six composantes majeures de la communication. Dans cette logique, tout acte de communication met en jeu les fonctions *expressive*, *conative*, *phatique*, *référentielle*, *métalinguistique*, et *poétique*. De plus, chacune d'entre elles est liée à une instance de l'acte de communication selon les relations décrites dans le tableau suivant :

Fonction expressive	Destinateur (locuteur)	Rend perceptible l'attitude du destinateur
Fonction conative	Destinataire (interlocuteur)	Régit l'impact du message sur le destinataire
Fonction phatique	Contact	Etablit ou rompt le contact entre destinateur et destinataire
Fonction référentielle	Contexte	Détermine le lien entre le message (langage) et son contexte (monde)
Fonction métalinguistique	Code	Clarifie le code utilisé dans le message
<i>Fonction poétique</i>	<i>Message</i>	<i>Attire l'attention du destinataire sur la structure du message</i>

Ce schéma confirme que la fonction poétique—et donc en fait la littérarité—n’a rien à voir avec les aspects psychologiques de la communication (et donc avec la psychologie de l’auteur et des personnages d’une œuvre), ni avec le réalisme supposé d’un texte donné. Ces deux dimensions sont plutôt du ressort des fonctions expressive et référentielle. La fonction poétique, au contraire, concerne essentiellement ce qu’en termes saussuriens on appellerait la *structure du signifiant*, c’est-à-dire le *principe de construction de l’œuvre*. Jakobson fait l’hypothèse que les textes littéraires mobilisent au plus haut point la fonction poétique et, ce faisant, confèrent au message un *degré de structuration supérieur à celui des textes non-littéraires*. Ce surcroît de structuration—cet *encodage complémentaire*—rend la structure du texte littéraire perceptible à ses destinataires.

Selon Jakobson, le surcroît de structuration généré par la fonction poétique se déploie dans un texte quand celui-ci présente *une densité inhabituelle de relations de similarité et de contraste*. Similarité et contraste sont tous deux des cas particuliers de ce que Jakobson appelle des *relations d’équivalence*. Nous pouvons en conclure qu’*une œuvre est reconnaissable en tant que texte littéraire si son message contient un surcroît de relations d’équivalence*. Cette densité inhabituelle de similarités et de contrastes à tous les niveaux du texte (prosodie, structure syntaxique, structuration du sens) attire l’attention du lecteur sur le message. La poésie métrique—la poésie traditionnelle telle qu’elle s’est développée depuis la Renaissance et même déjà dans l’Antiquité—offre les meilleurs exemples de ce surcroît de relations d’équivalence. Prenons comme exemple strophe de « Chanson d’automne » 1866) : de **Paul Verlaine** (1876) :

- |    |                    |
|----|--------------------|
| 1. | Les sanglots longs |
| 2. | Des violons        |
| 3. | De l’automne       |
| 4. | Blessent mon cœur  |
| 5. | D’une langueur     |
| 6. | Monotone.          |

Dans cette strophe, les vers 1, 2, 4, et 5 sont *équivalents (par similarité)* parce qu’ils comportent quatre syllabes (ce sont des tétrasyllabes). Les vers 3 et six sont équivalents (par similarité) parce qu’ils en comportent trois (trisyllabes). Les vers 1 et 2 sont liés au vers 3 par une relation d’*équivalence par contraste* (4 syllabes contre 3 syllabes). Les premiers et deuxièmes tercets sont équivalents (par similarité) parce qu’ils se composent tous deux de deux tétrasyllabes et d’un trisyllabe. Les vers 1 et 2 sont aussi équivalents par similarité car leur terminaison est rimée (de même pour 4 et 5 ainsi que 3 et 6). Nous voyons donc bien que le poème de Verlaine se présente comme *un tissu de relations d’équivalence* : il se caractérise par un *surcodage* qui n’apparaîtrait certainement pas dans la traduction du même texte en langage de tous les jours (« l’automne me rend triste »). Dans les récits littéraires en prose, les relations d’équivalence sont moins visibles qu’en poésie, mais elles sont cependant bien présentes. Elles alimentent par exemple les articulations de la structure narrative—le contraste (ou la similarité) entre sa situation de départ et sa conclusion ; le contraste entre les moments intenses du récit (son climax) et ses

moments de transition. Similarités et contrastes sont aussi la base du système des personnages—alliance du héros avec son « donateur » [voir 2.5.3.2] ; conflit entre le héros et le méchant. Dans ce cas, Jakobson, en bon formaliste, prend pour hypothèse que la vie de tous les jours est beaucoup moins clairement structurée que les récits de fiction.

Les concepts linguistiques et rhétoriques auxquels Jakobson fait appel afin d'analyser les relations d'équivalence générées par la fonction poétique sont respectivement l'opposition entre les axes *paradigmatique* et *syntagmatique* du langage et, d'autre part, l'opposition entre *métaphore* et *métonymie*. Nous verrons dans ce qui suit que ces quatre termes sont liés. La notion de classe paradigmatique est presque un synonyme du concept de relation d'équivalence : nous avons vu qu'une classe paradigmatique (et donc les éléments que l'on dispose sur l'axe paradigmatique d'un énoncé) rassemble *des éléments mutuellement substituables* : ils peuvent occuper le même créneau dans un énoncé [voir 2.3.6]. Or ces éléments sont substituables précisément parce qu'ils sont *soit semblables, soit contrastés* (« Je mange une pomme / une poire / un rôti de veau »). Nous avons vu également que les éléments (équivalents) d'une classe paradigmatique entretiennent des relations *in absentia* : ils sont puisés dans le système virtuel de la langue mais ne sont pas coprésents dans l'énoncé. Or, Jakobson montre que la littérature et sa fonction poétique font exception à ce principe : *dans un texte littéraire, les éléments équivalents* (les membres des classes paradigmatiques) *sont coprésents*. Selon la terminologie saussurienne, *ils sont disposés le long de la chaîne syntagmatique* qui connecte des éléments *in praesentia*. Jakobson en arrive à la conclusion que *la fonction poétique projette l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique*. Le poème de Verlaine cité ci-dessus illustre cette formule peut-être sibylline : dans « Chanson d'automne », la classe des tétrasyllabes se trouve projetée ou égrenée tout au long du poème : dans les vers 1 et 2, la classe des substantifs se terminant en <on> est projetée en fin des deux vers consécutifs, etc. C'est *la coprésence d'éléments équivalents qui rend ceux-ci visibles* et permet donc à la fonction poétique d'atteindre son but—*attirer l'attention du destinataire* sur la structure du message, sur le principe de construction du signifiant.

Sur le plan de la rhétorique, Jakobson souligne le lien étroit associant, d'une part, les axes paradigmatique et syntagmatique et, d'autre part, deux figures-clés de la rhétorique du texte littéraire—la *métaphore* et la *métonymie*. Mettre ce lien en lumière permet de montrer que ces figures sont des rouages majeurs de la fonction poétique : elles mobilisent les mécanismes de base de cette fonction du langage. La démonstration de Jakobson est particulièrement claire en ce qui concerne la métaphore. La métaphore est un trope (une figure de style fonctionnant par substitution) qui associe un élément figuré (le « comparant » selon la terminologie de **Gérard Genette**) à un élément littéral (le « comparé ») sur base de relations de ressemblance (les « motivations »).<sup>16</sup> Dans le poème de Verlaine ci-dessus, l'automne (le comparé littéral) est associé à une musique triste et à des pleurs (comparant figuré) parce que l'automne évoque la fin, la mort, le deuil (motivations). *Le lien entre comparant et comparé d'une telle métaphore est donc clairement un lien d'équivalence*. Comparant métaphorique et comparé littéral

<sup>16</sup> Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », dans *Figures III* (Paris : Seuil, 1972) pp. 23-30.

appartiennent à la même classe paradigmatique—ils sont situés sur le même axe de substitution. *La métaphore est donc une figure paradigmatique*. La métonymie, en revanche, lie un terme figuré à un terme littéral sur base d'associations factuelles : elle fonde son geste de substitution sur un lien spatial, temporel ou causal (« une fumée » signifie métonymiquement un bateau ; « le 8h 23 » se réfère au « train partant à 8h 23 » ; « Ouvrez votre Shakespeare » veut dire « ouvrez le livre écrit par Shakespeare »). Jakobson résume ceci en indiquant que la métonymie est une figure qui obéit à une logique de *contiguïté* : elle associe des éléments proches selon l'espace, le temps et la causalité. Or *la contiguïté est bien la logique de l'axe syntagmatique* dont les éléments interagissent in praesentia. *La métonymie est bien une figure syntagmatique*.

Jakobson a écrit plusieurs essais importants sur le rôle respectif de la métaphore et de la métonymie en littérature. Il y prétend que *la métaphore domine en poésie, tandis que la métonymie est le principe structurant des récits de prose* (et notamment de la prose réaliste). Dans cette optique, la poésie sert à établir des liens métaphoriques (paradigmatiques) entre des éléments en apparence disparates, tandis que la prose se structure en passant en revue des éléments contigus spatialement, temporellement et causalement. La description réaliste fournit le meilleur exemple de cette logique métonymique et syntagmatique : elle se plaît à énumérer des éléments contigus—les composantes d'un même environnement. Dans la longue description de Saumur par laquelle **Balzac** ouvre *Eugénie Grandet*, le narrateur nous accompagne à travers le paysage de la ville en déplaçant notre regard de proche en proche (notons que ce passage métonymique contient également quelques métaphores ; comme Jakobson le reconnaît lui-même, ces dimensions du texte ne sont jamais mutuellement exclusives). Au total, les réflexions de Jakobson indiquent que *poésie et prose déploient leur fonction poétique de manière contrastée* : selon une logique principalement paradigmatique/métaphorique dans le cas de la poésie ; par contiguïté syntagmatique/métonymique dans le cas de la prose.

### 2.5.2.2 Roland Barthes : littérarité et « signes de littérature »

La théorie de la fonction poétique de Jakobson suggère que la littérature est *un usage spécifique du langage*. Or cette définition ne s'avère pas toujours suffisante pour circonscrire le domaine de la littérature. D'un côté, contrairement à ce que les formalistes prétendent, il n'existe pas de division claire et nette entre langages littéraire et non-littéraire. En particulier, la linguistique de la fin du 20<sup>ème</sup> siècle a mis en lumière l'importance des procédés métaphoriques pour la langue de tous les jours.<sup>17</sup> D'autre part, la définition purement formaliste du champ littéraire entre en concurrence avec l'idée que la littérature serait plutôt *une institution* : le champ littéraire et le discours qu'il produit sont définis en partie par des conventions sociales. Si la littérature est une institution, comme le clament par exemple les théoriciens marxistes (**Terry Eagleton**), cela veut dire qu'elle ne peut pas être réduite à une formule langagière. Au contraire, elle est un agrégat

<sup>17</sup> Vyvyan Evans et Melanie Green, *Cognitive Linguistics : An Introduction* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006), pp. 286-89.

plus ou moins bien organisé de textes, genres et *conventions de littéarité* qu'on ne peut rassembler dans une seule classe homogène, clairement distincte du langage de la vie quotidienne. Il n'y aurait donc pas de critère formel ou langagier pour tracer la limite de la littéarité et du non-littéraire : cette frontière se négocie à chaque époque sous la pression de facteurs historiques (culturels ou politiques ; rapports de pouvoir...). La poétique structuraliste, de par la nature de ses présupposés formalistes, penche vers l'hypothèse inverse, c'est-à-dire l'idée selon laquelle les textes littéraires présentent bien des traits formels, linguistiques distincts. Notons cependant qu'il n'y a pas unanimité sur ce point parmi les structuralistes : certains—**Jakobson**, par exemple—font entière confiance aux concepts linguistiques pour fournir une définition de la littérature ; d'autres—**Roland Barthes**, **Tzvetan Todorov**, **Jonathan Culler** pensent au contraire que l'analyse structurale doit baser cette définition sur la notion de convention définie historiquement.

**Roland Barthes**, dans la première partie de son oeuvre (*Le degré zéro de l'écriture, Mythologies*) élabore certains concepts qui permettent de décrire les mécanismes linguistiques grâce auxquels le discours littéraire peut fonctionner comme une institution. En pratique, il essaie d'analyser comment un texte peut signaler à son lecteur qu'il appartient à l'institution littéraire—comment il met en lumière sa littéarité. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes propose une définition du terme « *écriture* » qui lui permet de circonscrire de manière originale les rapports entre langage, style et institution littéraire.<sup>18</sup> Pour lui, le langage est la matière première de la littérature, le code de base que les écrivains partagent avec tous les autres locuteurs ; le style est une donnée purement individuelle, enracinée dans la biographie de l'auteur, formée par toutes ses expériences passées. L'*écriture*, par contre, est une donnée sociale spécifique à la littérature, ou plutôt au *système littéraire*. Elle est un ensemble de *conventions* qui manifestent le caractère littéraire de chaque texte. Barthes appelle ces conventions les « *signes de littérature* ». Dans le roman du 19<sup>ème</sup> siècle, par exemple, l'usage du passé simple et la préférence pour le récit à la troisième personne font fonction de signes de littérature. Ils définissent donc l'écriture de style romanesque. Les signes de littérature en poésie classique sont la versification et la métrique : c'est donc l'utilisation même des contraintes de versification qui signalent au lecteur qu'il s'agit de poésie.

Au moment où Barthes développa sa théorie de l'écriture, il n'utilisait pas encore la méthodologie structuraliste.<sup>19</sup> Quelques années plus tard, dans *Mythologies*, il reformula

<sup>18</sup> Le sens du terme *écriture* est ici spécifique à cet ouvrage de Barthes. Il diffère non seulement du sens usuel, mais aussi d'autres emplois spécialisés d'"écriture", notamment chez Jacques Derrida.

<sup>19</sup> Le caractère non structuraliste du *Degré zéro de l'écriture* se remarque au fait que Barthes se base en partie sur des jugements de critique d'évaluation (donc relatifs, subjectifs, non scientifiques). Par exemple, il considère que le roman existentialiste français est caractérisé par une "écriture de degré zéro : " ceci veut dire que ce genre romanesque parviendrait à se débarrasser des signes de littéarités du roman classique, qui seraient dans cette optique de purs ornements inessentiels. Il est clair cependant que dans un roman comme *L'étranger* d'Albert Camus, la neutralité affichée, le style sans affect, sont également une forme d'écriture, un signe de littérature reconnaissable dont le message connotatif serait le suivant : "cette écriture neutre est caractéristique du roman existentiel." Par conséquent, ce style est facilement imitable. De même, Barthes considère que la poésie moderne (à partir de la deuxième moitié du

le concept d'écriture selon la théorie saussurienne du signe. Dans cet essai, il essaye de montrer que les "signes de littérature" ne se manifestent pas dans la plupart des cas comme des signes distincts du texte, séparés clairement de l'ensemble de l'oeuvre. La plupart d'entre eux ne sont pas aussi explicites que les avertissements que l'on trouve parfois au début d'un roman ou d'un film et qui indiquent, par exemple, qu'"aucun personnage décrit dans cet oeuvre n'est basé sur des personnes réelles." Dans un tel cas, nous avons affaire à un "signe de fictionnalité" manifeste, inclus non dans le texte lui-même, mais dans ce que **Gérard Genette** appelle le "paratexte"—l'environnement immédiat du texte, dans sa marge, pour ainsi dire.

A l'inverse de tels avertissements explicites, *la plupart des "signes de littérature" fonctionnent selon un processus de connotation*. Un langage connotatif, selon le linguiste danois **Louis Hjelmslev**, fonctionne au deuxième degré. La connotation est en effet le mécanisme par lequel l'utilisation d'un certain idiome rajoute une deuxième signification, dite « connotative », à la signification littérale, dite « dénotative », d'un énoncé ou d'un texte. Une deuxième signification se superpose donc à ce que les mots veulent dire en premier lieu. Par exemple, la formule « dominus vobiscum » en latin d'église veut dire plus que la signification littérale de ses signifiants [« le seigneur soit avec vous »]. Dans le contexte social du Moyen-Age et de la Renaissance, cette formule signifie également que « *le latin est le langage sacré de l'église catholique d'Europe de l'Ouest* ». Dans ce processus, l'idiome même (Sa 1+ Sé 1) sert de signifiant pour un signifié d'un ordre supérieur (Sé 2) :

Sa 1 (signifiant dénotatif)	Sé 1 (signifié dénotatif)	
{ Dominus vobiscum }	"Le seigneur soit avec vous"	
Sa 2 (signifiant connotatif)		Sé 2 (signifié connotatif)
{ latin d'église }		"langage sacré"

De même, quand le poète de la renaissance **Thomas Wyatt** insère dans un de ses textes la formule en Latin ("*in aeternum*"), il veut non seulement exprimer la signification littérale de ces mots (*à jamais*) mais également une signification connotative ("*le latin est la langue de l'autorité culturelle (de l'église, de la justice) et ces mots jouissent donc d'une plus grande légitimité, d'un plus grand poids*").

Sa 1 (signifiant dénotatif)	Sé 1 (signifié dénotatif)	
{ In aeternum }	"A jamais"	
Sa 2 (signifiant connotatif)		Sé 2 (signifié connotatif)
{ Formule latine dans un poème anglais }		"langage du pouvoir"

---

19ème siècle) s'affranchit de la logique de l'écriture. Elle serait un acte de subversion contre l'institution littéraire elle-même. On peut objecter à ceci que cette transgression est également un signe de littérature ("ce texte est un poème moderniste").

Ces exemples indiquent dans quelle mesure *les « signes de littératures »* décrits par Barthes *peuvent* également *fonctionner selon ce mécanisme connotatif*. Par exemple, quand nous lisons dans un roman de Zola "*Dans l'escalier, elle voulut qu'il passât le premier,*" nous comprenons le sens littéral de la phrase, mais également la signification connotative "*l'usage du passé simple et de l'imparfait du subjonctif dans ce contexte nous indique qu'il s'agit d'un récit de fiction.*" Donc, le passé simple et l'imparfait du subjonctif connotent le statut romanesque de cette phrase, son appartenance à la littérature.

Sa 1 (signifiant dénotatif)	Sé 1 (signifié dénotatif)	
{ Dans l'escalier, elle voulut qu'il passât le premier }	« Dans l'escalier, elle voulut qu'il passât le premier »	
Sa 2 (signifiant connotatif / Signe de littérature)		Sé 2 (signifié connotatif)
{ Discours au passé simple et à l'imparfait du subjonctif }		« <i>Discours romanesque</i> »

Barthes peut donc conclure que le système de la littérature intervient dans le texte en tant que « *système sémiologique second* », en tant que système de signe à un niveau supérieur. *Le système connotatif de la littérature se superpose au système du langage*. Grâce à la valeur connotative des "signes de littérature," un réseau de significations non-littérales se construit. Ces significations ne concernent pas l'univers de la fiction ou du poème : elles l'indiquent comment le texte entier se positionne dans l'institution littéraire.

### 2.5.3 Structure du récit : la narratologie structuraliste

#### 2.5.3.1 Axes syntagmatique et paradigmatisque du récit

L'analyse du récit—la *narratologie*—représente le domaine auquel la poétique structurale a apporté ses contributions les plus solides. La description des mécanismes narratifs a retenu l'attention de tous les théoriciens majeurs du structuralisme, depuis le formalisme russe jusqu'aux années 1970. Les publications principales qui ont alimenté cette discipline sont, dans l'ordre chronologique :

**Vladimir Propp** : *Morphologie du conte* (1928)

**Claude Lévi-Strauss** : "La structure des mythes", dans *Anthropologie Structurale* (1958)

**Algirdas Julien Greimas** : *Sémantique Structurale* (1966)

"Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique" Dans *Communications* 8 (1966)

**Roland Barthes** : "Introduction à l'analyse structurale des récits" Dans *Communications* 8 (1966)

**Tzvetan Todorov** : *Grammaire du Décaméron* (1969)

*Poétique de la prose* (1971)

**Roland Barthes** : *S/Z* (1970)

**Gérard Genette** : "Discours du récit : essai de méthode", dans *Figures III* (1972)

Tous les modèles d'analyse structurale du récit ont en commun la même décision méthodologique initiale : *concevoir le récit comme une longue phrase, une chaîne langagière complexe analysable selon les principes de la linguistique*. Certaines des unités pertinentes que les narratologues distinguent dans la chaîne du récit sont identiques aux unités des phrases du langage courant. D'autres unités sont spécifiques au système du récit lui-même. Celui-ci est en effet plus vaste qu'une simple phrase et comporte ses propres mécanismes. Mais ces unités spécifiques au récit sont bien de nature linguistique : nous restons dans le domaine de la sémiologie—l'étude des systèmes de signes.

Si l'on transpose les principes de la linguistique saussurienne à l'analyse du récit, on est immédiatement amené à la conclusion que la chaîne langagière du récit, tout comme le langage lui-même, se laisse analyser soit selon une *logique syntagmatique*, soit selon une *logique paradigmatisque*. L'analyse syntagmatique du récit est sans doute l'angle d'approche qui semble le plus intuitif et c'est sans doute aussi celui qui a le plus souvent été abordé par les narratologues. On comprend aisément que le récit forme une séquence de signes se déroulant de proche en proche—une chaîne dont les articulations et les subdivisions peuvent être analysées. En simplifiant un peu les choses, nous pouvons dire que cette chaîne représente le *signifiant du récit*. D'autre part, un récit peut être l'objet d'une analyse paradigmatisque parce qu'il peut être réduit à un noyau de relations logiques : *les personnages et les actions significatives sont liés par des relations de similarités et de contraste*, et donc *des relations d'équivalence*. Il est donc possible d'isoler le paradigme

du récit—son noyau de signification et donc son *signifié* fondamental. L'existence d'un tel noyau de signification se vérifie par le fait que *la même situation narrative peut être racontée au moyen de plusieurs récits structurés de manière différente*. Selon la terminologie du formalisme russe (**Victor Chklovski**), une même « *fabula* » (un terme souvent traduit par le terme « *histoire* ») peut être communiquée au moyen de plusieurs « *sujets* » (le pendant de la « *fabula* », souvent traduit par « *récit* »). Par exemple, si nous allons voir un film, nous pouvons ultérieurement résumer son intrigue de différentes manières : la même « *histoire* » (noyau paradigmatique) se prête à différents « *récits* » (chaînes syntagmatiques). Parmi les narratologues cités plus haut, **Lévi-Strauss** et **Greimas** se sont profilés comme les partisans de l'analyse paradigmatique tandis que Genette a proposé une version particulièrement détaillée de l'analyse syntagmatique.

### 2.5.3.2 Vladimir Propp : *La morphologie du conte*

Propp est le père fondateur de la narratologie structuraliste. Son étude sur la structure du conte merveilleux, publiée vers la fin du mouvement formaliste russe, a servi de base à tous les théoriciens ultérieurs. Les considérations méthodologiques qu'il y développe anticipent d'ailleurs de manière très nette le développement du structuralisme. Propp écrit dans le cadre des études sur le folklore russe et européen. Le but qu'il se donne est avant tout de découvrir *un principe objectif de classification* qui lui permettrait de mettre de l'ordre dans un domaine d'étude qu'il juge chaotique. Selon lui, les folkloristes ne disposent d'aucun moyen fiable pour classer les contes avant de les analyser. En particulier, Propp critique les classifications par sujet, qui lui semblent arbitraires et incohérentes. Son idée de départ est donc, avant d'interpréter les contes, d'essayer de découvrir ce qu'ils sont, de quoi ils sont faits. En pratique, il décide d'analyser structurellement une centaine de contes pris presque au hasard. Dans la classification existante qui lui semble la plus fiable, celle d'**A. N. Afanassiev**, il sélectionne les contes qui portent les numéros 50 à 151. Il s'agit de "contes merveilleux" qui font intervenir des éléments surnaturels.

Dans son analyse, Propp définit une notion méthodologique importante—la « *fonction* ». Ce terme sera repris par les narratologues ultérieurs. La fonction telle que Propp la définit est l'unité de base de la chaîne narrative. Il s'agit d'une *action significative* dans la chaîne du récit. Cette définition en apparence anodine est méthodologiquement cruciale car elle implique que le récit est *un système composé d'éléments interdépendants* (tout comme un système de signe en théorie structuraliste). Face aux multiples actions du récit, le narratologue doit s'intéresser exclusivement aux actions dotées d'une *valeur structurale* importante, c'est-à-dire celles qui jouent un rôle significatif par rapport aux autres éléments du système. Ce choix méthodologique implique également que *la nature concrète des actions a beaucoup moins d'importance que leur valeur structurale sous-jacente*. Des actions dissemblables pourront jouer le même rôle dans différents récits et représenteront donc les mêmes fonctions. A titre d'exemple, prenons quatre actions en apparence distinctes :

1. Le roi donne un aigle à un brave. L'aigle emporte le brave dans un autre royaume.
2. Le grand-père donne un cheval à Soutchenko. Le cheval emporte Soutchenko dans un autre royaume.
3. Un magicien donne une barque à Ivan. La barque emporte Ivan dans un autre royaume.
4. La reine donne un anneau à Ivan. De vigoureux gaillards sortis de l'anneau emportent Ivan dans un autre royaume.

Nous sentons bien que dans chaque cas, nous avons affaire à la même articulation narrative et donc à ce que Propp appelle la même *fonction*—c'est-à-dire à *une action qui joue toujours le même rôle structural*.

Cette base méthodologique permet à Propp de faire deux découvertes fondamentales sur la nature du conte russe et, plus généralement, sur la structure des récits d'action (les récits épiques). En premier lieu, l'analyse des contes de son corpus révèle de manière surprenante que *tous ces récits ont la même structure de base* : ils égrènent tous la même séquence de fonctions. D'un point de vue structural, *il n'existe donc qu'un seul conte merveilleux russe*. Propp indique que ce schéma de base comporte *31 fonctions*, toujours déployées dans le même ordre.<sup>20</sup> Ces fonctions sont, comme nous l'avons indiqué, des actions significatives. Elles sont accomplies par sept personnages fondamentaux—des unités que nous appellerons plus bas des « *rôles actantiels* ». Propp leur donne un nom générique : le *héros*, le *méchant*, la *princesse et son père*, etc.<sup>21</sup> Nous

---

<sup>20</sup> La liste complète des 31 fonctions est la suivante : *1ère séquence* : **0. situation initiale** : on présente la famille ou le héros ; **1. éloignement** : un des membres de la famille s'éloigne de la maison ; **2. interdiction** : le héros se fait signifier une interdiction ; **3. transgression** : l'interdiction est transgressée ; **4. interrogation** : l'agresseur essaye d'obtenir des renseignements ; **5. information** : l'agresseur reçoit des informations sur sa victime ; **6. tromperie** : l'agresseur tente de tromper sa victime pour s'emparer d'elle ; **7. complicité** : la victime se laisse tromper et aide son ennemi malgré elle ; **8. méfait** : l'agresseur nuit à un membre de la famille ; **8a. manque** : il manque quelque chose à un membre de la famille ; **9. moment de transition** : le méfait et le manque sont rendus publics ; on fait appel au héros (héros quêteur/victime) ; **10. début de l'action contraire** : le héros accepte d'agir ; **11. départ** : le héros quitte sa maison ; **12. première fonction du donateur** : le héros subit une épreuve qui le prépare à la réception d'un auxiliaire magique ; **13. réaction du héros** : le héros réagit aux actions du futur donateur ; **14. réception de l'objet magique** : l'objet est donné au héros ; **15. voyage** : le héros est transporté vers l'endroit où se trouve l'objet de sa quête ; **16. combat** : le héros et l'agresseur s'affrontent ; **17. marque** : le héros reçoit une marque ; **18. victoire** : l'agresseur est vaincu ; **19. réparation** : le méfait est réparé ; **20. retour** : le héros revient ; **21. poursuite** : le héros est poursuivi ; **22. secours** : le héros est secouru ; *deuxième séquence* (répétition des fonctions 8, 9-15) : **8 bis : nouveau méfait** ; **10 bis : début de la nouvelle action contraire** ; **11 bis : nouveau départ** ; **12 bis : nouvelle épreuve** ; **13 bis : nouvelle réaction du héros au donateur** ; **14 bis : réception d'un nouvel objet magique** ; **15 bis : nouveau voyage** ; **23. arrivée incognito** : le héros arrive chez lui mais n'est pas reconnu ; **24. prétentions mensongères** : un faux héros fait valoir des prétentions mensongères ; **25. tâche difficile** : on propose au héros une tâche difficile ; **26. tâche accomplie** : la tâche est accomplie ; **27. reconnaissance** : le héros est reconnu ; **28. découverte** : le faux héros est démasqué ; **29. transfiguration** : le héros reçoit une nouvelle apparence ; **30. punition** : le faux héros est puni ; **31. mariage** : le héros se marie et monte sur le trône

<sup>21</sup> Voici la liste complète des personnages et des fonctions qui leur sont associées : *Agresseur (méchant)* : méfait ; combat contre le héros ; poursuite ; *Donateur (pourvoyeur)* : préparation et transmission de l'objet magique ; mise de l'objet magique à la disposition du héros ; *Auxiliaire magique* : déplacement du héros dans l'espace ; réparation du méfait ou du manque ; secours pendant la poursuite ; accomplissement de la tâche difficile ; transfiguration du héros ;

n'allons pas ici entrer dans les détails de la démonstration de Propp. Notons cependant que la séquence des 31 fonctions esquisse une situation narrative fondamentale :

Une communauté souffre d'un manque ou elle est le théâtre d'un méfait commis par le méchant. Un héros est convoqué afin de combler ce manque ou de venger le méfait. Le héros accepte la quête qui lui est proposée. Il fait un voyage, obtient l'aide d'un autre personnage—le donateur. Celui-ci confie au héros un auxiliaire magique. Le héros peut ainsi accomplir sa tâche en combattant victorieusement le méchant. Le héros est récompensé de son succès : il peut prendre la princesse en mariage.

La deuxième grande découverte de Propp concerne l'importance dans la chaîne du récit du personnage qu'il appelle le « *donateur* ». Alors que certains des personnages fondamentaux mis en lumière par Propp (héros, méchant, princesse) font partie de l'image stéréotypée que nous pouvons avoir des contes populaires, il n'existait pas avant Propp de tradition bien établie définissant les prérogatives d'un donateur. Or, ce personnage se révèle essentiel : Propp y consacre la partie la plus détaillée de son étude. La présence du donateur dans le récit suggère que le héros n'a pas au départ la capacité d'accomplir sa quête, de sorte que l'aide du donateur se révèle indispensable. Cette aide n'est dans beaucoup de cas pas offerte spontanément. Le héros doit passer un accord avec le donateur ou réussir une épreuve pour l'obtenir. Le donateur se présente souvent au départ comme un personnage hostile.

L'œuvre de pionnier de Propp présente bien sûr certaines limites. Même si certaines des réflexions de Propp semblent pertinentes pour l'analyse de tout récit épique, l'analyse détaillée qu'il développa en 1928 n'est applicable qu'au corpus que Propp a réellement abordé—les contes russes. Les narratologues structuralistes qui se réclament de Propp indiqueront donc que *son analyse du récit doit être adaptée et modifiée pour être généralisable à d'autres genres narratifs*. De plus, en définissant l'unité de base du récit—la fonction—comme une action, Propp a, sans doute sans s'en rendre compte, orienté la narratologie dans une direction qui *privilegie les récits d'action*. La narratologie aura du mal à étendre ses analyses à d'autres dimensions du texte, en particulier à la psychologie des personnages qui préoccupait les critiques du dix-neuvième siècle. Il n'est donc pas étonnant de remarquer que le corpus d'exemples des premières études narratologiques comprenne préférentiellement des récits où l'action prédomine—contes russes (**Propp**) ; romans policiers et d'espionnage (**Barthes**) ou récits du Décaméron de Boccace (**Todorov**).

---

*Princesse (personnage recherché) et son père* : demande d'accomplir des tâches difficiles ; imposition d'une marque ; découverte du faux héros ; reconnaissance du héros véritable ; punition du second agresseur ; mariage ; *Mandateur* : envoi du héros ; *Héros* : départ pour la quête ; réaction aux exigences du donateur ; mariage ; *Faux héros* : départ en vue de la quête ; réaction (négative) au donateur ; prétentions mensongères

### 2.5.3.3 L'analyse paradigmatique du récit

#### 2.5.3.3.1 Algirdas Julien Greimas

##### 1. Réduction paradigmatique et modèle linguistique du récit

Parmi les narratologues structuraliste, le sémanticien **Algirdas Julien Greimas** est le théoricien qui a poussé le plus loin l'analyse paradigmatique du récit. Ses réflexions sur le sujet sont développées dans un chapitre de son ouvrage majeur, *Sémantique structurale*. Greimas ne travaille pas au départ sur base d'exemples de littérature primaire qu'il aurait choisis lui-même. Il préfère travailler directement à partir des constatations de **Vladimir Propp** au sujet du conte russe. Tout en saluant les travaux du chercheur russe, il lui reproche cependant d'avoir fourni une analyse du récit qui manque de simplicité et de cohérence. De plus, Greimas cherche à élaborer un modèle qui ne rende pas uniquement compte d'un genre particulier (le conte russe, par exemple), mais bien un paradigme universel.

Le projet de Greimas consiste effectivement à atteindre la *structure de signification fondamentale de tout récit*. Ce noyau narratif ne peut être qu'*une structure logique très simple* car, selon Greimas, l'esprit humain perçoit la signification pour ainsi dire dans l'instant. Seule une structure très schématique se prête à ce type de perception. Selon les termes de la théorie sémantique de Greimas, ce noyau logique du récit doit s'exprimer sous la forme d'une *isotopie sémantique*. Ce terme désigne un "*niveau homogène de la signification*" se déployant sous la forme d'une opposition binaire (nous reconnaissons là un des principes de base du structuralisme ; [voir 2.3.4]). Le sens fondamental du récit apparaîtra donc sous la forme d'un faisceau d'axes de signification (isotopies) composés de termes contrastés.

Afin de dégager ce noyau sous-jacent, il est évidemment indispensable de *simplifier le récit*. Une bonne partie de la démonstration de Greimas consiste à indiquer comment une telle *réduction paradigmatique* peut être pratiquée, et surtout comment elle peut être justifiée méthodologiquement.<sup>22</sup> En bref, nous pouvons indiquer que le récit, quelle que soit sa forme de départ, doit être transcodé en *un récit à la troisième personne raconté de manière objective dans l'ordre chronologique des actions*. Le récit doit donc être ramené à sa *fabula* [voir 2.5.3.1]. Cette fabula, selon les principes de la narratologie structuraliste *doit être analysée comme un énoncé linguistique, comme une phrase*. Les unités qui la composent sont effectivement directement comparables aux unités de base des phrases du langage naturel.

---

<sup>22</sup> Greimas est en effet un des narratologues les plus soucieux de rigueur méthodologique. Cette scientificité rend parfois ces écrits peu accessibles et masque les intuitions très importantes qu'ils apportent à la compréhension des enjeux narratifs.

Voici les unités linguistiques que Greimas discerne dans le récit :

- Les *actants* (ou « rôles actantiels », c'est-à-dire les rôles fondamentaux des personnages) : ce sont des unités fonctionnellement comparables aux *substantifs*.
- Les *qualifications* : ce sont des unités fonctionnellement comparables aux *adjectifs qualificatifs* ; il s'agit des éléments du récit exprimant des états et des qualités.
- Les *modalités* : ce sont des unités fonctionnellement comparables aux *adverbes* ; elles modifient les actions du récit. Dans "*sembler fatigué*" et "*aimer faire quelque chose*," "*sembler*" et "*aimer*" sont des verbes qui expriment une modalité.
- Les *fonctions* (Greimas reprend donc le terme introduit par Propp). Ce sont des unités fonctionnellement comparables aux *verbes* et donc des *actions*.

Remarquons qu'à ce stade-ci, le modèle narratologique de Greimas est légèrement plus complexe (ou plus riche) que celui de Propp. Propp n'abordait ni les qualifications ni les modalités. Toutefois, l'essentiel des commentaires de Greimas se focalise sur les actants et les fonctions.

## 2. Le modèle actantiel

Les réflexions de Greimas au sujet des *actants* ont fait date dans le développement de la narratologie. Nous avons vu que **Propp** distinguait sept actants dans le conte russe. Sa liste d'actants manquait cependant de clarté et, avant tout, elle n'était pas généralisable à tous les récits. Greimas reprend certains termes de ce modèle et il ancre ses éléments dans des notions syntaxiques de base. Il associe également les actants à des facultés humaines (pouvoir, savoir, vouloir). Le modèle qui en résulte est donc plus simple et extrêmement bien justifié sur des bases linguistiques. Greimas lui attribue une *valeur universelle*.

– Le *Sujet* et l'*Objet* sont directement définis par la syntaxe. Ils correspondent sémantiquement au rôle de l'*agent* et du *patient*. Greimas ajoute que ces deux termes sont liés à la notion de *pouvoir*. Ils correspondent au *héros* et à l'*objet de la quête* (la princesse) chez Propp.

– Le *Destinateur* et le *Destinataire*. Greimas crée ainsi deux termes à partir de la notion de "bénéficiaire" qui est définie par la syntaxe : le "bénéficiaire" est le terme qui correspond en grammaire traditionnelle au complément d'avantage ou d'attribution ("donner quelque chose à *quelqu'un*"). Greimas remarque que l'existence d'un bénéficiaire implique celle d'un bienfaiteur.

Ces deux termes sont, selon Greimas, liés à la notion de *savoir* [voir 2.5.3.3.1.3]. Le Destinateur correspond, chez Propp, à la fois au *Donateur*, au Mandateur et au Père de la princesse. Le Destinataire n'existe pas en tant que tel chez Propp : il est un aspect du héros.

– *L'Opposant* et *l'Adjuvant*. Ces deux termes ne sont pas directement donnés par la syntaxe. Greimas les emprunte à Propp (Traître et Auxiliaire Magique). Sémantiquement, ils correspondent au fait que les efforts, la volonté du héros rencontrent toujours une résistance. Ces deux termes sont donc liés à la notion de *vouloir*.

Remarquons que quatre des actants définis par Greimas (*Sujet, Objet, Destinateur, Destinataire*) sont des unités de la syntaxe du langage de tous les jours (ils correspondent aux cas du *nominatif*, de l'*accusatif* et du *datif* dans les déclinaisons des langues indo-européennes). Ceci confirme que le récit, à travers ses personnages principaux, est une utilisation particulière du langage.

### 3. La logique des fonctions : le noyau sémantique du récit

L'analyse des *fonctions* (les « verbes » du récit) développée par Greimas a eu moins de répercussions que l'analyse des actants, malgré son intérêt considérable. Ce manque de succès est peut-être dû à la très haute technicité de la démonstration. Greimas se base pour ce point sur ce qu'il appelle les « *structures élémentaires de la signification* » (une théorie parfois surnommée le « *carré sémiotique* » de Greimas). Nous n'entrerons pas ici dans les détails techniques de ces développements. Nous nous attacherons plutôt à décrire de manière intuitive leur impact concret sur la théorie du récit.

Dans le domaine de l'analyse des fonctions, Greimas reproche à Propp d'avoir livré une liste beaucoup trop longue d'actions fondamentales. De même, cette liste de trente-et-une fonctions est *beaucoup trop liée à la syntaxe du récit*, à son développement dans la narration. La tâche de Greimas consiste donc à regrouper les fonctions dans des classes d'unités plus larges—selon des thématiques ou selon des moments clés du récit. Pour ce faire, Greimas fait remarquer que certaines fonctions sont directement liées à d'autres fonctions qui leur sont très proches. Ces fonctions apparentées forment donc ce que Greimas appelle des *catégories sémiques* (que l'on pourrait appeler dans un langage moins technique des « super-fonctions » formées de deux fonctions contrastées) :

Par exemple, dans les contes, la « *prohibition* » (interdiction d'accomplir une action) est toujours suivie de sa « *violation* ». Elles forment donc une super-fonction que l'on pourrait nommer la « rupture du contrat ». De même, le « *mandement* » du héros (le fait de lui confier la quête) est toujours suivi de l'« *acceptation de la quête* ». Elles forment une super-fonction que l'on pourrait nommer l'« établissement du contrat ».

Comme nous le remarquons déjà dans ces exemples, les « super-fonctions » (« catégories sémiques ») sont associées par des liens logiques à d'autres « super-fonctions » qui ont une valeur inverse. Dans notre exemple, la « *rupture du contrat* » et « l'*établissement du contrat* » sont les deux facettes contradictoires d'une thématique plus générale du contrat. Donc par cette procédure, nous avons pu remplacer quatre fonctions par une catégorie plus abstraite. C'est l'exemple même du processus de *réduction paradigmatique* prôné par Greimas, accompli en toute rigueur.

Après avoir appliqué systématiquement ce mécanisme de réduction à la séquence des fonctions du récit, Greimas parvient à isoler *cinq éléments* qui lui semblent *irréductibles*. Il s'agit bien des principes de base du récit.

A : L'axe thématique du contrat  
 C : L'axe thématique de la communication  
 F : L'épreuve  
 p : La présence du héros  
 d : Le déplacement dans l'espace

- A. La thématique du *contrat*.<sup>23</sup> La thématique du contrat, déjà soulignée par Propp, signifie que *le récit (épique) décrit un univers où, au départ, les règles ont été violées. L'action du héros permet le rétablissement de la loi*. Greimas représente cette thématique/isotopie du contrat par l'axe A.
- C. La thématique de la *communication*. Cet élément est déjà esquissé dans l'analyse de Propp, en particulier dans ses réflexions sur le rôle du Donateur. Mais les réflexions de Greimas permettent d'en souligner toute l'importance. La thématique de la communication souligne le fait qu'au début du récit, le héros (le Sujet) n'a pas les qualités requises pour accomplir la quête. De même, sa communauté se trouve dans un état de manque. Le héros se trouve dans un état d'*aliénation*. Le *Destinateur* (le Donateur) doit donc lui fournir ces qualités (l'*Adjuvant*) afin de lui permettre d'atteindre un état de *réintégration* vis-à-vis de la communauté.<sup>24</sup> La communauté elle-même bénéficie de la « liquidation du manque ». Ceci implique notamment qu'en plus d'actions qui ont trait à la rupture/rétablissement d'un contrat, le récit contient *un grand nombre d'actions qui sont des actes de communication*. Greimas représente cette isotopie du contrat par l'axe C.

<sup>23</sup> A la place du terme « isotopie » privilégié par Greimas, nous utilisons le terme plus intuitif de « thématique » ; le terme « isotopie » signale le fait qu'il s'agit d'un plan de signification généré par des oppositions binaires, dans ce cas-ci la « rupture » et l'« établissement » du contrat.

<sup>24</sup> La thématique de l'aliénation et de l'intégration du héros s'illustre de manière récurrente dans les récits d'action et les récits policiers contemporains : le héros y est souvent dépeint au départ comme souffrant d'un manque ou d'une incapacité ; il ou elle est suspendu(e) par sa hiérarchie ; relégué(e) à la retraite, malade, etc.

- F. L'*épreuve* (le combat). Greimas clarifie de manière extrêmement intéressante le statut de l'épreuve dans le récit. Les fonctions d'épreuve sont réparties en trois sous-épreuves : 1) *épreuve qualifiante* (résultat : réception de l'adjuvant) ; 2) *épreuve principale* (résultat : liquidation du manque) ; 3) *épreuve glorifiante* (résultat : reconnaissance du héros). Il est essentiel pour Greimas de souligner le fait que l'épreuve ne fait pas partie d'une isotopie : il n'est pas possible de l'intégrer à un schéma logique. Chaque épreuve a une conséquence qui ne peut pas être couplée à une autre fonction de manière symétrique. Plus précisément, les fonctions d'épreuves ne sont pas couplées à des fonctions négatives comme le sont les fonctions de contrat et de communication (il n'y a pas d' « anti-épreuve »). Le sens de l'épreuve est donc d'opérer le renversement qui fait passer de la situation de manque (situation négative) à la situation positive de la fin (réintégration). *L'épreuve transforme le négatif en positif*. Greimas en conclut que l'épreuve est aussi *le noyau temporel*, (diachronique, syntagmatique) du récit : elle résiste à une réduction logique, à une réduction paradigmatique, et elle marque une évolution irréversible dans le déroulement du récit.<sup>25</sup> Greimas représente les fonctions de l'épreuve par la lettre F.
- p. La *présence du héros*. Ceci marque le fait que le récit a besoin d'un élément porteur de ce que l'on pourrait appeler l'agencéité. Cet élément est typiquement un héros humain (ou tout autre personnage doté de prérogatives comparables). Greimas représente la présence du héros par la lettre p.
- d. Le *déplacement dans l'espace*. La présence de cet élément signale le fait que le récit doit nécessairement se dérouler dans l'espace (en plus du temps introduit par l'épreuve). L'espace (et le temps) constituent les contraintes indépassables de l'univers du récit. Sans eux, le récit présenterait un monde qui n'offre aucune résistance et aucune possibilité de développement au héros. Ce serait un monde sans possibilité de narration. Greimas représente les fonctions de déplacement dans l'espace la lettre d.

Comme nous le voyons ci-dessus, au terme d'une analyse très technique, Greimas permet de dégager une analyse humaniste et existentielle du récit. Il nous indique que le déroulement du conte exprime que les contrats, les lois ont été violées, et que les hommes ont perdu les valeurs individuelles qui leur permettent de réagir à cette situation ("aliénation" ou « manque »). La fonction du héros est donc de renverser cette

---

<sup>25</sup> Ceci permet d'expliquer le statut privilégié de l'épreuve dans les récits d'action. Même si les combats paraissent souvent routiniers et superfétatoires, ils sont requis par la structure de base du récit car ils marquent le passage du temps dans le récit.

situation—“liquider le manque” et rétablir l’ordre : Le conte peut donc se résumer comme suit :

**“Dans un monde sans loi, les valeurs sont renversées ; la restitution des valeurs rend possible le retour de la loi. »**

Greimas indique aussi qu’il est possible de privilégier soit une lecture conservatrice, soit une lecture libératrice de cette situation narrative. Le conte peut en effet être lu comme la constatation d’un état de fait insatisfaisant : il y aura toujours, d’une part, un monde aliéné et sans loi, et, d’autre part, un monde sans manque soumis à des lois. Ceci correspond à l’interprétation “achronique” du récit, la somme logique de ses significations en dehors de l’écoulement du temps (nous verrons ci-dessous que c’est l’interprétation privilégiée par **Claude Lévi-Strauss** dans le contexte de l’interprétation des récits mythologiques [voir 2.5.3.3.2.2]). L’autre lecture est plus humaniste. Elle tient compte de l’action du héros et du développement dans le temps. Elle affirme la possibilité du changement, la possibilité de la liberté qui renverse la situation négative de départ en une situation positive.

On peut se demander si l’analyse paradigmatique de Greimas est réellement généralisable à tout récit. Elle semble bien répondre au schéma narratif du genre épique dont les récits se terminent invariablement par la victoire du héros et le rétablissement des valeurs de la communauté. Cependant, la littérature moderne a dans une large mesure abandonné ce schéma narratif. Depuis le dix-neuvième siècle, **la plupart des personnages de romans sont devenus des anti-héros** ; ils ou elles vivent dans un monde tellement aliéné que le « retour de la loi » et la « restitution des valeurs » s’avèrent impossibles. Le champ social n’est donc plus décrit comme un terrain d’action. Plusieurs remarques peuvent aider à nuancer cette objection substantielle. D’une part, même au tournant du vingt-et-unième siècle, **il existe encore un très grand nombre de récits épiques qui suivent la formule classique du conte décrite par Greimas**. Ces récits existent dans le domaine de la **culture populaire**—cinéma (films policiers, films de superhéros, fantasy), séries télévisées, bandes dessinées. D’autre part, même dans les récits littéraires modernes, le modèle de Greimas peut se révéler utile s’il est légèrement adapté. En effet, des œuvres modernes (ou « modernistes » selon la terminologie anglo-américaine) n’abandonnent pas intégralement la thématique du combat victorieux. **Celle-ci n’a cependant plus lieux au niveau de la représentation du monde social mais bien au niveau de l’écriture**. Un des thèmes récurrents des œuvres moderne est en effet la capacité de l’écriture à se créer un domaine d’action autonome même dans champ social aliéné (romans de **James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust**). Dans ce cas, **le combat victorieux décrit par Greimas et Propp se déploie au niveau de la représentation et de la mise en œuvre du travail d’écriture**. Certains des éléments du modèle de Greimas (les actants, l’épreuve, la communication) sont donc encore pertinents même pour ce type de texte.

### 2.5.3.3.2 Claude Lévi-Strauss : Analyse paradigmatique de la structure des mythes

#### 1. Une lecture de la mythologie qui ignore le déroulement syntagmatique du récit

A la fin des années 1950, l'anthropologue **Claude Lévi-Strauss** publia une étude intitulée « La structure des mythes » dont les conclusions anticipaient les développements de la narratologie des années 1960. Ce texte utilise comme corpus à la fois la mythologie grecque et la mythologie des tribus amérindiennes. D'un point-de-vue méthodologique, il se base en partie sur des concepts dérivés de la linguistique de **Roman Jakobson**, en particulier la distinction entre axe syntagmatique et paradigmatique. En revanche, il date d'une époque où les recherches de **Propp** n'étaient pas encore disponibles en traduction française ou anglaise. Dans des textes ultérieurs, Lévi Strauss clarifiera d'ailleurs ce qui le rapproche et le sépare du théoricien russe.

L'analyse du discours mythologique proposée par Lévi Strauss est *d'ordre purement paradigmatique*. Elle recoupe dès lors d'assez près les conclusions de **Greimas**. Cependant, au contraire de **Propp** et de manière encore plus prononcée que Greimas, Lévi-Strauss se propose dès le départ de *faire abstraction de tout ce qui contribue au déroulement syntagmatique* des mythes. Lévi Strauss plaide donc pour une lecture de la mythologie qui *fasse entièrement abstraction à la fois du développement temporel de l'action* et de tous les effets stylistiques ou de narration. Ceux-ci lui apparaissent superficiels.

Lévi-Strauss indique que ce choix méthodologique assez surprenant se justifie par la nature même du corpus qu'il désire étudier. En premier lieu, le terme « mythe » selon Lévi-Strauss ne désigne pas des textes autonomes avec leurs caractéristiques stylistiques individuelles mais *l'ensemble des variantes d'une même histoire*. A ce titre, le mythe représente une forme de récit qui par définition se laisse retravailler et modifier par différents conteurs.<sup>26</sup> Pour Lévi Strauss, par exemple, la version du mythe d'Œdipe développée par Freud appartient tout autant au mythe d'Œdipe que les différentes versions grecques. *Il est donc impossible de réduire le mythe à une seule chaîne syntagmatique*, à un récit unique.

Deuxièmement, le mythe entretient avec la dimension du temps une relation très ambiguë qui permet de considérer le récit mythologique comme un objet intemporel. D'une part, le mythe relate un évènement inscrit dans le temps—en fait, dans un passé lointain. D'autre part, le mythe se place hors du temps : son inscription dans le passé est neutralisée par le fait que les évènements qu'il relate sont encore pertinents pour le présent et le futur ; le mythe offre un message narratif qui peut être utilisé par toutes les générations passées ou

---

<sup>26</sup> Le mythe est en cela totalement opposé à la poésie, qui n'existe que par un réseau de signifiants dont l'impact combiné est souvent intraduisible.

à venir. Le mythe est donc à la fois "*historique*" et "*anhistorique*,"<sup>27</sup> et c'est la *dimension anhistorique* que Lévi-Strauss se propose d'analyser.

Cependant, l'argument le plus convaincant pour justifier une lecture "anhistorique" et paradigmatique du mythe est lié au *caractère énigmatique de ces récits*. Il s'agit en l'occurrence de textes qui, s'ils sont lus par des lecteurs qui n'appartiennent pas à la culture d'origine, semblent défier toute compréhension. Déjà chez Propp, nous avons vu qu'il était fort difficile de se prononcer sur la signification de contes pourtant simples en apparence. Cette difficulté est encore plus prononcée pour les textes mythiques. Lévi-Strauss est donc en droit de considérer que *les mythes présentent des structures syntagmatiques illisibles* : même si leur sens littéral est clair, la suite des actions ne semble pas construire un sens cohérent. Il est donc indispensable d'avoir recourt à une lecture qui fasse abstraction du développement du récit.

## 2. Réduction paradigmatique du récit mythique : les quatre « unités constitutives »

Le système de lecture adopté par Lévi-Strauss est fonctionnellement équivalent à la réduction paradigmatique adoptée par **Greimas**, mais il est mené d'une manière beaucoup plus impressionniste. Afin de justifier son approche en apparence intuitive, Lévi-Strauss fait appel à une comparaison musicale : pour lui, élucider le sens d'un mythe est équivalent à *reconstituer une partition musicale dont les éléments auraient été dispersés* : il faut localiser les mélodies qui sonnent bien ensemble—qui pourront former une harmonie consonante. *La procédure que Lévi-Strauss décrit ainsi métaphoriquement correspond à l'action de rassembler les éléments du mythe dans des classes paradigmatiques*. Les séquences des différentes variantes qui forment le mythe sont classées *selon leur ressemblance fonctionnelle* : les séquences dotées d'une fonction comparable se retrouvent dans le même paradigme. Elles sont classées sur une base logique.

L'exemple que Lévi-Strauss choisit pour démontrer sa méthode est le mythe d'Œdipe, dans ses différentes variantes (mythe d'Œdipe, mythe de Cadmus). Il extrait des différentes versions du récit les séquences qu'il considère comme significatives et les répartit dans quatre classes paradigmatiques. Il appelle ces classes les "*unités constitutives*" du mythe. Lévi-Strauss ne justifie pas au départ le fait de travailler avec quatre classes uniquement. Notons cependant que cette décision est conforme à la méthodologie qu'emploiera plus tard **Greimas** : le sens des actions du récit est soumis à un classement paradigmatique indépendant de la séquence temporelle des fonctions dans le récit. Ainsi, selon Lévi-Strauss, le sens du mythe d'Œdipe se décompose en la série de classes suivante :

---

<sup>27</sup> Claude Lévi-Strauss, "La structure des mythes," *Anthropologie Structurale* (1958), 240

1. *Surévaluation de la consanguinité* : cette classe rassemble les séquences dans lesquelles les personnages poussent leur amour familial au-delà de ce que la société tolère. Il s'agit donc notamment des fonctions qui correspondent à l'inceste commis par Œdipe.

2. *Déévaluation de la consanguinité* : il s'agit des séquences où les membres d'une même famille s'entretuent—l'incident où Œdipe, sans le savoir, tue son propre père, par exemple.

3. *Négation de l'autochtonie de l'être humain*. L'autochtonie, dans ce sens-ci, est la croyance, présente dans la mythologie grecque, selon laquelle les êtres humains sont issus de la terre même. La négation de cette autochtonie dans le mythe d'Œdipe se manifeste dans les scènes où le héros affronte et tue des monstres "chthoniens"—des monstres associés aux puissances terrestres, tel le Sphynx ou, dans le mythe de Cadmus, le dragon/serpent.

4. *Persistance de l'autochtonie de l'être humain*. Cette classe rassemble les éléments du conte—en fait, beaucoup plus difficiles à établir—indiquant que l'autochtonie de l'être humain ne peut être niée totalement. Lévi-Strauss détecte ces éléments dans le nom même des personnages : "Œdipe," par exemple, veut dire "pieds enflés." Cette difficulté à marcher, qui se manifeste aussi chez d'autres personnages dans les autres variantes, est typique des personnages qui viennent de naître de la terre, et qui lui sont d'une certaine manière encore attachés.

Dans cette réduction logique, on remarque que les quatre classes semblent entretenir entre elles des relations d'ordre binaire : nous avons affaire à deux paires de classes constituées chacune d'éléments de valeur inverse ( $1 \times 2$  ;  $3 \times 4$ ). Chaque paire est donc une contradiction entre deux termes—une polarité binaire—, et les deux paires sont donc liées par une relation d'équivalence. Elles peuvent donc être disposées selon la formule suivante :

$$\begin{array}{cc} 1 & 4 \\ \text{---} = & \text{---} \\ 2 & 3 \end{array}$$

Notons que la réduction du mythe à deux axes de polarité binaire correspond bien à la procédure par laquelle **Greimas** réduit le conte à deux axes (A et C), eux-mêmes constitués d'opposition binaires. Les deux théoriciens s'accordent donc sur le fait que la réduction paradigmatique du récit le ramène à *deux axes de signification*.

### 3. Gérer une contradiction insoluble

Cependant, **Lévi-Strauss** discerne entre les deux axes constitutifs du mythe une relation sémantique que **Greimas** ne relève pas. Ceci mène son analyse dans une direction inédite. Lévi-Strauss interprète en effet la formule ci-dessus comme suit : "la surévaluation de la parenté de sang est à la sous-évaluation de celle-ci comme l'effort pour échapper à l'autochtonie est à l'impossibilité d'y réussir" (248). Cette paraphrase suggère qu'il existe entre les deux paires de classes un lien plus étroit qu'une simple équivalence logique : ***il existe bien une similarité thématique, une ressemblance au niveau des contenus***. Nous comprenons que **le mythe**, ainsi décomposé, **raconte deux versions de la même histoire** : l'histoire de la parenté et de l'inceste d'Œdipe (classes 1 et 2) ressemble à une répétition, sur un plan différent, de l'histoire de l'autochtonie humaine (classes 3 et 4). Il s'agit cependant d'un parallélisme imparfait : en effet, quand le problème de l'autochtonie, qui est de nature cosmique, se trouve transposé à un niveau social (parenté, rapport des êtres humains entre eux : classes 1 et 2), il s'en trouve métamorphosé. Au niveau des structures de parentés, il ne s'agit plus de savoir si un être naît d'un seul ou de deux (la première option est évidemment impossible), mais si des parents peuvent appartenir à la même famille (endogamie) ou s'ils doivent appartenir à des familles différentes (exogamie).

Selon Lévi-Strauss, cette structure en parallélisme imparfait nous est un outil narratif qui permet au mythe de remplir sa fonction la plus fondamentale : par sa structure en miroir déformant, **le mythe est un "outil logique" qui est censé résoudre une contradiction philosophique ou idéologique insoluble**. Dans ce cas-ci, la contradiction est la suivante : dans leurs croyances mythologiques, les grecs croyaient à l'autochtonie de l'être humain (les êtres humains naissent de la terre, donc ils n'ont qu'un seul géniteur : un être naît d'un seul être). Cependant, ils devaient aussi se rendre à l'évidence que les êtres humains naissent en fait de deux parents (un naît de deux). Le mythe d'Œdipe ne permet, bien sûr pas d'abolir cette contradiction, car elle est inéluctable. En revanche, il permet de **"gérer" la contradiction, de l'atténuer—donc de lui trouver une médiation**.

Le processus de médiation décrit par Lévi-Strauss peut se décrire comme suit : le mythe remplace une **contradiction rigide et fermée** par une **contradiction ouverte et souple** :

– A la base du mythe d'Œdipe, il y a une **contradiction fermée** entre deux termes incompatibles :

Deux parents, un enfant >> Un parent, un enfant

– En revanche, le mythe tel qu'il nous apparaît met en jeu deux paires contradictoires qui sont données en parallèle, à des niveaux différents du récit. Tout se passe comme si **la contradiction originale** était **multipliée par deux**, et par-là même **rendue** à la fois **plus complexe et plus souple** :

UNIVERS SOCIAL (Parenté)	UNIVERS MYTHIQUE (Genèse cosmique)
Lien consanguins surévalués (Endogamie, inceste)	Autochtonie affirmée
><	><
Liens consanguins dévalués (Exogamie)	Autochtonie niée

Ce dispositif à quatre termes permet, selon Lévi-Strauss, de gérer la contradiction parce que *le fait d'avoir deux paires de contradictions au lieu d'une rend la contradiction plus acceptable. Le mythe rassure ses lecteurs lorsqu'il affirme et infirme l'autochtonie à la fois au niveau de la cosmologie et de la vie sociale*. Donc, le fait que la thématique de l'autochtonie soit reflétée et transposée au niveau de la parenté offre au mythe une forme limitée de résolution. La reproduction incestueuse, endogamique des êtres humains est en effet possible. L'inceste est donc une forme modifiée d'autochtonie (le même peut donner naissance au même), et l'autochtonie se trouve affirmée sous cette nouvelle forme. Mais en contrepartie, ce lien de parenté est frappé d'interdiction : c'est le tabou de l'inceste. La contradiction n'a donc pas été véritablement abolie (elle est infirmée, puis réaffirmée).

Lévi-Strauss en conclut que les lecteurs qui essaient de concilier les exigences du monde mythique—il y a autochtonie : un donne naissance à un—et celles de l'expérience humaine—il y a reproduction sexuée : deux donnent naissance à un—peuvent être rassurés par le fait que *la vie sociale (parenté) confirme en partie ce que veut la mythologie*. Il y a aussi autochtonie (sous la forme de l'inceste) dans la vie sociale, mais, en revanche, cette autochtonie reste maudite. La vie sociale fonctionne donc de la même manière que le monde mythique (mais cependant aucun des deux mondes ne résout pleinement la contradiction).

En terme plus simples, on pourrait dire que le mythe *brouille les cartes* : par rapport à la dichotomie initiale, il introduit un degré de complexité supplémentaire qui *permet un certain "jeu,"* une mise entre parenthèses temporaire de la contradiction (qui refait cependant toujours surface). Cette logique de brouillage narratif apparaît très clairement quand on prend en compte la manière dont le récit se déroule syntagmatiquement dans le temps.<sup>28</sup> En raisonnant ainsi, on peut dire que *le récit dissout la contradiction initiale en égrenant dans sa chaîne narrative toute une série d'anecdotes contradictoires*—les incidents que Lévi-Strauss classe dans ses quatre colonnes. Ces anecdotes affirment et infirment sans arrêt les termes initiaux de la contradiction. C'est en ce sens que le mythe brouille les cartes.

Illustrons ceci sur base du mythe de Cadmus (en Grec, Cadmos), variante du mythe d'Œdipe. Nous nous basons sur la version racontée par **Ovide**. Découpons le mythe

<sup>28</sup> Cette optique syntagmatique s'éloigne de la méthodologie de Lévi-Strauss, mais elle est, je crois, indispensable pour faire comprendre la dynamique du récit.

séquence par séquence, et donnons à chacune d'entre elles un symbole qui correspond aux quatre paradigmes définis par Lévi-Strauss :

Surévaluation de la consanguinité :	<b>1.</b>
Dévaluation de la consanguinité :	<b>2</b>
Négation de l'autochtonie	<b>I</b>
Persistance de l'autochtonie	<b>II</b>

Zeus déguisé en taureau enlève Europe, fille d'Agénor et sœur de Cadmus.	(2)
Agénor ordonne à Cadmus de retrouver sa sœur et condamne Cadmus à l'exil s'il échoue.	(1) (2)
Cadmus consulte Phébus (Apollon) qui lui prédit qu'une génisse qui n'a jamais été domestiquée lui indiquera où fonder une nouvelle ville (Béotienne)	(II)
<i>[Autochtonie car la génisse est métaphoriquement vierge : elle n'a pas de maître, et elle est l'auxiliaire magique qui permet à Cadmus de fonder une ville à lui tout seul]</i>	
Cadmus et ses compagnons suivent la génisse. Près de l'endroit où doit être érigée la ville, ils trouvent une forêt vierge, jamais foulée par l'homme.	(II)
<i>[Autochtonie car forêt vierge ; de plus la croissance végétale est l'exemple même de la reproduction autochtone]</i>	
Dans la forêt coule une source qui jaillit de la caverne d'un serpent (dragon).	(II)
<i>[Créature décrite en termes phalliques mais ancrée dans la terre, donc androgyne : elle représente les pouvoirs reproducteurs de la terre : autochtonie]</i>	
Les compagnons de Cadmus, qui ont trouvé le serpent, le combattent et périssent.	(II)
Cadmus, revêtu de la dépouille d'un lion	(II)
<i>[Il prend l'aspect d'une créature de la nature, de la terre]</i>	
attaque le serpent et le tue,	(I)
aidé en cela par un chêne dont les branches transpercent le monstre.	(I)
<i>[Le chêne, créature de la terre tue une autre créature de la terre]</i>	
Une voix s'élève alors, prédisant que Cadmus lui-même deviendra un serpent que l'on contempera.	(II)
<i>[Cadmus est assimilé au serpent, qui est une créature autochtone]</i>	
Cadmus est terrifié. Pallas Athéna vient à sa rescousse et lui conseille d'enfouir les dents du serpent dans la terre, d'où doit naître un peuple futur.	(II)
<i>[Les hommes naissent de la terre : définition même de l'autochtonie]</i>	
Cadmus obéit. Des soldats en arme naissent	

aussitôt de la terre. (II)  
 Cadmus a peur d'eux, (2)  
 [Peur des soldats, qui sont, en un sens, ses propres enfants]  
 Mais ceux-ci le rassurent : ils ne lui veulent  
 aucun mal, car leur fonction n'est que de  
 s'entre-tuer (2)  
 et de retourner à la terre. (II)  
 Il reste cinq survivants qui concluent une trêve. (1)  
 Ceux-ci aident Cadmus à fonder Thèbes.

Nous obtenons donc une chaîne narrative dont les séquences expriment chacune une des valeurs contradictoires qui forment la signification du mythe. En pratique, *la signification du mythe oscille sans cesse entre ces termes opposés*. C'est pour cette raison que l'on peut dire que le mythe remplace la contradiction rigide de sa structure fondamentale en un système d'oppositions beaucoup plus souple : la contradiction est partiellement neutralisée.

#### 4. Les tricksters

L'idée que le récit mythique accomplit une conciliation impossible incite Lévi-Strauss à accorder beaucoup d'importance aux *personnages de médiateurs* dans le récit mythique. Ces personnages ont un rôle clé dans la mythologie amérindienne, où on les appelle "*tricksters*"—clown manipulateurs. Ils sont en fait les équivalents du personnage du *donateur/destinateur* chez Propp et Greimas. Dans les rites Pueblo, par exemple, les *tricksters* ont pour fonction de résoudre la contradiction insoluble entre la vie et la mort. La pseudo-résolution de cette contradiction nécessite, selon la formule explicitée ci-dessus, que deux paires de termes opposés soient corrélés par une relation d'équivalence. Dans ce cas-ci, l'opposition entre vie et mort (colonne #1) est posée comme équivalente à celle qui sépare agriculture et guerre (colonne #2):

Colonne #1	Colonne #2	Colonne #3
Vie	Agriculture	Herbivores
	<b>Chasse</b>	<b>Charognards</b>
Mort	Guerre	Prédateurs

Cependant, l'agriculture et la guerre (colonne #2) admettent un terme médiateur : la chasse, qui combine le sens de la guerre (tuerie) avec celui de l'agriculture (nourriture). Cette possibilité de médiation apparaît d'autant mieux que, à un troisième niveau du mythe, les trois termes de la colonne #2 se trouvent incarnés de manière allégorique dans trois types de créatures—herbivores, prédateurs et charognards (colonne #3)—dont les rapports rendent la médiation possible. En effet, les charognards sont ici capables de jouer le rôle de *trickster* : ils se tiennent à mi-chemin entre les herbivores, qui ne tuent pas ce qu'ils

mangent, et les prédateurs, qui tuent ce qu'ils mangent : les charognards mangent de la viande (carcasses) provenant d'animaux qu'ils ne doivent pas tuer. Les charognards sont donc l'élément du mythe qui opère la médiation entre vie et mort (bien-sûr, le mythe nous rappelle que la mort/la guerre/la prédation n'en disparaît pas pour autant). Comme nous le voyons ici, de par leur rôle de médiateur, les *tricksters* présentent dans leur description même les caractères contrastés des deux qualités qu'ils relient : ce sont des êtres ambigus. Dans certains mythes, cette ambiguïté s'exprime par le fait que les *tricksters* vont par paire.

##### 5. *Le modèle narratologique de Lévi-Strauss est-il généralisable ?*

On est en droit de se demander si une analyse du récit qui s'oriente vers un corpus aussi spécifique que la mythologie peut être transposée à d'autres œuvres, et en particulier à des œuvres littéraires. Nous pouvons répondre de manière positive à cette question : Lévi Strauss met bien en lumière un caractère général du récit ; il n'y a pas que les mythes qui visent à résoudre des contradictions insolubles. Afin de démontrer cela, nous pouvons tout d'abord indiquer que la gestion des contradictions, ainsi que le processus de médiation narrative qui en résulte, apparaissent en filigrane dans le modèle narratologique de **Greimas**. En effet, les deux axes thématiques que Greimas met en lumière dans le récit—l'*axe du contrat* et l'*axe de la communication*—entretiennent un rapport sémantique comparable à celui que Lévi-Strauss discerne entre les deux axes du mythe. D'une part, ils déploient des thématiques équivalentes (privation de justice et privation de valeurs et d'agencéité) et, d'autre part, leur juxtaposition suggère que le conflit thématique de l'un peut être résolu par le biais de l'opposition thématique déployée par l'autre. En clair, l'axe du contrat pose une contradiction—la rupture de la loi—difficilement négociable, presque insoluble. L'axe de la communication, en revanche, déploie une contradiction moins rigide. L'aliénation du héros, qui est l'enjeu de l'axe de la communication, peut effectivement être vaincue et le héros peut être réintégré dans la communauté. Au total, le spectacle de la résolution du conflit au niveau de l'axe de la communication suggère que l'opposition moins négociable de l'axe du contrat pourra également trouver une issue heureuse. Si nous pouvons espérer que le héros puisse acquérir à nouveau les valeurs qui en font un agent du récit, alors nous garderont l'espoir que la rupture du contrat pourra être vaincue. En revanche, la différence majeure entre le modèle de Greimas et celui de Lévi-Strauss concerne le pouvoir des personnages. Chez Greimas, la résolution de la contradiction—en fait, le processus de médiation—est accompli non par le processus de brouillage narratif évoqué plus haut mais dans une large mesure par l'action du héros, aidé par le destinataire et l'adjuvant. (Il en résulte d'ailleurs que les récits évoqués par Propp et Greimas sont structurés de manière plus simple que les labyrinthes narratifs des mythes). Mais malgré ces différences, il est clair que les processus décrits par Lévi-Strauss sont bien des caractéristiques qui sous-tendent tout récit épique.

En plus de ce champ d'application très général, les hypothèses de Lévi-Strauss s'illustrent de manière plus affirmée dans certains genres spécifiques qui ont une fonction « mythologique » prononcée—les discours politiques et la culture populaire, par exemple.

Un discours idéologique a pour fonction de légitimer un système de pouvoir. Pour ce faire, il est souvent nécessaire de minimiser, passer sous silence ou falsifier des événements qui contredisent les principes idéologiques que l'on défend. Ceci revient à essayer de résoudre une contradiction insoluble.

Par exemple, dans la théologie chrétienne, il est essentiel (mais impossible) de réconcilier la bonté de Dieu avec l'existence du mal. Ce sujet a donc fait l'objet de nombreuses explications théologiques qui peuvent s'interpréter selon les principes de Lévi-Strauss. De même, dans une économie libérale classique, il est difficile de réconcilier l'idée d'une prospérité universelle garantie par la libre entreprise avec la constatation que la pauvreté persiste même en période de prospérité. On peut également citer l'exemple des régimes staliniens qui devaient justifier le fait que, même dans le paradis des travailleurs, certains ont beaucoup plus de pouvoir, de ressources et de liberté que d'autres. Pour expliquer ce genre de phénomènes, le philosophe marxiste structuraliste **Louis Althusser** a défini l'*idéologie* comme *la nécessité de fournir des solutions imaginaires à des contradictions bien réelles* [voir 2.5]. Ainsi, dans le christianisme, les récits qui affirment l'existence du diable et du péché originel sont censés gérer le problème du mal. Jésus Christ apparaît comme un *trickster* qui réconcilie le monde terrestre déchu et le monde céleste. Dans le libéralisme, on peut créer des récits qui stigmatisent la paresse et le manque de discipline des pauvres pour expliquer le manque de prospérité (c'est le message de « La cigale et la fourmi » de Lafontaine). Une figure de *trickster* possible dans ce genre de récit serait le "*self-made man*"—le capitaliste d'origine modeste (donc, qui relie le monde des pauvres et des riches) qui a réussi par ses propres efforts (c'est la fonction de Robinson Crusoe de Defoe, qui reconstitue un univers de confort sur une île déserte). Dans le socialisme stalinien, les imperfections du régime peuvent être expliquées par l'existence d'ennemis de l'extérieur ou de l'intérieur.

### 2.5.3.4 Analyse syntagmatique du récit

#### 2.5.3.4.1 Roland Barthes : “Introduction à l’analyse structurale des récits”

##### 2.5.3.4.1.1 Un manifeste de la narratologie structuraliste

L’analyse syntagmatique du récit, nous l’avons vu, s’intéresse à la structure de la chaîne des signifiants du récit—la manière dont le récit se déroule au fil du temps de la lecture. « Introduction à l’analyse structurale des récits » de **Roland Barthes**, que nous abordons dans cette section, y apporte une contribution significative. L’essai de Barthes fut publié dans un numéro spécial de la revue *Communications* où il côtoie des textes d’**Algirdas Julien Greimas**, **Tzvetan Todorov**, **Christian Metz**, **Gérard Genette** et **Claude Brémont**. Ce volume constitue un véritable *manifeste de la narratologie*. Il constitue à ce titre un jalon important dans l’histoire du structuralisme. Au sein de ce recueil, « Introduction à l’analyse structurale des récits » de Barthes établit non seulement un bilan des études narratologiques élaborées jusqu’au milieu des années 1960, mais il se révèle particulièrement novateur dans l’approche de *la classification des fonctions*. Nous verrons en effet que Barthes *élargit le champ d’application de la notion de fonction* introduite par Propp afin de poser les bases d’*une narratologie qui s’intéresse non seulement aux actions mais aussi aux qualités et aux atmosphères*.

Le modèle de lecture développé dans « Introduction à l’analyse structurale des récits » est résolument interdisciplinaire : il s’adresse à l’ensemble des récits, qu’ils soient littéraires ou non-littéraires (journalisme, cinéma, etc.). Il ne s’agit donc plus de se concentrer uniquement sur un genre bien circonscrit (le conte russe ou la mythologie, par exemple). Afin d’élaborer ce paradigme interdisciplinaire du récit, Barthes se base sur les présupposés suivants, que nous avons déjà rencontrés notamment chez **Greimas** :

- *L’objectif de la narratologie doit être de dégager un modèle général du récit.*  
La narratologie ne décrit pas les caractères spécifiques de récits individuels. Selon la terminologie de Saussure, la narratologie structurale étudie la *langue* du récit, non sa *parole* [voir 2.3.2].
- *La linguistique doit servir de modèle à l’étude du récit.*  
Le récit constitue en effet un cas particulier de l’utilisation du langage. Comme les autres narratologies (**Greimas**, **Todorov**), Barthes pense que *le récit est structuré comme une grande phrase*. Ses unités entretiennent entre elles des rapports syntaxiques (on parlera donc de "*syntagme narratif*"). Ceci ne veut pas dire que les unités que l’on trouve dans le récit sont intégralement identiques à celles qui forment les phrases (substantifs, verbes, adjectifs) : le récit possède ses unités spécifiques (les différents types de fonctions [voir 2.5.1]). Mais ces unités *jouent un rôle équivalent aux éléments de base de la grammaire*.

- *Si le récit est structuré selon une logique linguistique, il doit comporter plusieurs niveaux de description hiérarchisés.*

La linguistique saussurienne a montré que la langue fonctionne selon un système d'unités hiérarchisées (phonèmes, morphèmes, syntagmes ...). Chaque unité n'acquiert un sens que par le fait qu'elle s'insère dans le système des unités du niveau supérieur (les phonèmes ne sont pas signifiants en eux-mêmes ; ils le deviennent quand ils participent aux morphèmes, etc. ...). Il doit en être de même pour le récit. Il convient donc de déterminer quels seront les *niveaux de description*, les *niveaux de sens* pertinents pour le récit. Chacun de ces niveaux comportera ses unités spécifiques qu'il faudra définir.

#### 2.5.3.4.1.2. Niveaux de sens du récit

Se basant sur les recherches des autres narratologues structuralistes ainsi que sur les travaux de précurseurs (les formalistes russes : **Propp**, **Tomachevski**), Barthes distingue dans le récit les niveaux de sens suivants :

##### LES FONCTIONS :

Les fonctions sont, selon Barthes, les plus petits éléments constitutifs du récit. Ce niveau regroupe donc les unités qui forment *le squelette du récit*, sa chaîne fondamentale. Après avoir défini les fonctions, il faut également déterminer la manière dont ces unités s'agencent dans la chaîne du récit. Il faut donc étudier *la syntaxe des fonctions*. En ce domaine, Barthes s'en remet aux recherches menées précédemment par **Lévi-Strauss** [voir 2.5.3.3.2] et par **Greimas** [voir 2.5.3.3.1].

##### LES ACTIONS (rôles actantiels):

Le terme « actions » peut prêter à confusion. En effet, par ce terme, Barthes ne désigne pas le déroulement des actions dans le récit (nous avons vu plus haut que cet aspect du récit s'exprime à travers les fonctions). Le niveau des actions désigne au contraire le *modèle actantiel*, le système des "personnages" fondamentaux, des *rôles narratifs*.

##### LA NARRATION :

A ce niveau s'établit la chaîne de communication qui permet au *narrateur* (destinateur du récit) de transmettre le récit au *narrataire* (destinataire du récit). La narration correspond donc à l'*énonciation* du récit. La discussion de la narration dans « Analyse structurale du récit » est très novatrice. Elle contient en particulier des remarques intéressantes au sujet du statut du narrataire. Cependant, cette analyse de la narration reste moins détaillée que les études ultérieures de **Gérard Genette** [voir 2.5.3.4.2.6].

Barthes reconnaît qu'il serait possible de choisir d'autres niveaux de sens. D'autres narratologues (**Tomachevski**, **Todorov** et, plus tard, **Genette**) choisissent par exemple de

définir *la temporalité du récit* comme un niveau autonome. Les composantes pertinentes de ce niveau temporel sont alors *l'histoire* (la "fabula") et le *discours* (le "sujet") [voir plus haut 2.5.3.1 ; voir aussi Genette 2.5.3.4.2.4.1].

### 2.5.3.4.1.3 Les fonctions

#### 1. *Noyaux, catalyses, indices, informants*

Barthes emprunte le terme « fonction » à **Vladimir Propp** mais il lui donne un sens plus étendu. Alors que Propp n'envisage qu'un seul type de fonctions (les actions significatives), Barthes distingue deux grandes classes d'éléments fonctionnels—les *fonctions* au sens restreint,<sup>29</sup> qui sont des *actions*, et, d'autre part, les *indices*, qui désignent des *qualités*, des *atmosphères* ou des *informations* (ce sont donc, dans la terminologie de Greimas, des « qualifications », des adjectifs narratifs [voir 2.5.3.3.1.1]).

Ces deux classes de fonctions se subdivisent chacune en deux sous-groupes. Parmi les « fonctions » au sens restreint il existe, d'une part, des actions significatives (actions charnières)—les « *noyaux* ». Cette unité correspond exactement aux « fonctions » de **Propp**. Il existe aussi des actions moins importantes, les « *catalyses* ». Parmi les indices, Barthes distingue les « *indices* » au sens restreint, c'est-à-dire des éléments qui construisent un sens par un processus de codage (et que le lecteur doit donc décoder) et les « *informants* » qui sont des informations brutes ne nécessitant aucun décodage.

---

<sup>29</sup> On peut déplorer les redondances terminologiques de cette classification des fonctions qui est, à d'autres égards, remarquable. Pour éviter cette ambiguïté, nous appellerons ici les fonctions au sens restreint « fonctions/actions » et les indices au sens restreint « indices/'clues' » (du mot anglais « clue » qui désigne un indice décodable).

Tableau des unités fonctionnelles du récit		
<b>Fonctions</b> [sens large]	<b>Fonctions/actions</b> [sens restreint] Actions <i>Verbes</i>	<b>Noyaux</b> Actions charnières « Fonctions » de <b>Propp</b>
		<b>Catalyses</b> Actions d'arrière-plan Actions interstitielles
	<b>Indices</b> [sens large] Qualités Atmosphères « Qualifications » de <b>Greimas</b> <i>Adjectifs</i>	<b>Indices/« clues »</b> [sens restreint] Qualités et atmosphères à décoder
		<b>Informants</b> Informations brutes

Les exemples que Barthes utilise dans "Introduction à l'analyse structurale des récits" afin d'illustrer sa classification des fonctions sont tirés du roman *Goldfinger* de **Ian Fleming**, une des aventures de James Bond.

***Noyaux et catalyses :***

A un moment du récit, James Bond doit téléphoner au quartier général des services secrets britanniques. Ceci constitue une action significative, une **action charnière** du récit. Il s'agit donc d'un **noyau**. Cependant, le fait de donner le coup de téléphone entraîne toute une série de petites actions qui s'égrènent le long de la chaîne narrative (soulever le combiné, former le numéro, commencer à parler). Il s'agit de **catalyses**. Barthes indique qu'il est toujours possible à l'auteur du récit de multiplier les catalyses : le récit est "**infiniment catalysable**" (c'est un phénomène bien connu des conteurs et des chansonniers qui créent des effets de suspense ou des effets comiques en rallongeant considérablement leurs récits ou leurs gags).

**Indices et informants :**

Afin de pénétrer illégalement dans une chambre d'hôtel, James Bond flirte avec une femme de chambre qui lui offre les clés spontanément. Cette séquence du récit constitue bien sûr un noyau (pénétrer dans la chambre du suspect) accompagné de ses catalyses (les différentes étapes de cette action). Mais la séquence contient également un *indice*—une indication décodable—quant à la personnalité du héros : James Bond est un séducteur habile et manipulateur. Cette information est confirmée par d'autres indices dispersés dans le récit : elle constitue une caractéristique constante du personnage.

Dans la version filmée de *Goldfinger*, James Bond conduit un coupé Aston Martin. Le choix du modèle de la voiture révèle un *indice* au sujet de la personnalité du héros : c'est une voiture de riche séducteur. Cet indice confirme donc l'indice cité plus haut—le comportement du héros vis-à-vis de la femme de chambre. On peut détecter aussi dans le choix de cette voiture un indice évoquant l'élégance britannique : l'effet serait différent si James Bond conduisait une voiture de sport italienne ou, d'autant plus, une Vespa. Cependant, le choix de la couleur de la voiture (gris métallisé) semble être une information brute, un *informant* : il s'agit d'une information fournie par le récit, mais qui ne comporte aucun message à décoder.

## 2. Caractéristiques générales des fonctions

### – Sur quelles bases définir les fonctions ?

Tout comme **Propp** l'avait fait avant lui, **Barthes** spécifie la raison pour laquelle les unités de base du récit devraient s'appeler « fonctions »—pourquoi elles doivent être des éléments « fonctionnels ». Selon lui, une fonction est fondamentalement *un élément du récit qui est corrélé à un autre*. La fonction n'est jamais isolée : elle est une unité dans un *système de signes interdépendants* [voir 2.3.3]. Elle crée donc toujours un lien avec autre chose (avec une autre fonction ou avec d'autres unités du récit) : c'est sa manière de construire le sens. Pour illustrer ceci, Barthes mentionne un exemple repris à **Boris Tomachevski** : si un récit mentionne l'existence d'un revolver, ce revolver sera utilisé plus tard d'une manière ou d'une autre : le premier moment (l'introduction du revolver) implique son usage ultérieur (la première fonction est liée à la deuxième).

C'est en tissant des corrélations (avec des autres fonctions ou des autres unités) que *la fonction sert le récit, qu'elle y fonctionne, qu'elle y joue un rôle significatif*. Nous verrons ci-dessous que Barthes définit deux types de corrélations ("distributionnelle" ou "intégrative") auxquelles les fonctions peuvent participer.

La définition des fonctions adoptée par Barthes implique donc que *le récit ne contiendrait que des éléments fonctionnels*. En d'autres termes, *tout, dans le récit, contribue à la construction du sens*. Il n'y a pas d'éléments entièrement non significatifs, non fonctionnels. (Sur ce point, **Barthes** est en désaccord avec **Propp** et **Greimas**, qui n'admettent qu'un nombre limité d'éléments véritablement signifiants dans le récit—les 31 fonctions, les isotopies fondamentales etc. [voir 2.5.3.2 et 2.5.3.3.1.3]).

– *Quel rapport les fonctions entretiennent-elles avec les aspects linguistiques du texte ?*

Nous avons vu ci-dessus que, tout comme **Propp** et **Greimas**, Barthes définit les plus petites unités du récit selon un principe linguistique : il s'agit d'identifier des éléments qui jouent un rôle syntaxique dans la chaîne du récit. Pour Propp, les fonctions ne peuvent jouer que le rôle de *verbe* de la phrase narrative (elles désignent donc des actions), Barthes définit en plus des fonctions qui jouent le rôle d'*adjectifs* (Nous avons vu que Greimas ajoute à ceci des unités qui jouent le rôle d'*adverbe* [voir 2.5.3.3.1.1])

Cependant, il est tout à fait essentiel de souligner que, si les fonctions jouent un rôle équivalent aux éléments de la chaîne linguistique, *elles ne se confondent pas avec ces derniers. On ne peut donc pas faire correspondre exactement les verbes et les adjectifs du texte aux fonctions et indices du récit*. Les "verbes" et les "adjectifs" du récit existent à un autre niveau que ceux de la chaîne langagière ; ce sont des unités qui appartiennent à des systèmes distincts.

Pour s'en convaincre, il suffit d'analyser à nouveau l'exemple cité ci-dessus—la scène dans laquelle James Bond flirte avec l'employée de l'hôtel afin de pénétrer dans la chambre du suspect. Tout l'épisode constitue en lui-même un *noyau* du récit ("pénétrer illégalement dans la chambre du suspect"). Il s'agit manifestement d'un temps fort du roman. Ceci pourrait suggérer que, dans la séquence des actions significatives, *toute la chaîne langagière de cette scène (verbes, substantifs, adjectifs, prépositions) ne correspond qu'à une seule unité*—une unité qui aurait la valeur d'un verbe narratif. Or, cette même chaîne langagière est également porteuse d'autres composants. Tout d'abord, le noyau se décompose en plusieurs catalyses (la série de petites actions à accomplir). Ces catalyses sont d'ailleurs les unités les plus faciles à corrélérer à la syntaxe du texte : elles ont valeurs de verbes narratifs et sont dans la plupart des cas exprimées par des verbes dans le texte du récit. Mais au-delà du noyau et des catalyses, la scène contient au moins une unité supplémentaire—l'*indice* qui nous permet de décoder la personnalité de James Bond (le séducteur, etc. ...). De même, la scène contient probablement plusieurs *informants*. Au total, *la même chaîne langagière peut porter plusieurs unités narratives*. Celles-ci ne sont pas mécaniquement liées à la grammaire du texte. En langage mathématique, on dirait qu'il n'y a pas de relations biunivoques—pas de relations qui font correspondre strictement un élément à un autre—entre la chaîne langagière et les unités du récit.

– *Comment distinguer les noyaux des catalyses ?*

Alors que la distinction entre actions charnières et actions d'arrière-plan semble facile à saisir intuitivement, il faut reconnaître que différents lecteurs pourraient attribuer un statut différent (noyau ou catalyse) aux mêmes actions du récit. Il ne semble pas possible d'échapper à ce flou dans la classification puisque Barthes, au contraire de **Propp**, ne considère pas que tous les récits contiennent le même nombre de noyaux se déroulant selon une séquence programmée [voir 2.5.3.2].

Cependant, Barthes définit tout de même un critère qui permet de manière générale de distinguer noyaux et catalyses. *Les noyaux* sont véritablement des charnières parce qu'ils *engagent le développement ultérieur du récit*. Pour un lecteur ou un auditeur qui ne connaît pas préalablement l'histoire, chaque noyau ouvre plusieurs possibilités narratives (dans notre exemple, on ne sait pas ce que James Bond va trouver dans la chambre du suspect, et on ne connaît pas les conséquences de cette découverte potentielle). *Les noyaux sont donc des moments de "risque" narratif*.

Il en va tout autrement pour les *catalyses*. En général, *leur suite est programmée et prévisible* : dans la plupart des cas le lecteur sait à l'avance comment une "grande" action peut se décomposer en "petites" (nous savons quels gestes le personnage est supposé accomplir lors d'un coup de téléphone). Le récit fait donc appel, dans le chef de son lecteur ou sa lectrice, à *une compétence narrative préétablie*. Même si l'action décrite est peu familière, lecteurs et lectrices reconnâitrons que les "petites" actions qui la composent doivent suivre un ordre programmé.

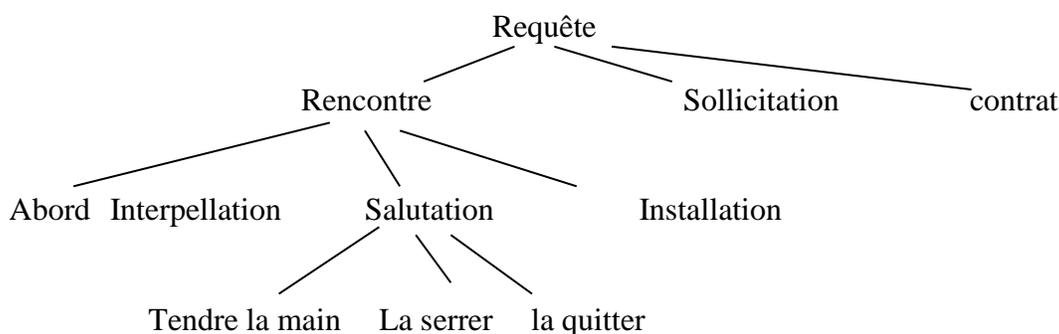
– *Comment les fonctions s'agencent-elles en séquences ?*

Déterminer la manière dont les fonctions s'enchaînent dans le récit, c'est étudier la *syntaxe des fonctions*. Pour ce qui est de la structure de base—la logique qui détermine le noyau narratif fondamental, ses grandes articulations—Barthes renvoie ses lecteurs aux recherches de **Claude Lévi-Strauss** et d'**Algirdas-Julien Greimas** [voir 2.5.3.3.2 et 2.5.3.3.1].

Cependant, Barthes ajoute quelques remarques importantes concernant la syntaxe des fonctions. En premier lieu, il montre qu'il existe une différence fondamentale dans la manière dont les fonctions et les indices sont distribués (répartis) dans le récit. L'ordre dans lequel les fonctions/actions apparaissent dans le récit est fort important pour la construction du sens. Il n'en va pas de même pour les indices.

Les fonctions /actions obéissent à *une logique distributionnelle*. Nous avons vu que, en tant que fonctions, elles doivent renvoyer à d'autres unités. Les fonctions/actions sont distributionnelles parce que *les liens qu'elles établissent*

*visent des unités de même niveau, c'est-à-dire d'autres fonctions/actions.* Ceci veut donc dire que les fonctions/actions se regroupent en *séquences*—en suites logiques de noyaux, liés par le sens. Une séquence est une chaîne de fonctions (actions) dont le lecteur.rice peut percevoir le début et la fin. Selon Barthes, les séquences sont nommables : elles peuvent être identifiées/résumées au moyen de substantifs. Par exemple, les grandes fonctions identifiées par Propp (Trahison, lutte, contrat) sont en fait des séquences. Chaque noyau d'une séquence peut comporter des catalyses, ce qui implique que les séquences prennent souvent la forme d'arborescences. Voici comment Barthes analyse le premier épisode de *Goldfinger* :



Barthes remarque que les fonctions peuvent s'imbriquer les unes dans les autres, et donc créer une alternance dans le récit. On pourrait imaginer que la séquence initiale décrite ci-dessus soit interrompue par les actions d'une séquence située chronologiquement avant ou après la "Requête." On obtient ainsi un *flashback* ou une *anticipation* [voir aussi 2.5.3.4.2].

Pour ce qui est du décodage des séquences, Barthes postule dans le chef du lecteur *une capacité à reconnaître la logique de l'action*. Par son expérience culturelle et son savoir pratique (la vie quotidienne), le lecteur connaît la "langue du récit." Ceci lui permet de reconnaître les séquences, de les nommer, de les découper dans la continuité apparente du récit.

Contrairement aux fonctions (noyaux/catalyses), les *indices* obéissent à *une logique intégrative : ils tissent des liens avec des unités d'un niveau supérieur*. Par exemple, la scène de flirt entre James Bond et la femme de chambre aide à construire une unité supérieure, qui est le profil psychologique de James Bond lui-même. Ce profil psychologique "plane" par-dessus le récit, pour ainsi dire. Il est signifié par de nombreux indices (le choix de la voiture, la capacité à recourir à la violence ...). Il ne doit pas nécessairement être nommé explicitement dans le récit. En fait, ne pas "nommer" le caractère du personnage témoigne de l'auteur d'une certaine élégance narrative.

Le fait que les indices obéissent à cette logique intégrative implique aussi que, au contraire des fonctions (noyaux/ catalyses), **les indices ne doivent pas être répartis dans le récit selon un ordre préférentiel, selon des séquences logiques**. L'auteur jouit d'une grande liberté dans la répartition des indices. Barthes indique par exemple que les portraits des personnages (qui apparaissent souvent quand ces personnages sont introduits pour la première fois dans le récit) constituent des agrégats d'indices relativement désordonnés. Dans *S/Z*, un essai ultérieur, Barthes soulignera à quel point il est important de ne pas construire le portrait de manière logique ou schématique. L'apparence d'un ordre logique dans le développement du portrait nuirait à la vraisemblance : on y verrait trop la main de l'auteur. D'autre part, le lecteur peut éprouver du plaisir à reconstruire le profil d'un personnage (ou la nature d'une atmosphère) à partir d'indices épars, apparemment dénués de liens logiques. C'est un jeu de détective qui fait partie intégrante du code de lecture du roman psychologique.

### 3. Indices et connotation

Le mécanisme sémiotique qui permet aux indices de créer du sens de manière "intégrative" est—la **connotation**. Ce concept joue un rôle particulièrement important dans l'œuvre de Barthes. Le théoricien structuraliste y a consacré d'abondantes discussions dans d'autres essais—*Mythologies*, *Système de la mode*, *S/Z*.

En bref, la connotation est **le mécanisme qui permet de créer des significations de deuxième degré à partir d'un énoncé littéral** (sens dénotatif). Un sens connotatif est un sens second (ou sens figuré) évoqué par un terme qui possède déjà un sens dénotatif, c'est-à-dire un sens premier. Dans les exemples ci-dessous, le fait que James Bond possède une voiture de sport correspond au sens dénotatif (c'est ce qui est mentionné dans le roman). Nous y ajoutons un sens second (connotatif) quand nous y décelons l'indice selon lequel Bond serait un séducteur, ce que le texte ne mentionne pas explicitement. La connotation correspond évidemment à un phénomène que tout lecteur connaît intuitivement—le fait qu'un texte puisse évoquer "quelque chose" qu'il ne cite pas explicitement (une atmosphère, etc. ...).

Barthes emprunte la description technique de ce mécanisme de signification seconde au linguiste danois **Louis Hjelmslev**. Celui-ci montre que, dans la connotation, un signe déjà constitué (S1) sert de signifiant à un deuxième signe (S2), qui est le terme connoté, muni de son signifié propre. Le sens premier est appelé "**dénotation**" ; le sens second, "**connotation**."

Dénotation		
Sa 1	Sé 1 : sens littéral ou dénotatif	
« Aston Martin »	[ Voiture de sport de marque Aston Martin ]	
Connotation / Sens figuré ou connotatif		
Sa 2 (Sa 1 + Sé 1) Aston Martin		Sé 2 : sens second ou connotatif
		[Outil du séducteur]

Décrire avec autant de technicité le mécanisme qui permet de créer ces sens dérivés est essentiel pour plusieurs raisons :

- La création d'un sens par connotation correspond en grande partie au mécanisme de *l'interprétation de texte*. Une interprétation est un sens de deuxième degré (un sens second). Interpréter un texte, sauf si l'on se contente de répéter le texte mot pour mot, c'est lui donner un sens qui n'est pas exprimé tel quel par le texte lui-même. Il faut donc clarifier la logique qui permet au lecteur de *faire dire au texte des choses qu'il ne dit pas littéralement*.
- S'il est possible de créer du sens au moyen d'indices intégratifs (donc par connotation), cela implique qu'il existe au-delà du texte littéral (à un niveau "supérieur") *un ensemble de significations organisées en système*. Nous avons vu que les indices décrits ci-dessus nous aident à "construire" le caractère de James Bond. Selon les présupposés de base du structuralisme, cette construction du sens ne peut se faire qu'au sein d'un système de signes [voir 2.3.3 et 2.3.4]. Si le personnage de James Bond a un sens, *ce sens doit se construire par interaction avec d'autres unités appartenant au système*, souvent des unités qui sont construites à des endroits forts éloignés de la chaîne langagière. Dans ce cas-ci, les autres unités de ce système seront les autres éléments créés par connotation—les profils psychologiques des autres personnages, les significations associées à certains lieux ou événements, les atmosphères ... Or toutes *ces unités de sens produites par connotation n'existent qu'au-delà du texte littéral* produit par les phrases du récit. Ceci est crucial d'un point de vue linguistique : traditionnellement, les linguistes considéraient qu'ils ou elles devaient se limiter à étudier la construction du sens au sein de la phrase. Or, le sens du récit se construit bien au-delà de la limite de la phrase : il s'agit d'*un système transphrastique*.

- Etudier la connotation de manière rigoureuse est crucial parce que le système des sens connotés, puisqu'il n'est pas explicite, peut sembler flou et changeant. *Il n'est pas sûr que chaque lecteur aille décoder les indices de la même manière.* Dans leur interprétation, tous les lecteurs ne reconstruiront pas nécessairement le même système du récit. Barthes a montré dans *Mythologies* que le flou de la connotation/interprétation permet à certains auteurs de camoufler ou de nier les intentions encodées dans leur message : la propagande ou la publicité regorgent de sens connotatifs. Or, puisque ces sens ne sont pas explicites, leurs auteurs peuvent même en nier l'existence (pensons aux connotations racistes de certaines propagandes électorales ou aux sous-entendus sexuels de la publicité).

#### 2.5.3.4.1.4 Le niveau des actions (rôles actantiels)

Chez Barthes le niveau des actions désigne en fait les modèles actantiels. Barthes insiste sur les réticences éprouvées par les théoriciens structuralistes vis-à-vis du concept psychologisant de personnage. Il mentionne qu'il est essentiel de ne pas confondre les personnages de papier que l'on rencontre dans les récits avec des personnes concrètes. C'est ce qui justifie la notion de *rôle actantiel*. En ce domaine, Barthes mentionne l'existence de plusieurs classifications des actants. Le modèle développé par **A. J. Greimas** lui semble le plus approprié [voir 2.5.3.3.1.2].

#### 2.5.3.4.1.5 Le niveau de la narration

Sur ce sujet, les commentaires de Barthes sont novateurs, mais restent relativement incomplets. Pour l'analyse de cet aspect de la narratologie, veuillez consulter le chapitre consacré à la **Gérard Genette** [voir 2.5.3.4.2.6].

Cependant, Barthes émet quelques commentaires intéressants sur la figure du narrataire (qu'il appelle "lecteur"). Il indique en effet que le texte contient des "*signes du lecteur*"—des éléments directement destinés au narrataire et qui en manifestent donc la présence. Les signes du lecteur prennent par exemple la forme d'informations communiquées au lecteur, mais dont les personnages ou le narrateur n'ont aucunement besoin car ils les connaissent déjà. Cet excès d'information trahit la présence du lecteur/narrataire dans le texte.

### 2.5.3.4.2 Gérard Genette : « Discours du récit »

#### 2.5.3.4.2.1 Une classification exhaustive des procédés narratifs

“Discours du récit” de **Gérard Genette**, publié dans *Figures III*, est un des textes les plus ambitieux et les plus souvent cités de la narratologie classique. Il se distingue par ses ambitions terminologiques : Genette tente de développer un vocabulaire permettant de **nommer tous les procédés de narration**. « Discours du récit » offre à ce titre **une analyse syntagmatique du récit particulièrement détaillée**. Genette indique clairement que son objet d'étude est le signifiant du récit, et non sa logique sous-jacente.

Le projet de Genette, par l'attention qu'il porte aux détails des procédés narratifs, mène inévitablement à une multiplication spectaculaire des concepts descriptifs. L'auteur lui-même émet quelques remarques ironiques quant à l'inflation terminologique qui découle de ses recherches : il présente le fruit de ses réflexions comme un modèle expérimental dont les chercheurs ultérieurs retiendront ce qui leur semble utile. Le corpus d'exemples utilisés par Genette pour ce projet provient en grande partie des romans de **Marcel Proust** : *A la recherche du temps perdu*. L'œuvre de Proust se prête en effet idéalement aux recherches de Genette car elle utilise des procédés narratifs nombreux et complexes.

#### 2.5.3.4.2.2 Clarifier le sens du « récit »

Genette cherche en premier lieu à clarifier le terme « récit » car celui-ci est l'objet d'un certain flou sémantique. Il en est en effet utilisé selon trois sens distincts :

- Le **récit** comme **discours**, c'est-à-dire comme **signifiant** : il s'agit du texte ou du discours verbal portant le récit. (Selon la terminologie des formalistes russes, il s'agit d'un aspect du **sujet**)
- L'**histoire** véhiculée par le récit, c'est-à-dire son **signifié** : le récit compris comme histoire se compose principalement des événements narrés, les personnages. (Selon la terminologie des formalistes russes, il s'agit donc de la **fabula**).
- L'**acte de narration** : cette définition du récit vise principalement l'interaction du narrateur et du narrataire. (Selon la terminologie des formalistes russes, il s'agit également d'un aspect du **sujet**)

Genette indique que ses propres recherches portent principalement sur le récit en tant que signifiant, mais aussi sur l'acte de narration. Il privilégiera donc le **discours** et la **narration** et abordera assez peu l'**histoire**.

#### 2.5.3.4.2.3 Niveaux de description du récit

Comme ses prédécesseurs (**Barthes**, **Todorov**), Genette désire définir les niveaux de description du récit pertinents pour la narratologie. Il en distingue trois :

- Le *temps* : ce niveau concerne tous les procédés qui construisent la temporalité du récit. On y étudie particulièrement les « déformations temporelles » qui affectent la chaîne narrative.
- Le *mode* : ce niveau comprend les procédés qui influencent les modalités de la représentation narrative, c'est-à-dire *la manière dont le récit est rendu plus ou moins présent*, plus ou moins proche de ses destinataires. Les différents objets d'études pertinents pour le mode sont les *degrés de mimésis* (récit basé sur des résumés, des dialogues, etc.) et la *focalisation* (la problématique du « point de vue » narratif).
- La *narration* : c'est à ce niveau que l'on étudie la *voix* du récit, c'est-à-dire la construction et le positionnement de la figure du *narrateur*, ainsi que la construction du *narrataire*.

La classification en trois niveaux élaborée par Genette s'inspire de **Tzvetan Todorov**. Comme tous les modèles de la narratologie structuraliste, *elle se base sur des catégories linguistiques* : temps, mode, et narration sont des phénomènes qui structurent les phrases du langage naturel. Cependant, au contraire des classifications narratologiques de **Propp**, **Greimas** et **Barthes**, le modèle de Genette ne privilégie pas les séquences d'actions narratives (les fonctions). Il met plutôt en valeur des procédés qui affectent la présentation du récit, son signifiant. Cette approche est donc mieux adaptée à des œuvres complexes (des romans, y compris des romans modernes) que la narratologie de Propp et Greimas, qui privilégie les récits simples (contes, récits épiques, récits d'action).

#### 2.5.3.4.2.4 Le temps narratif

##### 2.5.3.4.2.4.1 La double temporalité du récit

Nous avons déjà mentionné le fait que depuis les origines de la théorie littéraire (en fait depuis le formalisme russe), les chercheurs ont mis en lumière le fait que le récit s'organise selon une double temporalité [voir 2.5.3.1] :

- Le *temps de l'histoire* (des faits, des *signifiés* narratifs). Il s'agit de la temporalité de la « *fabula* » (**Victor Chklovski**) ; **Gunther Müller** nomme ce niveau l'« *Erzählte Zeit* » [le « temps raconté »]. Cette temporalité correspond au déroulement des faits narratifs disposés selon l'ordre chronologique linéaire.

- Le *temps de la narration* (des *signifiants* narratifs, de l'acte de narration). Il s'agit de la temporalité du « *sujet* » (Victor Chklovski). Gunther Müller la nomme « *Erzählzeit* » [le temps de la narration]. Ce niveau de temporalité correspond à la suite des événements dans l'ordre où ils sont rapportés dans la chaîne narrative

Comme tous les conteurs le savent instinctivement, un des procédés narratifs fondamentaux consiste à introduire des *distorsions* entre ces deux temporalités. La plupart des récits présentent donc des « *distorsions temporelles* » que Genette appelle des « *anachronies* ». Ces anachronies jouent sur trois paramètres :

- L'*ordre*
- La *durée*
- La *fréquence*

Genette se propose donc de bâtir une terminologie qui rende compte des trois types d'« anachronies ». Ces réflexions constituent une de ses contributions les plus importantes à la narratologie.

#### 2.5.3.4.2.4.2 L'ordre

Les procédés qui jouent sur l'ordre de la narration sont les *anachronies narratives* :

- Les *rétropections* ou *analepses* (mouvement vers le passé ; « flashbacks »)
- Les *anticipations* ou *prolepses* (mouvement vers le futur ; « flashforwards »)

Genette fournit une analyse extrêmement détaillée des différents types d'analepses et prolepses. Un des points de départ de cette analyse est la distinction entre *récit premier* et *récit second* qui s'établit dès qu'il y a anachronie.

- Le *récit premier* correspond au récit de départ, qui est temporellement premier dans l'ordre de la lecture et de la narration
- Le *récit second* correspond au récit rapporté par le segment anachronique

Sur cette base, on peut distinguer les paramètres suivants, formulés ci-dessous sous forme de questions (la liste n'est pas exhaustive) :

- A quelle *distance temporelle* se situe l'anachronie par rapport à la temporalité du récit premier ?
  - Quelle est sa *portée* ?
- Quel *laps de temps* l'anachronie couvre-t-elle ?

- Quelle est son *amplitude* ?
- L’anachronie vise-t-elle un moment situé *en dehors du récit premier* ?
  - Si c’est le cas, il s’agit d’une analepse ou prolepse *externe*.
- Vise-t-elle au contraire un moment inscrit *dans le récit premier* ?
  - Si c’est le cas, il s’agit d’une analepse ou prolepse *interne*
- Une anachronie externe parvient-elle à *combler l’intervalle* entre récit second et récit premier ? Une anachronie interne parvient-elle à *combler intégralement* le récit premier ?
  - Si c’est le cas, il s’agit d’une analepse ou prolepse *complète*.
- Si au contraire une anachronie externe laisse subsister un intervalle entre récit second et récit premier, si une anachronie interne *ne comble pas intégralement* le récit premier :
  - Si c’est le cas, il s’agit d’une analepse ou prolepse *partielle*.
- L’anachronie est-elle *racontée par un personnage* ?
  - Si c’est le cas, il s’agit d’une analepse ou prolepse *subjective*.
- Est-elle prise en charge par le *narrateur impersonnel* ?
  - Si c’est le cas, il s’agit d’une analepse ou prolepse *objective*.
- Véhicule-t-elle *un contenu significativement différent de celui du récit premier* (événements très anciens affectant d’autres personnages que ceux du récit premier) ?
  - Si c’est le cas, il s’agit d’une analepse ou prolepse *hétérodiégétique*.
- L’anachronie véhicule-t-elle un *contenu narratif de même nature que le récit premier* (mêmes personnages ; événements directement liés à ceux du récit premier) ?
  - Si c’est le cas, il s’agit d’une analepse ou prolepse *homodiégétique*.
- Si elle est homodiégétique, *complète-t-elle une lacune* du récit premier ?

- Si c'est le cas, il s'agit d'une analepse ou prolepse **complétive**.
  - Complète-t-elle une **ellipse** (un segment temporel omis du récit premier) ?
  - Complète-t-elle une **paralipse** (une « ellipse latérale » : un aspect du récit premier raconté au préalable de manière incomplète) ?
  - Ou, au contraire, raconte-t-elle **des événements déjà mentionnés** par le récit premier ?

Si c'est le cas, il s'agit d'une analepse ou prolepse **répétitive** (rappel ou annonce).

- Ou encore, l'anachronie raconte-t-elle en une fois des événements répétitifs ?
  - Si c'est le cas, il s'agit d'une **analepse ou prolepse itérative**.

#### 2.5.3.4.2.4.3 La durée

La durée concerne le rapport entre **durée de l'histoire** (durée du temps raconté) et durée du récit (**durée de la narration**). La durée est plus difficile à analyser que l'ordre car en littérature, il n'y a pas de mesure objective de ce qui serait une durée du récit (de la narration) standard ou idéale. Il est cependant évident que le récit est soumis à des **anisochronies**—des différences de rythmes de la narration. Ces anisochronies sont liées à des procédés identifiables :

- **Pauses descriptives** : elles provoquent une suspension de la temporalité de l'histoire
- **Ellipses** : au contraire des pauses descriptives, les ellipses sont caractérisées par une accélération à l'infini du temps de l'histoire.
- **Scènes dialoguées** : elles peuvent servir de mesure-étalon d'un rapport normal entre temps de l'histoire et du récit. Notons que très peu de textes de prose littéraire se composent uniquement de dialogues.
- **Sommaires** : ils permettent une accélération variable de la durée par rapport aux scènes dialoguées

L'utilisation de scènes dialoguées et sommaires sont étroitement liée au **mode** du récit car les dialogues semblent rendre l'action plus présente, plus proche du lecteur tandis que les sommaires l'en distancient ;

#### 2.5.3.4.2.4.4 La fréquence

L'analyse des phénomènes de fréquence narrative constitue un des apports les plus originaux de Genette à la narratologie. Très peu de chercheurs s'étaient penchés sur cette question auparavant. La fréquence narrative concerne la manière dont la narration représente les événements répétitifs. Genette distingue trois possibilités fondamentales en la matière :

- Raconter 1 fois ce qui s'est passé 1 fois (ou n fois ce qui s'est passé n fois) : récit *singulatif*
- Raconter n fois ce qui s'est passé 1 fois : récit *répétitif*
- Raconter 1 fois ce qui s'est passé n fois : récit *itératif*

L'analyse des procédés du récit itératif (itérations) développée par Genette est très fouillée. Elle s'alimente d'exemples tirés des romans de Proust qui font très fréquemment appel à l'itératif. D'une part, les différents types d'itérations peuvent être classifiés selon le rapport que celles-ci établissent entre les différents événements qu'elles rapportent et l'ensemble du récit.

- L'itération connecte-t-elle une scène singulière à un cadre temporel plus large ?
  - Il s'agit d'une itération *externe* ou *généralisante* : les événements de la scène en question sont décrits comme ayant eu lieu un certain nombre de fois dans l'ensemble de la séquence temporelle du roman : « Tous les ans, il prenait le train ... ».
- L'itération permet-elle de résumer un segment interne d'une scène ?
  - Il s'agit d'une itération *interne* ou *synthétisante* : au sein d'une scène particulière, certaines actions ont eu lieu plusieurs fois mais ne sont racontées qu'une fois : « Elle se mit à donner les coups de téléphone. A chaque fois, elle composait nerveusement le numéro ... ».

Les itérations peuvent également être classées par leurs caractéristiques purement chronologiques :

- La *détermination* d'une itération marque ses limites diachroniques (le début et/ou la fin de la séquence répétitive) : « De février à mai ... ».
- La *spécification* de l'itération marque le rythme de répétition au sein de la séquence : « Tous les matins ... »

- L'*extension* de l'itération correspond à la durée de l'unité répétée : « Tous les jours, il passait *vingt minutes* à téléphoner ... »

Ces caractéristiques ne sont cependant pas toujours explicitement citées dans le récit. Notons aussi qu'une itération ne se présente pas toujours sous la forme d'une répétition homogène et régulière. Elle peut comporter des *déterminations* et des *spécifications internes*

#### 2.5.3.4.2.5 Le mode du récit

##### 2.5.3.4.2.5.1 Le mode : une notion empruntée à la grammaire

Le concept de « mode » tel qu'il s'applique au récit est calqué sur la catégorie grammaticale du même nom (mode indicatif, subjonctif, conditionnel ...). Dans le cas du récit, le mode désigne le degré de distance entre la narration (le narrateur et le narrataire) et, d'autre part, l'univers du récit. Le mode désigne simultanément le point de vue au moyen duquel le monde du récit est évoqué. Le mode se construit donc au moyen de *tous les procédés qui permettent de rendre le récit plus ou moins présent et direct ou, au contraire, distancié et indirect*.

##### 2.5.3.4.2.5.2 La distance

Le sentiment de distance narrative est déterminé par une distinction fondamentale opposant le récit pur (diégésis) et la représentation mimétique de type théâtral (mimésis).

- *Récit pur (diégésis)* : le narrateur prend la responsabilité de la narration.
- *Mimésis* : les événements sont narrés d'une manière qui semble imiter leur déroulement réel, notamment au moyen de dialogues.<sup>30</sup>

La distinction diégésis/mimésis fut établie initialement par **Platon**. Paradoxalement, le philosophe grec se méfie de la mimésis et se déclare partisan de la diégésis (le récit pur). Cette dernière lui semble plus intègre car le narrateur assume l'imperfection de l'imitation narrative au lieu de construire une vraisemblance factice.

Cette distinction fut reprise par les romanciers et les critiques anglo-américains du 20<sup>e</sup> siècle (**Henry James, Percy Lubbock**). Au contraire de Platon, ceux-ci privilégient la mimésis (« *showing*») par rapport au récit pur (« *telling*»). La mimésis (« *showing*») leur semble mieux à même de contrecarrer l'action manipulatrice d'un narrateur omniscient.

---

<sup>30</sup> Le terme mimésis est utilisé ici dans le sens restreint que lui attribue Platon dans *La république*. Chez beaucoup d'autres auteurs (Aristote, Erich Auerbach), la « mimésis » désigne l'imitation réaliste, quels que soient les procédés discursifs utilisés.

La distinction entre récit pur et mimésis se déploie en parallèle à une autre distinction, qui vise la nature des événements rapportés.

– Y-a-t-il *récit d'évènements* ou *récit de paroles* ?

Il convient donc d'imaginer que la distinction diégésis/mimésis est un continuum dont les degrés sont les différentes variantes des récits d'évènements ou de paroles. Ce continuum va de la diégésis pure (récit d'évènements), correspondant à la distance narrative maximale, vers le récit de parole le plus direct (discours externe rapporté) qui correspond à la distance narrative minimale.

- Le *récit d'évènements* constitue le cas le plus représentatif du *récit pur*. Comme tous les structuralistes, Genette considère que le récit d'évènements ne peut jamais être une reproduction naturelle et justifiée de la réalité. **Il ne peut être que conventionnel, arbitraire**. Il peut se distinguer par une densité de détails plus ou moins grande (et donc une durée plus ou moins distendue). Cependant, pour les structuralistes, ces paramètres n'entraînent pas par eux-mêmes un plus grand degré de réalisme
- Le *récit de paroles*, au contraire du récit d'évènements, a la capacité de reproduire fidèlement son objet (discours, dialogues de type théâtral). Cependant le récit de parole peut prendre plusieurs formes, caractérisées par une distance narrative plus ou moins grande.
  - Le *discours narrativisé* : le narrateur résume les discours prononcés par les personnages et les intègre à un récit pur. Il s'agit donc encore de diégésis.
  - Le *style indirect* : Les paroles des personnages sont distancées par les structures de subordination (les marques du discours indirect : « elle disait que ... »).
  - Le *style indirect libre* : les marques du discours indirect sont en grande partie effacées. Dans ce cas, il y a ambiguïté : s'agit-il d'un discours du personnage ou du narrateur ? Ces deux variantes du discours indirect sont donc des formes intermédiaires entre diégésis et mimésis
  - Le *discours rapporté* : il s'agit de la forme la plus pure de la mimésis. On en distingue deux variétés : Le discours *extérieur* rapporté (dialogues de style théâtral) et le discours *intérieur* rapporté, c'est-à-dire le *discours immédiat* du « *flot de*

*conscience* » que l'on trouve dans la fiction moderniste (**James Joyce, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett**).

### 2.5.3.4.2.5.3 La perspective

#### 2.5.3.4.2.5.3.1 Un problème épineux de la théorie littéraire

En abordant l'étude de la perspective narrative (le « *point de vue* »), Genette s'attaque à un sujet complexe qui a mobilisé l'attention de nombreux théoriciens de la littérature au 20<sup>ème</sup> siècle, notamment dans le domaine anglo-américain (le « New Criticism »). Genette en propose un modèle simple permettant de tenir compte de nombreux cas qui avaient précédemment valeur d'exceptions. Cependant, ce modèle va *à l'encontre de la perception intuitive* que l'on peut se faire de la perspective narrative. En particulier, le modèle de Genette n'est *pas anthropomorphe* : il ne décrit pas la perspective narrative comme le produit de l'action d'un conteur comparable à un être humain. Au contraire, dans la tradition du formalisme et du structuralisme, Genette décrit ce mécanisme comme *un artefact purement littéraire*.

#### 2.5.3.4.2.5.3.2 Degrés de focalisation

La description fournie par Genette des procédés liés à la perspective et au point de vue se singularise par la décision fondamentale d'établir une distinction entre deux mécanismes de base. Selon Genette, ce que l'on appelle traditionnellement le « point de vue » n'est *pas un mécanisme unifié* : il met en jeu deux niveaux du récit :

- La *focalisation*, qui est une composante du *mode*
- La « *la voix* » qui est un aspect de la *narration* et de l'*énonciation*.

Le « point de vue » tel qu'on le définissait traditionnellement résulte donc de l'action de deux entités distinctes :

- L'*instance de focalisation*
- Le *narrateur* ou *instance narrative*

Ces deux entités agissent parfois indépendamment l'une de l'autre. C'est ce manque de symétrie entre les deux instances qui rend l'analyse du « point de vue » si complexe.

Pour l'analyse de la focalisation, Genette se base le plus directement sur les recherches de **Tzvetan Todorov** et de **Jean Pouillon**. Sur cette base, il distingue trois degrés de focalisation :

- La *focalisation zéro* (le récit non focalisé)
- La *focalisation interne*
- La *focalisation externe*

– La *focalisation zéro* (le récit non focalisé) est la perspective narrative qui permet à l'instance de focalisation de tout savoir au sujet du monde du récit (au sujet de la diégèse). En particulier, l'instance de narration peut *rapporter les pensées de tous les personnages*. On peut la schématiser comme suit :

Instance de focalisation > personnages

Traditionnellement ce mode était désigné sous le nom de *point de vue omniscient* ou narration omnisciente. Il a aussi été appelé « *vision par derrière* » (Pouillon) ou « *mode a-personnel* » (Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits »). La focalisation zéro est *le mode dominant du roman classique* (18<sup>ème</sup> siècle, première moitié du 19<sup>ème</sup>).

– La *focalisation interne* est la perspective narrative qui permet à l'instance de focalisation de partager la *perspective limitée d'un observateur humain*. Cet observateur s'appelle le *personnage focal*. On peut la schématiser comme suit :

Instance de focalisation = personnage focal

Traditionnellement ce mode était désigné sous le nom de *point de vue restreint*, narration restreinte ou « *récit à point de vue* ». Il a aussi été appelé « *vision avec* » (Pouillon) ou « *mode personnel* » (Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits »). La focalisation interne s'est imposée comme le *mode dominant du roman moderne* à partir de la deuxième moitié du 19<sup>ème</sup> siècle).

– La *focalisation externe* est la perspective narrative selon laquelle l'instance de focalisation dispose *de moins d'informations que les personnages du récit*. On peut la schématiser comme suit :

Instance de focalisation < personnages

Ce mode a parfois été désigné sous le nom de « *vision du dehors* » (Pouillon), « *récit objectif behavioriste* » ou « *camera eye* ». La focalisation externe en tant que procédé distinct est apparue au 20<sup>ème</sup> siècle, notamment à travers les procédés de suspense du *récit policier*.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Dans « L'art comme procédé » (1917) ; l'article considéré comme le texte fondateur du formalisme russe et de la théorie littéraire du 20<sup>ème</sup> siècle, **Victor Chklovski** démontre que *Guerre et Paix* de **Léon Tolstoy** fait

### 2.5.3.4.2.5.3.3 Focalisation et pronoms narratifs

La théorie de la focalisation chez Genette paraît contre-intuitive par le fait qu'elle *ne tient pas compte de l'utilisation des pronoms* dans la narration. Traditionnellement, on établissait un lien entre l'omniscience narrative (focalisation zéro) et le récit impersonnel « *à la troisième personne* ». La focalisation interne, en revanche, était en principe liée à la narration « *à la première personne* » (narrateur personnalisé).

Cependant, la découverte de la possibilité de créer des récits en focalisation interne dans des narrations « à la troisième personne » (romans de **Stendhal** ou de **Henry James**, par exemple) rend la classification par pronoms caduque. Genette en tire la conséquence logique : *la focalisation est indépendante de l'utilisation du pronom désignant le narrateur*.

### 2.5.3.4.2.5.3.4 La focalisation variable

Un des phénomènes essentiels soulignés par l'analyse de Genette est le fait que *la focalisation* (la perspective narrative) *est le plus souvent variable au sein d'un même texte*. De nombreux romans de la fin du 19<sup>ème</sup> et du 20<sup>ème</sup> siècle font alterner la focalisation zéro avec la focalisation interne et font usage de personnages focaux multiples. Typiquement, le roman débute en focalisation zéro, puis adopte la focalisation déterminée par le personnage décrit dans chaque scène du texte, pour éventuellement revenir en focalisation zéro. Même un récit « omniscient » (en focalisation zéro) peut contenir des passages en focalisation externe par le simple fait que l'instance de focalisation ne peut dès le départ communiquer au lecteur toutes les informations sur le monde du récit.

De plus, un récit peut mettre en jeu des *altérations délibérées* de la focalisation :

- La *paralipse*, ou ellipse latérale :
  - Le personnage focal omet de mentionner des informations qu'il ou elle ne peut ignorer. Il y a donc *passage de la focalisation interne à la focalisation externe*. Un exemple extrême de paralipse apparaît dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'**Agatha Christie** : le personnage focal (narrateur à la première personne) omet de mentionner qu'il est aussi le meurtrier

---

systematiquement appel à ce que Genette appelle la focalisation externe. Chklovski utilise cet exemple pour démontrer le primat du principe de construction d'une œuvre (sa forme, sa structure) sur le contenu narratif : *Guerre et Paix*, selon Chklovski, sert principalement à déployer ce procédé.

– La *paralepse* :

- *Passage* ponctuel de la focalisation externe à la focalisation interne ou de la focalisation interne à la focalisation zéro. L'instance de focalisation fournit plus d'information que le mode du récit ne semble le permettre

#### 2.5.3.4.2.6 La narration/la voix

##### 2.5.3.4.2.6.1 Voix et énonciation

La « voix » selon Genette recouvre les procédés liés aux figures du *narrateur* et du *narrataire*. La voix narrative s'inscrit donc dans le domaine que les linguistes appellent l'*énonciation*. En ce qui concerne les phénomènes d'énonciation narrative, Genette aborde trois domaines principaux

- La temporalité de l'énonciation (le *temps de la narration*)
- Les *niveaux narratifs* et la figure du *narrateur*
- La figure du *narrataire*

##### 2.5.3.4.2.6.2 Le temps de la narration

Le temps de la narration est évidemment *distinct du temps de l'histoire* (du signifié narratif). Il s'agit du *positionnement temporel de l'instance narrative*, de l'instance de l'énonciation. Le phénomène principal structurant le temps de la narration est donc le rapport entre temporalité de l'énonciation (de l'instance narrative) et temporalité des faits de l'histoire. Il y a quatre cas de figures possibles en la matière

- La *narration ultérieure*
- La *narration antérieure*
- La *narration simultanée*
- La *narration intercalée*

– La *narration ultérieure* : c'est le cas le plus fréquent : le narrateur raconte *des faits déjà révolus*, d'où l'utilisation du passé.

– La *narration antérieure* : il s'agit du cas beaucoup moins fréquent des *récits prédictifs* (prophéties).

– La *narration simultanée* : la narration est contemporaine de l'action. C'est le cas dans le *discours immédiat* (« flot de conscience »).

– La *narration intercalée* : la narration se déroule entre les différents stades de développement de l'action. C'est la temporalité de la narration du *roman*

*épistolaire* (par exemple dans *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos)

### 2.5.3.4.2.6.3 Les niveaux narratifs

La deuxième fonction principale de la voix narrative selon Genette est le fait de créer non pas des différences de point de vue (c'est le rôle de la focalisation) mais bien des *différences de niveau*—des distinctions entre différents niveaux de récit (*niveaux diégétiques*). L'existence de tels niveaux est dûe au fait que l'espace de la narration est toujours distinct de l'espace de l'histoire. La figure même du narrateur apparaît grâce à son positionnement par rapport à ces niveaux diégétiques. L'étude de la narration doit donc se créer un vocabulaire permettant de rendre compte de ces différences de niveaux diégétiques. Genette parle donc de *récit premier*, de *récit au second degré*, d'*événements diégétiques*, de *statut extradiégétique* ou *métadiégétique*. Ces termes s'agencent de la manière suivante

- Par son acte d'énonciation, le narrateur produit un *récit premier* (premier niveau).
  - Le narrateur a un statut externe par rapport à ce récit.
  - Le narrateur est donc *extradiégétique*.
- Le récit premier peut cependant contenir un autre narrateur qui produit un *récit de deuxième degré* (deuxième niveau).
  - Ce deuxième narrateur aura un statut *intradiégétique* (interne) par rapport au récit premier mais *extradiégétique* par rapport au récit de deuxième degré.
  - Les faits narratifs du récit de deuxième degré sont *métadiégétiques* par rapport à ceux du récit premier
- Certains récits présentent des *récits de troisième ou de quatrième degré*, ce qui s'accompagne d'une multiplication des narrateurs intradiégétiques.

Dans une terminologie plus ancienne, les récits premiers s'appelaient *récits cadre* (« *frame narratives* ») et les récits de deuxième (ou de troisième) degré *récits gigognes* ou *récits enchâssés* (« *embedded narratives* »).

L'analyse des niveaux narratifs liés à la figure des narrateurs semble s'appliquer idéalement à des œuvres qui mettent en avant de manière explicite leurs niveaux narratifs : des recueils de contes comme *Les mille et une nuits*, le *Décameron* de **Boccaccio** ou les *Contes de Cantorbéry* de **Geoffrey Chaucer**. Mais Genette (et avant lui **Todorov**)

parvient à montrer que ces distinctions de niveau existent encore de manière implicite dans des romans classiques et modernes.

Ceci implique que *le texte romanesque contient souvent beaucoup plus qu'un seul narrateur* ; il contient des récits enchâssés plus ou moins visibles (des lettres, des passages oniriques, etc.). En particulier, les romans modernes contiennent des récits *pseudo-diégétiques*. Il s'agit de récits qui, selon la logique de l'histoire, devraient être métadiégétiques (d'un niveau supérieur à celui du récit dans lequel ils apparaissent, donc des récits enchâssés), mais qui sont repris par la voix du narrateur du récit de niveau inférieur

- Par exemple, le narrateur du récit premier reprend dans sa propre voix ce qui devrait être le récit fourni par un personnage (par un narrateur intradiégétique).

Le récit premier maintient donc une apparence de cohésion narrative ; *il camoufle la complexité de ses niveaux diégétiques*.

Genette met également en lumière la présence de *métalepses* dans les récits. Il s'agit de brèves incursions du narrateur dans le récit qu'il ou elle produit : « Notre héros ... ». La figure du narrateur passe donc dans ce cas d'un niveau narratif à un autre (le narrateur extradiégétique devient brièvement intradiégétique). L'existence des métalepses mène Genette à la conclusion (contre-intuitive) selon laquelle *la narration s'effectue toujours potentiellement à la première personne* : le narrateur peut toujours dire « je », même dans un texte « à la troisième personne »

#### 2.5.3.4.2.6.4 La classification des instances narratives

L'analyse des niveaux narratifs permet à Genette de fournir une classification des instances narratives. Cette classification a eu un impact considérable en théorie littéraire. La classification des narrateurs se fait selon deux critères :

- Leur statut par rapport au niveau de récit (leur *niveau diégétique*) :
  - Le narrateur est-il ou elle externe ou interne au niveau de récit ? Selon ce critère il ou elle sera *extra* ou *intradiégétique*.
- Leur statut par rapport à l'histoire :
  - Racontent-ils ou elles un récit dans lequel ils ou elles interviennent comme personnage ou bien un récit qui concerne d'autres personnages qu'eux ou elles-mêmes ?
  - Selon ce critère ils ou elles seront *homo* ou *hétérodiégétiques*.

Il en résulte quatre types de narrateurs possibles :

– **Extra et hétérodiégétique :**

Le narrateur extradiégétique raconte un récit dans lequel il ou elle n'intervient pas (sauf sous forme de métalepse). Exemple : **Homère** par rapport à l'*Odyssée*.

– **Extra et homodiégétique :**

Le narrateur extradiégétique raconte un récit dans lequel il ou elle intervient comme personnage (il ou elle raconte « sa propre histoire »). C'est le statut de ce que l'on appelle traditionnellement le « narrateur à la première personne » (Nous avons vu cependant que Genette rejette ce terme). Exemple : **Meursault** dans *L'étranger* d'**Albert Camus**.

- Contrairement à ce que l'on peut croire, ce « narrateur à la première personne » est extradiégétique car nous n'assistons pas à son activité de narration : nous ne le voyons pas écrire ou raconter ; seul le résultat de sa narration—le récit—nous est communiqué.

– **Intra et hétérodiégétique :**

Le narrateur est introduit à un niveau de récit  $n$  et produit un récit de degré  $n + 1$ . Son activité de narrateur est donc décrite dans le récit de niveau  $n$ . Ce narrateur n'intervient pas comme personnage dans le récit de degré  $n + 1$ . Exemple : **Shéhérazade** dans *Les mille et une nuits* : nous la voyons raconter des récits dans lesquels elle n'intervient pas comme personnage (histoire d'Ali Baba, etc.).

– **Intra et homodiégétique :**

Le narrateur est introduit à un niveau de récit  $n$  et produit un récit de degré  $n + 1$ . Son activité de narrateur est donc décrite dans le récit de niveau  $n$ . Ce narrateur intervient bien comme personnage dans le récit de degré  $n + 1$  (le récit de degré  $n + 1$  est « à la première personne »). Exemple : **Ulysse** dans les chants IX à XII de l'*Odyssée* (Ulysse raconte ses propres aventures au roi Alcinoos, père de Nausicaa).

#### 2.5.3.4.2.6.5 Fonctions du narrateur

Après avoir défini le statut du narrateur par rapport au récit, Genette définit ses fonctions vis-à-vis de celui-ci. Il envisage trois fonctions possibles :

- La *fonction narrative* : le narrateur assume l'acte d'énonciation.
- La *fonction de régie* : le narrateur donne des indications quant à la structure et au fonctionnement de son récit.
- La *fonction idéologique* : le narrateur émet des commentaires d'ordre moral ou politique vis-à-vis des faits racontés

#### 2.5.3.4.2.6.6 Le narrataire

Comme tous les narratologues, Genette *distingue le narrataire du lecteur concret*, de la même manière qu'il distingue le narrateur de la personne concrète de l'auteur. Tout comme le narrateur, le narrataire est *une instance construite par le texte* : Il est la *figure virtuelle du destinataire* du récit. Les commentaires fournis par Genette au sujet du narrataire sont assez brefs. Genette distingue deux statuts pour le narrataire :

- Le *narrataire extradiégétique* : c'est le lecteur implicite postulé par tout récit. Ce narrataire n'apparaît pas comme personnage dans le récit. Sa présence se fait sentir indirectement, notamment à travers les prérequis cognitifs postulés par le récit—les éléments culturels et historiques que le récit choisit de clarifier ou non. Par exemple, un roman du 19<sup>ème</sup> siècle fera allusion à des événements connus des lecteurs du 19<sup>ème</sup> siècle mais peut-être inconnus des lecteurs du 21<sup>ème</sup> ; le narrataire est donc dans ce cas une figure du 19<sup>ème</sup>. De même, des romans policiers ou de science-fiction peuvent faire appel à des notions inconnues des lecteurs qui ne lisent pas souvent ce genre. Le narrataire sera donc dans ce cas un narrataire de romans policiers ou de science-fiction.
- Le *narrataire intradiégétique* : ce narrataire apparaît comme personnage dans un récit de degré n. Il sert d'interlocuteur ou de public au narrateur intradiégétique narrant un récit de niveau n + 1. Certains romans comiques du 18<sup>ème</sup> siècle (*Tom Jones* de **Henry Fielding** ; *Tristram Shandy* de **Laurence Sterne**) se plaisent à mettre en scène la figure de leur lecteur implicite et se créent donc un narrataire intradiégétique.

#### 2.5.3.4.2.7 Conclusions

Avec un peu d'humour et de (fausse) modestie, Genette émet le souhait que ses classifications narratologiques très détaillées puissent être utiles aux lecteurs et chercheurs. Il insiste cependant sur leur aspect provisoire et expérimental. Il est vrai que les termes introduits par Genette n'ont pas tous eu le même succès auprès des narratologues ultérieurs. Les chapitres de son texte qui ont eu le plus d'influence sont ceux consacrés à la temporalité du récit, au mode, et à la narration (la théorie de la focalisation et de la voix).

### 3. LE POSTSTRUCTURALISME

#### 3.1 Introduction

##### 3.1.1 Concepts de base

Le poststructuralisme peut se définir comme l'ensemble des théories qui sont apparues au moment où des philosophes, des théoriciens d'inspiration politique et des psychanalystes se sont appropriés non seulement de la *théorie du signe* structuraliste [voir 2.4.4] mais aussi les modèles décrivant le discours comme une *pratique performative*. Notons que le terme « poststructuralisme » fut introduit par des théoriciens anglo-américains qui s'intéressaient à l'évolution de la théorie de la culture en France. Les théoriciens français eux-mêmes—les grands noms de la « *French theory* »—n'ont pas ressenti le besoin d'utiliser ce terme : ils ou elles ont continué d'utiliser le terme « *sémiologie* », introduit initialement par Saussure. Ce choix terminologique ne semblait pas reconnaître le fait que le mouvement structuraliste avait connu une rupture ou, au minimum, un changement de direction vers la fin des années 1960. Cependant, cette inflexion décisive a bien eu lieu, justifiant l'utilisation d'un nouveau terme. La ligne de démarcation entre le structuralisme classique et le poststructuralisme peut être tracée aux alentours de 1967 ou de 1970—des dates qui correspondent à la publication d'essais majeurs de **Jacques Derrida** (*De la grammatologie* ; *La voix et le phénomène*) et de **Roland Barthes** (*S/Z*). Ce moment peut donc être considéré comme le point d'origine des théories abordées ci-dessous.

Les principes de base du poststructuralisme peuvent brièvement être définis comme suit. Toutes les théories abordées dans les chapitres ci-dessous partagent ces principes d'une manière ou d'une autre. C'est le cas en particulier du postmodernisme, pour lequel le poststructuralisme a servi de base théorique.

##### - *La textualité* :

Ce concept exprime l'idée que nous n'avons aucun accès direct à un monde qui ne serait pas organisé sémiotiquement—c'est-à-dire structuré selon la logique du langage. *Le monde est donc un réseau de signe* ou *une séquence d'actes de langage*. Dans cette optique, il n'existe pas de différence radicale entre la perception de notre expérience quotidienne, l'histoire et la littérature : ces domaines en apparence distincts sont tous des formes de discours médiées par des signes (des signifiants, des « speech acts »). Nous avons vu que le principe de textualité fait déjà partie des présupposés du structuralisme classique : **Saussure** le formule implicitement dans le *Cours de linguistique générale* et **Edward Sapir** et **Benjamin Lee Whorf** en font la clé de voûte de leurs recherches anthropologiques [voir 2.3.5]). Les théoriciens poststructuralistes reprennent donc ce principe saussurien et l'associent au concept d'*intertextualité* : celui-ci spécifie que l'origine d'un texte n'est pas le réel extralinguistique (expérience biographique ; historique) mais d'autres textes ou genres de discours (influences littéraires ; règles

des genres littéraires ; récits historiques ou biographiques préexistants) [voir **Barthes** S/Z : “un réseau à mille entrées” 3.3.3.4.1].

– *Une conception dynamique, entropique ou chaotique des processus sémiotiques :*

Le structuralisme classique pensait que les processus sémiotiques et linguistiques s’organisent selon un système cohérent et raisonnablement stable—la *langue* dans la terminologie saussurienne. Au contraire, le poststructuralisme prétend que *les processus signifiants qui régissent notre expérience ne sont pas ordonnés, fixes ou bien définis*. Le dénominateur commun du poststructuralisme est donc l’idée qu’*il est impossible pour un système linguistique (un texte) d’organiser ses signes afin de produire un sens stable. Le signifié reste donc une entité fuyante, fantomatique*. Sur cette base, le poststructuralisme véhicule soit un *scepticisme* vis-à-vis des pouvoirs de structuration du langage (aucune certitude essentielle ne peut s’exprimer dans un discours en proie à l’entropie sémiotique), soit un *optimisme libertaire* (l’existence d’un monde/langage déstructuré implique l’absence de normes, de contraintes).

– *La célébration de la diversité, de l’hétérogénéité, du multiculturalisme :*

La dimension optimiste du postmodernisme/ poststructuralisme consiste en son ouverture à tout ce qui est *divers, pluriel, hétérogène*. Si l’on ne peut espérer le confort d’un monde aux valeurs stables, il est possible de se rallier à l’idéal d’un monde politiquement pluriel. Les théories politiques immédiatement inspirées du postmodernisme/ poststructuralisme seront donc celles qui prônent le *multiculturalisme* (pluralisme politique, culturel ; diversité des modes de vies et des choix sexuels) [voir 5.4]. Au niveau littéraire, ceci correspond à l’adoption d’une *esthétique de l’hétérogène*, de la polysémie, de l’« hétérotopie » [voir 5.3.3.1.2].

### 3.1.2 Chronologie du poststructuralisme

Nous avons mentionné plus haut que le poststructuralisme est né d’un infléchissement de la sémiologie structuraliste classique. Ceci veut dire qu’il n’existe pas de distinction abrupte entre “structuralisme classique” et “poststructuralisme.” Il y a au contraire un recouvrement chronologique. De plus, certains auteurs—**Barthes**, particulièrement ; **Althusser** ; **Foucault** contre son gré—sont repris dans les deux courants. L’année **1967**, nous l’avons vu, peut servir de date charnière pour l’émergence du “moment” poststructuraliste. Elle correspond en effet à la publication des premiers essais majeurs de **Jacques Derrida**—*De la grammatologie* ; *La voix et le phénomène*. Ces ouvrages s’inscrivent dans une série chronologique marquée par les étapes suivantes :

- 1950-60 Jacques Lacan**  
Lacan joua le rôle de précurseur du poststructuralisme en réinterprétant les théories de **Sigmund Freud** à la lumière du structuralisme (**Saussure** et **Jakobson**) [voir 3.3.3.3.5].
- 1960-70 Michel Foucault**  
Depuis le début des années 60, Foucault élaborait une théorie non marxiste du pouvoir. Il y envisage le pouvoir et les développements historiques comme des phénomènes construits par le discours. Cependant, il se distingue de la théorie saussurienne du signe. Il ne se considère d'ailleurs pas comme un structuraliste [voir 5.2.3.2.1]. Il exercera une influence déterminante sur le "New Historicism" américain.
- 1960-70 Louis Althusser**  
Sous l'influence de Lacan, Althusser élaborait une théorie marxiste qui intègre les apports du structuralisme [voir 5.2.2.3]. Son influence sur les néo-marxistes britanniques et américains fut considérable.
- 1960-70 Jacques Derrida**  
A partir de la phénoménologie et de l'œuvre de **de Saussure**, Derrida élaborait une réflexion philosophique fondamentale sur les rapports entre perception, langage et écriture. Il est la figure fondatrice de la critique littéraire *déconstructionniste*, qui s'est développée en grande partie aux Etats Unis (**Paul de Man** ; **J. Hillis Miller** et **Geoffrey Hartman**—les "Yale Critics").

**Fin 1960-1970 Les théories de la *production signifiante* :**

**Philippe Sollers ; Julia Kristeva (*Le groupe Tel Quel*)**

Les théoriciens du groupe *Tel Quel*—en particulier **Philippe Sollers** et **Julia Kristeva**—envisagent le texte littéraire et les mécanismes signifiant comme le lieu *d'une production* sans fin—sans origine privilégiée et sans but délimitable. Ceci revient à refuser l'idée qu'un texte puisse être intégralement le produit d'un auteur et d'un contexte historique ou social, et qu'il doit nécessairement être ramené à une interprétation légitime unique. Le Groupe *Tel Quel* privilégie au contraire la notion *d'intertextualité : un texte est toujours produit par des textes précédents ; il génère lui-même d'autres textes*. Chacune de ses lectures est un texte différent sans référence à un unique lecture idéale.

**Gilles Deleuze et Félix Guattari**

Dans *L'Anti-Oedipe* et *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari appliquent le concept de production signifiante à la psychanalyse et à la politique : l'inconscient est décrit ici comme un processus de production sans fin. Ceci mène à une *critique libertaire de*

*la psychanalyse freudienne* : il s'agit de refuser toute norme qui limiterait la production du désir. Cette réflexion les mène à formuler une vision libertaire utopienne à la fois des mécanismes textuels et sociaux : ils préconisent le refus de toute stabilité potentiellement répressive [voir 3.3.2.3 et 5.3.2].

### 1970-80 Les théoriciens français du postmodernisme :

#### Jean-François Lyotard

Lyotard est en général associé au développement du *postmodernisme*— un terme qu'il a introduit en France dans *La condition postmoderne* (1979) (suivi de *Postmodernisme expliqué aux enfants* et de *Moralités postmodernes*) [voir 3.3.2.5]. Lyotard s'est également affirmé comme un lecteur passionné de l'œuvre d'**Immanuel Kant**, dont il souligne la pertinence pour la pensée contemporaine (*Leçons sur l'Analytique du sublime*). En termes généraux, Lyotard est un penseur de la diversité irréductible, à la fois au niveau langagier, politique et culturel. Dans *Le différend*, il insiste sur le fait que le champ du discours ne peut s'unifier : il est toujours fracturé par des conflits—des *différends*—opposant des régimes de discours incompatibles —la science cognitive et la morale, par exemple. Il n'y a donc plus de possibilités de bâtir des systèmes de pensée absolus, totalisants. Toute tentative de légitimer un système absolu aboutit à construire un *grand récit*—un récit de légitimation—qui camoufle les tensions existant dans le domaine du discours et dans le grand récit lui-même.

#### Jean Baudrillard

Baudrillard, tout comme Lyotard, fut associé à la théorie du postmodernisme et, comme tel, jouit d'une large audience aux Etats-Unis. Sa pensée a pris initialement la forme d'une réflexion sur la société de consommation—une démarche qui l'a mené à joindre l'analyse saussurienne à la théorie marxiste [voir 5.2.2]. Un des concepts baudrillardiens qui a eu le plus de retentissement est la notion de *simulacre* : selon Baudrillard, les sociétés postmodernes déploient une culture privée de tout rapport à l'authenticité. Tout discours, tout concept n'est que la reproduction, la copie d'un autre discours, qui n'est lui-même que copie (cf. le concept d'intertextualité chez **Kristeva** et **Barthes** [voir 3.3.2.2. et 3.3.4.4]). Politiquement, cette vision de la culture comme simulacre aboutit à des conclusions pessimistes, proches de celles exprimées par **Theodor Adorno** : la société postmoderne serait un système total qui coopte toute forme de subversion.

### 3.1.3 Positionnement du poststructuralisme : interlocuteurs théoriques, philosophiques politiques et littéraires

#### 3.1.3.1 Traditions dont le poststructuralisme /postmodernisme s'inspire

Comme tout autre mouvement culturel, le poststructuralisme/ postmodernisme s'est alimenté à des traditions préexistantes :

– *Le structuralisme classique* (**Ferdinand de Saussure ; Roman Jakobson ; Claude Lévi-Strauss ; Vladimir Propp ; Roland Barthes**) [voir 2].

Comme son nom l'indique, le poststructuralisme est directement issu du structuralisme.

– *La phénoménologie* (**Edmund Husserl ; Martin Heidegger ; Maurice Merleau-Ponty**).

La phénoménologie étudie les structures essentielles de la perception. Il s'agit d'une théorie du rapport du sujet au monde. Elle a servi de théorie de la connaissance pour les penseurs et penseuses existentialistes (Merleau-Ponty ; **Jean-Paul Sartre**). La phénoménologie a permis aux poststructuralistes (**Derrida ; Lyotard, Jacques Lacan**) de *replacer les théories des signes dans l'expérience vécue*. Derrida, Lyotard et Lacan ont effectivement montré que l'expérience du sujet décrite par la phénoménologie est en fait une expérience langagière.

– *La psychanalyse* (**Sigmund Freud**).

La psychanalyse est une source théorique essentielle pour **Lacan, Deleuze, Guattari, Kristeva** et certain.e.s théoricien.ne.s du genre. Ces auteur.e.s suggèrent que les intuitions de Freud doivent être réexaminées à la lumière de la théorie des signes [voir 2.4].

– *Le marxisme* (**Karl Marx ; Antonio Gramsci ; Theodor Adorno**) :

L'attitude du poststructuralisme/ postmodernisme vis-à-vis du marxisme est ambiguë : il rejette le marxisme "classique" hégélien mais s'appuie sur certains penseurs du marxisme dit "occidental"—**Walter Benjamin ; Theodor Adorno ; Antonio Gramsci** [voir 5.2.2.2.1]. D'autre part, des théoriciens d'affiliation marxiste—**Louis Althusser, Jean Baudrillard, Fredric Jameson** et les néo-marxistes anglais—se sont partiellement inspirés du poststructuralisme/ postmodernisme tout en maintenant souvent une distance critique par rapport à ce dernier.

– *La tradition philosophique juïve française* (**Emmanuel Levinas**) :

Cette tradition offre aux penseurs postmodernes—**Derrida ; et Lyotard**—les bases d'une théorie de l'altérité (approche de l'autre) et de l'impératif moral.

– *Les réflexions de Nietzsche sur le langage* :

Les théories nietzschéennes mettent en doute le rapport du langage à la vérité. Elles ont donc été une source d'inspiration importante pour le postmodernisme—en particulier pour les théoriciens de la performativité (**Foucault ; Judith Butler**) [voir 5.2.3 et 5.4.2.3]. Certains critiques américains appellent "the **French Nietzsche**" la relecture du philosophe allemand décrivant ce dernier principalement comme un philosophe du langage.

– *Des mouvements politiques* :

Le poststructuralisme/postmodernisme s'est développé dans le contexte des mouvements de contestation des années 1960/70 : contestation étudiante de Mai 68 ; mouvement des droits civiques, féminisme ; gay rights ; tiers-mondisme. Il a apporté à ces mouvements des modèles théoriques permettant d'élaborer leurs revendications (voir 0.3).

– *Un canon littéraire postmoderne*

Parallèlement aux théories du poststructuralisme et de la postmodernité s'est développé un corpus d'oeuvres littéraires (ainsi que cinématographiques et architecturales) que l'on qualifie de postmodernes. Il s'agit d'oeuvres qui se basent de manière implicite ou explicite sur les théories du langage et de la culture qui caractérisent les théoriciens dont il est question ici. Dans le domaine américain, le concept d'une littérature postmoderne s'est développé de manière très explicite. Nous verrons dans un chapitre ultérieur que l'on peut distinguer deux types de littératures postmodernes, correspondant à deux "générations". La première a privilégié la métafiction (**Joseph Heller, Thomas Pynchon**) et la deuxième le dialogisme multiculturel (**Toni Morrison**) [voir 4.2]. En architecture, l'esthétique postmoderne s'est développée notamment à travers les œuvres de **Robert Venturi** et **Norman Foster**.

Notons cependant qu'en France, les théoriciens principaux du poststructuralisme (**Derrida ; Kristeva ; Lyotard**) n'ont pas systématiquement essayé de créer des liens entre leur pensée et un corpus littéraire contemporain. Au contraire, on remarque chez eux, d'une part, la volonté de relire les grands textes de la tradition philosophique et théologique occidentale (**Platon ; Saint Augustin ; Jean-Jacques Rousseau ; Immanuel Kant ; Friedrich Hegel ; Edmund Husserl ...**). D'autre part, on trouve chez eux également le désir de défendre ou d'analyser ce que l'on pourrait appeler les auteurs-clés de la tradition moderniste ou avant-gardiste—**Lautréamont ; Stéphane Mallarmé ; Antonin Artaud ; Louis-Ferdinand Céline**.

### 3.1.3.2 Adversaires du poststructuralisme/postmodernisme

De la même manière que le poststructuralisme/ postmodernisme s'inspire préférentiellement de certains mouvements, il s'oppose à un certain nombre d'autres traditions.

– *L'essentialisme* :

Le poststructuralisme rejette les théories qui lient la vérité à une origine extralinguistique (Dieu ; l'histoire ; les instincts ; la nation, le peuple ...). Ce rejet englobe donc toute la métaphysique—tous les discours philosophiques qui prétendent pouvoir décrire des principes absolus,

– *Les théories totalisantes* :

L'opposition du poststructuralisme/postmodernisme à l'essentialisme et à la métaphysique implique que le poststructuralisme/postmodernisme rejette toute théorie supposant que le savoir absolu est possible (**Hegel** ; le marxisme hégélien et économiste). Symptomatiquement, Derrida, dans *Glas*, se pose la question de savoir ce qu'il "*reste ... du savoir absolu*".

– *La naïveté de l'engagement sartrien (existentialisme et marxisme)* :

Le poststructuralisme/postmodernisme se méfie des intellectuels peu soucieux des effets de pouvoir générés par leur langage et leur action concrète. Ceci implique une prise de distance avec les figures traditionnelles de la gauche française, donc la figure de proue était dans les années 1960 le philosophe existentialiste **Jean-Paul Sartre**. Les poststructuralistes, bien que souvent engagés à gauche et même dans certains cas issus de la tradition marxiste, s'opposent implicitement au romantisme politique de l'existentialisme et à la politique du parti communiste en France. La politique de l'engagement passionné (et souvent fort médiatisé) des intellectuels sartriens leur semble basée sur une conception simpliste des rapports de pouvoir. Ce scepticisme politique du poststructuralisme a été fort critiqué par le penseur marxiste allemand **Jürgen Habermas**, qui reproche à Derrida et Lyotard d'être des néo-conservateurs.

### 3.1.4 Réputation du poststructuralisme/postmodernisme : des théories qui n'ont pas fait l'unanimité

Nous avons vu que le structuralisme sous sa forme classique a au départ suscité de fortes résistances de la part des milieux académiques et non-académiques [voir 1.2]. Le poststructuralisme et le postmodernisme ont fait face à une opposition encore plus déterminée. Plus précisément, ces mouvements ont bénéficié d'un accueil paradoxal dans le champ des études littéraires et culturelles : ils ont au fil des décennies conquis le statut de nouvelle orthodoxie académique mais ont en revanche fait face à des critiques virulentes et parfois mal informées. Les théories du poststructuralisme/ postmodernisme se

développèrent en France et aux Etats-Unis principalement dans les années 1970 et devinrent une constellation intellectuelle identifiable au début des années 1980. Pendant ces deux décennies, elles rencontrèrent de fortes résistances. Elles étaient perçues comme une excentricité intellectuelle qui trouvait son audience principalement dans les universités américaines, supposément obsédées par la nouveauté. Malgré le fait que de nombreux théoriciens sont d'origine française, le poststructuralisme/ postmodernisme s'est répandu avec un certain retard dans le monde académique francophone—à partir de la fin des années 1980 seulement, c'est-à-dire vingt ans après le début du mouvement. Il est symptomatique que le poststructuralisme ait relativement peu bénéficié de l'attention des médias culturels français, au contraire de l'existentialisme et même du structuralisme classique qui furent largement relayés par les médias. A partir des années 1990 le poststructuralisme et postmodernisme se sont cependant fermement implantés parmi la critique universitaire des deux côtés de l'Atlantique, au point de devenir le discours hégémonique des études littéraires et culturelles. Ceci ne veut cependant pas dire que les critiques ont été réduites au silence : leurs objections se sont au contraire réactivées à partir des années 2000, au moment où la constellation poststructuraliste/ postmoderniste commença à perdre sa créativité théorique. De notre point de vue, il faut souligner que ces théories ne peuvent être ignorées quel que soit le crédit qu'on leur apporte : l'évolution de la critique contemporaine s'est faite soit sous leur influence soit en réaction à celle-ci.

Les objections principales à l'encontre du poststructuralisme/ postmodernisme sont les suivantes :

– *Le poststructuralisme/ postmodernisme est-il irrémédiablement hermétique ?*

On ne peut nier le fait que le corpus théorique du poststructuralisme/ postmodernisme, ainsi que la littérature et l'art qui lui sont directement associés, présentent un niveau de difficulté supérieur à la moyenne des lectures académiques. Ce sentiment de difficulté procède cependant en partie d'un malentendu : les critiques littéraires ne sont pas toujours formés à la lecture de textes produits par des auteurs qui ont une formation de philosophe ou de psychanalyste. Avec le poststructuralisme/ postmodernisme, les critiques de formation littéraire sont donc confrontés à des prérequis de lecture nouveaux (avoir lu **Hegel**, **Heidegger**, **Husserl**, **Wittgenstein** ...). Ces prérequis paraissent plus redoutables encore que les principes de linguistique sur lesquels se base le structuralisme classique (qui lui-même n'était déjà pas l'objet d'un enthousiasme généralisé). Cependant, quoi qu'en disent les détracteurs, le vocabulaire technique des poststructuralistes est souvent cohérent et s'inscrit dans des traditions philosophiques et linguistiques bien définies. Le degré d'accessibilité varie selon les auteurs, ou parmi les textes d'un même auteur : **Jacques Derrida** a écrit soit dans un style philosophique assez classique, soit dans un style moderniste et ludique ; **Jean-François Lyotard** a publié des ouvrages destinés aux philosophes tel *Le différend* mais aussi des essais plus ludiques et plus accessibles—*Le postmoderne expliqué aux enfants* ou *Moralités postmodernes*.

– *Le poststructuralisme/ postmodernisme est-il antihumaniste ?*

Le poststructuralisme/ postmodernisme est soupçonné d'antihumanisme car il propage un modèle de lecture basé sur des notions telles que l'effacement de l'auteur et du sujet humain (cf. **Michel Foucault** : "Qu'est-ce qu'un auteur ?").

Ce soupçon est légitime : il y a bien une dimension antihumaniste assumée dans le poststructuralisme. Cependant, cette accusation a trop souvent eu valeur de slogan (on l'a utilisée contre l'existentialisme également). Le poststructuralisme ne mène pas une agression concertée contre l'humain. Il s'est en revanche posé dès le départ comme *une critique des effets de pouvoir liés au discours humaniste traditionnel*—son eurocentrisme ; son orientation masculine ; son optimisme lié à un projet d'appropriation technocratique du monde. Le poststructuralisme est donc *une critique* (donc une exploration des limites) *de l'humanisme* tel qu'il a été propagé par la modernité cartésienne.

L'aspect du poststructuralisme qui a le plus souvent suscité l'accusation d'antihumanisme est sa critique du statut du sujet—plus précisément la théorie du "*décentrement*" du sujet. Un des présupposés fondamentaux du poststructuralisme est en effet l'idée que *le langage n'est jamais uniquement un outil pour le sujet ; il ne se soumet pas intégralement à son contrôle ; le sujet ne prime pas sur le langage*. Assez logiquement, si notre monde est un champ langagier, les langages qu'il contient ne peuvent pas nous être entièrement familiers ; ils ne peuvent pas être d'emblée au service de notre sujet. S'ils l'étaient, cela signifierait que le monde nous est entièrement familier, ce qui va à l'encontre de l'idée selon laquelle le monde contient toujours une dimension d'altérité et de résistance à la maîtrise et à la connaissance. Le langage (notre monde) vient donc toujours en partie d'ailleurs. Nous ne pouvons jamais entièrement le faire nôtre, l'utiliser comme l'expression inaliénable d'une subjectivité autonome, irremplaçable.

Cette conception du langage et du monde intéresse la critique littéraire dans la mesure où les poststructuralistes considèrent que la littérature est un des domaines privilégiés où cette *perte de contrôle sur le langage* se manifeste le plus explicitement. Selon le poststructuralisme, il est impossible de croire que les écrivains contrôlent les mouvements, les glissements des langages qu'ils ou elles mobilisent. Ceci ne fait que confirmer l'hypothèse que le sujet souverain de l'humanisme ne peut être qu'une illusion.

– *Le postmodernisme fait-il le jeu de la fausse science ? Constitue-t-il une mystification orchestrée par les départements de sciences humaines ?*

Un certain nombre d'auteurs (**Alan Sokal** ; **Jean Bricmont** ; **Raymond Tallis** ; **Christopher Norris**), parfois issus de la recherche en sciences de la nature, se sont inquiétés de l'impact du postmodernisme sur l'idée même d'objectivité scientifique. Ce qu'ils reprochent fondamentalement au poststructuralisme/

postmodernisme, c'est son *refus de tout critère de vérité absolue*—sa critique de l'*essentialisme* [voir 5.4.1]. Selon ces scientifiques, le parti-pris anti-essentialiste du postmodernisme mène à un *relativisme stérile* qui nie les apports considérables de la modernité scientifique (**Descartes, Newton, Einstein** ...). Ils reprochent au postmodernisme (notamment à **Foucault**) d'avoir propagé l'idée que *la science a servi de base à un système de domination* : le poststructuralisme suggère que la science aurait permis de consolider l'hégémonie de l'occident vis-à-vis des autres cultures mondiales, et d'imposer le primat de systèmes de pensées patriarcales sur les cultures féminines (voir **Sandra Harding**) ...

Du point de vue des sciences de la nature, la critique de la science élaborée par le poststructuralisme/postmodernisme témoignerait donc d'un irrationalisme endémique aux sciences humaines. Un des symptômes de cet irrationalisme serait la tendance des théoriciens de sciences humaines d'utiliser de manière irresponsable et incorrecte des termes et des concepts des sciences de la nature. Les écrits de **Jacques Lacan**, par exemple, contiennent de nombreux exemples de ces abus. Ce débat a fait surface dans les médias au moment où Alain Sokal a réussi à faire publier dans *Social Text*—un périodique de référence du postmodernisme anglo-américain—un article truffé de notions scientifiques erronées.<sup>32</sup>

Plus fondamentalement, les chercheurs des sciences de la nature ont correctement perçu que le poststructuralisme/ postmodernisme était très *mal équipé pour aborder des débats qui nécessitent un critère de vérité*. Par exemple, les débats sur les changements climatiques ou sur les controverses causées par la politique d'extrême droite de la « post-vérité » se révèlent impossibles à arbitrer sur base du postmodernisme. De même, si l'on souscrit sans réserve aux principes du postmodernisme, il est difficile de s'indigner du fait qu'en 2001, l'Université Paris-Descartes ait décerné à l'astrologue française **Elizabeth Teissier** le titre de docteur en sociologie pour une thèse suggérant que l'astrologie est une manifestation légitime de la culture postmoderne. La force de la théorie poststructuraliste/postmoderne s'exprime dans sa capacité de *démystification*. Il s'agit d'une théorie critique. En revanche, elle se révèle incapable de consolider un savoir positif.

– *Le poststructuralisme/ postmodernisme serait un mouvement implicitement (ou explicitement) conservateur ?*

L'orientation politique du poststructuralisme/ postmodernisme a suscité certains questionnements. En apparence, les théoriciens poststructuralistes et postmodernistes sont très radicaux et ancrés à gauche. Nombre d'entre eux—**Gilles**

---

<sup>32</sup> A la lumière de cet incident, on peut regretter que la remise en cause du poststructuralisme/ postmodernisme au nom des sciences dites exactes n'ait pu donner lieu à un débat fructueux sur les rapports qu'entretient les sciences de la nature avec la philosophie, les sciences humaines et la politique. Il est dommage que cette controverse se soit amorcée sur un registre très belliqueux, souvent sous forme de coups médiatiques (cf. les diatribes de **Raymond Tallis** et de **Christopher Norris**).

**Deleuze, Felix Guattari, Julia Kristeva, Michel Foucault**—ont été associés aux mouvements de contestation des années 1960. Mais se pourrait-il que, malgré le radicalisme apparent des théoriciens, ce mouvement favorise un programme politique conservateur ?

La critique d'une dérive conservatrice du postmodernisme est légitime si l'on définit postmodernisme comme étant purement et simplement la culture du capitalisme globalisé. Nous verrons plus bas que c'est ainsi que le définissent les théoriciens d'origine marxiste. Le critique néo-marxiste **Fredric Jameson**, le linguiste **Noam Chomsky** ainsi que le sociologue français de la culture **Pierre Bourdieu** et le politologue **Todd Gitlin** ont accusé la culture postmoderne d'être purement et simplement une émanation du capitalisme contemporain [voir 4.3]. Le postmodernisme serait la culture de la "nouvelle économie" liée aux technologies de l'information. Il s'identifierait à la galaxie culturelle dont les émanations les plus visibles sont CNN, Facebook, Twitter, Uber, Amazon.com, Canal+, MacDonald's ou Benetton. Le postmodernisme serait donc la culture des images médiatisées telle qu'elle s'est développée depuis les années 1960—ce que **Guy Debord** appelle la "*société du spectacle*". Cette culture des images capitalistes aurait pour but de nous faire oublier ou de délégitimer la lutte des classes. Elle semble vouloir ignorer les inégalités économiques, les enseignements du marxisme ou même le devenir historique. Selon Bourdieu la revendication postmoderne de multiculturalisme cache en fait l'acceptation d'une société qui offre une multiplicité de modes de vies, mais qui maintient simultanément les inégalités sociales. Dans cette optique, la promesse d'égalitarisme multi-ethnique promise par l'imagerie de la publicité et des médias pourrait cautionner l'avènement d'une société inégalitaire.<sup>33</sup>

On pourrait objecter à Jameson et Bourdieu que les mouvements actuels qui s'opposent à la mondialisation économique sont, dans leurs principes et leurs modes d'organisation, tout aussi postmodernes que le capitalisme auquel ils s'opposent. Des mouvements politiques progressistes—multiculturalisme, féminisme, postcolonialisme, queer studies—se sont directement inspirés des théories poststructuralistes et postmodernistes et des pratiques culturelles associées au postmodernisme [voir 5.4]. Les arguments de Jameson, Bourdieu et Gitlin seraient donc principalement les symptômes d'une scission interne à la gauche. Il y aurait conflit entre une tradition rationaliste/ marxiste dont l'objet principal est l'égalité économique et "nouvelle gauche" qui privilégie le pluralisme culturel et les revendications non-économiques [voir 5.2.1].

L'interrogation visant le conservatisme supposé du postmodernisme peut également viser les principes philosophiques mêmes de ce mouvement. Ce type d'objection fut soulevé dès l'émergence du poststructuralisme par **Jürgen Habermas** à l'égard de **Jacques Derrida** et **Jean-François Lyotard**. Habermas se

---

<sup>33</sup> Ce multiculturalisme superficiel caractérisait les campagnes publicitaires "United Colours of Benetton" dans les années 1980 et 1990.

demandait si l'orientation pessimiste du poststructuralisme n'aboutissait pas à un discours qui encourage une *démobilisation*, un rejet de la politique. Dans cette optique, le poststructuralisme mènerait à l'abandon du projet optimiste des Lumières et de la gauche occidentale, qui vise à l'établissement d'une société plus juste. Le poststructuralisme encouragerait donc ce que l'on pourrait appeler *un quiétisme politique* [cf. les objections similaires soulevées à propos du néohistoricisme américain ; voir 5.2.3.3.3]. Habermas range donc Lyotard et Derrida parmi les "néo conservateurs".

Les arguments d'Habermas doivent être pris au sérieux. Ils suggèrent *que le poststructuralisme/ postmodernisme souffre de n'être qu'une théorie de la démystification*. Il est à ce titre mal équipé pour l'élaboration d'un programme politique qui requiert la défense de valeurs exprimées sur un mode positif. Les limites de la démystification politique poststructuraliste/postmoderniste sont devenues de plus en plus perceptible dans le contexte politique du vingt-et-unième siècle. Face à des problèmes tels que l'extrémisme religieux, le regain de l'extrême droite et les désastres écologiques, on comprend bien les hésitations que certains peuvent avoir vis-à-vis d'une politique de la démystification qui se limite à un radicalisme abstrait ou un négativisme paralysant.

– *Le poststructuralisme/ postmodernisme appartiendrait-il déjà au passé ?*

Il y a déjà une quinzaine d'année, des chercheurs américains et européens se sont posé la question de savoir s'il ne fallait pas considérer que le mouvement poststructuraliste/ postmoderniste était en train de s'épuiser. On pourrait dire ironiquement que l'hypothèse de la mort du poststructuralisme/ modernisme est particulièrement attrayante auprès des auteurs qui étaient dès le départ hostiles à ces théories.<sup>34</sup> Mais même des auteurs ayant contribué à l'essor du mouvement—**Paula Moya ; Joseph Dewey ; Klaus Stierstorfer ; Catherine Belsey**—se sont posé cette question. Il est effectivement légitime de considérer qu'un mouvement amorcé il y a déjà plus de trente ans doive à un moment ou l'autre céder la place à de nouveaux modèles. Il est cependant plus difficile de déterminer quel paradigme aurait remplacé le poststructuralisme/ postmodernisme, et il est tout aussi difficile de voir si ce changement suppose une certaine continuité entre les différentes théories contemporaines ou une rupture abrupte.

La question de la fin du poststructuralisme/ postmodernisme se pose de manière différente si l'on parle d'un point de vue franco-européen ou d'un point de

---

<sup>34</sup> Une variante intéressante de l'argument reléguant le postmodernisme au passé consiste à suggérer que le mouvement n'aurait jamais existé, ou en tout cas pas de manière suffisamment substantielle pour laisser une trace dans l'histoire de la culture. Dans cette optique, les historiens du futur qui décriront la culture du tournant du vingt-et-unième siècle ignoreront intégralement le terme « postmodernisme ». Dans ce cas, il faudra cependant trouver une manière alternative de rendre justice aux phénomènes culturels bien réels—métafiction, dialogisme multiculturel—qui se sont développés en osmose avec la théorie postmoderniste.

vue anglo-américain. En France, l'éclosion du poststructuralisme (la "sémiologie" de **Roland Barthes** ; **Jacques Derrida** ; **Julia Kristeva** ; **Gilles Deleuze** ; les "généalogies" de **Michel Foucault** ; les théories du postmodernisme de **Jean-François Lyotard** et **Jean Baudrillard**) semblent appartenir à une période qui s'étend des années 1970 au début des années 1980. Peu d'œuvres majeures ont été publiées au-delà de cette date. Simultanément, de nouvelles approches matérialistes, inspirées notamment de **Pierre Bourdieu** (la sociocritique ; la sociologie de l'institution littéraire) se sont substituées à la vague poststructuraliste.

Aux Etats-Unis, il est plus difficile d'établir un *terminus ad quem* pour le poststructuralisme/ postmodernisme. Le poststructuralisme français (que les anglo-américains appellent souvent "*theory*" tout court) est apparu aux Etats-Unis vers la fin des années 1970 au moment où les œuvres des théoriciens français furent diffusées dans le monde académique. Le poststructuralisme s'est développé en partie sous une forme assez formaliste et élitiste—*la déconstruction*, élaborée notamment par les "Yale critics" (**Paul de Man** ; **J. Hillis Miller**) qui s'inspiraient de **Derrida**. Mais les théories des philosophes français venaient aussi se joindre à des réflexions sur la culture postmoderne entamées par des universitaires américains depuis la fin des années 1960 [voir 4.2]. Depuis lors, ces théories de la postmodernité ont continué à se développer, notamment sous la forme du multiculturalisme, du féminisme, et des queer studies (voir plus haut). Même si le terme « postmodernisme » lui-même est moins souvent invoqué que par le passé, il n'y a pas encore eu de cassure suffisamment claire pour mettre un terme à la période postmoderne. D'autre part, certaines innovations théoriques apparues dans les études littéraires depuis 2000—notamment les recherches basées sur les sciences cognitives—poursuivent des objets de recherche si différents de ceux du poststructuralisme/ postmodernisme que l'on peut difficilement considérer qu'elles ont supplanté ces derniers.

## 3.2. Au-delà de la théorie saussurienne du signe : les théories de l'écriture et de la différence

### 3.2.1 Jacques Derrida : les théories de l'écriture et de la différence

#### 3.2.1.1 Hypothèses de base

Le poststructuralisme, et en particulier l'œuvre de **Jacques Derrida**, prend en partie son origine dans *une critique de la théorie du signe de de Saussure*. Un des reproches les plus importants que les poststructuralistes vont adresser à la théorie saussurienne est le fait d'avoir construit un modèle du discours caractérisé par une certaine rigidité : pour de Saussure est les structuralistes qui l'ont suivi, il existe bien des modèles stables qui régissent les phénomènes de discours. Selon les poststructuralistes, au contraire, ce modèle, ne correspond pas au déroulement du langage tel que nous le percevons et il ne permet pas de cerner la complexité de nombreux textes littéraires.

**Jacques Derrida** offre un bon point de départ pour un exposé du poststructuralisme non seulement pour des raisons chronologiques, mais aussi parce qu'il est un des auteurs qui a pensé de la manière la plus rigoureuse et détaillée le fonctionnement des mécanismes de représentation en rapport avec la perception. Derrida fait effectivement le lien entre la théorie du signe saussurienne et la phénoménologie d'**Edmund Husserl** et **Martin Heidegger**. Au lieu d'examiner *les systèmes de signes* comme des entités abstraites, il examine comment ces derniers *se déploient dans l'expérience vécue de la perception*. Cette approche phénoménologique confère aux raisonnements de Derrida une grande rigueur et les rend difficiles (mais non impossibles) à critiquer.

Pour des raisons de clarté pédagogique, il est possible de réduire les principes de la pensée de Derrida à une énumération de quelques formules. Inutile de dire qu'il s'agit d'un geste réducteur dont nous assumons le simplisme. La terminologie ci-dessous est empruntée à *De la grammatologie* et *La voix et le phénomène*, tous deux publiés en 1967.

- La perception de la vérité devrait être *la pure intuition de la vérité dans sa plénitude absolue*.
- Un langage vrai devrait *rendre la vérité pleinement présente*. Cette révélation, si elle était possible, serait ce que **Martin Heidegger** appelle l'*aletheia*.
- Or *une telle plénitude de la vérité ne peut pas se manifester dans la perception ou le langage* car ceux-ci fonctionnent selon *un jeu de présence et d'absence*.
- Dans la chaîne temporelle, toute perception ou tout signe présent *prend son sens par rapport à d'autres perceptions ou à d'autres signes absents*. Derrida reprend ainsi un des principes de base du structuralisme classique et le combine avec les théories phénoménologiques de l'expérience temporelle (**Husserl, Heidegger**).

– Dans l'ensemble de l'œuvre de Derrida, ce jeu de la présence et de l'absence est désigné par une série de termes presque synonymiques : selon la perspective à partir de laquelle Derrida l'examine, il s'appelle tour à tour la *trace*, la *représentation*, la *différance*, l'*écart* ou l'*itération*.

– La trace/ différence/ représentation/ itération—c'est-à-dire le jeu de la présence et de l'absence—est le champ dans lequel se déploie notre expérience de la *temporalité*, notre expérience de l'*autre* et le *langage* lui-même.

– Il n'y a donc *pas de distinction entre la structure de notre expérience du monde et le mouvement du langage* : toute notre expérience est régie (et rendue possible) par la *trace*—les rapports établis entre signes/ perceptions présents et absents.

– Puisqu'il n'y a ni présence absolue ni absence absolue dans le jeu de la trace (dans la différence), notre expérience ne nous donne accès à *aucune perception pleinement authentique* et à *aucun langage de vérité irrécusable* : la présence de la vérité est toujours rongée par l'absence (la mort ...) qui fait partie intégrante du mouvement de la trace et qui est condition du sens.

– Cependant, les auteurs et les textes (philosophiques, littéraires ou autres) essaient souvent de *simuler la plénitude de la perception et la cohérence d'un discours vrai* : Ils ou elles mettent en scène la présence au sein de leur texte.

– Les textes contiennent cependant toujours des *symptômes de la fragilité* de cet effort.

– Se lancer à la recherche de ces symptômes—ces incohérences, ces lacunes, cette instabilité—c'est la *déconstruction*. Pratiquer la déconstruction est le devoir-même de toute interprétation scrupuleuse.

– Historiquement, une des stratégies les plus courantes pour simuler la présence de la vérité dans le discours a été de privilégier le discours oral—la parole, le dire—car celui-ci semble plus proche de la vie intérieure, de la conscience, de la vie, de l'âme et donc de l'inspiration divine. Derrida appelle cette stratégie trompeuse le *logocentrisme*.

– Pour *déconstruire le logocentrisme*, il faut montrer non seulement qu'il n'existe *pas de discours pleinement vivant, pleinement présent* mais qu'il n'existe pas non plus de discours ou de signes irrémédiablement « morts » ou inauthentiques. Il faut donc montrer que les signes que les logocentristes considèrent comme les moins présents ou vivants—particulièrement les signifiants graphiques, l'écriture—appartiennent de droit au mouvement de la trace et de la différence. Il y

a un jeu constant entre signes supposément privilégiés et leur équivalent moins prestigieux (signes absents, morts, excédentaires).

### 3.2.1.2 La trace/la différance/l'écart/l'itération

En tant que penseur formé à la phénoménologie, Derrida se penche sur l'expérience de base de la perception. **Edmund Husserl**, le fondateur de la phénoménologie, affirme que le fondement de l'expérience est la conscience du sujet orientée vers les phénomènes—vers le monde tel qu'il nous apparaît dans le *présent vécu*. Cette pensée est proche de **Descartes**, mais tempérée par une plus grande conscience des limites imposées à la connaissance humaine. Dans l'optique de Husserl, l'intuition directe de la vérité est possible ; nous bénéficions d'une prérogative de *confiance cognitive* vis-à-vis du monde. Mais cette confiance ne porte pas sur la totalité de l'univers : elle ne porte que sur ce qui apparaît au sujet, en particulier dans l'expérience de la temporalité. Il est possible au sujet de décrire la structure de l'apparition de ces phénomènes mais non d'expliquer pleinement leur origine ou leur totalité. Le sujet est donc cantonné à une attitude contemplative : la part la plus profondément vraie des phénomènes est *l'expérience de la voix intérieure dont l'existence, comme le sujet cartésien, ne peut être mise en doute*.

Dans *La voix et le phénomène*, Derrida modifie radicalement cette conclusion en affirmant *qu'il n'est pas possible d'envisager une voix intérieure pleinement vivante et présente*. L'intégrité et l'authenticité de cette voix sont menacées par la structure même de la perception, qui correspond à la structure fondamentale du langage. En effet, aucune perception, et donc aucune vérité, ne peut échapper à une structure sémiotique : *il n'y a pas de conscience ou d'expérience du monde qui puisse se déployer en dehors du déroulement des signes*—aussi simple et primitif ce processus de signification soit-il. Or, *si la conscience est prise dans un réseau de signe, elle ne peut jamais être entièrement présente à elle-même*. En effet, comme Saussure le montre, tout signe ne tire son sens que par le rapport qu'il entretient avec des signes absents. *Il n'y a donc jamais de pure présence de la vérité et de perception pleinement authentique*—rien que le *“la trace,” le jeu de la présence et de l'absence qui est à la base de toute signification*.

Ce qui permet de justifier cette idée (assez contre-intuitive en effet), c'est l'hypothèse qu'*il y a parallélisme intégral entre notre expérience du temps, de l'altérité et du langage* : ces trois axes de notre perception sont régis par la “trace” (le jeu des signes présents et absents) :

– Dans le déroulement du temps, seul le moment présent est perceptible. Mais ce présent ne prend son sens que par rapport à des moments passés et futurs, qui sont absents par définition. Derrida ne prend donc pas en compte une éventuelle expérience mystique qui plongerait le sujet dans un présent éternel ; si une telle expérience existait, elle ne pourrait garder sa valeur d'absolu que si elle était effectivement éternelle ; si le sujet devait à un quelconque moment retourner à la temporalité, la logique subversive de la trace reprendrait. Une telle dynamique

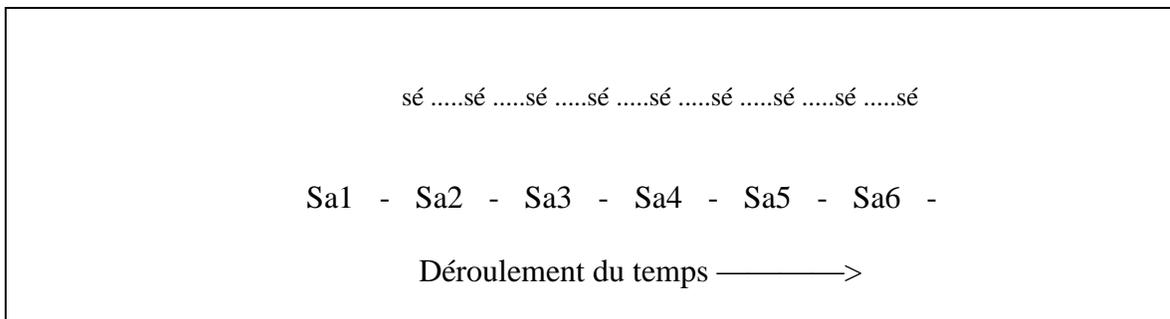
s'illustre dans les romans modernistes—*Ulysses* de **James Joyce** ou *To the Lighthouse* de **Virginia Woolf**. Les protagonistes y bénéficient d'une épiphanie, une illumination qui, dans l'optique du poststructuralisme, ne peut cependant être que momentanée.

– L'expérience du sujet, de l'identité, n'a de sens que par rapport à l'existence de l'autre. Cet autre peut être éventuellement un moment passé de ma propre conscience.

– De même, la linguistique structuraliste nous a appris que dans le langage, un signe existe en tant que signe uniquement par le fait qu'il renvoie à (qu'il représente) quelque chose d'autre—quelque chose d'absent [voir 2.3.3].

Au total, notre expérience est entièrement structurée par un présent perceptible renvoyant à des éléments absents. ***Cette structure est une structure sémiotique*** : c'est la base même de tout système de signes. Donc, il n'y a pas d'expérience en dehors de la structure de l'apparition des signes.

Le modèle du langage qui émane de ces réflexions prend la forme d'***une chaîne infinie de signifiants*** étirée dans le temps : c'est le mouvement de la "trace". A chaque moment (présent), nous percevons un signifiant qui renvoie à d'autres signifiants (absent).



Or dans cette optique, il est clair que ***le sens (le signifié) ne pourra jamais se concrétiser de manière stable***. En effet, tout signifié ne pourra être que provisoire. Sa valeur n'a de sens que par rapport à des signes à venir, non présents. Il est donc perpétuellement érodé, potentiellement remis en question. ***La puissance qui rend inévitable cette remise en question—le « moteur » de la trace est le mouvement du temps lui-même***. Puisque nous n'avons pas d'expérience de l'éternité, le ***signifié*** ne peut apparaître en pleine présence à la conscience. ***Le signifié est donc éternellement différé***, d'où le terme "***différance***" : les mouvements des signes renvoie le signifié toujours plus loin. En d'autres termes, le ***signifié reste fantomatique, spectral*** : il ne peut se manifester que sous forme de signifiants qui, par leur nature même, nient son aspiration à un statut éternel, absolu.

### 3.2.1.3 Le logocentrisme et la déconstruction

#### 3.2.1.3.1 Contre le privilège de la voix : déconstruction de Husserl

Reconnaître le caractère fuyant du sens, son inéluctable différance, c'est bien sûr mettre en doute tout langage qui a la prétention d'élaborer un discours de vérité. C'est aussi prendre conscience du fait que *les discours à prétention de vérité sont obligés de camoufler les symptômes de leur propre incohérence*—les contradictions qui trahissent leur incapacité à produire un *signifié* stable. Nous avons vu plus haut que **Derrida** appelle l'action par laquelle ces symptômes sont mis à jour la *déconstruction*. Il est symptomatique que Derrida ait par priorité choisi de déconstruire les systèmes conceptuels des penseurs qui l'ont le plus profondément influencé—**Edmund Husserl** et **Ferdinand de Saussure**, en particulier.

Une des déconstructions derridiennes les plus significatives, développée dans *La voix et le phénomène*, porte en effet sur la théorie des signes chez **Edmund Husserl**. Derrida s'attaque au *logocentrisme* qui affecte les écrits du fondateur de la phénoménologie. Ce logocentrisme agit comme une stratégie d'occultation qui, dans de la philosophie et la culture occidentale, a le plus souvent permis de camoufler le caractère indéterminé des processus sémiotiques. Derrida montre en fait que *la philosophie et la culture de l'occident ont systématiquement désigné la voix, le dire, le signifiant sonore, le "vouloir-dire" comme étant le véhicule privilégié de la vérité*. Par contre, le signe écrit—l'"écriture"—a été considéré comme un signe déchu ou redondant—un pur calque du "vouloir dire". Ce qui semble plus authentique dans le "vouloir-dire," *c'est le fait que le signifiant sonore semble plus proche de la pure conscience*, de l'inspiration (éventuellement divine), et donc de l'idéalité. Le vouloir-dire est le véhicule vivant par lequel s'expriment, par exemple, les prophètes. L'écriture, d'autre part, apparaît comme un véhicule *mort*, provisoire, excédentaire, délaissé—un simple aide-mémoire qui retient fugacement la parole vivante.

Il ne faut pas, je pense, prendre au pied de la lettre la valorisation très positive que Derrida semble investir dans le signifiant graphique. Il ne devrait en principe pas s'agir pour lui de poser un choix en faveur de l'écrit et au détriment de la parole. *Ce que Derrida veut stigmatiser, c'est la tendance constante qui tend à distinguer au sein du langage des "bons" signes (vivants ; proches de la vérité ; fidèles à la conscience) et de moins bons signes (externes à la vérité et à l'inspiration)*. En effet dans sa théorie des signes (*Zeichen*), **Husserl** distingue l'*Ausdruck* (l'"expression") de l'*Anzeichen* (l'indication, l'indice). L'*Anzeichen* n'est qu'un simple indice ; il n'est pas pourvu de ce que Husserl appelle la *Bedeutung*. Ce dernier terme veut dire plus qu'un simple signifié saussurien : la *Bedeutung* est la signification à la fois vivante et logique. La voix intérieure, qui est selon Husserl porteuse de l'intuition directe et vivante, se compose uniquement d'*Ausdrücke*, porteurs de *Bedeutung* : elle ne peut comporter des *Anzeichen*, qui sont des signes morts, tels les signes écrits.

Derrida reproche donc à Husserl d'*avoir cru qu'il est possible d'imaginer une voix intérieure) composée uniquement de signes vivants, de pure présence*. Une telle voix n'est qu'une fiction idéaliste. En effet, la conscience de soi, qui serait la substance même de cette voix intérieure, ne peut se construire que par rapport à la conscience de la mort. Les signes "vivants" sont toujours liés à des signes absents (à un "moi" révolu ou passé), c'est à dire à du langage qui n'est pas porteur du pur vivant, de la pure présence. On ne peut ignorer ce que Derrida appelle "le processus de la mort à l'œuvre dans les signes" (*Voix et phénomène* 44). Il y a dans le mouvement du langage (de la "trace") toujours un élan vers quelque chose qui n'est pas présent, quelque chose d'extérieur, d'autre, ou même de mort. *Le langage est donc toujours impur : il doit contenir des signes (comme l'écriture) qui semblent dépourvus de plénitude.*

### 3.2.1.3.2 Contre le privilège du phonologique : déconstruction de Saussure

Dans *De la Grammatologie*, Derrida transpose à Saussure l'approche qu'il applique également à Husserl. Il montre que *le Cours de linguistique générale privilégie systématiquement les signifiants sonores—les phonèmes*. Le signifiant écrit n'est, pour Saussure, qu'un supplément censé noter le signifiant phonique, lui-même plus essentiel ou plus représentatif du système de la langue. Derrida indique très légitimement que ce privilège accordé au vouloir-dire—au langage oral porteur des intentions d'un sujet—est incompréhensible chez Saussure. En effet, il va directement à l'encontre du principe d'arbitraire du signe : si le rapport entre signifiant et signifié est réellement conventionnel (immotivé), on voit mal en quoi les signifiants écrits pourraient avoir une importance moindre que leurs équivalents sonores.

On peut donc penser que Saussure reproduit le préjugé qui valorise le vouloir-dire—un préjugé dominant à la fois la métaphysique et la linguistique historique. Ce geste lui permet probablement sinon de résoudre, du moins d'atténuer un des problèmes qui affecte la théorie saussurienne—son relativisme [voir 2.4.4.3]. En effet, si le système de la langue est composé uniquement de signifiants sonores, il semble proche de la conscience pure, et par la même, il est d'autant plus éloigné des contraintes de la matière. Le système gagne ainsi l'apparence d'une autonomie accrue : il semble contenu en lui-même (détaché de la pure matière) et semble donc pourvu d'une systématité presque idéale. S'il est impossible pour Saussure d'affirmer que le système de la langue est ancré dans un fondement de vérité transcendante [voir 2.4.4.2 et 2.4.4.3], il peut au moins présenter la langue comme un espace pur, systématique clôturé, non contaminé par un lien à des éléments autres (matière ; écriture ; temps) qui en amoindrieraient la systématité.

### 3.2.1.3.3 La déconstruction derridienne en art et littérature

#### 3.2.1.3.3.1 Art, littérature et logocentrisme

Les théories de Derrida, puisqu'elles remettent en question la construction du sens au sein des textes, ont un impact direct sur la littérature et les arts. Les textes littéraires et toute

autre œuvres artistiques—particulièrement ce que l'on appelle selon la terminologie de **Roland Barthes** les œuvres « classiques », c'est-à-dire l'art et la littérature d'avant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle—sont censées produire un sens doté d'une certaine stabilité.<sup>35</sup> Leur auteur leur confère ce sens au moment de la création et de l'écriture et, selon les termes d'un contrat implicite, leurs lecteurs et spectateurs sont censés reconstruire ce sens au moment de la réception de l'œuvre. Nous verrons plus en détail plus bas [voir 3.3.4.5.4.4.2] que cette conception « classique » de la création et de la réception artistique (qui n'a d'ailleurs pas totalement disparu malgré l'évolution des mouvements artistiques modernistes à partir du vingtième siècle) implique que la signification d'une œuvre ne peut être véritablement multiple ou véritablement ouverte : bien lire ou bien apprécier toute autre mode d'expression artistique, c'est être capable d'identifier la signification supposément légitime de l'œuvre.

Comme nous l'indiquons ci-dessus, *tout texte ou œuvre classique*, dans la mesure où il prétend déployer une signification légitime ou authentique, *peut être l'objet d'une déconstruction*. Cette dernière s'attachera à démontrer que l'œuvre en question recourt d'une manière ou d'une autre au *logocentrisme* : elle se crée un langage de vérité et d'authenticité. Dans l'optique du poststructuralisme derridien, la déconstruction devrait se tourner vers des œuvres basées sur l'hypothèse selon laquelle l'art et la littérature parviennent à élaborer un langage plus authentique, plus clairvoyant que le langage de la vie de tous les jours. Cette croyance à une forme de clairvoyance artistique et littéraire s'est manifestée dans des mouvements très divers. Nous verrons ci-dessous que le *réalisme* y a contribué. De manière encore plus marquée, la croyance à un privilège d'authenticité en art s'est manifestée dans ce que l'on pourrait appeler les esthétiques visionnaires—des mouvements tels que le *romantisme*, le *symbolisme* et ce que l'on appelle en anglais le « *haut modernisme* » (« high modernism » ou modernisme canonique). Ces derniers ont en effet défendu le principe que l'art et la littérature développent *un langage sacré* qui sert de lieu d'une révélation transcendante. Dans « Le tombeau d'Edgar Poe », le poète symboliste français **Stéphane Mallarmé** suggère, que la poésie se doit de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Une telle ambition est particulièrement exposée à la déconstruction poststructuraliste.

### 3.2.1.3.3.2 Déconstruction du réalisme

Dans l'optique du poststructuralisme derridien, le réalisme déploie nécessairement une forme de logocentrisme car ce mouvement artistique prétend produire des œuvres capables d'exprimer la vérité d'un certain environnement social. Le réalisme essaie donc de se doter d'un langage doté d'un *privilège épistémique*—une voix pourvue d'une *autorité cognitive* orientée le plus souvent vers la sociologie du quotidien.

Le logocentrisme du réalisme se remarque tout d'abord par le fait que les grandes figures de ce mouvement—**Honoré de Balzac** et **Emile Zola** en France, **George Gissing**

---

<sup>35</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris : Seuil, 1953) p. 8 ; Roland Barthes, *S/Z* (Paris : Seuil, 1970) p. 14-15.

en Angleterre, **Theodore Dreiser** et **Edith Wharton** aux Etats-Unis—prétendaient s’inspirer de la méthode scientifique pour développer leur représentation de la société. Ainsi, Balzac signale dans une épigraphe au *Père Goriot* que ce roman réaliste, ainsi que tout le cycle de la « Comédie Humaine » dont il fait partie, s’inspire de l’œuvre du zoologiste **Etienne Geoffroy Saint-Hilaire**. De même, Zola consacre le dernier volume du cycle romanesque *Les Rougon-Macquart*, intitulé *Le Docteur Pascal*, à la description du mode de vie d’un scientifique dont les recherches médicales servent de modèle à l’ensemble des romans du cycle. Tout comme Zola lui-même, le Docteur Pascal cherche à retracer la vie de la famille des Rougon-Macquart telles qu’elle s’est développée dans les conditions sociales nouvelles du Deuxième Empire de Napoléon III. Zola a également écrit des essais—notamment « Le roman expérimental »—où il défend explicitement l’idéal d’un genre littéraire—le naturalisme, une forme rigoureuse de réalisme—qui respecte la méthode scientifique. Le romancier y exprime son admiration pour les chercheurs de son époque, notamment le médecin **Claude Bernard**. De même, Theodore Dreiser et Edith Wharton font fréquemment appel à des concepts scientifiques, notamment à la théorie de l’évolution de **Charles Darwin**. Même les romanciers réalistes qui ne font pas appel explicitement à un modèle scientifique—**Jane Austen**, **William Thackeray**, **Nikolai Gogol**, **Léon Tolstoy**—revendiquent une esthétique basée sur le bon sens, le sens commun, l’objectivité, la sincérité et la raison.

Pour le poststructuralisme, l’idéal quasi-scientifique du réalisme est logocentrique car il amène les romanciers (ou les peintres et cinéastes) à rejeter les formes de discours qui ne souscrivent pas à l’idéal d’objectivité et de bon sens revendiqué par les réalistes. Les réalistes condamnent en effet le surnaturel, la magie, l’illusion, le rêve, l’imagination, et le sentimentalisme. Ce rejet de discours qui paraissent incompatibles avec l’objectivité et le bon sens est souvent mis en scène de manière explicite dans les romans. Dans *Northanger Abbey*, **Jane Austen** parodie les conventions du roman fantastique (the « gothic novel ») afin de souligner ce qui d’un point de vue réaliste ressemble à des absurdités littéraires. *Les illusions perdues* de **Balzac**, comme son titre l’indique, souligne la manière dont la réalité sociale contredit les illusions du personnage principal, Lucien de Rubempré. *Madame Bovary* de **Gustave Flaubert** décrit une héroïne obsédée par les illusions du romantisme et donc incapable d’accepter le quotidien d’une ville de province. De même, dans *Maggie, a Girl of the Streets*, l’écrivain naturaliste américain **Stephen Crane** dénonce la manière dont le sentimentalisme du théâtre populaire alimente les illusions de son héroïne et l’empêche de percevoir sa propre réalité. **George Gissing** dans *New Grub Street* dénonce le sentimentalisme de la littérature commerciale et y oppose le réalisme austère que certains des personnages du roman essayent de développer.

Dans l’optique de la déconstruction poststructuraliste, il serait erroné de discerner dans tout ceci un simple plaidoyer en faveur de la réalité pure est simple contre le piège de l’illusion : il s’agit au contraire du geste par lequel les romanciers favorisent une certaine utilisation du langage—l’ « effet de réel », pour reprendre la terminologie de **Roland Barthes**—au détriment d’autres utilisations du langage—le discours du romantisme, du fantastique, etc. *Cette préférence épistémique*, selon les critères du poststructuralisme, *ne*

*pourra jamais être justifiée de manière absolue*. L'impossibilité de justifier pleinement la préférence donnée au discours du réel se manifeste d'ailleurs par le fait que les textes réalistes sont fréquemment victimes de ce que l'on pourrait appeler le retour du refoulé. Contre la cohérence de leur propre esthétique, les réalistes ont bien recours aux idiomes du romantisme, de l'illusion et du sentimentalisme. Flaubert, Zola et les naturalistes américains, par exemple, introduisent souvent des scènes à la limite du fantastique pour maximaliser l'impact de leur récit—le suicide d'Emma Bovary chez **Flaubert**, la mort de Nana dans *Nana* de **Zola**, les tentatives de **Dreiser** et de **Wharton** de décrire les pulsions inconscientes de leurs personnages, donnant lieu à des scènes oniriques ... Au total, comme la déconstruction derridienne l'indique, il semble impossible aux réalistes de déployer un discours qui serait à la fois pleinement objectif et cohérent. Les signes privilégiés de la voix supposément dotée de l'autorité cognitive se mélangent aux signes de l'illusion et de la superstition et ces deux discours se révèlent imbriqués dans un rapport d'interdépendance.

Il est aussi possible de déconstruire le logocentrisme du réalisme d'une perspective un peu plus technique en se focalisant sur les limites et les contradictions qui affectent la *mimesis réaliste*—la prétention du réalisme à fournir une réplique fidèle de la réalité, que ce soit en littérature ou dans les arts graphiques. La mimesis (imitation) est souvent considérée comme la garantie minimale de l'objectivité à laquelle aspire l'esthétique du réalisme. Or, dans l'optique du poststructuralisme, il s'agit que d'une technique de discours—un choix discursif qui n'est ni neutre ni même peut-être réalisable. Tout d'abord, les prérogatives de la mimesis peuvent être relativisées du point de vue de la déconstruction derridienne pour des raisons qui ont été mises en avant par les théoriciens formalistes, structuralistes, et poststructuralistes du vingtième siècle (**Chklovski, Philippe Hamon, Tzvetan Todorov**). Ces derniers ont montré que le discours mimétique peut se réduire à *un catalogue de techniques discursives*—un ensemble de *conventions* qui ne bénéficie pas nécessairement des privilèges épistémiques que les réalistes veulent lui accorder. Favoriser la mimesis par rapport à d'autres choix esthétiques—les styles non-figuratifs de la peinture moderniste, par exemple—est donc un geste logocentrique.

Mais il existe aussi un aspect philosophique et politique à la déconstruction de la mimesis. Nous avons vu que le poststructuralisme prend pour acquis l'idée que le discours (et donc le monde) se déploie dans une logique de changement perpétuel, d'absence de clôture et de fragmentation. Or, **Jean-Paul Sartre** avait très bien montré déjà avant l'avènement du poststructuralisme qu'il y a *une affinité évidente entre la mimesis réaliste et les aspirations à la stabilité, à la clôture et à la réconciliation*. Dans *Qu'est-ce que la littérature*, Sartre se penche sur le roman du dix-neuvième siècle. Il suggère que l'imitation du monde que ce type de littérature essaie d'élaborer n'aurait aucun sens si le monde en question était en état de changement perpétuel (s'il était soumis à la *contingence*, pour reprendre la terminologie existentialiste de Sartre). *La représentation mimétique n'a de valeur que si l'état des choses que l'on cherche à représenter jouit d'un degré minimum de permanence*. Sartre en conclut que la mimesis réaliste est fondamentalement conservatrice : ce discours littéraire, afin d'assurer sa propre légitimité, doit faire

l'hypothèse d'*un monde préservé de toute révolution*. Dans le vocabulaire du poststructuralisme, on dira que *la mimesis est profondément logocentriste car elle élabore une image du monde qui camoufle l'aspect changeant de ce dernier*. La mimesis est un corset qui cache mal le fait la réalité déborde toute tentative de la figer en une image fixe.

Le dernier argument poststructuraliste à l'encontre de la mimesis fait appel à la notion d'*intertextualité*—un concept que nous analysons en détail plus bas [voir 3.3.4.4]. On appelle *intertextualité* l'idée qu'un texte ne ferait que transposer ou retravailler des discours préexistants. Ce terme a été introduit par **Julia Kristeva** dans plusieurs de ses ouvrages du début des années 1970 (*La révolution du langage poétique* ; *Séméiotikè*). Kristeva s'inspirait en ceci du concept bakhtinien de *dialogisme* [voir 3.2.2.4 et 5.3.3.1]. L'intertextualité est un corollaire direct des concepts de de « *trace* » et de « *différance* » car ceux-ci impliquent en effet qu'un texte ne peut jamais être l'imitation d'un objet non sémiotisé. La trace et la différence sont eux-mêmes en accord avec un des éléments clés de la théorie du signe du structuralisme classique—le principe selon lequel les systèmes de signes ne sont jamais le calque d'une réalité extralinguistique. La mimesis réaliste, au contraire, semble aller à l'encontre de ces présupposés structuralistes et poststructuralistes : elle accepte l'idée (à vrai dire largement partagée par les non-spécialistes) selon laquelle le langage peut refléter le réel avec différents degrés d'objectivité et de fidélité (on parle donc de « *réflexionnisme* » réaliste). Nous avons vu que la sémiologie saussurienne ignore le rapport à l'extralinguistique, au *référent* [voir 2.4.4.1]. Selon Saussure, les signes n'interagissent qu'avec des signes. Il faut donc en conclure qu'une œuvre réaliste ne peut prendre la réalité extralinguistique comme point de départ, mais seulement des textes élaborés dans les stades antérieurs de la culture. *Le réalisme n'est donc pas référentiel mais intertextuel*. Il est par exemple possible de montrer que les romans réalistes américains—les œuvres de **William Dean Howells** ou du jeune **Henry James**—, au lieu de répondre directement à une réalité sociale externe à la littérature, ne font que retravailler les conventions des romans sentimentaux du milieu du dix-neuvième siècle dont ils critiquent d'autre part les présupposés. De même, on peut montrer que **Balzac** et **Zola** retravaillent les apports non seulement des réalistes qui les ont précédés, mais aussi des genres populaires du dix-neuvième siècle que leurs romans prétendent supplanter. La mimésis—l'idéal de maintenir un contact direct avec la réalité—n'est dans cette optique qu'*un fantasme logocentrique* qui cache le travail constant de réencodage et de recyclage culturel qui constitue le processus de l'intertextualité [voir 3.3.2.2]

### 3.2.1.3.3.3 Déconstruction des esthétiques idéalistes et visionnaires

Sous le terme peut-être suranné d'esthétique visionnaires, nous entendons les mouvements artistiques et culturels qui présupposent que l'authenticité et l'idéalité n'existent pas dans le monde de la vie sociale mais bien dans un champ par-delà le monde—un domaine de perfection esthétique idéale ou encore un champ d'authenticité existentielle. Ce présupposé peut paraître d'un autre âge, mais il revêtait encore une très grande importance

pour des mouvements artistiques au dix-neuvième siècle (*Romantisme*, *Symbolisme*) et au début du vingtième (*modernisme canonique* ou « *haut* » *modernisme*). La nature même du domaine de perfection et d'authenticité ainsi visé varie selon les mouvements et les époques : il peut s'agir d'un monde de perfection esthétique doté d'une stabilité éternelle (esthétisme symboliste, composante classique du modernisme : abstraction géométrique) ; il peut s'agir aussi du flot dynamique de l'imagination (*Romantisme*), de la vie intérieure (roman du flot de conscience) ou de la vie instinctuelle (composante romantique du modernisme, surréalisme). Déconstruire ces textes romantiques ou modernistes ne requiert pas des moyens fondamentalement différents de ceux utilisés dans le cas du réalisme : il s'agit de *relativiser les prérogatives d'un discours d'authenticité*. Dans ce cas-ci, l'authenticité ne s'exprime évidemment pas sous la forme de la prétention réaliste à désigner la réalité sociale de manière véridique. Elle s'exprime plutôt par la prétention d'un discours qui cherche à s'attribuer une cohérence esthétique suprême ou à donner accès à une source de dynamisme et de vitalité inaccessibles dans le monde de tous les jours.

Pour illustrer la déconstruction de l'esthétique visionnaire, nous avons choisi un texte romantique—« *Kubla Khan* » de **Samuel Taylor Coleridge**. Ce poème est une des œuvres les plus connues du corpus de la poésie romantique anglaise. Le romantisme attribuait au langage littéraire des prérogatives exceptionnelles : il en faisait un langage proche du sacré. Une lecture déconstructionniste permet de montrer non seulement que le langage poétique ne peut satisfaire à de telles ambitions, mais que les poèmes qui font l'apologie du pouvoir suprême de la littérature révèlent eux-mêmes en filigrane l'impossibilité d'un tel projet littéraire.

## Samuel Taylor Coleridge « Kubla Khan »

In Xanadu did Kubla Khan  
 A stately pleasure-dome decree :  
 Where Alph, the sacred river, ran  
 Through caverns measureless to man  
 5 Down to a sunless sea.  
 So twice five miles of fertile ground  
 With walls and towers were girdled round :  
 And there were gardens bright with sinuous rills,  
 Where blossomed many an incense-bearing tree;  
 10 And here were forests ancient as the hills,  
 Enfolding sunny spots of greenery.  
  
 But oh! that deep romantic chasm which slanted  
 Down the green hill athwart a cedarn cover!  
 A savage place! as holy and enchanted  
 15 As e'er beneath a waning moon was haunted  
 By woman wailing for her demon-lover!  
 And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,  
 As if this earth in fast thick pants were breathing,  
 A mighty fountain momently was forced :  
 20 Amid whose swift half-intermitted burst  
 Huge fragments vaulted like rebounding hail,  
 Or chaffy grain beneath the thresher's flail :  
 And 'mid these dancing rocks at once and ever  
 It flung up momently the sacred river.  
  
 25 Five miles meandering with a mazy motion  
 Through wood and dale the sacred river ran,  
 Then reached the caverns measureless to man,  
  
 And sank in tumult to a lifeless ocean :  
 And 'mid this tumult Kubla heard from far  
 30 Ancestral voices prophesying war!  
  
 The shadow of the dome of pleasure  
 Floated midway on the waves;  
 Where was heard the mingled measure  
 From the fountain and the caves.  
 35 It was a miracle of rare device,  
 A sunny pleasure-dome with caves of ice!  
  
 A damsel with a dulcimer  
 In a vision once I saw :  
 It was an Abyssinian maid,  
 40 And on her dulcimer she played,  
 Singing of Mount Abora.  
 Could I revive within me  
 Her symphony and song,  
 To such a deep delight 'twould win me,  
 45 That with music loud and long,  
 I would build that dome in air,  
 That sunny dome! those caves of ice!  
 And all who heard should see them there,  
 And all should cry, Beware! Beware!  
 50 His flashing eyes, his floating hair!  
 Weave a circle round him thrice,  
 And close your eyes with holy dread,  
 For he on honey-dew hath fed,  
 And drunk the milk of Paradise.

En Xanadou donc Koubla Khan  
 Se fit édifier un fastueux palais :  
 Là où le fleuve Alphée, aux eaux sacrées, allait,  
 Par de sombres abîmes à l'homme insondables,  
 Se précipiter dans une mer sans soleil.  
 Plus de vingt mille hectares de fertiles terres  
 Furent ainsi de tours et de hauts murs enclos :  
 Et c'étaient, irisés de sinueux ruisseaux,  
 Des jardins où croissait l'arbre porteur d'encens ;  
 Et c'étaient des forêts de l'âge des collines,  
 De verdure encerclant les taches du soleil.

Voyez! ce romantique et profond gouffre, ouvert  
 Au flanc du vert coteau, sous l'ombrage des cèdres!  
 Lieu sauvage! Le plus riche en enchantements  
 Qui jamais sous la lune en déclin fut hanté  
 Par femme lamentant pour le démon qu'elle aime!  
 Et de ce gouffre, avec un bouillonnant tumulte,  
 Comme si, lourdement, la terre haletait,  
 Par instants jaillissait, puissante, une fontaine;  
 Et, dans l'explosion du flot intermittent,  
 D'énormes rocs sautaient, rebondissante grêle,  
 Tel le grain sous les coups du fléau du batteur;  
 Et, parmi l'incessant fracas des rocs dansants,  
 Par instants jaillissait la rivière sacrée.

Sur cinq milles traçant de fantasques méandres  
 A travers bois et val se lançait l'eau sacrée  
 Qui, gagnant les abîmes à l'homme insondables,

En tumulte sombrait vers un océan mort;  
 Et Koubla entendit, au loin, dans ce tumulte,  
 De ses aïeux les voix prophétisant la guerre!

Du palais de plaisance l'ombre  
 Au milieu du courant sur les vagues flottait;  
 Là où l'on entendait les rumeurs confondues  
 De la fontaine et des abîmes.  
 Oui, c'était un miracle d'un rare dessein,  
 Ce palais au soleil sur l'abîme glacé!

La Demoiselle au Tympanon,  
 En songe, une fois, m'apparut :  
 C'était une vierge abyssine  
 Qui de son tympanon jouait  
 En chantant le Mont Abora.  
 Si, en moi, je pouvais revivre  
 Sa symphonie et sa chanson,  
 Je serais ravi en délices si profondes  
 Qu'avec musique grave et longue,  
 Certes, je bâtirais, dans les airs ce palais :  
 Ce palais au soleil! ces abîmes de glace!  
 Alors tous ceux qui entendraient là les verraient,  
 Et tous de s'écrier : Arrière! arrière! arrière!  
 Ses yeux étincelants, ses longs cheveux flottants!  
 Trois fois, tissez un cercle autour de celui-ci,  
 Fermez les yeux, frappés d'une terreur sacrée :  
 Car il s'est nourri de miellée,  
 Et il a bu le lait, le lait de Paradis.

Le premier tiers du texte décrit un domaine pastoral paradisiaque construit sous les ordres de l'empereur Kubla Khan.<sup>36</sup> La perfection du domaine se manifeste en particulier par le fait que *tous les éléments que l'on pourrait croire en conflit*—le soleil et la glace ; la vie et la mort ; la nature et la culture—y sont *en équilibre*. Au centre du domaine coule la rivière Alphée qui symbolise la vie. Celle-ci, en vertu du principe d'équilibre que nous venons de mentionner, s'écoule vers des cavernes insondables symbolisant la mort.

La section centrale du poème décrit plus en détail la genèse de la rivière de la vie. Celle-ci prend sa source dans un paysage androgyne (une vallée profonde dans laquelle jaillit une source décrite en termes phalliques). Ce paysage comporte des connotations fantastiques : il est hanté par une femme qui gémit de désir pour son "amant démon". Le fruit de ses amours, la rivière elle-même, se déroule à travers le domaine et plonge dans l'océan souterrain symbolisant la mort. Ce passage est interrompu par deux vers qui semblent mal s'intégrer au texte : nous apprenons que, lorsqu'il écoute le bruit de la rivière, Kubla Khan entend des voix ancestrales qui annoncent la guerre. Cependant, la vision d'équilibre paradisiaque est immédiatement réaffirmée : le domaine est présenté comme "un miracle d'un rare dessein" car il permet de maintenir en équilibre des éléments opposés.

La troisième partie du texte décrit le monde ici-bas, le monde du poète. Elle introduit tout d'abord une figure de l'inspiration—une jeune fille d'Abyssinie qui chante une chanson dont le sujet est le paradis. Ensuite apparaît le poète en proie à une inspiration dionysiaque. Son but est de faire revivre par la poésie (et aussi par la musique) le paradis de Kubla Khan. Les spectateurs de cette scène sont tellement effrayés par son inspiration sacrée qu'ils veulent l'isoler dans un cercle magique. Paradoxalement, le poète, qui est le seul parmi l'assistance à avoir eu accès au paradis, est donc aussi en partie un artiste maudit. La déconstruction de ce texte passe par les étapes suivantes :

– *Démystifier la mise en scène d'une parole vraie* :

Alors que le réalisme fait valoir son discours d'autorité cognitive de manière indirecte, les textes souscrivant aux esthétiques visionnaires s'attribuent de manière explicite les prérogatives d'un langage poétique privilégié. Dans les textes eux-mêmes, la maîtrise de ce langage supérieur est dans de nombreux cas incarnée dans la *figure d'un artiste suprêmement inspiré*. Ce personnage est donc fonctionnellement équivalent aux scientifiques rationnels que célèbre le réalisme. Les éléments les plus importants de "Kubla Khan" sont donc, d'une part, la description de Kubla Khan lui-même en tant que créateur semi-divin qui fait sortir de terre un paradis par un simple décret, et, d'autre part, l'évocation du poète dont la tâche est de recréer par son verbe et son chant les conditions paradisiaques du domaine de Kubla Khan. A l'époque du romantisme, les artistes ainsi que leur public étaient enclins à croire que les créateurs étaient effectivement des personnages doués d'une capacité imaginative inégalable, en harmonie avec le

---

<sup>36</sup> Le nom Kubilai Khan fait référence à l'empereur de Chine d'origine mongole que l'explorateur vénitien Marco Polo avait rencontré lors de son séjour en Chine au 13<sup>ème</sup> siècle.

divin. De tels lecteurs accepteraient donc la figure de Kubla Khan comme une version idéalisée d'une puissance créatrice qui pourrait exister dans le réel. Ils ou elles seraient aussi tentés.e.s d'accorder crédit aux déclarations du poète tel qu'il est évoqué dans la dernière strophe du poème : ils ou elles croiraient que ce dernier jouit d'une imagination aussi puissante que les pouvoirs semi-divins de Kubla Khan. Cette croyance à la toute-puissance de l'artiste et de l'art—le culte du « génie romantique »—n'a pas survécu à la première moitié du vingtième siècle. De manière prévisible, la déconstruction poststructuraliste s'inscrit en faux contre cette conception quasi-religieuse de la fonction d'artiste. Puisque les poststructuralistes remettent en question la croyance en l'existence de langages d'authenticité, ils sont aussi amenés à rejeter le mythe romantique l'image du génie aux pouvoirs quasi-divins.

Une lecture déconstructionniste de « Kubla Khan » doit donc montrer que le poète décrit par Coleridge n'atteindra pas ses ambitions. De manière générale, *cette déconstruction visera à prouver que les poètes et leurs textes ne peuvent assurer la cohérence de leur signifié et l'efficacité de leurs processus de signification*. En d'autres termes, les textes ne peuvent aspirer à *la clôture du sens*—la croyance selon laquelle une œuvre pourrait se prêter à une interprétation unique, *totalisante* qui puisse ramener tous les éléments du texte à une lecture homogène. Les lecteurs déconstructionnistes seront donc *à l'affût des dissonances du texte*—des passages qui semblent aller à l'encontre de son sens le plus évident. Notons qu'une telle lecture ne vise pas à condamner le texte comme s'il s'agissait d'un poème de piètre qualité faisant l'apologie d'une conception naïve de la création artistique. Au contraire, la pleine logique de la déconstruction consiste à montrer que le texte lui-même essaie d'accomplir le plus efficacement ses ambitions esthétiques mais exprime aussi en filigrane un certain scepticisme quant à la puissance créatrice. Dans notre exemple, il faut démontrer que Coleridge a donc produit un texte qui démystifie ses propres convictions artistiques.

« Kubla Khan » illustre cette logique déconstructionniste dans la mesure où son développement de strophe en strophe met en scène le dérèglement de la signification et, en particulier, *l'affaiblissement de la présence du sens*. La première strophe (lignes 1 à 11) dépeint la création du paradis de Kubla Khan de manière simple et concise. Le seul facteur qui érode le sentiment de présence de cet endroit idéal est le fait qu'il nous apparaît sur un mode mythique : il s'agit d'un monde auquel nous n'avons pas accès. La deuxième strophe (lignes 12 à 36) rompt avec cette simplicité apparente. En termes cinématographiques nous pourrions dire que ce passage nous montre le domaine de Kubla Khan en gros plan. Il en ressort une image complexe et contradictoire. La description de la genèse de la fontaine de la vie est puissante mais difficile à visualiser. C'est aussi dans le tumulte du geyser que Kubla discerne les mystérieuses voix ancestrales prophétisant la destruction de son œuvre. Enfin, quand les dernières lignes de la strophe (35-36) réaffirment l'intégrité du domaine, cette déclaration semble péremptoire et potentiellement

fragile, comme si elle répondait au soupçon qu'un tel domaine ne peut exister. La troisième strophe (37-54) marque une rupture majeure : elle introduit de nouveaux personnages—la jeune abyssinienne, le poète et son public—et semble se dérouler non plus dans le monde de Kubla Khan mais dans le nôtre. Paradoxalement, pour des lecteurs ne souscrivant pas au culte du génie romantique, les prétentions du poète à recréer le paradis de Kubla Khan ne font qu'éroder plus encore la présence du domaine paradisiaque. D'une part, le poète est aliéné par rapport à la société à laquelle il s'adresse (c'est un "poète maudit"). Cet isolement est présenté comme un privilège quasi-divin mais il pourrait aussi signifier l'impuissance de l'artiste. D'autre part, l'inspiration du poète n'est ni directe, ni originaire : elle est soumise à toute une chaîne de médiations : il faut avoir eu la vision de la jeune fille d'Abyssinie, se souvenir de sa chanson, être pris d'un délire créateur et enfin se mettre à composer le poème. Notons que la description d'une artiste qui s'exprime par la musique ne peut dans ce contexte être comprise comme la source d'un regain d'excellence esthétique. Au contraire, il faudrait interpréter le recours au chant comme l'aveu d'une faiblesse—l'aveu de l'impossibilité d'atteindre la plénitude esthétique sur base du seul langage poétique.

De manière encore plus négative, les doutes que nous pourrions avoir au sujet des pouvoirs du poète contaminent notre perception de Kubla Khan lui-même. Ce créateur en apparence impassible pourrait être moins puissant que l'on ne l'imagine à la première lecture : son œuvre est menacée par les énigmatiques "voix ancestrales". Dans une perspective freudienne, on pourrait imaginer que Kubla Khan, en créant son domaine enchanté, est entré en conflit avec des figures paternelles auxquelles il fait concurrence (il s'agirait donc d'un conflit œdipien). Quelle que soit l'explication choisie, ces vers évoquent bien un domaine menacé. De plus, la description même du jardin paradisiaque dans la première partie laisse entendre que les pouvoirs de Kubla Khan ont des limites : le domaine ne comprend pas toute la nature. Il est séparé de celle-ci par des remparts. Quelles sont les choses qui sont ainsi exclues ? Au total, l'évocation d'un pouvoir poétique visionnaire semble sombrer dans la complexité et les contradictions.

– *Souligner les tensions affectant les procédés rhétoriques du texte (métaphore contre métonymie)*

Dans la perspective de la déconstruction, le fait que le paradis de Kubla Khan—le symbole de la plénitude du sens—semble s'estomper et se rompre au fil du poème n'est *ni une coïncidence ni le fruit d'un choix contingent de la part du poète*. Ce processus, que l'on pourrait qualifier d'*entropie de la présence et du sens*, est la conséquence logique du mode d'insertion du sens (du signifié) dans l'expérience humaine. Nous avons vu plus haut que le signifié ne peut maintenir sa cohérence car il se présente à la conscience dans le déroulement de la « trace »—la séquence temporelle portée par les signes. « Kubla Khan » illustre donc ce processus entropique. Le poème parvient à évoquer une image cohérente du domaine paradisiaque pendant une bonne dizaine de vers. Au-delà de cette limite, les

complexités et les paradoxes apparaissent. Le critique déconstructionniste **Paul de Man**, un disciple de Derrida, décrit ce phénomène d'érosion du sens comme un jeu d'interaction entre les principaux procédés rhétoriques auxquels la littérature fait appel—la *métaphore* et la *métonymie*. Dans *Allegories of Reading*, de Man indique en effet que la présence de *la plénitude du sens est évoquée au moyen de métaphores*—des métaphores que les auteurs et lecteurs de la littérature visionnaire considèrent comme d'authentiques révélations d'une vérité profonde. Cependant, ces révélations s'érodent dans le *déroulement du texte* car elles doivent simultanément être portées par *des procédés métonymiques*. La métonymie est une figure de style qui joint des éléments sur base de la contiguïté spatiale, temporelle ou causale. Alors que les liens métaphoriques peuvent être perçus comme des rapports logiques et des liens d'authenticité, les liens métonymiques sont au contraire entachés par le désordre du monde, par sa contingence. De Man en conclut qu'il existe dans les textes—et notamment dans le romantisme visionnaire—une tension inéluctable entre métaphore (authenticité du sens) et métonymie (déploiement contingent du texte lié au désordre de l'expérience). Cette tension exclut toute présentation d'un sens authentique et stable. « Kubla Khan » illustre cette conception de la déconstruction par le contraste qui sépare sa première strophe des deux autres. Les onze premiers vers peuvent être lus comme une métaphore de la présence d'un sens stable (la présence du paradis). Mais la stabilité du sens se perd dès que le poème essaie de développer cette vision initiale au moyen d'expansions métonymiques (ajout de détails spatiaux ; esquisse d'un récit de la genèse du domaine). Ainsi reformulée, la vision de Kubla Khan est effectivement plus détaillée, mais elle s'enrichit surtout de complexités et de contradictions.

– *Mettre en lumière l'impossibilité d'un signifié basé sur des oppositions binaires stables.*

Une autre analyse du processus de déconstruction qui affecte la littérature visionnaire nous encourage à souligner que *l'érosion du sens par la différence et la trace empêche le texte de s'organiser sous la forme d'oppositions binaires stables*. Les théories de Derrida remettent en question le principe de la linguistique saussurienne selon lequel le signifié s'organise selon un système stable d'oppositions binaires. Ce principe fondamental du structuralisme était à la base des analyses de la mythologie des peuples premiers développées par **Claude Lévi Strauss**. Ce dernier réduit les récits archaïques à des oppositions binaires. Or, une telle méthodologie va à l'encontre de la conception derridienne du langage selon laquelle toute stabilité du sens n'est qu'une illusion mise à mal par le mouvement continu du discours. Il faut donc montrer que les textes eux-mêmes ne parviennent pas à se constituer en systèmes de binarismes stable.

“Kubla Khan” déploie un grand nombre d'oppositions sémantiques binaires (la vie/ la mort ; le haut/ le bas ; la lumière/ l'ombre ; le masculin/ le féminin ; la nature/ la création humaine ; le divin/ l'humain). Celles qui paraissent les plus

centrales à l'interprétation du texte sont cependant les moins stables. Particulièrement, la relation qui lie Kubla Khan au poète de la troisième partie se prête à plusieurs lectures contradictoires. Dans le scénario utopien du romantisme visionnaire, il faut considérer que le poète est l'égal de Kubla Khan : il en partage les prérogatives créatrices quasi-divines. Une lecture qui donnerait moins de crédit au pouvoir de l'imagination insisterait au contraire sur le contraste entre les deux créateurs : l'un s'exprime par des décrets qui sont immédiatement réalisés ; l'autre est une figure dionysiaque dont le discours, puissant en apparence, ne peut réaliser son but qu'au prix de nombreuses conditions (voir plus haut). De manière plus pessimiste encore, il est possible de montrer que le pouvoir de Kubla Khan lui-même est contesté par les voix ancestrales, et que, tout comme le poète, il est emprisonné dans un périmètre qui semble réduire sa puissance (les murailles, semblables au cercle de feu de la troisième strophe). De même, il serait possible de montrer à quel point le poème brouille la dichotomie nature/ création humaine (culture). Le poème semble opposer une nature paradisiaque à un réel déchu (le monde du poète). Mais le domaine de Kubla Khan pourrait n'être qu'un artifice au sens péjoratif du terme. L'expression "a miracle of rare device" peut se lire de manière pessimiste : elle peut souligner la fragilité d'une création qui serait étrangère à la nature. On voit donc que c'est par l'analyse de la fragilité des binarismes sémantiques que l'on peut aisément montrer à quel point le sens du texte se révèle instable, privé de clôture. Au total, l'ambition d'évoquer le fonctionnement d'un discours visionnaire est donc vouée à l'échec.

– *Faire ressortir l'intertextualité :*

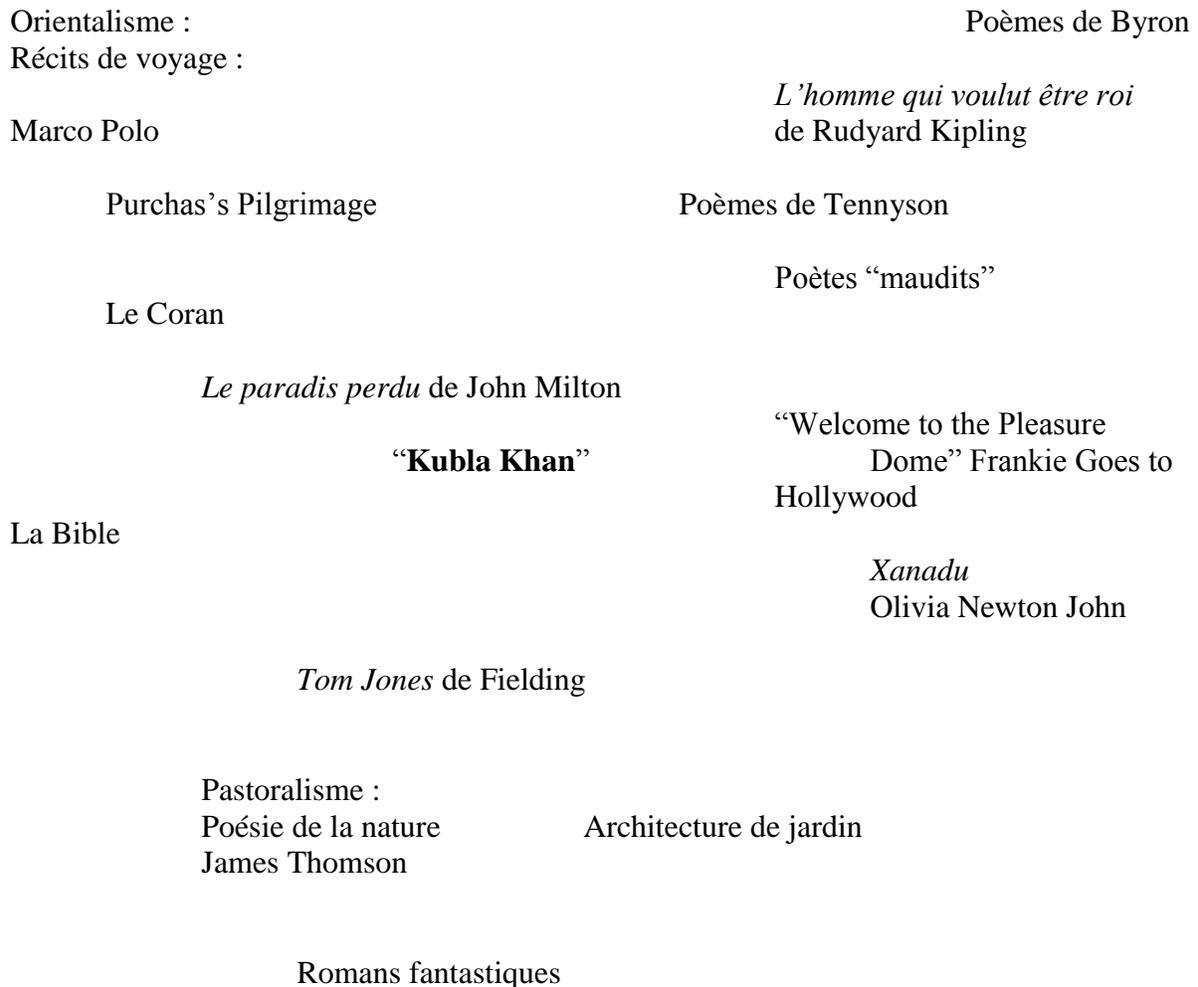
L'intertextualité affecte les esthétiques visionnaires tout autant que le réalisme. De la même manière qu'un texte ne peut se profiler comme la copie directe d'un réel extralinguistique brut, aucune œuvre ne peut prétendre avoir un lien direct avec un domaine d'authenticité idéal situé en dehors ou par-dessus la culture. ***Le texte visionnaire est donc inévitablement la transposition ou le réencodage d'un autre système sémiotique.*** Il ne peut se poser comme une parole originaire, pleinement authentique.

Ainsi définie, l'intertextualité apparaît comme un principe très général affectant le rapport des signes au monde. Elle peut aussi être comprise en termes plus concrets. Dans ce cas, elle constitue un mécanisme régissant une certaine économie de la culture. L'intertextualité implique que tous les textes d'un domaine culturel (les genres littéraires, les types de discours ...) sont liés par des relations implicites qui ne sont pas nécessairement perçues consciemment par les auteurs et les lecteurs. Les liens entre les membres d'une communauté et de leur système culturel sont si nombreux et diffus qu'il est presque ***impossible de déterminer au cas par cas quel aspect de la culture (quel texte) constitue la source, la cause d'un texte déterminé.*** Déjà le structuralisme classique (**Jakobson**) insistait sur l'importance des compétences subliminales pour tout ce qui est langagier. De même, le poststructuralisme décrit les domaines culturels comme des constellations

de textes liés par des réseaux de relations complexes—des relations qui déterminent les compétences des locuteurs de manière souvent inconsciente [voir **Barthes** *S/Z* : le réseau à mille entrées : 2.4.1]. Pensons ici à tous les individus qui semblent disposer de compétences linguistiques ou littéraires innées (par exemple, le talent de raconter des histoires drôles). Une telle compétence peut aisément mettre en jeu des capacités discursives dont le locuteur n'a pas conscience : elle s'étaye sur des modèles narratifs (en fait, des histoires préexistantes) disséminés dans le champ culturel. On mettra donc ainsi en lumière un lien intertextuel entre les plaisanteries racontées par une personne particulière et les modèles (les "intertextes") sur lesquels ces plaisanteries s'appuient implicitement.

Formulée ainsi, l'intertextualité se substitue à une conception positiviste de l'étude des influences littéraires et culturelles—ce que l'on appelle en général l'*étude des sources*. Selon la conception traditionnelle de ce phénomène, seules les influences littéraires attestées par des preuves empiriques peuvent être prises en compte par les critiques et historiens de la littérature : il faut prouver que l'écrivain a bien lu le texte-source et déclare s'en être inspiré. Sur la base de « *Kubla Khan* » de Coleridge, il est aisé de montrer à quel point cette conception positiviste des influences se révèle limitative. Il semble évident que Coleridge a été influencé par des récits de voyages en Asie, et il est établi qu'il s'est servi de *Purchas's Pilgrimage* pour sa description de la figure de Kubla Khan. Cependant, on remarque aussi que la description du domaine enchanté dans le poème se rapproche, parfois au mot près, de l'évocation du paradis terrestre dans *Le paradis perdu* du poète du dix-septième siècle **John Milton** ainsi que de la description du jardin d'un manoir dans *Tom Jones* du romancier du dix-huitième siècle **Henry Fielding**. Il est presque certain que Coleridge a lu Milton et il est aussi très possible qu'il ait lu le roman de Fielding. Mais comment prouver qu'il s'est consciemment inspiré de ces oeuvres ? De plus, plusieurs autres passages tirés d'oeuvres pastorales du 18<sup>e</sup> siècle sont très semblable à l'extrait de *Tom Jones*. Laquelle d'entre elles est la source originale ? Ne serait-il pas plus aisé et prudent de conclure que Coleridge a été influencé par le genre entier du pastoralisme—des textes où l'on trouve souvent des descriptions de jardins traversés par des rivières aux nombreux méandres, parcourues de cascades ... Une telle conclusion serait déjà très proche de la notion d'intertextualité.

### Réseau intertextuel à partir de “Kubla Khan” de Samuel Taylor Coleridge



En résumé, l’intertextualité en tant que concept méthodologique permet de ne pas se laisser désarmer par les obstacles suivants, qui affectent l’étude positiviste des sources :

- Comment tenir compte du fait que certains auteurs peuvent être profondément influencés par des textes qu’ils ou elles n’ont jamais lus ? Certains textes—particulièrement des textes à valeur mythologique ou fondatrice tel les grands textes religieux, les textes majeurs de la littérature classique, ou même certains textes marquants du roman populaire—la Bible, *Oedipe Roi*, *Don Quichotte*, *L’odyssée*, *Docteur Jekyll et Mr Hyde*—sont

assez rarement lus dans leur version originale. Ils sont souvent lus dans des versions ultérieures, voire simplifiées. Leur influence n'en est pas moins importante. Elle s'exerce au travers de réseaux intertextuels (adaptations ; commentaires, citations partielles etc.)

– Le discours explicite des auteurs au sujet de leurs influences culturelles n'est pas toujours une base de travail suffisante. Certains auteurs hésitent à révéler leurs influences ou à discuter de leur travail d'écriture. D'autres mettent en avant des sources qui n'ont pas forcément eu un impact décisif sur leur travail. Comme nous l'avons dit plus haut, les auteurs sont également exposés à des influences diffuses. Coleridge a-t-il consulté l'*Ancien Testament* avant d'écrire "Kubla Khan". S'en est-il servi comme source pour la figure du poète décrit comme un prophète échevelé ? Pour le dieu-artiste fondateur dans son jardin enchanté ? Pour un auteur du dix-huitième siècle, ces influences bibliques allaient sans doute de soi.

Bien sûr, il ne s'agit pas, au nom de l'intertextualité poststructuraliste, de nier les évidences fournies par les approches positivistes. Il ne fait pas de doute que **James Joyce** s'est directement inspiré de *L'odyssée* d'Homère pour écrire *Ulysses* ou que **Jorge Luis Borges** a imité les romans policiers de **Gilbert Keith Chesterton** pour écrire ses *Ficciones*. Ce que permet le concept d'intertextualité, c'est une approche des oeuvres qui aille au-delà des influences directement vérifiables—par exemple le fait de mettre en évidence des affinités textuelles cachées, ou de mettre en lumière le développement parallèle de caractéristiques semblables dans des traditions culturelles en principe séparées.

Enfin, *le concept d'intertextualité met fondamentalement en doute la prétention des auteurs à créer des oeuvres tirées d'un fond d'expérience originel qui échapperait à la culture*. Il n'y a pas, dans une perspective poststructuraliste, de substrat de la conscience qui échapperait intégralement à un encodage culturel, aussi minimal soit-il. Dans le cas de "Kubla-Khan," ce principe devrait nous amener à jeter un regard sceptique sur l'histoire de la genèse du poème fournie par Coleridge lui-même. Il ne s'agit pas de remettre en question l'anecdote selon laquelle le poème aurait été écrit sous l'influence de l'opium. Mais on peut en revanche se demander de quelle manière l'utilisation de la drogue par l'auteur a réellement modifié la nature du poème. De manière encore plus pertinente, il faudrait déterminer dans quelle mesure cette anecdote influence la réception du poème—si elle incite les lecteurs à percevoir "Kubla Khan" comme un texte nécessitant une lecture différente de celle que l'on réserve à d'autres oeuvres. En effet, les allusions à la drogue peuvent facilement mener à l'idée que Coleridge a puisé son inspiration dans un domaine privilégié. Il se serait ainsi ouvert à un domaine de sa personnalité auquel seule la drogue donne accès—une région peuplée de mythologies secrètes, infiniment plus authentiques que la vie consciente, etc. Or *l'approche poststructuraliste*, nous l'avons indiqué, *est hostile*

*à l'idée qu'il existerait de tels domaines d'authenticité absolue* (voir "démystification de la parole vraie" ci-dessus). Il est donc important de montrer que la mythologie psychanalytique qui émerge de ce poème visionnaire a une origine culturelle—et donc intertextuelle—et n'est pas générée par une vision extramondaine.

### 3.2.2 Théories de la différence et performativité

#### 3.2.2.1 Les actes de langage et la performativité

Jusqu'à présent, nous avons approché les théories de la différence à travers l'oeuvre de **Jacques Derrida**. Le philosophe français a en effet élaboré la théorie de la différence et de la déconstruction qui a le plus profondément affecté la théorie de la culture et de la littérature. Derrida n'a cependant pas le monopole des modèles conceptuels poststructuralistes. Chez Derrida, la notion de trace et de différence a un caractère contemplatif : la conscience se trouve dans une situation d'attente, à l'affût des phénomènes/ signifiants/ traces qui se déroulent à la faveur de l'écoulement du temps. D'autres auteurs ont, au début des années 1970, développé des paradigmes du fonctionnement des systèmes de signes qui confèrent un rôle plus important au *dynamisme* du langage. Pour ces théoriciens, c'est le mouvement du langage, sa propension à l'*action* ou même au *conflit* qui rendent les systèmes de signes *incapables d'exprimer un sens stable, une vérité absolue au sein du langage*. Le langage est, dans cette optique, fondamentalement *performatif*.

Afin d'aborder ces autres versions de la déconstruction, nous donc nous pencher sur les théories des actes du langage et de la performativité. Celles-ci constituent, en plus de la déconstruction derridienne, *le second pilier conceptuel majeur du poststructuralisme*. La plupart des théories de la déconstruction—et même occasionnellement **Derrida** lui-même (voir *Evènement, signature, contexte*)—y font appel.

La *performativité* peut être définie comme le pouvoir du langage à accomplir des actions, et donc des « *actes de langage* » (« speech acts »). Dans cette optique, le langage possède une dimension *performative* : il peut agir au sein d'une situation et créer des rapports nouveaux entre locuteurs, interlocuteurs et leur environnement. La performativité est liée à la différence et à la déconstruction parce qu'elle implique que la fonction du langage n'est pas principalement de construire un sens descriptif. Dans la perspective des théories de la performativité, le langage est avant tout *une chaîne d'actions, un dynamisme incessant*. Son but n'est pas de créer un signifié stable.

La théorie des actes de langage s'est développée en philosophie depuis le début des années 1960 dans les œuvres de **John L. Austin** and **John R. Searle**.<sup>37</sup> Avant Austin et Searle, certains principes de base de la performativité avaient été développés par le philosophe allemand **Friedrich Nietzsche** (le discours comme volonté de puissance), par le critique américain **Kenneth Burke** (la théorie de l'« *action symbolique* ») et par le philosophe autrichien **Ludwig Wittgenstein** (la théorie des jeux de langage ou « *language games* »).<sup>38</sup> De nombreux auteurs liés au poststructuralisme, au postmodernisme et aux

<sup>37</sup> Voir John Langshaw Austin, *How to Do Things With Words* (Oxford : Oxford University Press, 1962) 20 ; John R. Searle, *Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Language* (London : Cambridge University Press, 1969) iii.

<sup>38</sup> Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form : Studies in Symbolic Action* (1941 ; Berkeley : The University of

cultural studies néo-marxistes ont été influencés par les théories de la performativité—les philosophes **Michel Foucault**, **Jean-François Lyotard**, **Richard Rorty** et **Jürgen Habermas** ; des féministes comme **Judith Butler** ; et même le sociologue **Pierre Bourdieu**. Nous verrons plus bas que la notion d'acte de langage est également compatible avec ce que **Mikhaïl Bakhtine** appelle le *dialogisme*.

Austin et Searle indiquent que la valeur du langage ne se limite pas à ce qu'ils appellent son « *contenu propositionnel* » (« propositional content »), c'est-à-dire la signification formelle ou le *signifié* généré par le sens des mots tel qu'il est défini par le dictionnaire et par la logique syntaxique. Chaque énoncé est aussi doté d'une « *force illocutoire* » (« *illocutionary force* »)—la capacité immanente au langage à poser une action—et une « *force perlocutoire* »—la capacité de provoquer des changements concrets dans l'environnement d'énonciation.<sup>39</sup> Par exemple, si je formule une promesse (« dans un mois, je te rembourserai l'argent que je t'ai emprunté »), je mets en œuvre la force illocutoire de cet énoncé—sa capacité à poser l'acte de la promesse. De plus, ma promesse pourra éventuellement avoir des conséquences concrètes : mon interlocuteur pourra déjà planifier la manière dont il ou elle utilisera l'argent que j'ai promis de lui rembourser (les effets perlocutoires, au contraire de la force illocutoire, ne sont pas entièrement prévisibles). **Austin** et **Searle** indiquent que certains éléments du langage se prêtent de toute évidence aux actes de langage—les verbes exprimant un ordre, une promesse. Mais il faut considérer que même les phrases déclaratives (descriptives) sont porteuses d'un acte de langage spécifique : *il n'y a donc pas d'énoncé sans action, sans force illocutoire*.

De manière prévisible, les théoriciens poststructuralistes qui se sont intéressé(e)s à la performativité ont rapidement mis l'accent sur *les dimensions illocutoire et perlocutoire du discours au détriment du contenu propositionnel*. Pour le poststructuralisme, il est logique de considérer que le contenu propositionnel (le signifié) a une valeur négligeable : le vrai travail du discours s'accomplit par les actes de langage.

La conception performative du langage implique que *l'on ne peut analyser des énoncés qu'en fonction de leur contexte spécifique*. Puisque le contenu propositionnel compte peu, seule l'action accomplie dans un dispositif d'énonciation particulier doit être prise en compte. C'est notamment pour cette raison que les théoriciens de la performativité privilégient le terme « *discours* » (les énoncés en situation) au détriment du terme « langage » (la capacité abstraite de communiquer). Par là-même, les théoriciens de la performativité inversent les présupposés de la linguistique Saussurienne. **Saussure** pense en effet que seul le système abstrait de la communication (qu'il appelle la « *langue* ») se prête à une description linguistique. L'utilisation concrète, individuelle du langage (qu'il appelle « *la parole* ») lui semble échapper au regard scientifique. Si l'on reprend cette terminologie saussurienne, les théoriciens de la performativité s'affirment comme *des*

---

California Press, 1974) ; Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books : Preliminary Studies for the "Philosophical Investigations."* (1958. Oxford : Blackwell, 1993) 81.

<sup>39</sup> John L. Austin, *How to Do Things With Words* 101, 115.

*penseurs de la « parole », du discours*. C'est donc dans au niveau de parole et de ses actes de langage que s'accomplit la déconstruction et se déploie la différance.

### 3.2.2.2 Julia Kristeva, Roland Barthes et les théories de la production signifiante.

Parmi les théoriciens liés au poststructuralisme au postmodernisme qui ont le plus été influencés par les théories des actes de langage et de la performativité nous pouvons citer **Michel Foucault** et ses disciples du *néohistoricisme* ainsi que **Judith Butler**, une des théoriciennes les plus célèbres de la *théorie du genre*. Nous reviendrons sur ces auteurs dans les chapitres consacrés à la politique du poststructuralisme et du postmodernisme [voir 5]. A ce stade, nous nous proposons d'examiner les aspects performatifs des théories de **Julia Kristeva**, **Roland Barthes**, **Gilles Deleuze** et **Felix Guattari**, **Mikhaïl Bakhtine**, et **Jean-François Lyotard**. Malgré des différences conceptuelles et terminologiques parfois importantes, ces penseurs s'accordent sur le fait que le langage et la culture doivent être perçus comme des *processus fondamentalement dynamiques et pluriels*. De plus, ils et elles considèrent qu'*ignorer ce dynamisme est un acte de répression*, une dérive conservatrice. Chacun de ces auteurs a donc introduit des termes fonctionnellement équivalents qui décrivent la dimension performative des systèmes de signes sous un jour positif—le *procès de la signifiante* et le *sémiotique* (**Kristeva**) ; le *scriptible* (**Barthes**) ; les *lignes de fuites* (**Deleuze** et **Guattari**) ; le *dialogisme* (**Bakhtine**) ; le *différend* (**Lyotard**)—et d'autres termes qui condamnent la propension à ignorer ou refouler ce même dynamisme—le *texte clos* et le *symbolique* (**Kristeva**) ; le *lisible* (**Barthes**) ; la *reterritorialisation* (**Deleuze** et **Guattari**) ; le *monologisme* (**Bakhtine**) ; les *grands récits* (**Lyotard**). Ce contraste terminologique est équivalent à la distinction établie par **Derrida** entre la trace/différance et, d'autre part, le *logocentrisme*.

Les réflexions de **Julia Kristeva** sur la *production signifiante* mènent à description des mécanismes langagiers qui a un caractère activiste et donc performatif. La théorie de Kristeva fait une grande part aux gestes de transgression. En effet, pour elle, le langage est produit par un travail pulsionnel qu'elle nomme *le procès de la signifiante*. Ce terme vise à faire comprendre que tout texte, tout signifiant est la résultante d'un travail en grande partie inconscient, mû par l'appareil pulsionnel. Ce procès de la signifiante engendre non seulement le texte mais aussi les sujets et objets que celui-ci postule : *il correspond au travail de l'inconscient qui cherche à s'exprimer à travers des signes*. En d'autres mots, *le "moteur" du langage*—l'énergie qui pousse à la création des chaînes signifiante—*n'est plus le temps*, comme on pourrait le croire à la lumière des commentaires de **Derrida** sur **Husserl**—*mais les pulsions et le désir*. C'est une hypothèse que Kristeva emprunte en partie à **Freud** et à **Jacques Lacan**. Nous verrons plus bas que le concept de production signifiante repose sur une théorie de la stratification des processus langagiers : un processus signifiant préverbal fluide, dynamique et transgressif—le *"sémiotique"*—érode et conteste le langage articulé—*le "symbolique"* [voir 3.3.2.2].

Afin de comprendre ce qu'est le procès de la signifiante, il est utile de rapprocher ce concept de la notion d'intertextualité [voir 1.3.1.2.1.3.3]. En effet, l'intertextualité

présuppose que toute lecture, toute interprétation, toute création verbale s'effectue à partir des matériaux disponibles dans le champ culturel existant : les systèmes de signes sont donc soumis à un travail, un refaçonnage constant, qui est en fait le procès de la signifiante lui-même. Le procès de la signifiante implique donc que chaque lecture, *chaque interprétation d'un texte est un véritable travail dont le produit dépasse les données de départ* : le lecteur ne se cantonne jamais à essayer de reconstituer un sens bien défini que l'auteur aurait encodé préalablement dans le texte. Le lecteur va inévitablement retravailler le texte à la lumière de son propre potentiel d'intertextualité—c'est-à-dire en se laissant guider par l'ensemble de textes qu'il ou elle a déjà lu. Ce réseau intertextuel auquel a accès le lecteur va contribuer au travail de (ré)interprétation [voir **Barthes**, SZ 3.3.4.3 et 3.3.4.4]. Comme chaque lecteur s'insère dans un réseau intertextuel différent, chaque lecture va constituer un travail—un acte de langage—unique. Il n'est donc pas question d'essayer de converger vers une lecture singulière ou privilégiée—vers un contenu propositionnel, un signifié idéal.

Le même type de raisonnement s'applique au processus créatif. Celui-ci ne part jamais de zéro, puisque l'auteur s'insère dans le réseau intertextuel de la culture. *La création consiste donc à (re)travailler un matériau sémiotique préexistant*. Elle est un travail de réinterprétation constante—une chaîne d'actes de langage dont le résultat n'est jamais déterminé à l'avance.

Ce sont ces concepts de procès de la signifiante et d'intertextualité que **Roland Barthes** reformule dans *S/Z*, lorsqu'il définit les notions de textes "lisibles" ou "scriptibles" [voir 3.3.4.3]. Selon Barthes, certains textes—les oeuvres "classiques" ou réalistes—essaient de camoufler le fait qu'elles sont soumises au procès de la signifiante. Ce sont les textes "lisibles". Leurs lecteurs sont censés décoder leur sens de manière monosémique—comme s'il n'y avait qu'un sens possible—qu'un seul contenu propositionnel. Par contre, les textes "scriptibles"—c'est-à-dire les oeuvres de la tradition moderniste—exigent de leurs lecteurs une intervention performative. Ces textes ne peuvent être simplement lus. *Leur interprétation est toujours déjà un travail de réécriture*. Ils révèlent donc explicitement que toute appropriation d'un texte prend la forme d'un travail signifiant, d'une performance discursive. Le résultat de ce travail est toujours pluriel et polysémique : chaque lecture/ réécriture produit un résultat différent. Les textes scriptibles sont donc ce qu'**Umberto Eco** appelle des "oeuvres ouvertes."

Les notions de procès de la signifiante et de texte scriptible semblent indiquer que, pour le poststructuralisme et les théories de la performativité, il est impossible de définir une interprétation "correcte" d'un texte et d'écarter ce qui serait ses "mauvaises" lectures. Si l'on prend la théorie au pied de la lettre, *il faut en effet conclure que le sens d'un texte est fondamentalement indéterminé*. Cependant, les auteurs poststructuralistes eux-mêmes tempèrent parfois cette polysémie. Par exemple, Barthes indique qu'une lecture "scriptible," qui joue donc le jeu de l'intertextualité, reste une lecture systématique et qu'elle se distingue d'une lecture subjective, qui elle est, en fait, beaucoup moins "plurielle" [voir 3.3.4.4.3]. De même, il est possible de considérer qu'à chaque moment

historique, le nombre de lectures qu'un texte peut produire n'est jamais littéralement infini : son interprétation est restreinte par le contexte culturel de l'époque, qui crée un champ intertextuel spécifique et contraignant, mais dont la géographie reste en effet difficile à déterminer.

### 3.2.2.3 Gilles Deleuze et Félix Guattari : flux, intensités, lignes de fuite et reterritorialisation

Dans *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari appliquent le concept de production signifiante à la psychanalyse et à la politique : l'inconscient est décrit ici comme un processus de production sans fin—l'origine d'un dynamisme performatif inépuisable. Ceci mène à une critique libertaire de la psychanalyse freudienne : il s'agit de refuser toute norme qui limiterait la production du désir. Deleuze et Guattari reprochent à **Freud** d'utiliser la psychanalyse pour légitimer les structures familiales traditionnelles : le modèle œdipien de la thérapie favorise selon eux le rôle du père et rend le processus de refoulement des pulsions inévitable. Le but de Deleuze et Guattari est de réfléchir sur les stratégies de discours qui permettent d'éviter la création de rapports autoritaires et totalitaires.

Nous examinerons plus en détail les aspects littéraires et politiques des théories de Deleuze et Guattari dans un chapitre ultérieur [voir 5.3.2]. Notons ici brièvement que les deux auteurs s'écartent de la tradition saussurienne car ils estiment que les concepts de signifiant et de signifié sont liés à une philosophie à la fois pessimiste et idéaliste qui est fondamentalement une source d'oppression. Le signifiant, même s'il régit un langage affaibli, déchu, soumis au manque, reste une figure du pouvoir. On peut voir ici un rejet des théories du langage qui se basent sur l'inévitabilité du manque [voir 3.3.3.8]. Le concept de manque semble impliquer une vision du monde basée sur la culpabilité ou même la soumission : l'imperfection justifie la domination. Le sujet hanté par le manque ne peut se débarrasser de son rapport à des figures d'autorité : le nom du Père chez Lacan ; le besoin irrépressible de réinterpréter les grands textes de la tradition chez Derrida. Deleuze et Guattari proposent, pour leur part, une vision du langage basée sur des concepts de flux et d'intensité, et de *lignes de fuites*. Ces termes décrivent le processus productif d'un langage-inconscient qui se développe librement. En revanche, le refus de mobiliser le dynamisme de la production signifiante mène à la *reterritorialisation*, qui est un processus de répression.

### 3.2.2.4 Le dialogisme bakhtinien

Il est également possible de rattacher la théorie du dialogisme élaborée par **Mikhaïl Bakhtine** aux conceptions performatives des interactions culturelles. Pour des raisons géographiques et historiques évidentes, **Mikhaïl Bakhtine** ne peut cependant pas être considéré comme un théoricien poststructuraliste ou postmoderne. Bakhtine était un théoricien soviétique des années 1930-50 dont les œuvres sont parfois incluses dans la critique de tradition marxiste bien elles se distinguaient très clairement de l'orthodoxie réaliste socialiste. L'œuvre de Bakhtine a été traduite à partir du début des années 1970 en

France et dans les années 1980 pour les pays anglo-saxons. Elle a exercé une influence considérable, car elle présente des convergences importantes avec le (post)structuralisme, tout en permettant un type de lecture plus humaniste.

Tout comme pour Deleuze et Guattari, nous analyserons plus en détail les différents aspects de la théorie bakhtinienne dans les chapitres consacrés à la politique du poststructuralisme / postmodernisme [voir 5]. Nous nous limiterons ici à souligner la dimension performative du processus que Bakhtine a analysé sous différents angles dans toutes ses œuvres—le *dialogisme*. Bakhtine associe le dialogisme à un grand nombre de concepts de sens assez proche : *polyphonie*, *plurivocité*, etc. ... Le dialogisme implique que *tout énoncé, tout discours, tout oeuvre littéraire est toujours déjà une réponse à d'autres énoncés*, d'autres discours, d'autres oeuvres. Ceci veut dire qu'une oeuvre isolée ne peut jamais avoir de sens clos, d'interprétation achevée. Elle est toujours l'enjeu d'une *renégociation performative* : le travail du dialogue culturel ne connaît pas de limite. *Il n'y a donc pas de clôture du signifié*—pas de contenu propositionnel distinct. En fait, toute oeuvre est toujours fondamentalement incomplète car elle est toujours liée aux textes d'autres interlocuteurs.

Le dialogisme mène à la conclusion que *chaque texte est toujours implicitement hétérogène*. Puisque chaque texte participe à un dialogue infini il doit soit contenir une pluralité d'idiomes qui expriment une pluralité de visions du monde, soit se rapporter à d'autres idiomes existant en dehors de lui. Selon Bakhtine, cette "*polyphonie*" doit être encouragée. En particulier, Bakhtine privilégie le roman (il est un des théoriciens les plus importants de ce genre, à l'instar de **Georg Lukács**) car il considère que le roman permet un très grand degré de polyphonie (par opposition à la poésie lyrique). Nous verrons dans un chapitre ultérieur qu'il y a une dimension politique dans le fait de privilégier la polyphonie [voir 5.3.3.1.2] : Bakhtine est un théoricien de tendance anarchiste qui admire la vivacité des cultures populaires—le bouillonnement vital qu'il appelle "*le carnavalesque*". Bakhtine pense que la culture élitiste, la culture du pouvoir, tend à marginaliser, voire à exclure ces traditions populaires. L'art élitiste est le plus souvent *monovocal* ou *monologique*—il essaie de purifier son langage et d'en écarter les influences populaires. Il est donc important de favoriser les genres de style hybride, plurivoque, où le carnavalesque s'exprime le plus aisément. C'est pourquoi Bakhtine a écrit un volume important au sujet de *François Rabelais*, un écrivain dont l'oeuvre éminemment polyphonique laisse le "carnavalesque" s'exprimer librement. Nous voyons donc que le *monologisme* selon Bakhtine joue le rôle de principe de répression qui bride l'élan émancipateur du dialogisme.

### 3.2.2.5 Le "différend" chez Jean-François Lyotard

Lyotard est généralement associé au postmodernisme, notamment parce qu'il a été lui-même un des premiers français à utiliser ce terme (*La condition postmoderne* 1979). Le choix terminologique importe en fait assez peu : sa théorie s'inscrit tout autant dans la lignée du poststructuralisme que dans celle, majoritairement américaine, du

postmodernisme. Pour Lyotard, le fait qu'il soit impossible de construire du sens (du signifié) stable ou absolu est dû à ***une tendance fondamentale du langage à s'orienter vers la diversité, l'hétérogénéité et même le conflit***. Il y a toujours "différend" au sein des langages, c'est-à-dire à la fois ***différence et conflit***. Le concept du "différend" joue donc chez Lyotard un rôle comparable à la différence derridienne, mais avec une connotation performative prononcée : il s'agit d'un principe d'instabilité conflictuelle qui sape le discours des différentes métaphysiques. Il n'y a donc jamais moyen d'unifier le sens, de réconcilier des arguments antagonistes.

La théorie du différend se base une relecture d'**Immanuel Kant** et de **Ludwig Wittgenstein** (deuxième période : la théorie de jeux de langage). D'un point-de-vue philosophique, c'est parce que le champ du discours est fragmenté, parce qu'il contient des jeux de langages dotés de prérogatives incompatibles (discours épistémologique ; discours moral, esthétique, économique...), que le discours ne permet pas d'établir un projet philosophique pourvu d'une légitimité absolue. Parce qu'il y a différend entre les genres du discours, on ne peut pas établir de discours métaphysique totalisant qui réconcilierait le bien, le vrai et le beau. Chaque variété de langage poursuit des actes de langage spécifiques et irréconciliables. On ne peut donc, par exemple, pas justifier le savoir par la morale, comme les idéologues de la modernité (libéralisme, marxisme) ont essayé de le faire. Cette critique des discours totalisants va directement à l'encontre de la tradition hégélienne et du marxisme classique,

Lyotard, se sert de cette hypothèse sur le fonctionnement du langage pour décrire une époque—la postmodernité (*La condition postmoderne ; Le différend ; Le postmoderne expliqué aux enfants ; Moralités postmodernes*). Selon lui, cette époque présente deux caractéristiques étroitement corrélées : elle est soumise à une grave ***crise de légitimité philosophique et politique*** qui rend problématiques les anciennes luttes progressistes. Ce processus de délégitimation se manifeste par le déploiement d'une ***grande diversité de discours hétérogènes***—par la prolifération de jeux de langages soumis à des "différends" irréconciliables.

L'aspect des théories de Lyotard qui a eu le plus de retentissement n'est cependant pas le concept de "différend," mais le principe contraire—ce que le philosophe français appelle les "***grands récits***"—les ***récits de légitimation***. Puisque la fragmentation du discours enlève toute légitimité absolue au discours métaphysique, les philosophes et les penseurs politiques ont dû utiliser des procédés de substitution pour donner à leurs textes un semblant de légitimité. Tout projet politique, scientifique ou philosophique tire donc sa légitimité d'un "grand récit"—d'un récit de légitimation idéologique sans fondement absolu. ***L'idéologie n'est donc qu'un ensemble de fictions, comparables aux mythes des peuples premiers***. Les deux grands récits de la modernité sont, selon lui, celui qui fait du peuple le sujet qui va se libérer politiquement grâce au savoir (discours du libéralisme, marxisme, droits humains), et d'autre part, celui de l'idéalisme allemand, qui interprète chaque étape du progrès comme un moment dans l'histoire de l'"esprit" ou de la "vie." La théorie des grands récits de Lyotard est donc fonctionnellement comparable à la notion de

*logocentrisme* chez Derrida : ces deux théoriciens poststructuralistes s'accordent sur le fait que le discours du pouvoir sert à masquer ou refouler la pluralité et l'instabilité du discours : les « grands récits », par leur cohésion factice, servent à masquer le différend de la même manière que le logocentrisme vise à cacher la différence.

Ce caractère quasi-fictionnel des idéaux de la modernité (progrès historique ; rationalité scientifique ; droits humains ; libéralisme ; marxisme) apparaît d'autant plus clairement que, au cours du vingtième siècle, nos sociétés ont traversé des *crises de délégitimation*. Pour Lyotard, les événements apocalyptiques de la seconde guerre mondiale (l'holocauste), ainsi que d'autres crises historiques ultérieures (Révolution hongroise de 1956 ; Mai 1968 ; crise du pétrole de 1973) ont privé toutes ces doctrines de leur valeur d'évidence incontestable. Au total, Lyotard ne se veut pas systématiquement pessimiste. Dans ses moments optimistes, cette théorie aboutit à une célébration de la diversité—*un pluralisme qu'il faut préserver contre toute approche totalisante*. Le but de l'art postmoderne, selon Lyotard, est de rendre visible le pluriel, l'hétérogène.

### 3.2.3 Théories poststructuralistes de l'origine du langage

#### 3.2.3.1 Derrida : le “devenir-immotivé du signe”

Nous avons vu que **Saussure**, dans le *Cours de Linguistique Générale*, se refuse à émettre une hypothèse sur l'origine du langage. On sent bien cependant que la théorie saussurienne exige que le langage ait toujours existé : on voit mal comment Saussure pourrait accepter l'idée qu'il y a eu une cassure historique entre une ère du non-sens, où le langage n'existerait pas, et une ère du sens. En effet, la création du langage—donc, pour Saussure, *l'institution des signes* (immotivés)—*ne peut se faire qu'au sein d'un langage préexistant* [voir 2.4.4.3]. La théorie saussurienne aboutit donc au paradoxe selon lequel il y aurait toujours eu du langage avant le langage.

Dans leurs réflexions sur l'origine du langage, les théoriciens poststructuralistes vont aborder ce paradoxe saussurien de front : ils vont effectivement confirmer l'idée qu'il est impossible d'envisager un état du sujet humain ou de la société sans langage. Ils disposent pour ce faire de concepts qui permettent de rendre très convaincante ce qui reste chez Saussure une hypothèse contre-intuitive. On trouve en effet chez **Derrida** une conception du signe plus large, plus inclusive que ce que l'on trouve chez Saussure. Ceci permet plus facilement d'affirmer qu'il y a toujours (eu) langage. C'est ce que l'on pourrait appeler le pansémiotisme ou la pantextualité.

Pour Derrida, la question de l'origine du langage trouve immédiatement sa réponse : le concept-même de “trace” [voir 3.3.1.2] suggère que *toute perception est d'office sémiotisée*. Il est donc impossible d'imaginer un moment originaire dans l'histoire du sujet ou de l'espèce humaine qui serait dépourvu de processus sémiotiques. Cependant, ceci ne veut pas dire qu'à toute époque du développement de l'espèce humaine (ou du sujet individuel), il y aurait toujours eu un langage pleinement articulé (soumis à la double articulation phonème/ morphème, comme le diraient les linguistes). Derrida inclut en effet dans le fonctionnement de la “trace” sémiotique les signes—les marques—les plus simples, les plus primaires.

Bien que Derrida ne développe pas cette théorie de manière très explicite, dans *De la grammatologie* il esquisse une histoire du langage—une généalogie du signe—en prenant comme critère le degré plus ou moins grand d'“arbitraire” du signe, sa plus ou moins grande “immotivation”. Comme **Charles Sanders Peirce**, Derrida admet l'existence de marques, de signes non arbitraires—des index. Ces index sont probablement les signes les plus primitifs, ceux qui sont le mieux représentés dans les stades initiaux du langage. Cependant, il est essentiel pour Derrida de souligner que de tels index sont rapidement repris dans un réseau de langage composé très majoritairement de signes immotivés (“arbitraires”). C'est ce que Derrida appelle “*le devenir-immotivé du signe*.” Le fonctionnement même du langage est basé sur le mécanisme qui transforme des “marques” non arbitraires (des index, comme la trace d'un pas sur le sable [voir Peirce et *Robinson*

*Crusoé* : 2.4.3.2]) en signes arbitraires. Une telle conception du signe et de sa genèse rend beaucoup plus convaincante l'idée que toute notre expérience serait sémiotique. Il est absurde de croire que Derrida (ou que tout autre auteur poststructuraliste) pense que toute notre perception du monde est structurée dans un langage qui aurait la clarté et la précision des textes de **Racine** ou de **Voltaire**.

### 3.2.3.2 Julia Kristeva : le sémiotique et le symbolique

Julia Kristeva pousse beaucoup plus loin que Jacques Derrida la tentative de différencier au sein des processus sémiotiques des niveaux qui correspondraient à des stades soit plus primaires (donc moins articulés) soit plus articulés. Sa théorie s'inscrit dans la continuité de l'approche psychanalytique de **Jacques Lacan**—une approche que Kristeva modifie cependant de manière significative.

Kristeva, dans *La révolution du langage poétique*, écrit que le développement langagier de l'enfant passe par deux grands stades du langage : le *sémiotique* et le *symbolique*. Le sémiotique est un langage peu articulé que l'enfant développe lors du stade pré-oedipien, c'est-à-dire quand le bébé est en interaction avec sa mère. A ce stade, *l'enfant ne perçoit pas encore de sujets et d'objets distincts : il fait partie de la "chora" sémiotique, au sein de laquelle les rapports d'individuation n'ont pas encore été établis*. Les processus sémiotiques servent à "territorialiser" son corps, alors que celui-ci est traversé par des pulsions.

Il est évidemment très difficile de décrire le sémiotique car une telle description ne peut s'accomplir qu'au moyen d'un langage théorique (et donc "symbolique" au sens lacanien). Kristeva indique néanmoins que le sémiotique se compose de "flux" et de "marques" (ou "stases") : il faut imaginer un processus où le dynamisme des pulsions se trouve momentanément interrompu (ce qui correspond à la "stase" ; la "marque"), avant de reprendre son cours. La manière dont le sémiotique se manifestera sera par exemple sous forme de geste, de rythme, de mélodie. Il est essentiel selon Kristeva de souligner que *le sémiotique ne peut développer un discours expressif qui se baserait sur des signifiants et des signifiés*. Par rapport au langage articulé (symbolique), le sémiotique a en partie une fonction préparatoire : il façonne les matériaux (rythme ; matière sonore) qui serviront plus tard au discours signifiant, sans avoir lui-même de signifiants ou de signifiés déterminés.

Dans cette optique, le symbolique est évidemment le langage articulé qui succède au sémiotique. Le symbolique met en jeu des signifiants et des signifiés, ainsi que des sujets et des objets. L'acquisition du langage symbolique a lieu à un moment que Kristeva appelle le stade "*thétique*" : c'est le moment à partir duquel l'enfant est capable de poser un acte d'expression, d'exprimer une thèse. Ce stade thétique correspond au stade du miroir tel que le définit **Lacan** [voir plus bas 3.3.3.3.6]—le moment où l'enfant prend conscience de son individualité et où il se sépare donc de la relation symbiotique avec la mère.

Les concepts de sémiotique et de symbolique ont un impact direct sur la critique littéraire. Ils sont en effet au centre de la théorie de la poésie développée par Kristeva. Selon elle, il ne faut pas imaginer que l’accession au symbolique (le stade ‘thétique’) efface d’un coup le sémiotique. En fait, ces deux types de processus signifiants coexistent en une tension permanente. Dans cette optique, *la poésie est la pratique langagière où le sémiotique refait surface de la manière la plus visible*. Pour Kristeva, l’écart qui existe entre le langage de tous les jours (en fait, le langage symbolique) et d’autre part le langage poétique est précisément dû à *l’action du sémiotique sur le symbolique*. La poésie est caractérisée par des répétitions sonores (rimes) et rythmiques (structure métrique et prosodique), ainsi que par des écarts syntaxiques [voir Jakobson 2.5.2.1]. Tout ceci provient, selon Kristeva, d’un jeu sémiotique qui soumet le langage à des pratiques qui ramènent le sujet au comportement pré-thétique. Ce jeu avec le matériau signifiant n’est en effet pas orienté vers l’expression d’un message. Il témoigne plutôt d’un retour au comportement ludique qui précède l’ordre symbolique.

De plus, selon cette théorie, ce que Kristeva appelle le travail de la signifiante [voir 3.3.2.2]—l’énergie pulsionnelle qui fait avancer le langage—est de l’ordre du sémiotique. Il existe un dynamisme pulsionnel/sémiotique qui permet la création de structures symboliques, mais peut aussi mener à leur remise en question. Ces structures symboliques (texte scientifique, réaliste, texte “lisible” selon **Roland Barthes** [voir 3.3.4.3]) sont en fait des résidus figés, rigides, qui doivent être retravaillés par le sémiotique. Il est cependant important de souligner que Kristeva n’aspire pas à une destruction du symbolique. Ceci correspondrait selon elle à une utopie régressive. Elle pense plutôt que la réémergence du sémiotique au sein du symbolique—c’est-à-dire le travail de la poésie elle-même—doit mener à une régénération du symbolique—une régénération qui correspond bien au travail de la signifiante.

### 3.2.3.3 Le manque à l’origine du langage : Freud et Lacan

#### 3.2.3.3.1 Le manque : langage, sujet, et castration

La théorie du sémiotique et du symbolique chez **Kristeva** peut être décrite comme une révision *des théories lacaniennes* (et par extension freudiennes) *qui associent le langage au manque*, c’est-à-dire, en terme psychanalytiques, à la castration. Dans l’optique lacanienne, *le langage tire son origine d’une perte fondamentale* : il sert à compenser la perte irrémédiable d’une union idyllique du fœtus avec la mère.

L’apport de Lacan est, en ce domaine, décisif pour le poststructuralisme. Le psychanalyste a en effet exprimé par le biais de la théorie psychanalytique *une vision pessimiste du fonctionnement du langage qui caractérise la majeure partie des auteurs poststructuralistes*. Nous avons vu dès le départ que le poststructuralisme présuppose que le langage, le récit, ou tout autre texte littéraire est affecté par l’action d’un principe d’érosion incontournable, par une instabilité ou une incohérence inéluctable. Ce crédo

pessimiste différencie le structuralisme ‘classique’ (**Saussure, Jakobson**, le premier **Barthes**) du poststructuralisme lui-même [voir 3.1.1].

Dans l’optique psychanalytique de Lacan, il existe *une impuissance fondamentale du langage* (de *l’ordre symbolique*)—une impuissance qu’il faut circonscrire sous le terme de *castration*. Notons que, si le vocabulaire très sexué de la psychanalyse lacanienne peut parfois sembler obsessionnel (ou même ridicule), il est cependant possible de décoder les termes lacaniens de manière métaphorique. Dans cette optique, ce que l’on pourrait appeler le folklore de la psychanalyse jouerait le rôle de récit mythologique pour la représentation d’une certaine instabilité ou d’une incomplétude des mécanismes de langage. Cette instabilité a été décrite par d’autres théoriciens (**Derrida, Lyotard**) au moyen d’autres vocables (*différance ; différend*) [voir 1.3.1.2.1.1]. On pourrait d’ailleurs, en élargissant le propos, comparer la théorie lacanienne du manque aux discours théologiques et philosophiques sur l’existence du mal : il s’agit ici d’expliquer la présence d’un facteur négatif incontournable dans l’expérience du sujet. Il est important, je pense, de souligner que Lacan exprime un pessimisme métaphysique (et donc dogmatique) qui ne doit pas automatiquement emporter l’adhésion.

Dans l’optique de Lacan, il est possible de mettre en évidence les rapports entre langage, manque et castration de plusieurs manières. J’ai donc distingué ci-dessous deux hypothèses—deux modes d’approches principaux de la notion de manque. On peut en premier lieu raisonner de manière quasi-axiomatique, en présentant *la notion de manque/ castration comme une conséquence directe des notions mêmes de sujet inconscient et de langage*. Dans cette logique, affirmer l’existence d’un inconscient structuré comme langage implique automatiquement l’existence du manque au sein de ce réseau inconscient/ langagier [voir ci-dessous : hypothèse #1].

On peut d’autre part, de manière plus détaillée, faire ressortir l’impact du manque et de la castration en essayant de retracer le processus par lequel le sujet humain est constitué, et par lequel il accède au langage—à l’ordre symbolique [voir hypothèse # 2]. *Accéder à l’ordre symbolique, dans cette optique, revient à se soumettre à la logique du manque et de la castration*. Le symbolique (le langage) est donc un domaine déprécié.

### 3.2.3.3.2 Le sujet inconscient : un champ langagier hanté par le manque

**Hypothèse #1** : Le sujet inconscient et le langage ne font qu’un. Ils sont tous deux structurés par la notion d’absence—donc, de manque. Le manque est donc un principe fondamental à la fois pour le fonctionnement du langage et pour le sujet.

**Alain Juranville**, dans son ouvrage sur Lacan, fait la remarque que Freud s’était heurté à un obstacle important lors de l’élaboration de ses théories : la difficulté de prouver l’existence même de l’inconscient. En effet, si ce domaine psychique est par définition soustrait à la conscience, il est difficile de produire des preuves irréfutables de son existence au moyen d’un discours scientifique qui, lui, est par définition conscient.

Juranville montre que Lacan a dès le départ résolu cette difficulté de manière directe et presque axiomatique : il prétend qu'il n'y a pas lieu d'essayer de fournir des preuves positives de l'inconscient, car celles-ci auraient toujours un statut paradoxal (Juranville 47-49). Au contraire, Lacan, inspiré par les théories structuralistes de **Saussure** et de **Jakobson**, affirme tout simplement que ***l'inconscient est le langage lui-même, et que le sujet est un périmètre instable qui se délimite dans ce champ langagier/symbolique.*** Cette affirmation prend comme base le principe structuraliste selon lequel il nous est impossible d'avoir une perception signifiante du monde en dehors du langage [voir découpage linguistique, 2.3.5]. Tout phénomène psychologique (tout sujet) est donc un phénomène construit par le langage.

Ceci implique que ***le sujet doit se déterminer par rapport à un vaste champ inconscient.*** En effet, ***le langage lui-même*** (si l'on en croit la linguistique structuraliste) ***se base sur des mécanismes qui font appel à la non-conscience***, à l'absence, à l'action virtuelle. En effet, nous avons vu [voir 2.3.3] que ***la notion même de structure*** (langagière) dans la linguistique structurale, ainsi que les notions de relations différentielles et de binarisme, ***impliquent que la valeur de tout élément d'un énoncé linguistique est déterminée par les rapports in absentia*** (virtuels, implicites, non-actualisés) ***que cet élément entretient avec d'autres éléments absents.*** Si l'on formule cette notion de manière psychologisante, on peut dire que tout élément d'un énoncé linguistique fait d'office appel à ***un inconscient de la langue.***

Les linguistes structuralistes eux-mêmes—notamment **Jakobson**—avaient bien remarqué ce rapport entre le langage et une certaine forme d'inconscient. Jakobson montre à plusieurs reprises que la compétence linguistique d'un locuteur est en grande partie ***subliminale*** (située sous le seuil de la conscience) : nous appliquons de manière inconsciente des règles (grammaticales, syntaxiques, poétiques) et nous créons spontanément des structures de signification sans pouvoir décrire leur fonctionnement de manière explicite.<sup>40</sup>

Lacan, comme la plupart des autres poststructuralistes, met l'accent sur le fait que la notion structuraliste d'***inconscient de la langue*** (en fait, ses mécanismes subliminaux) crée une situation d'***incomplétude, d'inachèvement radical du sujet et de la langue elle-même : la langue est un champ ouvert qui produit des significations et des sujets sans contour déterminé*** [voir 2.4.1 ; 2.4.2]. Dans l'optique pessimiste qui est celle de Lacan, on peut donc dire qu'il y a une certaine forme d'impuissance irrémédiable de la langue et du sujet—***une impuissance ou une incomplétude qu'il désignera sous la forme de la castration*** : le sujet n'est pas plein ou complet ; il est ouvert, il se dissout dans l'inconscient, pour ainsi dire ; il est donc castré. En d'autres mots, ***l'existence même de l'inconscient*** (qui est elle-même déduite de manière purement logique à partir des structures de base de la langue) ***est la condition de l'incomplétude du sujet.*** Le sujet est par

---

<sup>40</sup> Jakobson avait notamment montré que les récitants de poésie orale serbe possédaient une maîtrise subliminale de la prosodie mais qu'ils étaient incapables d'en expliciter les règles.

définition ‘castré’ par le simple fait qu’il ne peut être entièrement conscient de lui-même : les structures du langage l’en empêchent.

### 3.2.3.3.3 La castration comme perte de la Chose et accession au symbolique

**Hypothèse #2** : La constitution du sujet est une expérience qui entraîne la perte d’une certaine plénitude—la perte de l’unité dyadique avec la mère. Les mécanismes des pulsions qui animent le sujet servent à compenser ce manque, mais celui-ci subsiste. Ce mécanisme de compensation est en fait un mécanisme langagier : il utilise des signifiants qui représentent (symbolisent)—se substituent à—ce qui a été perdu. Cette substitution reste toujours imparfaite.

Afin de déterminer de manière plus détaillée comment le manque/la castration intervient à tous les niveaux du langage—comment il se tresse à travers la construction du sens—il faut faire appel à des scénarios qui racontent la formation du sujet, et le rôle joué par le langage et le manque (la castration) dans cette formation. Un de ces scénarios (le jeu du *fort-da*) apparaît chez Freud, dans *Au-delà du principe du plaisir*. Les autres étapes de ce développement telles qu’elles sont décrites ci-dessous sont tirées des écrits de Lacan, dans lesquels le psychanalyste français montre les liens entre ce qu’il appelle le sujet castré, la Chose, le désir, le signifiant et le phallus.

Ces différents récits ont ceci en commun qu’ils décrivent *la perte d’une plénitude* : pour se constituer, le sujet doit faire deuil d’un état de plénitude qui serait l’union de l’enfant ou du fœtus avec la mère (la relation dyadique avec la mère, dans le vocabulaire lacanien). Or, *cet état d’union parfaite ne nécessitait ni l’existence d’un sujet ni celle du langage* (aucune communication n’est nécessaire puisqu’il y a union au sein d’une totalité—il n’y a pas de personne à qui communiquer quelque chose, puisqu’il n’y a pas de séparation entre sujets). C’est la séparation du sujet de l’entité maternelle (la **Chose**, selon le vocabulaire lacanien) qui rend la communication (le langage) nécessaire. Cependant, *l’apparition du langage correspond à l’avènement d’un état imparfait, hanté par le manque* puisque la Chose en elle-même est irrémédiablement perdue. Ce domaine imparfait auquel le sujet accède est le *symbolique*. Il est régi par un ordre paternel—le régime du phallus. Le symbolique s’oppose à la fois au *réel* qui est le domaine de la chose (et est donc inaccessible) et à l’*imaginaire*, qui est le domaine du fantasme (c’est-à-dire, la fausse cohérence, la fausse plénitude).

Notons tout de suite qu’un tel scénario reproduit à sa manière le schéma sexiste qui était déjà présent dans la psychanalyse freudienne (dans le récit œdipien, particulièrement). Même si Lacan spécifie que le domaine symbolique, qui semble l’apanage du père et du phallus, est un domaine déprécié, affaibli par la castration, il ne ressort pas moins de ses théories que le langage est à la base un outil façonné par une logique masculine, ce qui semble privilégier les sujets masculins. Les féministes françaises— notamment Luce **Irigaray**, **Julia Kristeva**—essaieront d’infléchir les théories lacaniennes afin de les rendre compatibles avec une approche moins discriminatoire [voir 5.4.2].

### 3.2.3.3.4 Freud : le jeu du fort/ da

Dans *Au-delà du principe du plaisir*, Freud raconte le cas d'un bébé qui avait inventé une technique lui permettant apparemment de s'habituer à l'absence de sa mère. Dès que celle-ci s'en allait, le bébé se mettait à jouer avec une bobine à laquelle était attachée une ficelle. Le bébé jetait la bobine à travers la pièce en criant (en allemand) "*fort*" ("partie") et puis il ramenait la bobine à lui en criant "*da*" ("là"). Ce geste était répété sans cesse. Freud en conclut que le bébé ***crée un système de symbolisation—une sorte de micro-langage—qui lui permet de s'accommoder de l'absence de sa mère.*** D'un point-de-vue structuraliste, la bobine peut en effet être considérée comme un signifiant (Sa) dont la mère serait le signifié (Sé)—la mère réelle étant le référent absent. De plus, le bébé, en faisant disparaître et réapparaître la bobine, insère ce signe (Sa/Sé) dans une sorte de phrase primitive, qui oscille entre deux valeurs grammaticales—présent/absent. On peut en conclure que, dans cette scène en tous cas, ***le besoin de symbolisation provient du désir de trouver une compensation, un substitut pour l'absence d'un objet—dans ce cas-ci, la mère.*** De plus, ***cette scène illustre également le processus de l'individuation,*** puisque le bébé se crée ici une activité langagière qui lui permet d'exister de manière autonome par rapport à sa mère.

### 3.2.3.3.5 Lacan : le sujet comme procession de signifiants aiguillonnés par le manque

Afin d'exposer le plus clairement possible les différentes manières par lesquelles Lacan exprime la perte de la plénitude et sa compensation par le langage, je vais—de manière un peu artificielle—présenter chaque étape de la constitution du sujet sous deux aspects. Chacune des rubriques ci-dessous distingue, d'une part, une dimension psychologisante de la théorie lacanienne—une explication qui se focalise sur les notions de castration et de pulsion. Ce récit psychologique est immédiatement complété d'une explication (*en italiques*) indiquant en quoi tous les mécanismes mis en lumière forment un processus langagier (il s'agit donc de la version 'sémiotique' de ces mêmes phénomènes).

### 3.2.3.3.6 Le stade du miroir et l'imaginaire

Une des descriptions fournies par Lacan du processus d'individuation se trouve dans ses articles sur ***le stade du miroir***. Le concept de stade du miroir implique que l'enfant se reconnaît pour la première fois en tant que sujet (individu) en apercevant son image dans un miroir. Cependant, un des points principaux de ce moment du développement de l'enfant est le fait que ***le sujet ainsi aperçu est doté d'une cohérence trompeuse.*** L'image dans le miroir est aliénante : elle présente le fantasme d'un moi autonome alors que le sujet ne peut jamais prétendre à ce degré d'autonomie. ***Ce sujet reconstitué est un objet de l'imaginaire.*** Au contraire, le sujet véritable de l'enfant restera toujours fracturé, marqué par le manque—marqué par la perte de la plénitude.

*Fondamentalement, le fonctionnement même du langage (tel que le structuralisme*

*l'envisage) rend impossible le fantasme d'un sujet unifié, parfaitement autonome, tel qu'il s'exprime au stade du miroir. Les théories structurales du langage vont à l'encontre de l'espoir de constituer un sujet plein dans le langage. La subjectivité pleine est, selon Barthes (et Lacan), un imaginaire—une illusion compensatrice [voir 3.3.3.6 et 3.3.4.4.3].*

### 3.2.3.3.7 Le sujet castré et la différence sexuelle

Pour le sujet, *la marque la plus facilement perceptible de son état d'incomplétude est l'existence de la différence sexuelle*. Dans un état de plénitude parfaite, il n'y aurait pas de différenciation entre sujets (en fait, pas de sujets du tout) [ceci explique l'importance que Barthes attache à la figure du castrat dans *Sarrasine*]. Mais les êtres humains sont sexués, Chacun est donc incomplet par rapport à l'autre. *Lacan interprète cette différence* selon la logique (un rien sexiste) de Freud, c'est-à-dire qu'il la perçoit *comme une castration* : certains êtres humains ont quelque chose (un phallus) que d'autres n'ont pas. Le manque de la plénitude se marque donc dans la structure biologique et psychique des sujets humains. La castration est possible, ce qui prouve que le manque existe.

*Si différence sexuelle et castration sont les marques primordiales de la perte de la plénitude, elles sont aussi un élément de base des mécanismes langagiers. La différence sexuelle (donc la castration) est dans cette optique la première différence sémiotique—le premier binarisme structural [voir oppositions binaires 2.3.4]. Elle offre la preuve que, dès que les êtres humains ont quitté l'état de plénitude de l'union dyadique avec la mère, tout leur univers devient un domaine sémiotique—un système structural où chaque élément se définit par rapport aux autres éléments (dans ce cas-ci, le masculin se définit par opposition au féminin).*

C'est bien-sûr dans le binarisme sexuel qu'apparaît **le phallus**. Nous verrons plus bas que celui-ci joue le rôle de signifiant (disons, en gros de signe) primordial. Il est donc beaucoup plus un élément symbolique qu'un objet concret (un organe). En termes un peu directs, on peut dire cependant que, au moment de la découverte de la différence sexuelle, le phallus est la première chose à laquelle le sujet peut se raccrocher afin de compenser la perte de la plénitude. Il est donc le premier signe de cette perte et son premier substitut. Contrairement à Freud, *Lacan ne croit pas que le sujet puisse* durablement s'arroger le phallus—c'est-à-dire *se doter d'un pouvoir stable, d'un moi clôturé* grâce au phallus. Celui-ci est le symbole d'un certain pouvoir (le pouvoir de symboliser), mais ce pouvoir n'offre jamais une véritable plénitude.

### 3.2.3.3.8 La dialectique du désir : le sujet, la Chose, l'Objet A, les pulsions, les objets a

Afin de compléter la description de la naissance du sujet, il faut introduire *la notion de désir* tel que Lacan l'envisage, ainsi qu'une série d'autres termes qui lui sont associés—la Chose, l'Objet A, les pulsions, les objets a, les signifiants. Selon Lacan, *le désir*, qui est à la base de la vie psychique du sujet, *visé ce qui est irrémédiablement perdu*, c'est-à-dire *la Chose*, que Lacan appelle aussi *l'Objet A* (l'«objet grand A»). Cette Chose—cet objet

A—peut prendre différents visages : il est tout d’abord la *‘chose maternelle’* (la mère de l’union dyadique) mais peut aussi être (dans *S/Z* de Barthes, par exemple) *le corps* (comme objet total que l’on pourrait percevoir tel qu’en lui-même), l’*origine* absolue (des sociétés humaines ou de la richesse, comme dans *S/Z*) ou *le réel* (que le langage essaie de saisir tel qu’en lui-même, mais toujours en vain) [voir 3.3.4.5.4.6.2.2]. *La Chose est donc tout ce qui manque*. Il faut conclure de ceci que *le désir est toujours frustré* : il poursuit un objet (A) qui par définition ne se laisse pas approcher.

L’idée d’un sujet mû par un désir perpétuellement frustré semble fort pessimiste : comment le sujet pourrait-il se soutenir dans des conditions aussi peu prometteuses ? En fait, afin de fonctionner, le sujet va devoir se rabattre sur des mécanismes de substitution. Les éléments qui entrent dans ces mécanismes sont *les pulsions* et *leurs objets* (que Lacan appelle ‘objet petit a’). *Au contraire du désir, les pulsions peuvent bien atteindre leur objet* (je vous passe le catalogue très épicé des ‘objets petit a’ possibles—il s’agit, bien sûr, en premier lieu des différents objets sexuels, zones érogènes, etc. ...). Cependant, cette satisfaction ne reste jamais que partielle. *Après la satisfaction de la pulsion, le manque de la Chose* (et donc le désir de cette Chose) *se fait sentir à nouveau*. Afin de combler ce vide, le sujet essaie à nouveau de satisfaire une de ses pulsions, une entreprise qui, même réussie, s’avère finalement insatisfaisante par rapport à ce que veut le désir. Il s’amorce ainsi *un cycle sans fin* où la satisfaction des pulsions sert à combler un manque (à satisfaire un désir qui ne peut être comblé).

Par exemple, imaginons le développement du bébé-bobine imaginé par Freud. A partir du moment où le bébé accède au stade de sujet individué, il sera soumis au manque, au désir et à la castration symbolique. La présence de sa mère, qu’il semble appeler par son jeu, ne pourra pas entièrement combler ce vide. En effet, elle-même est un sujet individué, donc castré. En tant que telle, elle ne peut plus être la Chose que désire le bébé. Dans sa vie adulte, le bébé-bobine peut essayer de retrouver la plénitude de la Chose dans ses relations sexuelles et affectives. Mais la satisfaction de ses pulsions reste temporaire et partielle. Elle laisse transparaître le manque. Il faut donc relancer sans cesse le mécanisme compensatoire des pulsions (réitération des rapports sexuels à l’infini, ou bien déplacement des pulsions sexuelles sur des objets dérivés—argent, voitures, pouvoir politique).

*Dans la logique lacanienne, la dialectique infinie du désir et des pulsions décrite dans l’exemple ci-dessus est, nous l’avons dit, un processus langagier : la succession des différentes pulsions et des différents objets ‘petit a’ est en fait une succession de signes—plus précisément de ‘signifiants’. En effet, les ‘objets petit a’, sont des signifiants parce qu’ils sont des éléments compensatoires (cf. la bobine du bébé de Freud). Le sujet dispose de ces objets non seulement pour s’habituer à la perte de la plénitude (la castration), mais littéralement pour la représenter symboliquement. L’acte de représenter, de symboliser est toujours une compensation—il implique l’absence de l’objet symbolisé ou, au moins, une distance entre le sujet et cet objet.*

*Ce que le désir provoque dans sa poursuite de la Chose est donc non seulement une réactivation constante des pulsions, mais, d'un point-de-vue sémiotique, une **procession des signifiants**. Chaque objet des pulsions signifie implicitement la Chose perdue, son manque. Satisfaire une pulsion ne comble pas le manque : la réapparition du désir correspond au besoin de **trouver un nouveau substitut, un nouveau signifiant pour la Chose perdue**. La procession des signifiants est règlementée par le **phallus** qui, nous l'avons vu plus haut, est le premier des signifiants. Tout signifiant individuel se ramène au phallus car celui-ci incarne **la possibilité même de la symbolisation**—la possibilité de compenser (imparfaitement) le manque. C'est ainsi que Lacan explique que l'ordre symbolique (par opposition à l'**imaginaire**, qui est le domaine du fantasme, et au **réel**, qui est l'inaccessible domaine de la Chose) est dominé par la logique du père. Ceci vaut, bien-sûr à la fois pour les sujets féminins et masculins, qui se définissent tous dans le symbolique et qui sont donc tous également castrés (incomplets).*

*Dans l'exemple du bébé-bobine, la bobine est donc bien un signifiant pour la Chose maternelle absente. De même, la mère du bébé, en tant qu'individu, est également un signifiant pour ce manque primordial, ainsi que le ou les partenaires ultérieur(e)s de celui-ci.*

Afin de voir comment tous ces éléments s'imbriquent pour former la théorie lacanienne du sujet, du désir, du langage et de la castration, prenons l'exemple d'un individu (masculin) qui essaie de structurer son moi par le biais de ce que nous pourrions appeler le désir de dominance automobile. J'ai choisi, pour raisons de décence bien comprises un exemple qui n'est pas directement sexuel. Il s'agit de ce que Freud appellerait un cas de **déplacement** : une pulsion fondamentalement sexuelle a été greffée sur un objet—les voitures puissantes et rapides—qui ne l'est pas à priori. La théorie lacanienne permet très facilement d'expliquer ce type de mécanisme.

# 1. Petite enfance : le sujet X se constitue. Il y a perte de **l'unité dyadique** avec la mère—perte de la **Chose**. C'est l'apparition du **manque**.

# 2. Le sujet X prend conscience du manque quand il est confronté avec la **différence sexuelle** et donc avec la **castration**.

# 3. En réaction, le sujet X veut compenser la perte de la plénitude en essayant d'utiliser le **phallus** comme substitut à la Chose, ou au moins comme garantie de la cohérence de son moi (la cohérence du moi est l'objet du **stade du miroir**).

# 4. Cependant, il n'est pas véritablement possible de posséder le phallus. Celui-ci n'est qu'un **signifiant**—un substitut fondamental, dont la fonction est d'indiquer que l'on devra se contenter de toute une série de substituts. C'est en effet la **procession des signifiants**—le fait de passer d'un substitut à l'autre—qui permettra de se prémunir contre le manque. Accepter cette logique, c'est **accéder au**

*symbolique* (le mécanisme de substitution) et se soumettre à *la loi du désir* (qui spécifie qu'on ne peut s'empêcher de désirer, et que ce désir sera frustré).

#5. Le sujet X va essayer de protéger la clôture de son moi en utilisant l'automobile comme objet phallique—c'est à dire comme signifiant de pouvoir, de stabilité. L'automobile joue donc ici le rôle de l'objet petit a : elle est l'équivalent de l'objet d'une *pulsion* qui, contrairement au désir, pourra bien être satisfaite (achat d'un Citroën AX turbo).

#6. En termes sémiotiques, cette voiture est un *signifiant*, dont le *signifié* serait la clôture du moi (le sentiment de maîtrise, de puissance). Cependant, selon Lacan, une telle maîtrise ne peut pas être atteinte : le *signifiant* peut s'y substituer mais ne peut pas réellement l'offrir comme telle. Le moment de satisfaction sera bref. La Citroën AX ne peut pas tenir toutes ses promesses. La satisfaction passagère qu'elle a procurée correspond au moment de l'*imaginaire* : la clôture fantasmée du moi. Après cette parenthèse, le *manque* réapparaît donc, ainsi que le *désir*. On comprend donc que ce que le sujet X visait véritablement par l'achat de cette voiture c'était quelque chose qui dépasse non seulement le véhicule en tant qu'objet pratique, mais qui va même au-delà du fantasme de clôture du moi : le sujet visait en fait la plénitude impossible de la Chose.

#7. Après le fiasco de la Citroën AX turbo, le *désir* et le *manque* se sont fait à nouveau sentir. Il faut y remédier en visant un nouvel objet—*un nouveau signifiant*. Achat d'une Volkswagen Golf turbo diesel. Comme vous pouvez vous y attendre, la même insatisfaction va apparaître après un certain temps. Le système va donc fonctionner en boucle (retour au point # 5, aller jusqu'à # 7, et ainsi de suite ; il faudra, bien sûr, trouver de nouveaux signifiants). Il se créera donc *une suite—une 'procession'—de signifiants* (achat de jantes en alliages, inscription à un club de rallye, pèlerinage sur la tombe d'Ayrton Senna, etc. ...), tous censés combler l'absence de la chose.

On pourrait utiliser d'autres exemples similaires (désir d'utopie ; désir de dominance planétaire). Dans un contexte littéraire, on pourrait décrire sur le même modèle le désir de réalisme. Dans cette optique, la tentative du texte littéraire de reproduire la réalité est toujours frustrée, car le réel a un statut équivalent à la Chose : il est inaccessible aux sujets de l'ordre symbolique. L'écrivain réaliste doit donc s'épuiser à accumuler des textes tous plus réalistes les uns que les autres, mais tous insuffisants par rapport à la Chose—au Réel [c'est ce que Barthes décrit dans ce qu'il appelle la 'réplique des corps' : *S/Z*, xxiii ; voir 3.3.4.5.4.6.2.2].

A partir de ceci, on peut aussi spécifier dans quelle mesure la théorie de Lacan se positionne par rapport à **Saussure** (structuralisme 'classique) et **Derrida** (poststructuralisme). Comme chez Derrida, mais à l'inverse de Saussure, il apparaît que Lacan n'a pas véritablement besoin de la notion de signifié. Le signifié selon Saussure

semblait être une entité bien définie : il s'agissait au départ du concept évoqué par le signifiant. Or, dans le système de Lacan, il n'y a pas de signification stable [voir 3.3.3.3.3 et 3.3.1.2 pour une description du même phénomène chez **Derrida**]. Fondamentalement, le signifiant lacanien vise toujours un signifié impossible (la Chose). Aucun signifiant ne parvient donc à saisir ce signifié. Chacun d'entre eux doit céder la place à d'autres signifiants, dans un effort répété pour accomplir cet acte de signification impossible.

De même, la théorie de Lacan offre un modèle très intéressant *d'un système langagier qui est littéralement mû par le manque (le désir)*. C'est l'appel du manque—l'absence sans cesse manifestée de la Chose—qui garantit le mouvement du langage, le déroulement de la chaîne des signifiants. Lacan apporte ici une réponse (très métaphysique, il faut le reconnaître) à une question que le structuralisme classique traite de manière simpliste : qu'est-ce qui permet de lier un signifiant à un signifié (ou plutôt, à d'autres signifiants) ? En d'autres mots, qu'est ce qui fait fonctionner les signes ? Qu'est-ce qui nous permet de faire en sorte qu'un être matériel puisse devenir signifiant, et qu'il puisse s'insérer dans une structure langagière ? La réponse du structuralisme classique est que les signes sont institués par convention [voir 2.4.4.2], ce qui n'explique pas tout à fait la genèse du langage. Pour Lacan, au contraire, signifier est une nécessité du sujet : c'est la loi du désir qui nous oblige à compenser par des signes l'impact négatif du manque.

### 3.2.4 Lire un essai de théorie littéraire poststructuraliste : *S/Z* de Roland Barthes (1970)

#### 3.2.4.1 "L'oeuvre de la rupture"

**Terry Eagleton** décrit *S/Z* comme "l'oeuvre de la rupture," c'est-à-dire le texte qui, chez Barthes, marque la cassure entre structuralisme classique et poststructuralisme. Au moment où Barthes publie *S/Z*, il apparaît comme le chef de file du mouvement structuraliste—un courant intellectuel qui jouit de l'attention des médias français depuis le milieu des années 1960. Les contributions apportées par Barthes à ce mouvement ont été considérables, surtout dans le domaine de la théorie de la littérature (les autres structuralistes sont aussi linguistes, anthropologues, etc.).

*Le degré zéro de l'écriture* (1953).

Barthes écrit cet essai avant d'entrer en contact avec le structuralisme. Il s'agit en premier lieu d'une refonte formaliste des théories de **Jean-Paul Sartre** sur la littérature. Alors que la théorie de l'engagement existentiel développée par Sartre privilégie la thématique des oeuvres, Barthes analyse ce que l'on pourrait appeler *l'engagement de la forme*. Selon Barthes, le fait d'utiliser le langage au sein d'un texte littéraire n'est jamais un acte purement individuel : chaque "écriture" fonctionne à l'intérieur d'un système culturel défini historiquement. Barthes proclame donc le principe selon lequel *la littérature est un système dans lequel chaque écrivain se positionne grâce à son "écriture."* Chaque "écriture" déploie ce qu'il appelle des "*signes de littérature,*" c'est-à-dire des procédés qui révèlent le statut de l'ouvrage dans le système de la littérature et donc la manière dont il doit être interprété. Dans ses ouvrages ultérieurs, il montrera que *ces "signes de littérature" font appel à des mécanismes de connotation.*

*Mythologies* (1958)

Cet ouvrage contient une série d'articles, publiés initialement dans les pages de *l'Express*. Barthes y analyse toute une série de phénomènes culturels (le catch ; le tour de France ; le discours poujadiste ; *Paris Match* ...). Il veut y décrire ce qu'il appelle des mythologies, ce que, rétrospectivement, nous pourrions appeler des micro-univers idéologiques, qui mettent en jeu des discours mythologiques. Ces études de cas sont suivies d'une discussion théorique importante, qui fait appel à la méthodologie structuraliste. Barthes démontre que *l'idéologie fait appel à des procédés de connotation* [voir 2.5.3.4.1.3.3 et 5.2.2.2.2] : les images en apparence anodines des médias possèdent *une signification seconde*, connotative. *Ces significations connotatives s'organisent en un système*, en fait, l'idéologie elle-même. Barthes indique également que l'existence des procédés de connotation n'est pas objectifiable, et qu'elle peut donc être niée par les auteurs du message. Ce mécanisme est en effet très intéressant pour le fonctionnement de l'idéologie (il s'agit d'un discours qui reste implicite, insaisissable).

*Système de la mode* (1963)

Dans cet ouvrage très technique, Barthes fournit une analyse structurale minutieuse des phénomènes de mode tels qu'ils se révèlent dans le discours des magazines féminins. Nous avons affaire ici à une véritable grammaire d'un phénomène culturel, analysé depuis ses signifiants les plus locaux jusqu'à ses implications idéologiques les plus générales.

## "Introduction à l'analyse structurale des récits" (1966)

Cet article occupe une place essentielle dans le développement de la théorie du récit. Il reprend les notions de bases de la narratologie formaliste (**Vladimir Propp**) et les développe à la lumière des concepts du structuralisme [voir 2.5 ; Fig. XII. Narratologie 1]. Grâce à une lecture de *James Bond*, Barthes élabore toute une série de termes techniques (fonctions, indices, catalyses...) qui permettent de décrire les phénomènes narratifs.

Avant *S/Z*, Barthes a également écrit des essais d'obédience structuraliste sur un certain nombre de grandes figures de la culture française (**Racine, Sade, Fourier, Michelet**), ce qui lui a valu l'hostilité de la critique académique. Celle-ci s'en tenait encore à une approche historique positiviste. Pour les médias, Barthes était donc le chef de file de la "*nouvelle critique*"—un qualificatif qui n'était pas forcément valorisant.

Vers la fin des années 1960, Barthes entre cependant en contact avec des influences qui vont le mener à réévaluer son attachement au structuralisme classique. Il s'agit en l'occurrence du psychanalyste **Jacques Lacan**, des membres du groupe *Tel Quel* (**Philippe Sollers, Julia Kristeva**) et, d'un point-de-vue plus général, de l'ambiance libertaire des révoltes étudiantes de mai 1968. *S/Z* sera le fruit de cette remise en question. Le texte est l'aboutissement de recherches élaborées lors d'un séminaire qui s'est tenu à l'Ecole des Hautes Etudes en 1968.

3.2.4.2 "*Science avec patience, Le supplice est sûr*" : au-delà de la science du texte.

## 3.2.4.2.1 Le structuralisme classique est un projet inachevable

Dans son désir de se distancier du structuralisme classique, Barthes s'en prend en premier lieu aux ambitions scientifiques du mouvement. Il affirme que celles-ci ne peuvent en effet pas être menées à bien pour deux raisons. Pris au pied de la lettre, le structuralisme serait d'abord d'un projet infini, inachevable (essayer de ramener tous les textes à un nombre de modèles déterminés). Pire encore, cette méthodologie appauvrit les capacités signifiantes du texte (sa "différance" ou "signifiante"), en le ramenant chaque fois à un seul modèle. La remise en question effectuée par Barthes est très clairement marquée par l'influence du groupe *Tel Quel*, qui met en avant des théories de la production signifiante [voir 3.3.2.2.]. Dans cet optique, il n'est jamais possible de préjuger des possibilités de signification d'un texte ; on ne peut donc le "modéliser." On remarque ici un certain degré d'auto-flagellation

chez Barthes, qui, seulement quelques années auparavant, avait émis l'ambition de réduire "tous les récits du monde" à une même structure (voir "Introduction à l'analyse structurale des récits").

### 3.2.4.2.2 "Pluriel," signifiante et différante comme substitut à la fonction poétique

De manière générale, le glissement théorique qui s'amorce dans *S/Z* peut se résumer de manière suivante : passage du simple au complexe et de l'ordre à l'imprévisible et à la prolifération. En effet, le structuralisme classique (**Jakobson**, **Todorov**, Barthes lui-même) cherchait à ramener les textes à des principes simples, ancrés dans le fonctionnement linguistique bien établis de la langue. De même, *la poétique structuraliste partait du principe qu'un texte est d'autant plus littéraire qu'il est rigoureusement ordonné*. Dans la formulation de Jakobson, la *fonction poétique*—la dimension de la communication qui confère au texte sa littérarité—se manifeste par *un surcroît d'ordre dans le message*. L'énoncé poétique—les textes versifiés, par exemple—sont soumis à des contraintes linguistiques plus sévères que les énoncés de degré zéro (le langage courant, non figuré). Ce surplus d'ordre a, selon Jakobson, comme but *d'attirer l'attention du lecteur sur la littérarité du texte* [voir 2.5.2.1]. Il s'agit d'une idée que Jakobson emprunte au formalisme russe—un mouvement qui considérait que la littérature devait révéler l'artificialité de sa forme, c'est-à-dire le fait qu'elle est le résultat de manipulations formelles bien calculées.

Dans *S/Z* et dans le poststructuralisme, au contraire, un texte sera d'autant plus littéraire qu'il échappe à cette structuration rigide et qu'il confronte le lecteur à des paradoxes insolubles. Selon **Jacques Derrida** et **Julia Kristeva**, les textes littéraires les plus admirables sont ceux qui mettent en évidence leurs processus de *différance* ou de *signifiante*. Ces termes désignent des mécanismes de signification dynamiques, instables, non-objectivables. Si l'on prend en considération l'évolution de la poétique structuraliste, on peut dire que *les concepts de différante et de signifiante introduits par Derrida et Kristeva sont fonctionnellement équivalents à ce que Jakobson appelait la fonction poétique* [voir 2.5.2.2]: il s'agit de caractéristiques textuelles qui se manifestent préférentiellement en littérature. *Cependant, il s'agit dans ce cas-ci d'une fonction poétique qui ne crée pas un surplus d'ordre mais au contraire une complexité fluide.*

### 3.2.4.3 Le "lisible" et le "scriptible"

#### 3.2.4.3.1 Texte classique et texte moderniste.

L'influence des théories de la différante et de la signifiante amène Barthes à établir une nouvelle typologie des textes littéraires. Dès les premières pages de *S/Z*, Barthes fait la différence entre ce qu'il appelle *le texte "lisible" et le texte "scriptible"*. Il s'agit dans le premier cas des textes qui ne peuvent être que "lus"—c'est-à-dire *ramenés à une signification codée bien déterminée*—et, d'autre part, les textes qui ne se prêtent pas à cet approche. Ces derniers ne peuvent être qu'"écrits" dans la mesure où *chacune de leur*

*lecture doit être une réécriture qui fait apparaître de nouvelles significations.* En d'autres mots, le texte scriptible est celui qui se prête spontanément au jeu de la production signifiante (de la *signifiance* selon Julia Kristeva ou de la *différance* selon Jacques Derrida). Sous un autre angle, on peut dire que *le texte "lisible" est souvent "représentatif" (référentiel, réaliste, figuratif)* : son but est d'offrir au lecteur la reproduction d'un signifié référentiel déterminé à l'avance : il imite une nature déjà constituée. Le texte scriptible, au contraire, construit ses significations selon *un processus ouvert*. Il ne peut donc pas être représentatif (en d'autres mots, il ne peut se contenter de reproduire un univers de significations préfabriquées, ce qui, selon Barthes, est la vocation du texte classique réaliste).

L'enjeu de la distinction entre le lisible et le scriptible apparaît plus clairement si on la replace dans un contexte historique. Le lisible correspond en effet à ce que Barthes lui-même appelle le *texte classique* ; le scriptible désigne en revanche le fonctionnement du *texte moderniste* (que Barthes lui-même appelle "moderne"). La distinction entre textes classiques et modernes est un concept-clé dans la théorie littéraire élaborée par Barthes. Elle était déjà au centre du *Degré zéro de l'écriture*. Barthes y indiquait en effet que la littérature a profondément changé aux alentours du milieu du 19<sup>ème</sup> siècle. (la date charnière qu'il choisit est 1848). La littérature moderne, selon lui, est avant tout préoccupée de son écriture et non de sa fonction référentielle (de ses prétentions réalistes). Barthes se faisait donc à ce moment-là le porte-parole d'un certain formalisme (proche du formalisme russe), selon lequel l'intégrité de la littérature tient à sa capacité de mettre en avant sa propre forme. Sans renier cette première formulation, *S/Z* redéfinit la distinction classique/moderne en introduisant un nouveau critère—*la pluralité infinie des significations (la "différence," la "signifiance")*. 'Lisible' et 'scriptible' désignent donc deux régimes différents de signification : une tendance à la *signification fermée* (lisible) et une orientation vers les *significations ouvertes* (scriptible), vers la "différance," la "signifiance."

De manière très pertinente, Barthes souligne que la distinction classique/moderne est avant tout un critère d'évaluation. Elle a pour effet de privilégier le modernisme par rapport aux textes plus traditionnels. Il est donc important de souligner que cette distinction s'accompagne d'une *reconnaissance*—d'une redéfinition du canon littéraire—d'orientation relativement élitiste. On peut en effet reprocher à Barthes (et à **Kristeva**) de mettre en avant un corpus de textes relativement peu nombreux. Les textes scriptibles, selon la définition très ambitieuse formulée dans les premières pages de *S/Z*, ne sont pas légion ; ce sont souvent les mêmes noms qui reviennent (**Lautréamont, Antonin Artaud, Stéphane Mallarmé, James Joyce**). On peut ajouter que, du point-de-vue de l'histoire littéraire, la limite tracée par Barthes entre modernisme et tradition est un peu abrupte. Barthes est avant tout un théoricien et un critique : il se sert de distinctions génériques qui ne correspondent pas forcément aux complexités de l'histoire littéraire (qui, elle, doit tenir compte de l'existence de textes hybrides, de chronologies paradoxales ou discontinues ... ).

Sous une perspective plus positive, en essayant d'élaborer un discours théorique du "scriptible," Barthes tente de combler *une des faiblesses les plus marquantes du structuralisme classique : son manque de perspicacité face à l'esthétique moderniste*. La narratologie structuraliste—le domaine le plus fertile du mouvement—s'est en effet montrée capable de décrire principalement des textes simples ou même archaïques : le conte russe chez **Vladimir Propp** ; la mythologie chez **Claude Lévi Strauss** ; le roman policier (James Bond) chez Barthes lui-même. Dans cette optique, *S/Z* est le texte qui offre au critique les outils nécessaires pour aborder le texte moderniste.

### 3.2.4.3.2 Lexique du lisible et du scriptible :

Voici une liste des termes utilisés par Barthes pour caractériser la distinction entre le lisible et le scriptible. Dans certains cas (mais pas dans tous), la disposition par paires est suggérée directement par le contexte de *S/Z*.

<i>Lisible</i>	<i>Scriptible</i>
Classique	Moderne
Singulier	Pluriel
Monosémique	Multivalent
Mimésis	Production
Représentation	Signifiante
Expression	Travail
Contrainte	Fonctionnement
Modèle	Réseau
Totalité	Dispersion
Clôture	Ouverture
Fini	Infini
Ordre nécessaire	Réversibilité des structures
Exemple	Report
Lois	Jeu
Normes	Perspectives
Ecart	Point de fuite
Faute	(Plaisir du texte)
Castration	Affirmation
Vérité	Irresponsabilité
Respecter	Malmener le texte
Construction	Migration
Compter	Traverser
	Passer
	Devenir
	Mouvoir
	Traduire des systèmes
Consommation	Relecture
	Digression

Objet	Texte
Sujet	Texte
Naturel	Textuel
Imaginaire	Texte

### 3.2.4.4 L'intertextualité

#### 3.2.4.4.1 "Un réseau à mille entrées"

Derrière les notions de scriptible et de lisible, on trouve en filigrane une conception intertextuelle de la culture et du texte littéraire. L'intertextualité est un terme introduit par **Julia Kristeva**, elle-même influencée par la notion de *dialogisme* développée par Mikhaïl **Bakhtine** [voir 5.3.3]. En termes généraux, *l'intertextualité* désigne la conception selon laquelle la littérature ou la culture tout entières fonctionneraient comme *des immenses réseaux dans lesquels chaque texte entre en dialogue avec tout autre texte*. En d'autres mots, *la valeur ou la fonction de chaque texte* (ou de chaque fragment de texte) *ne sont pas définies par le rapport supposé que ce texte entretient avec le réel extralinguistique* (par sa dimension référentielle). *Cette valeur est déterminée* différenciellement, *par les relations de différence que le texte* (ou le signe) *entretient avec d'autres textes* ou signes.

Barthes formule ce principe dans le passage où il compare le texte littéraire à "un réseau à mille entrées" (19). Ceci présuppose que l'on ne peut réduire le texte à un modèle préexistant qui garantirait sa signification. Un tel modèle serait par exemple la nature du réel lui-même (dans les esthétiques réalistes, mimétiques, référentielle) ou encore les structures éternelles d'un genre (dans les esthétiques formalistes). Au contraire, Barthes prétend que *la signification n'apparaît que lorsque l'on établit un lien entre chaque partie du texte et d'autres textes* (oeuvre littéraires, codes culturels). Dans l'optique du scriptible, *créer ces liens implique un travail au résultat imprévisible* : chaque lecteur établit à partir du texte sa propre constellation de références intertextuelles. Chacun se déplace à sa manière dans le réseau. Si l'on envisage le texte comme un réseau, *il n'y a donc plus de modèle fixe de la signification*.

### Réseau intertextuel à partir d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett

Essayons de reconstituer le réseau intertextuel dans lequel s'insère *En attendant Godot* de Samuel Beckett :

La Bible

*Pensées* de Pascal

Discours scientifique  
(monologue de Lucky)

Théâtre de Joe Orton

Théâtre de Maeterlinck

*En attendant Godot*

Théâtre de Tom  
Stoppard

*Waiting for Lefty*  
(Clifford Odets, 1935)

Théâtre de Harold  
Pinter

Louis-Ferdinand  
Céline

Numéros de  
cirque

Cinéma muet  
et burlesque  
(Chaplin, Keaton,  
Marx Brothers)

La nature même de ce réseau n'est pas une donnée fixe : elle reflète le travail d'un lecteur particulier (en l'occurrence moi-même) ainsi que sa propre insertion dans le réseau de la culture. Un autre lecteur construirait un autre réseau [voir objectivité et subjectivité 3.3.4.4.3].

#### 3.2.4.4.2 Intertextualité, différence et production signifiante

On voit très bien que, d'un point-de-vue littéraire, le concept d'intertextualité mènera les théoriciens à réévaluer des procédés tels que la *parodie* ou le *pastiche*, qui établissent des liens explicites—imitation, détournement—entre textes ou genres (cf. la typologie de l'intertextualité établie par **Gérard Genette** dans *Palimpsestes*). L'importance de ces techniques pour le postmodernisme (littérature, cinéma, vidéo) a été soulignée par de nombreux auteurs (**Fredric Jameson**, *Postmodernism*). Cependant, plus fondamentalement, ce que l'on distingue dans *S/Z*, c'est *qu'une conception intertextuelle*

*de l'oeuvre littéraire* (le texte scriptible intégré dans un réseau infini) *doit remettre en question tous les éléments du processus de la lecture* (construction de la signification, statut du texte, du lecteur).

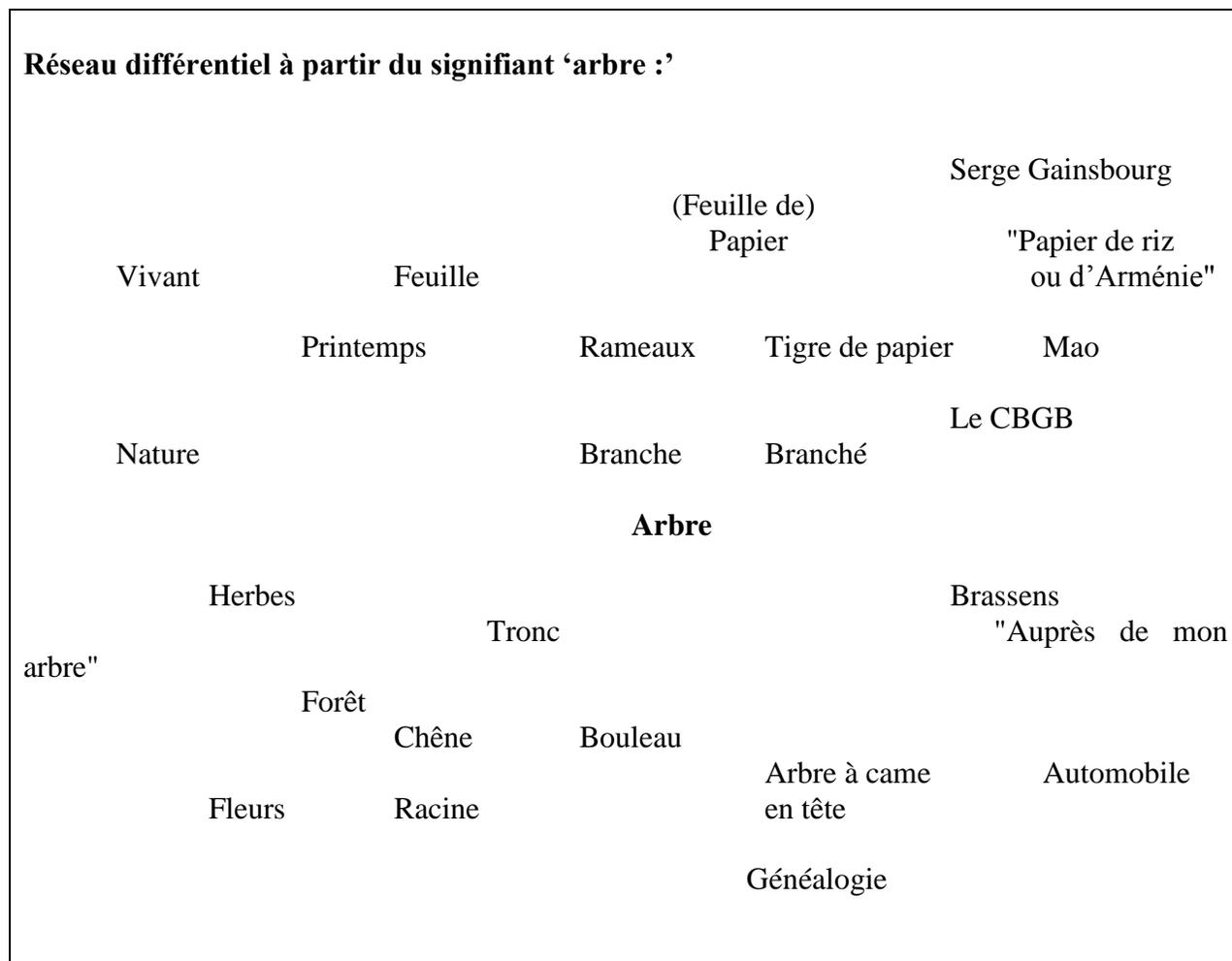
Afin de mettre en lumière cette remise en question radicale, il faut d'abord montrer que l'adoption d'une vision intertextuelle de la littérature revient à *appliquer au champ de la culture tout entier les concepts de base du structuralisme saussurien*. En effet, *une culture intertextuelle fonctionne comme un système de signe*—comme une structure tel que ce terme est défini par Saussure [voir 2.3.1] : *la valeur de chaque élément du système* (chaque texte) *est définie par son interaction vis-à-vis de tous les autres éléments* (tous les autres textes ou systèmes idéologiques). Or, décrire le fonctionnement de la culture sur la base de ce modèle a un impact extrêmement radical (et mène à des conclusions très opposées à la conception intuitive que l'on se fait souvent du langage et de la littérature). On peut donc montrer que le concept d'intertextualité met en jeu tous les termes fondamentaux (et les plus controversés) du poststructuralisme—différance, production signifiante, décentrement du sujet—et qu'il est possible de décrire ces termes de manière relativement simple à partir de lui.

– *Intertextualité et différence :*

Le terme différence a été introduit par Jacques Derrida dans ses premiers écrits (De la grammatologie, La voix et le phénomène, L'écriture et la différence) [voir 3.3.1.2]. Il désigne *le processus instable par lequel se construit la signification dans le réseau structural du langage*. Derrida a été un des premiers (avec Jacques Lacan) à souligner à quel point les théories de Saussure remettaient fondamentalement en question l'idée même que nous nous faisons de la signification et du langage. Nous avons vu plus haut que, pour Saussure, les systèmes de signes (structures) fonctionnent de manière différentielle [voir 2.3.3] : le système de signe saussurien relie des éléments dont la valeur (la signification) n'est définie que par les différences qui distinguent chaque terme de tout autre terme du système (on voit bien que le réseau intertextuel décrit dans S/Z s'inspire de ce modèle). *Chaque terme*, chaque signe (signifiant et signifié) *est donc défini* non par ce qu'il est intrinsèquement mais *par ce qu'il n'est pas*, ce qui le distingue des autres termes. Cette théorie *exclut* donc l'idée que chaque signe serait défini préférentiellement par sa relation à un objet hors du langage (par *un ancrage extralinguistique* dans le référent) : il y a *arbitraire du signe* (le lien entre signifiant et signifié est purement conventionnel, institué par la communauté des locuteurs).

Ce que Derrida a montré, c'est que cette théorie structurale du langage rend *la signification* de chaque signe *impossible à circonscrire de manière stable* : la signification n'est plus entièrement assignable ou objectivable, *elle est sans arrêt différée, postposée*. Reprenons l'exemple du signe <arbre> [voir plus haut : 1.3.0.3.1.3]. Ce signe se trouve imbriqué dans un réseau de relations différentielles

vis-à-vis d'autres termes ["arbre" se définit par rapport à "branche," "feuille," "racine," ou même "généalogie," etc.].



Or, *il n'y a absolument pas moyen de spécifier où un tel réseau différentiel* (ou intertextuel, si l'on ramène ceci à S/Z) *devrait s'arrêter* : si "arbre" mène à "feuille," ce dernier peut mener à "papier," qui lui-même mène (par exemple) à "tigre (de papier)," et ainsi à l'infini. Donc, *la signification de chaque terme est construite par l'action d'un système infini, non totalisable*. Rechercher la valeur d'un terme est *une opération infinie, comparable à une migration sans fin*. Barthes, dans S/Z écrit que le texte se caractérise par une "différence qui ne s'arrête pas" (i.). Quand il décrit ce réseau, Barthes parle d'ailleurs de "migration," de "traversée," de "point de fuite" et de "report ;" d'autres auteurs parleront de nomadisme, de dérive ... Logiquement, comme Barthes l'indique dans sa définition du scriptible, différents lecteurs ou théoriciens traceront à partir de chaque point du réseau des itinéraires différents

C'est ce *caractère "migratoire" de la signification* d'un terme ou d'un texte qui incite **Derrida** à parler de "*différance*." Ce terme rassemble en lui *les mots "différence" et "différer"* (un verbe auquel, en français, ne correspond aucun substantif). *Il exprime le fait que la signification est produite par un processus différentiel dont le résultat est infiniment différé.* D'autre part, le fait de conceptualiser la signification (donc, le rapport au signifié) comme différence mène Derrida à conclure qu'*il n'est plus ni nécessaire ni très rigoureux d'utiliser le terme "signifié"*. Le signifiant ne mène en effet pas vraiment au signifié, comme la théorie saussurienne du signe le prétendait. Etablir la signification d'un terme, c'est plutôt construire toute une série de chaînes de signifiants ("arbre"—"feuille"—"racine" ...) qui ne se cristallisent jamais sous la forme d'un énoncé stable qui aurait un signifié entièrement déterminé. *Le réseau différentiel du langage* (et donc le réseau intertextuel) *est un réseau de signifiants, dans lequel le signifié est une sorte de fantôme*, une entité virtuelle, non objectifiable.

– *Signifiante et production signifiante*

Ces deux termes, introduits respectivement par **Julia Kristeva** et, d'autre part, **Gilles Deleuze** et **Félix Guattari**, décrivent les relations qui lient les éléments des réseaux intertextuels comme étant le résultat d'un travail, d'une production. La notion de production signifiante met l'accent sur le fait que, dans la migration de la signification à travers le réseau intertextuel, chaque passage d'un terme à l'autre est un acte de production qui ne se laisse jamais entièrement guider par un modèle préexistant. Par exemple, dans la définition du scriptible chez Barthes, il est explicitement spécifié que la signification du texte de départ est un autre texte produit par le lecteur. Par un acte de production, le lecteur ajoute à côté des signifiants du texte initial son propre texte, qui en constitue à la fois une lecture et un réencodage. La théorie de la production signifiante envisage donc le réseau intertextuel comme un échafaudage que l'on construirait pas à pas.

**Deleuze** et **Guattari** (*L'Anti-Œdipe*) utilisent ce concept dans un contexte psychanalytique : ils affirment que l'inconscient fonctionne par un processus de production infinie. Alors que chez Freud, tout acte psychique est ramené à une signification prédéterminée (il exprime un aspect des relations parentales, et, en particulier des rapports œdipiens ; il y a donc un modèle, comme pour le texte "lisible"), les deux théoriciens refusent de définir par avance la valeur de cet acte : l'inconscient retravaille sans cesse son univers de significations.

### 3.2.4.4.3 Le sujet intertextuel : au-delà de l'objectivité et de la subjectivité

Les notions d'intertextualité, de différence ou de production signifiante amènent à une réévaluation profonde des rapports entre lecteur et texte, et même à une redéfinition de la subjectivité. En effet, Barthes indique ("v. La lecture, l'oubli") que, dans l'optique du scriptible et de l'intertextualité, *les notions de lectures objectives ou subjectives n'ont plus de sens*. En bref, on peut dire que *ces notions se basent sur l'hypothèse que le moi du*

*lecteur*—sa personnalité—*ainsi que le texte lui-même sont des champs clos*—qu'ils ont des limites bien définies. Barthes montre au contraire que cette croyance est impossible dans une perspective intertextuelle.

Selon Barthes, objectivité et subjectivité sont des *'imaginaires'*—un terme que l'on doit prendre ici dans son sens lacanien. Nous avons vu que, pour **Lacan**, l'imaginaire est le domaine du fantasme, dans lequel l'individu croit pouvoir jouir d'un moi, d'une personnalité close, réconciliée, pleine [voir 3.3.3.3.6]. De même, Barthes indique que l'objectivité tout comme la subjectivité postule une clôture du moi et du texte qui est plus fantasmatique que réelle. Dans le cas d'une lecture objective, un lecteur, qui s'imagine avoir un moi aux contours bien définis, se propose de décoder un texte en respectant les limites (supposément bien définies) de celui-ci (la 'vérité' du texte). Le rapport au texte est, dans ce cas-ci, soumis au régime de la vérité et de l'ascèse (se soumettre à la vérité du texte).

La subjectivité, au contraire, semble transgresser ce type de lecture : le lecteur subjectif décide délibérément de ne pas respecter la clôture du texte. Dans l'optique de Barthes, cette transgression reste cependant limitée. D'une part, le lecteur subjectif *ne met pas véritablement en question la clôture de son propre moi* : au contraire, le plaisir de la subjectivité tient en grande partie au fait de projeter (et mettre en scène) dans l'espace du texte des traits psychologiques déjà bien connus du lecteur. Les lecteurs subjectifs tendent donc à projeter le même ensemble de préoccupations (le même moi) dans la plupart des textes qu'ils ou elles lisent, et réduisent donc ainsi fortement le 'pluriel' de ces textes (ils ou elles recherchent toujours la même histoire—la leur—quel que soit le texte abordé). D'autre part, si la lecture subjective se veut une transgression de l'objectivité, elle ne remet pas fondamentalement en question le régime de la vérité : elle a besoin de cette norme afin de pouvoir la contourner.

<i>Objectivité</i>	<i>Subjectivité</i>
Texte clos (vérité du texte)	Texte
Vérité	Vérité (transgressée)
Ascèse	Laxisme
Moi clos	Moi expansif (mais cependant défini)

La lecture qui accepte le jeu de l'intertextualité doit, au contraire, accepter l'idée que ni le moi du lecteur, ni le texte n'ont de limites prédéfinies. *Le processus de lecture correspond en fait à la rencontre, à l'interconnexion de deux réseaux intertextuels ouverts : le texte lu et le moi du lecteur lui-même.* Ce dernier se présente en effet également sous la forme d'un réseau de textes : le lecteur est défini par les textes, les références culturelles auxquelles il ou elle a eu accès. Prenons à nouveau l'exemple d'*En attendant Godot* afin d'illustrer ce processus de lecture :

**Le sujet de la lecture dans le champ de l'intertextualité : décodage d' *En attendant Godot* par un lecteur hypothétique :**

La Bible

*Pensées* de Pascal

Discours scientifique  
(monologue de Lucky)

Théâtre de Joe Orton

Théâtre de Maeterlinck

*En attendant Godot*

Théâtre de Tom  
Stoppard

*Waiting for Lefty*  
(Clifford Odets, 1935)

Théâtre de Harold  
Pinter

Louis-Ferdinand  
Céline

Ionesco

Numéros de  
cirque

Cinéma muet  
et burlesque  
(Chaplin, Keaton,  
Marx Brothers)

Jeux vidéo  
(Nintendo)

Le clown Popov  
(Cirque de Moscou, 1966)

Téléoustique

*Fra Diavolo*  
Laurel et Hardy

*Duck Soup*  
Marx Brothers

Les petits pointillés représentent l'‘horizon du texte’—son réseau intertextuel potentiel. Les gros pointillés représentent l'‘horizon du moi.’ Les flèches symbolisent les ‘migrations’—l'expansion du moi—que le texte rend possible

Un tel processus est, bien-sûr, presque impossible à représenter sous cette forme, notamment parce qu'il est par définition ouvert : il est impossible de prévoir quels acquis culturels je mobiliserai pour lire un texte donné, et il est également impossible de dire vers où—vers quels autres textes—le texte lu va m'entraîner. ***Chaque interconnexion est un point de fuite, et non un point d'accrochage.*** C'est pourquoi, dans sa description de la lecture, Barthes privilégie les verbes qui expriment le mouvement, le changement, la transition—"translater des système," "embrayer," "devenir."

On peut se demander si une telle théorie ne mène pas à une forme entièrement arbitraire de lecture. Il est en effet difficile dans une perspective poststructuraliste d'invoquer une norme qui permettrait de distinguer les bons des mauvais lecteurs. Barthes, cependant, propose un critère d'évaluation : *la systématité*. La lecture *la plus intéressante*, dans cette optique, est *celle qui permet de reconstituer un réseau intertextuel le plus large ou le plus inattendu* possible. Il s'agit donc d'*un critère qui implique une notion de travail*, et correspond donc bien au concept de 'production signifiante'—il faut produire le plus de signification possible.

### 3.2.4.5 "Sarrasine"

#### 3.2.4.5.1 *S/Z* comme traité de narratologie poststructuraliste

Environ trois quarts de *S/Z* sont consacrés à la lecture d'une seule nouvelle d'**Honoré de Balzac**—"Sarrasine." Nous allons passer en revue cette analyse par le biais de la narratologie—l'analyse structurale du récit. Je pars de l'hypothèse que Barthes nous offre ici une révision des recherches narratologiques développées précédemment par lui-même ("Introduction à l'analyse structurale des récits," dans *Communications* 8) et par **Vladimir Propp**, **Claude Lévi-Strauss**, **Tzvetan Todorov**, **Algirdas Julien Greimas** ou **Claude Brémont**. En effet, *S/Z* se démarque de ces études précédentes par certaines caractéristiques essentielles :

– *Le point-de-vue du lecteur :*

Dans *S/Z*, Barthes essaie de rendre compte du fonctionnement du récit tel que le lecteur en fait l'expérience. Les approches précédentes, au contraire, tentaient de présenter un modèle du récit tel qu'il existerait en lui-même, comme s'il était un objet idéal et autonome. Dans *S/Z*, au contraire, Barthes refuse ce point-de-vue totalisant et rétrospectif : *il va essayer de rendre compte de la construction de la signification en accompagnant le lecteur "pas à pas"* ("vi. Pas à Pas"). L'objet qu'il faudra décrire ne sera donc non pas un modèle total, mais un "texte brisé" ou "étoilé" ("vii. Le texte étoilé ;" "vii. Le texte brisé"), c'est-à-dire un texte dont les mécanismes sont pour ainsi dire désossés, désamorçés. C'est en effet par cette approche minutieuse, par cette désarticulation, que Barthes espère pouvoir percevoir le 'pluriel' du texte : il faut que ce texte 'lisible' se trahisse et laisse percevoir ses incohérences : c'est l'objet de la "déconstruction."

– *Une approche déconstructionniste :*

Le projet de Barthes ("viii. Le texte brisé") est de prendre un texte 'lisible,' classique, et de montrer qu'il y a en lui une certaine dimension 'scriptible,' un certain degré de 'pluriel.' Selon la terminologie développée ultérieurement par **Jacques Derrida** et **Paul de Man**, on peut dire qu'il s'agit d'une lecture *déconstructionniste*. Barthes va en effet montrer, d'une part, que *le texte de Balzac essaie de se donner l'apparence d'une cohérence qu'il ne possède en fait pas*, et, d'autre part, que *ce texte réaliste s'attribue un pouvoir de représenter le réel qu'il ne possède pas* non plus. Pour être plus précis, la lecture déconstructionniste consiste à *identifier dans le texte même des éléments dissonants* (le 'pluriel' de l'écriture) *qui contredisent ces prétentions à la cohérence et à la représentation mimétique* (réalisme). Le choix même de la nouvelle de Balzac reflète ce désir de déconstruction : "Sarrasine" est un texte qui parle de la castration. En faisant implicitement recours aux théories psychanalytiques de **Jacques Lacan**, Barthes va montrer que *la castration n'est pas seulement ici un thème à portée physiologique et psychologique, mais qu'elle désigne aussi l'impuissance du langage, le manque*. Nous allons voir que c'est en affichant *une obsession du manque et de la castration* que le texte de Balzac manifeste son *incapacité à réaliser sa propre cohérence*, sa propre clôture. Il nous faudra alors déterminer si une telle lecture peut être transposée à d'autres oeuvres où le souci du manque, de l'incohérence, de l'impuissance s'affichent de manière moins évidente.

Au total, nous verrons qu'il y a un avantage certain à comparer dans ses détails le modèle de *S/Z* aux recherches narratologiques plus anciennes. En effet, les termes introduits par Barthes dans son analyse de Balzac restent—peut-être délibérément—énigmatiques. On ne discerne pas tout de suite en quoi ils pourraient éclairer d'autres récits que celui de Balzac. Ceci provient du fait que Barthes, qui cherche à respecter les critères du scriptible et du pluriel, n'essaie pas ici de construire un modèle tout-à-fait cohérent et ne justifie pas toujours pleinement les outils théoriques auxquels il a recours.

### 3.2.4.5.2 La 'lexie : ' l'unité de lecture

Un des premiers gestes de Barthes dans son analyse de *S/Z* est de définir une "unité de lecture," qu'il appelle *lexie* ("vii. le texte étoilé"). La lexie est "le meilleur espace possible où l'on puisse observer le sens." Il s'agit en fait des unités que le lecteur découvre dans sa progression 'pas à pas : ' *les lexies sont les segments du texte où l'on peut aisément isoler un certain nombre de sens connotatifs* [voir plus bas, définition de la connotation, 3.3.4.5.4.4]. On peut s'étonner du côté vague de cette définition. Barthes indique lui-même que le découpage du texte en lexies a un côté arbitraire. Comment peut-on donc reconnaître une lexie ? Qu'elle sera la valeur d'une unité si floue ? Il y a en fait une très grande logique dans la décision de Barthes de travailler à partir de "zones de lectures" très élastiques. En effet, s'il en était autrement, son approche dérogerait au principe du scriptible. Dans tout modèle théorique, *on ne peut définir des unités bien circonscrites que si l'on dispose d'une vue d'ensemble de l'objet que l'on s'apprête à décrire* : toute unité bien construite,

bien réfléchi implique l'existence d'un modèle total bien charpenté. Or, dans l'optique des théories de la différence (du 'scriptible') et de l'intertextualité, nous avons vu précisément que cette perception totalisante du texte est impossible : il n'y a pas de clôture du texte. Il n'y a donc pas non plus d'unité prévisible, entièrement définie. En revanche, l'idée d'une unité textuelle qui serait *un espace de travail pour le lecteur* correspond bien aux théories de la production signifiante [voir 3.3.4.4.2 et 3.3.2.2] : ce qui compte, c'est de se donner en tant que lecteur un périmètre de départ, *un point d'entrée dans le réseau du texte* à partir duquel nous pouvons construire la signification.

### 3.2.4.5.3 "Le tissu des voix :" une nouvelle métaphore narratologique

Au travers de sa lecture de "Sarrasine," Barthes va fournir plusieurs métaphores qui décrivent le fonctionnement du texte du point-de-vue du lecteur : le "*tissu des voix*" (xii.), la "*trousse*," la "*partition*" (xv.), ou encore l'appareil de radio qui passe de fréquence en fréquence ("xx. Le fading des voix"). Toutes ces images convergent : elles évoquent *un texte qui fonctionnerait comme un entrelacs de différentes voix*—des voix auxquelles le lecteur pourrait porter son attention tour à tour, ou, si c'est possible, simultanément.

Pour bien circonscrire l'intérêt de cette description, il faut souligner qu'elle renverse délibérément les tendances fondamentales du structuralisme 'classique' et de ses modèles narratologiques. *La narratologie structuraliste*—y compris les recherches de Barthes lui-même—avait développé *un modèle hiérarchique du texte*. Ce qui importait, dans cette optique, c'était de reconstruire des "niveaux de sens" (Barthes : "introduction à l'analyse structurale des récits"), des "niveaux de description" (ibidem). De même, Algirdas Julien Greimas, dans *Sémantique structurale*, parle de "niveaux hiérarchiques du langage" (13). De telles hiérarchies sont essentielles pour le structuralisme, car elles régissent la production du sens lui-même : *c'est l'existence d'une structure hiérarchique dans le langage qui donne un sens à chacune de ses unités*, à chacun de ses niveaux.

En narratologie, cette approche hiérarchique a mené à l'élaboration de modèles qui décrivent le récit sous forme d'*édifice bien structuré*, réparti selon plusieurs plans superposés, selon des arborescences. Voici un schéma [Narratologie 1] qui indique comment Barthes (et d'autres narratologues d'avant le poststructuralisme) découpent le texte :

---

## Narratologie (1) : analyse du récit selon le structuralisme ‘classique’ (et le *New Criticism*)

### Sources :

Propp : *Morphologie du conte*

Barthes : "Introduction à l'analyse structurale des récits"

Greimas : *Sémantique structurale*

Lévi-Strauss : "La structure des mythes")

Genette : "Discours du Récit")

Bremond : *La logique des possibles narratifs*

New Criticism : James, Lubbock, Booth

---

### NARRATION :

A ce niveau s'établit la chaîne de communication, l'*énonciation* du récit ; c'est le niveau de la *voix narrative*, du *narrateur* et du *narrataire*. La perception qu'a le narrateur du monde du récit peut être plus ou moins *focalisée* : il y a *focalisation interne* (ou 'vision avec,' ou 'point-de-vue restreint') quand le narrateur ne perçoit pas plus d'information que ne pourrait le faire un personnage. Au contraire, il y a *focalisation zéro* ('vision par derrière,' 'point-de-vue omniscient') quand le narrateur semble tout savoir (le déroulement futur de l'histoire ; les pensées des personnages). Le terme focalisation a été inventé par **Gérard Genette**. Barthes désigne ce phénomène en distinguant la narration '*personnelle*' (focalisation interne) et l'*apersonnelle*'. Genette offre également une typologie de la voix narrative (par opposition à la perception sur laquelle agit la focalisation) : il distingue les narrateurs extérieurs au récit (*extradiégétiques*) et ceux que l'on voit à l'oeuvre dans le récit (*intradiégétiques*). Barthes attire l'attention sur les '*signes du narrataire*' du récit—les éléments du texte qui se réfèrent à la figure du lecteur implicite [voir 2.5.3.4.2.6] pour une description plus détaillée de la narration].

## ACTIONS (ROLES ACTANTIELS):

Il s'agit du niveau du *modèle actantiel*, des "personnages" fondamentaux, des *rôles narratifs*. Les narratologues structuralistes considèrent que les personnages ne sont pas des 'essences psychologique'—des personnes—mais bien des instances du texte, des participants au récit, donc des êtres de papier (ou de parole). **Vladimir Propp** distingue sept personnages dans le conte russe (*Héros, Princesse, Mandateur, Donateur, Auxiliaire Magique, Méchant, Faux Héros*). Ils se définissent comme des *sphères d'action*, c'est-à-dire des série d'actions tout-à-fait définies. **Greimas**, à partir des recherches de Propp, établit un modèle actantiel qui comporte six rôles, appelés actants : Le Sujet (Héros), l'*Objet* (La Princesse), le *Destinateur* (Donataire), le *Destinataire* (Héros, comme bénéficiaire de l'auxiliaire magique), l'*Adjuvant* (Auxiliaire Magique), et l'*Opposant* (Méchant ; Faux Héros). Ces actants sont des fonctions syntaxiques : ils préexistent au récit, de la même manière que les fonctions syntaxiques de la grammaire (sujet, objet, complément d'attribution) préexistent à chaque phrase. Les actants de Greimas correspondent aussi à des facultés psychologiques : pouvoir (Sujet/Objet) ; savoir (Donateur/Donataire) ; vouloir (Adjuvant/Opposant).

## FONCTIONS :

Ce niveau regroupe les éléments qui forment *le squelette du récit* —sa chaîne fondamentale, ses éléments fonctionnels (utiles, par opposition aux éléments secondaires). Pour **Propp**, ces éléments fonctionnels du récit sont tous des actions : il en distingue 31 dans le conte russe. Pour **Barthes** et **Greimas** les fonctions sont soit des éléments à *valeur verbale*, donc des actions (chez Barthes, les *noyaux cardinaux* et *catalyses* [voir 3.3.4.5.4.2]), soit des éléments à valeur d'adjectifs, qui introduisent *des qualifications, des atmosphères, des traits psychologiques* (chez Barthes les *indices*' et *informants* [voir 2.5.3.4.1.3.1]).

"Verbes"		"Adjectifs"	
<i>Prédicats [Gr]</i>		<i>Qualifications [Gr]</i>	
<i>Noyaux cardinaux [B]</i>	<i>Catalyses [B]</i>	<i>Indices [B]</i>	<i>Informants [B]</i>
Actions principales	Actions secondaires	Qualifications principales	Qualifications secondaires
Nombre limité	Nombre potentiellement infini	Atmosphères, sentiments, qualités	Informations brutes, détails, « effets de réel »
Articulations principales du récit	Remplissage	Décodables par connotation	Pas de décodage

### LA LOGIQUE DES FONCTIONS :

Ce niveau est le plus fondamental : il s'agit de la logique même du récit, de sa signification de base. En pratique, cette logique des fonctions régit le déroulement des fonctions dans le récit ; pourquoi une fonction apparaît-elle avant une autre ? Pourquoi le récit se déroule-t-il d'une manière et non d'une autre ? Les narratologues structuralistes classiques considèrent que le but primordial du récit est de **transformer une situation initiale négative en une situation finale positive** : c'est la '**liquidation du manque**.' Cependant, **Claude Lévi-Strauss**, de manière moins optimiste, considère que le récit mythologique peut seulement procéder à la **gestion du manque** : le récit essaie de résoudre une contradiction insoluble (par exemple la coexistence du bien et du mal). La contradiction est atténuée en apparence, mais non résolue (Lévi Strauss se rapproche ainsi des poststructuralistes [voir 2.5.3.3.2.3]).

Dans la discussion qui suit, nous allons voir que, en apparence, le modèle narratologique développé dans *S/Z* semble tourner le dos à cette vision hiérarchique du récit : en caractérisant le récit comme un "tissu de voix" Barthes renverse et étale, pour ainsi dire, la structure narrative qu'il avait lui-même proposée précédemment (on pourrait comparer cela au fait de mettre à plat un château de cartes). *S/Z nous encourage à lire le récit comme si tous ses éléments, toutes ses voix étaient à priori à égalité*—sans préjuger de l'importance de l'une par rapport à l'autre.

Cependant, nous allons montrer également que, sous ses apparences un peu énigmatiques, le modèle du 'tissu de voix' décrit dans *S/Z* reste en fait une transposition—une version modifiée—des modèles précédents : il sera possible de faire correspondre la plupart des 'voix' décrites dans *S/Z* à des éléments, des instances définies dans les modèles narratologiques classiques. Mettre en lumière ces correspondances nous aidera beaucoup à définir l'apport spécifique de *S/Z* à la narratologie.

### 3.3.4.5.4 Les cinq codes

#### 3.3.4.5.4.1 Cinq voix entrelacées

Barthes distingue dans le ‘tissu’ du texte cinq ‘*codes*’ dans lesquels il lui semble possible de ranger les différentes unités signifiantes, les lexies. Il s’agit donc de cinq grandes ‘*voix*’ qui vont s’entrelacer dans le texte :

- le code *proaïrétique* (ACT)
- le code *herméneutique* (HER)
- le code des *sèmes* (SEM)
- le code des *références culturelles* (REF)
- le code *symbolique* (SYM)

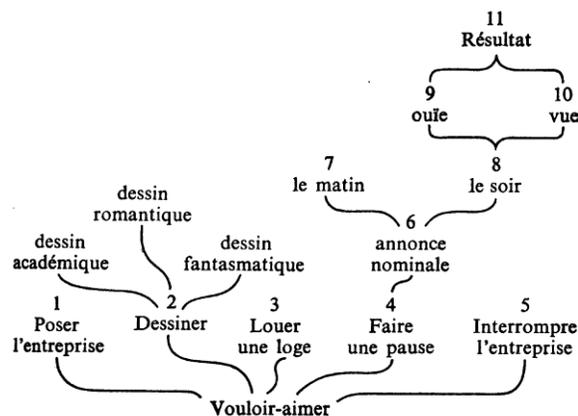
Ainsi, Barthes rassemble sous les termes assez neutres de ‘voix’ et de ‘code’ des éléments du texte qui, auparavant, se trouvaient à des niveaux très différents du modèle étagé du récit. Ce choix est caractéristique de la démarche non-hiérarchique—de la ‘mise-à-plat’ de la structure du récit—qu’il veut accomplir dans *S/Z*. Nous allons en premier lieu passer en revue chacun de ces codes, et indiquer à quelle unité ou instances ils correspondent dans le modèle de la narratologie ‘classique.’ Ceci nous permettra de résoudre en partie les premières énigmes qui se posent à la vue de cette liste : pourquoi précisément cinq codes, cinq voix ? Pourquoi pas plus ? Ou moins ? Quelle garantie avons-nous que ces cinq catégories recouvrent bien l’ensemble des mécanismes du récit ?

#### 3.2.4.5.4.2 Le code proaïrétique (ACT)

[Voir lexie (2) ; rubriques xi. ‘Les cinq codes’ ; xii ‘Le tissu des voix’ ; xv. ‘La partition’ ; xxii. ‘Des actions très naturelles’ ; lvi ‘L’arbre’]

C’est le "*code des actions et des comportements*." Il s’agit en pratique de *tous les éléments du texte qui construisent une chaîne d’actions*. Barthes emprunte le terme un peu inattendu de *proaïrétique* au vocabulaire aristotélicien : la ‘praxis,’ chez Aristote, est liée à la proaïrésis : la faculté de délibérer.<sup>41</sup> Du point-de-vue du lecteur, Barthes nous indique que le code proaïrétique fonctionne selon *un processus de nomination permanent* : au fil de la lecture, nous nommons les actions qui s’enclenchent et qui prennent fin ("Poser l’entreprise," "Dessiner," "Louer une loge" [voir lvi]). Les éléments (actions) du code proaïrétique s’organisent donc en séquence que nous représentons par de suites de noms. De plus, chacun des éléments de la séquence peut se décomposer en actions plus petites. Les séquences se transforment donc en arborescences (des ‘*arbres proaïrétiques*’). Ainsi, la séquence "Poser l’entreprise"- "Dessiner"- "Louer une loge" est subordonnée à une action plus générale—"Vouloir aimer" [lvi.]

<sup>41</sup> Notons que ce terme n’a pas souvent été repris par des narratologues ultérieurs.



Si l'on compare le code proaïrétique aux termes élaborés dans "Introduction à l'analyse structurale des récits," il est très clair que les actions et comportements du code ACT correspondent à ce que Barthes appelait des *fonctions* (le terme est emprunté à **Vladimir Propp** ; notons cependant que Barthes le redéfinit de manière à la fois plus large et plus fine [voir 2.5.3.4.1.3]). Plus précisément, par le biais de la notion d'arbre proaïrétique, Barthes semble reproduire la distinction qu'il opérait auparavant entre deux types de fonctions, les '*noyaux cardinaux*' et les '*catalyses*.' Dans « Introduction à l'analyse, » *les noyaux cardinaux sont les actions-charnière du récit*—les moments importants. *Les catalyses sont les actions moins importantes qui s'insèrent entre les noyaux.*

Dans un récit de James Bond (c'est l'exemple cité dans "Introduction à l'analyse"), l'action par laquelle le héros téléphone à ses supérieurs aura probablement la valeur d'un 'noyau' (notons que l'importance relative d'une telle action dépend bien entendu de la structure du récit en question : on peut imaginer un autre récit où cette action soit relativement anodine). L'action de téléphoner se décomposera cependant en *actions intermédiaires* ("soulever le combiné," "composer le numéro," "amorcer la conversation," ... "raccrocher."), *qui sont les catalyses*. Barthes remarque à ce propos que *chaque récit est presque infiniment catalysable* : chaque narrateur peut autour de chaque 'noyau cardinal' rajouter une masse d'actions de détail (dans cet exemple-ci, on pourrait s'attarder très longtemps sur la manière dont James Bond forme le numéro : il pourrait composer un faux numéro, allumer une cigarette, boire un martini, recomposer le numéro... ; c'est une technique que les conteurs et les humoristes connaissent bien).

Il semble donc bien que le code proaïrétique soit formé d'arborescences dans lesquelles des actions secondaires—les anciennes *catalyses*—se raccrochent, à la manière des branches d'un arbre, à des actions primaires—les anciens *noyaux cardinaux*.

Cependant, nous allons voir dans la rubrique suivante que le statut que *S/Z* réserve à la chaîne des actions est légèrement plus compliqué que ce nous venons d'établir. En fait, selon *S/Z*, les moments véritablement importants de la chaîne narrative ne sont pas les noyaux cardinaux tels qu'ils sont décrits dans "Introduction à l'analyse" ou encore les branches principales de l'arbre proaïrétique. Ce sont plutôt *les étapes de l'énigme* que le récit construit. Cette construction de l'énigme est l'objet non du code proaïrétique mais du code 'herméneutique.' Il faudrait donc dire que, *fonctionnellement parlant, c'est le code herméneutique qui rassemble les véritables 'noyaux' de la chaîne narrative* [voir Figure XIII : Narratologie 2].

#### 3.2.4.5.4.3 Le code herméneutique (HER)

[Voir lexie (1) ; xi. "Les cinq codes" ; xii. "Le tissu des voix" ; xv. "La partition" ; xxvi "signifié et vérité" ; xxxvii "La phrase herméneutique"]

Le code herméneutique rassemble les éléments du récit qui construisent une énigme—qui laissent le lecteur en attente d'une révélation. Dans "Sarrasine," la révélation sera bien sûr l'identité sexuelle du castrat. Dans cette partie-ci de son essai, Barthes nous offre en fait une remarquable analyse des procédés utilisés notamment dans le roman policier. Il nous montre comment il est possible de maintenir les lecteurs en haleine en leur fournissant des "fausses réponses," des "équivoques," des "leurres" (xxxvi) Il s'agit donc de toutes les stratégies de retardement qui construisent le suspense narratif. Remarquons que la description qui est faite de ces procédés est tout-à-fait fidèle à la narratologie structuraliste classique : Barthes, dans un texte qui prétend aller au-delà des principes du structuralisme, semble s'offrir le plaisir de pratiquer avec un grand brio la méthodologie qu'il essaie de surpasser.

La question principale posée par le code herméneutique concerne, cependant, le statut que Barthes semble lui conférer au sein du récit. J'ai indiqué plus haut que le code herméneutique rassemble les actions véritablement importantes de la chaîne narrative. Selon *S/Z*, ce qui compte, ce n'est pas de distinguer les actions primaires des actions secondaires, mais plutôt de séparer, d'une part, les actions tout court, et d'autre part, les étapes dans la construction d'une énigme. Ces dernières font fonction de véritable noyaux cardinaux. *Il y a donc un privilège manifeste accordé au code herméneutique*. Nous pourrions mettre en lumière les raisons de ce choix que lorsque nous aurons analysé le rôle du code symbolique (SYM), auquel le code herméneutique se trouve à certains égards lié.

#### 3.2.4.5.4. Le code des sèmes (SEM)

##### 3.2.4.5.4.1 La connotation

[Voir lexie (1) ; xi. "Les cinq codes" ; xii. "Le tissu des voix" ; xiii. "Citar" ; xv. "La partition" ; xxv. "Le portrait" ; xxvi "Signifié et vérité"]

Ce code regroupe *les éléments du texte qui construisent des signifiés—des significations—au moyen du mécanisme de la connotation*. Barthes nomme ces signifiés des 'sèmes' (c'est un terme qu'il emprunte aux sémanticiens). Les sèmes sont les éléments qui serviront à construire des atmosphères, des caractères—en fait tout le nuage de significations évoquées 'au second degré' dans le récit. Plus bas, nous verrons en détail comment ce mécanisme fonctionne.

Le premier exemple que Barthes en donne se base sur le nom même du personnage de Balzac—Sarrasine. La terminaison de ce nom, selon la grammaire française, est d'habitude réservée à des noms féminins. Le nom "Sarrasine" génère donc une connotation, un 'sème' que Barthes appelle "féminité."

Si l'on compare la notion de 'sème' dans *S/Z* au modèle narratologique d'"Introduction à l'analyse des récits," il est clair que *les sèmes correspondent en tout point à ce que Barthes appelait précédemment des 'indices.'* Les indices sont, en quelque sorte, les *épithètes, les qualifications* introduites dans le récit (alors que les 'noyaux' et 'catalyses' sont des 'verbes').

Dans « Introduction à l'analyse », reprenant son analyse de James Bond, Barthes indique par exemple que le héros, qui doit fouiller la chambre d'hôtel de son adversaire, enlève en plaisantant le trousseau de clé d'une femme de chambre, sans que celle-ci proteste. Du point-de-vue des fonctions/actions/ (donc du code proairétique), il s'agit ici d'une 'catalyse' ("subtiliser les clés") qui dépend d'un noyau cardinal ("fouiller la chambre"). Mais ce moment narratif génère également un 'indice'—un 'sème : ' il révèle (ou confirme) un trait de caractère du héros—sa capacité à séduire et manipuler les femmes. Cet indice est susceptible d'être confirmé, renforcé dans beaucoup d'autres scènes du récit, grâce à d'autres 'notations indicielles.'

##### 3.2.4.5.4.2 Connotation et logique du 'lisible'

Dans le contexte de *S/Z*, il est nécessaire de s'attarder quelque peu sur la notion de 'sème,' de 'signifié' connotatif. Ces termes ont une importance toute particulière pour Barthes, et il y consacre d'ailleurs deux rubriques entières de son préambule théorique ("iii. La connotation, pour ou contre ?" "iv. Pour la connotation, tout de même"). Nous allons voir ici que ce qui est en jeu dans la connotation, c'est, tout d'abord, *le mécanisme même qui permet de construire des significations au niveau du texte entier*. On peut dire en effet que, *jusqu'à S/Z, l'analyse du texte chez Barthes a été essentiellement une théorie de la*

**connotation** : celle-ci a servi d'outil principal. Or, la question que Barthes se pose spécifiquement dans *S/Z*, c'est de savoir si la connotation comme outil d'analyse du sens est compatible avec l'idéal du 'scriptible'—du "texte multivalent" (dont les significations ne sont pas préprogrammées, hiérarchisées). Le concept de connotation aurait-il un côté conservateur, trop proche du structuralisme 'classique' ?

Barthes avait privilégié la **connotation** dans ses essais précédents parce que ce concept permet de **montrer comment des significations peuvent se créer et s'organiser au-delà de la limite des phrases séparées**. Barthes rappelle dans *S/Z* (iii.) que les linguistes réduisent "**le langage à la phrase**" : ils ne considèrent pas qu'il soit possible de se prononcer de manière rigoureuse sur toute signification construite par des unités plus grandes (notons que ces conceptions linguistiques ont changé depuis les années 1960). Or, les théoriciens de la littérature et de la culture ont besoin de se prononcer sur des systèmes de signification produits par des textes entiers, ou même par la culture tout entière. Les poéticiens et sémanticiens structuralistes ont donc décrit des mécanismes de signification qui permettent ce genre de lecture à large spectre. Chez Barthes, cet outil est la connotation.

La connotation, dans le sens technique que lui donne Barthes, correspond bien à la notion intuitive que nous pouvons nous faire de ce terme : une connotation est **un sens second évoqué par un terme qui possède déjà un sens premier**.

Par exemple, quand, au début de "Sarrasine," Balzac décrit une "fête tumultueuse" qui se déroule au faubourg Saint Honoré—un quartier riche—il génère le signifié connotatif 'richesse.' La fête mentionnée ici est donc plus qu'une occasion de réjouissance. Elle donne, au second degré, une indication sur la classe sociale dans laquelle se déroule l'histoire.

Barthes emprunte la description technique de ce mécanisme de signification seconde à **Louis Hjelmslev**. Celui-ci montre que, dans la connotation, un signe déjà constitué sert de signifiant à un deuxième signe, qui est le terme connoté, muni de son signifié propre. Le sens premier est appelé "dénotation" ; le sens second, "connotation."

S1 premier signe ( <i>dénotation</i> )		
Sa1 : "fête"	Sé1 : [réjouissance]	
S2 deuxième signe : ( <i>connotation</i> )		
Sa 2 : « fête »	Sé 2 : [richesse]	

Ou bien, selon la terminologie de Hjelmslev :

Relation 1 ( <i>dénotation</i> )		
Expression 1 : « fête »	Contenu 1 : [réjouissance]	
Relation 2 ( <i>connotation</i> )		
Expression 2 : « fête »	Contenu 2 : [richesse]	

Pour le théoricien, un des intérêts du mécanisme de connotation c'est qu'*il tisse des relations de sens entre des termes éloignés*, qui n'appartiennent pas à la même phrase. Dans l'exemple de James Bond, on voit bien que la personnalité macho du héros est un signifié connotatif qui sera créé par de nombreuses scènes, de nombreuses phrases, en fait à travers tout le texte. De même, dans "Sarrasine," le fait que le héros soit défini comme un individu doté d'une identité sexuelle fragile, et donc, dans la logique de Balzac, comme un être féminisé est signifié par de nombreuses marques à valeur connotative—dont la première est la terminaison féminine du nom du personnage lui-même [voir ci-dessus].

Le fait même que le sens connotatif n'est pas littéral (par définition, il n'est pas explicitement manifesté, il est latent, caché) implique que ce sens second renvoie à un moment antérieur où il a été préalablement établi : la connotation féminine de 'Sarrasine' est encodée dans la grammaire du français. Elle fait donc partie d'un répertoire de significations établi en dehors du texte.

De manière plus précise, Barthes spécifie dans *S/Z* (iv.) que la connotation peut être créée de deux manières : au sein de l'*"espace séquentiel" d'un même texte* ou bien *au sein de l'espace "agglomératif" plus vaste de la culture*.

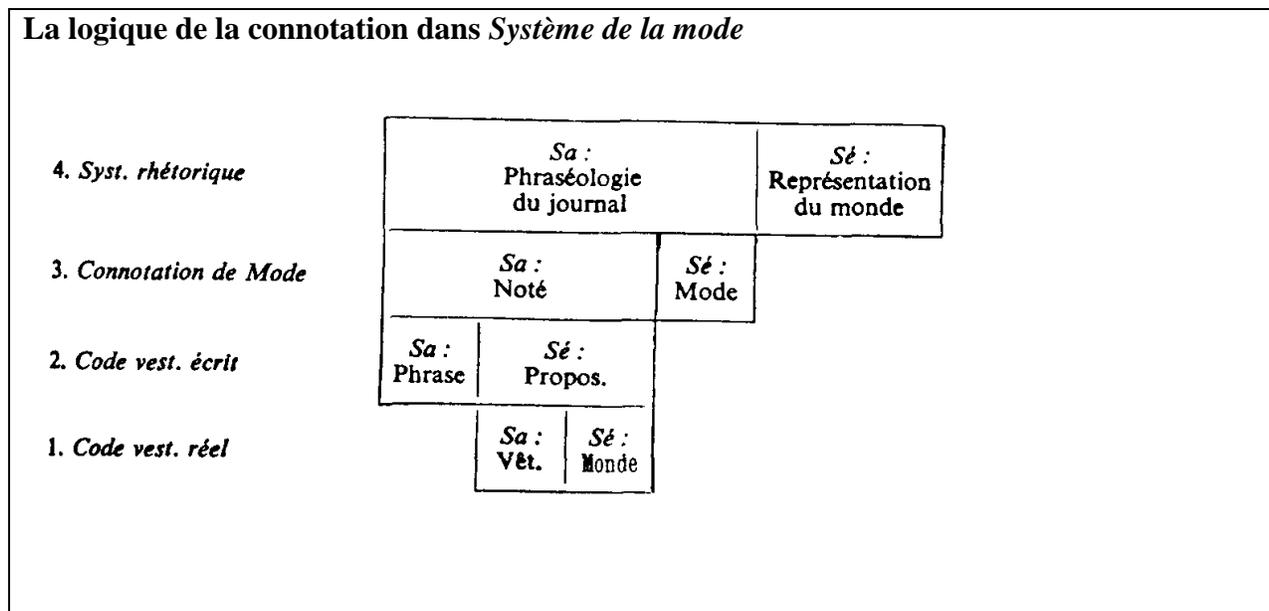
Pour illustrer la logique 'séquentielle' et, d'autre part, la dimension 'agglomérative' de la connotation, prenons un film d'horreur comme *I Know What You Did Last Summer* : l'intrigue de ce texte ajoute une connotation terrifiante à un objet (un signe) jusque-là inoffensif—le ciré d'un pêcheur. Chaque fois que nous voyons pointer l'ombre de ce vêtement, nous ne pensons pas à son imperméabilité (signification dénotative) mais bien au tueur qui le porte (signifié connotatif). D'autre part, un film d'horreur peut utiliser la logique "agglomérative" quand il joue sur des superstitions existantes, comme la peur des chats, des loups garous, etc. .... De même, le fait de distinguer une connotation féminine dans le mot "Sarrasine" est donc également dû à la

logique "agglomérative" de la connotation : le sens second est déjà encodé en dehors du texte romanesque.

De manière plus technique, on peut donc dire que *le sens connoté n'appartient pas au niveau local du lexique ou de la phrase, mais qu'il apparaît à un niveau supérieur*, ou, en tout, cas, à un niveau latent. Contrairement à ce que la linguistique au sens strict suggère, la sémiologie structuraliste classique (**Barthes ; Greimas, Lévi-Strauss**) conclut qu'il existe bien un univers de signification organisé—un système du signifié—portant sur de grands ensembles discursifs. *Le texte littéraire, le système des textes littéraires d'une époque donnée, ou la culture entière sont des champs sémantiques structurés*. Pour Barthes, ils fonctionnent grâce à des mécanismes de connotation qui relient chaque élément atomisé du texte à une structure de signification plus large—la totalité du texte lui-même, la culture, etc. ... D'autres théoriciens structuralistes utiliseront d'autres concepts pour expliquer cette cohérence de la signification au niveau du texte (Greimas parle de "micro-univers" de signification et de "classèmes ;" ces termes ne sont d'ailleurs pas contradictoires avec la théorie de la connotation élaborée par Barthes).

Alors qu'il faisait le bonheur de Barthes dans ses premiers essais, le concept d'une logique connotative du signifié pose problème au Barthes poststructuraliste de *S/Z*. En effet, l'idée que les signes d'un texte puissent avoir une deuxième signification *sur un plan supérieur ou latent* implique qu'il existe une *hiérarchie des significations*. La connotation selon **Hjelmslev** lie un sens premier (dénotation) à un sens second (connotation). Dans cet optique, le sens premier peut être considéré comme essentiel, alors que le signifié connotatif serait fragile, inessentiel. Barthes a d'ailleurs bien démontré dans *Mythologies* que certains auteurs et lecteurs se donnent le droit de ne pas percevoir ou de nier le sens connotatif : ils ne respectent que le sens littéral (cf. les controverses évoquées par les lectures freudiennes : comment peut-on prouver qu'une publicité évoque des connotations sexuelles ? N'est-ce pas le lecteur qui a l'esprit mal tourné, qui projette ses fantasmes ?).

### La logique de la connotation dans *Système de la mode*



Or la définition même du texte scriptible veut que celui-ci soit entièrement multivalent : il ne connaît en principe pas de sens premier ou second. Il n'est pas possible dans le texte scriptible de légiférer en faveur d'une signification en faveur d'une autre : toute signification est produite par la lecture : elle n'imité aucune norme. *Croire au scriptible, c'est donc abandonner le rêve de reconstituer le système du texte, de la culture, leurs hiérarchies de sens connotatifs.*

Barthes ne veut cependant pas abandonner la connotation. *Ce geste* témoignerait, selon lui, d'un radicalisme excessif. En particulier, il *nierait la spécificité du texte lisible*, dont les constellations de signifiés s'établissent bien par connotation. Barthes conclut donc que l'outil descriptif offert par la connotation reste indispensable à la lecture d'un texte lisible (comme "Sarrasine" de Balzac) : *la connotation servira à décrire le "pluriel limité" du texte classique* (iv.), c'est-à-dire sa polysémie ordonnée, "nommable, computable" (iv.).

#### 3.2.4.5.4.5 Les codes culturels (REF)

[lexie (3) ; xi. "Les cinq codes" ; xii. "Le tissu des voix" ; lxxxvii. "Voix de la science" ; lexies (347), (348), (349)]

Les éléments du texte rassemblés dans cette 'voix' sont *des discours culturels préétablis*, des savoirs, des préjugés, des proverbes que le texte cite plus ou moins explicitement, et que le lecteur se doit de reconnaître.

Par exemple, chez Balzac, la description de la rencontre entre Sarasinne et la Zambinella fait appel à de nombreuses savoirs et préjugés concernant le comportement amoureux : "Sarasinne était, (...) *comme tous les amants*, tour à tour grave, rieur ou recueilli. (lexie 349). Le lecteur se doit ici d'identifier un savoir psychologique qui appartient à son domaine culturel (la "Psychologie de l'Amoureux"). De même, dans la rubrique lxxxvii ("Voix de la Science"), Barthes, avec beaucoup d'ironie, résume l'ensemble des savoirs que Balzac utilise pour bâtir son récit—des savoirs qu'il suppose partager avec ses lecteurs. Cette liste comprend une série de manuels scolaires, une histoire de la littérature, un abrégé de morale, etc. ...

La notion de 'voix des code culturels' est à la fois très intéressante et cependant difficile à circonscrire avec exactitude. Elle est en effet *difficile à distinguer de la connotation* (Code SEM) [voir 5.4.3]. Nous avons vu que, dans la lexie (1), Barthes considère que la terminaison "-ine" du nom "Sarrasine" comporte une connotation de féminité. Il s'agirait donc d'un élément à ranger dans le code des sèmes (SEM). Mais l'on pourrait tout aussi bien dire qu'il s'agit d'un code culturel, puisque cette règle grammaticale fait partie de la compétence linguistique des lecteurs français—une compétence qui est déjà construite en dehors du texte. Il faut donc bien reconnaître *qu'il y a entre REF et SEM seulement une différence de degré*.

Nous pouvons déjà indiquer que ce qui sépare REF et SEM est la nuance que l'on doit établir entre *citation* (REF) et *décodage* (SEM) : les codes culturels sont de véritables fragments de discours déjà établis et reconnaissables comme tels (la "Psychologie de l'Amoureux"—un code que le lecteur est censé bien connaître). Les connotations, au contraire, ne sont pas entièrement identifiables au premier abord : elles nécessitent un travail de reconstruction de la part du lecteur.

La nature de la différence entre REF et SEM peut, à nouveau, être mise en lumière en se reportant aux termes correspondants définis dans "Introduction à l'analyse." Dans cet article, Barthes distingue entre deux types de qualifications : les *indices*, qui, nous l'avons vu, correspondent exactement aux sèmes, et les *informants*. Ces derniers sont des informations 'brutes'—des indications apparemment dépourvues de valeur connotative. La taille d'un personnage, ou la couleur de ses yeux, la couleur de la voiture qu'il ou elle conduit *peuvent être des informants si ces éléments n'ont pas une signification seconde—pas de valeur connotative* dans le récit.

Par exemple, le fait que James Bond conduit une Aston Martin dans *Goldfinger* est un *indice* (un sème connotatif), parce que cette voiture est très chère et typiquement britannique. Elle nous renseigne donc sur le profil social (ou l'idéologie) du héros (l'espion comme gentleman et playboy britannique). La couleur de cette voiture (gris métallisé) pourra, au contraire, n'être qu'un *informant*—une pure indication, sans épaisseur aucune, sans signification secondaire. Dans "Introduction à l'analyse," Barthes indique donc explicitement que ce qui distingue ces deux termes est la *nécessité de décodage*.

Nous pouvons également illustrer cette différence à partir de la scène initiale d'un film des années 1990 (*The Crush*, que je ne recommande pas forcément, mais qui nous offre un exemple bien utile). Un personnage, assis dans une voiture décapotable, s'approche d'une ville américaine. Il consulte un plan déployé à côté de lui sur le siège passager. Un spectateur (américain) reconnaîtra le paysage de Seattle, une information que l'on peut découvrir inscrite sur le plan déplié. A ce stade-ci du film, le lieu de l'action (Seattle) est un **informant**—une pure information (le film pourrait très bien se passer dans une autre ville). Cependant, cette scène renferme aussi un **indice** : si le conducteur a besoin d'un plan, c'est qu'il ne connaît pas cette ville : il y arrive peut-être pour la première fois.

Dans un de ses articles ("L'effet de réel"), Barthes montre que les 'informants' sont à la base de ce qu'il appelle l'« effet de réel » : le discours réaliste se doit de fournir des descriptions qui renferment des notations non pourvues de connotation—des indications qui 'font tapisserie,' pour ainsi dire, qui étoffent l'arrière-plan du récit. Barthes prend l'exemple de la description d'un intérieur bourgeois dans "Un cœur simple" de Flaubert : "un vieux piano supportait un tas pyramidal de boîtes et de cartons." Si le piano peut être un indice connotatif qui évoque la respectabilité bourgeoise, le baromètre, en revanche, lui semble être une "**notation insignifiante**." Ceci correspond bien à la définition de l'« informant. » L'accumulation de tels détails sert à créer l'« **illusion référentielle** » du texte réaliste : elle fournit la garantie du rapport fidèle entre texte et réel extralinguistique.

L'exemple tiré de Flaubert, ainsi que celui qui apparaît dans *The Crush*, montrent cependant que des éléments qui sont des informants (des 'effets de réel') pour certains lecteurs seront des indices (ou des énigmes) pour d'autres : dans *The Crush*, les spectateurs américains (spécialement les gens du Nord de la côte Ouest) pourront littéralement 'identifier' les lieux, tandis que d'autres devront procéder à un décodage, ou attendre l'apparition d'autres informants ou indices. De plus, il est possible que Seattle ait une valeur connotative (la nouvelle métropole du 'Pacific Northwest,' le siège de Microsoft et de Nike ...). Dans Flaubert également, il serait possible avec un peu d'imagination de 'faire signifier' le baromètre afin de lui faire produire une connotation (attachement bourgeois au positivisme des sciences exactes ?).

Si nous comparons "Introduction à l'analyse" à *S/Z*, nous constatons que la plupart des caractéristiques des '**informants**' se retrouvent dans les '**codes culturels**' : ces deux termes ne sont pas identiques, mais ils sont **fonctionnellement équivalents**. En effet, **le texte**, tel qu'il est décrit dans *S/Z*, **ne cite pas des 'informations brutes' mais bien des discours, des fragments de savoir**. En d'autres mots, les 'codes culturels' sont des 'informants', mais **des informants qui fonctionnent de manière intertextuelle**. Dans cette conception-ci du texte, on ne 'cite' pas le réel (comme la notion d'informant semble l'indiquer), **on cite des opinions préconstituées à propos du réel**. Ainsi, dans la description de Sarrasine amoureux, le texte ne décrit pas vraiment le comportement individuel du héros, mais ramène chacun de ses gestes à une théorie toute faite sur le comportement amoureux.

Un exemple tiré d'un film de Frank Capra peut aider à faire comprendre comment les 'codes culturels' peuvent fonctionner comme '*informants intertextuels*', et comment ils se positionnent par rapport aux sèmes/indices.

Dans *It's a Wonderful Life* de Capra, l'(anti)-héros (James Stewart) a l'habitude d'aller manger dans un restaurant italien. Le décor de cet endroit, y compris la musique que l'on y entend, correspond aux stéréotypes hollywoodiens de la gaieté méditerranéenne. Il s'agit d'un *code culturel* (REF : Psychologie des Nations : la méditerranée hospitalière et insouciant). Cependant, dans le contexte du film, la scène apporte également un *sème*/un indice : elle illustre le côté positif d'une société américaine ouverte à l'immigration (SEM : multiculturalisme américain).

La différence de statut entre ces deux éléments (REF > SEM) n'est donc pas absolue : le deuxième nécessite seulement un décodage plus actif.

#### 3.2.4.5.4.6 Le code symbolique (SYM)

##### 3.2.4.5.4.6.1 La persistance du manque comme ressort narratif

[lexie (2) ; xi. "Les cinq codes" ; xii. "Le tissu des voix" ; xiv. "L'Antithèse I" ; xvii. "Le camp de la castration" ; xix. "L'indice, le signe, l'argent" ; xxiii. "Le modèle de la peinture" ; xxvii. "L'Antithèse II" ; xxx. "Au-delà et en deçà" ; xlix. "La voix" ; lxxxv. "La réplique interrompue" ; xcii "Les trois entrées"]

Il est au départ beaucoup plus difficile de circonscrire ce que Barthes entend par 'code symbolique.' Dans la lexie (2), il indique que celui-ci se présente comme "un espace de substitutions." Si l'on consulte les différentes rubriques mentionnées ci-dessus, on doit conclure que le code symbolique rassemble *une série d'éléments en apparence hétérogènes* (la figure rhétorique de l'antithèse, la représentation des corps en littérature et en peinture, l'origine de l'argent), *qui semblent cependant tous se rapporter à la castration*. Afin de mettre en lumière ce qui relie tous ces éléments, il faut se référer à la théorie lacanienne du langage et du désir [voir 1.3.2.3]. Nous avons vu en effet que, selon **Lacan**, *le fonctionnement même du langage et du désir sont liés au manque, dont une des manifestations est la castration*.

D'un point-de-vue narratologique, nous pouvons émettre à ce stade-ci l'hypothèse que *le 'code symbolique'*—qui est manifestement plus complexe et plus important que les quatre autres—*joue* dans le modèle de *S/Z le rôle de* ce que les narratologues appellent *la 'logique des fonctions'* : il s'agit du domaine *où s'exprime le fonctionnement même du récit et du langage*. En l'occurrence, ce qui semble s'exprimer dans le 'code symbolique,' c'est, selon la logique du poststructuralisme, *la persistance du manque*. Alors que les modèles narratologiques de **Propp** et **Greimas** indiquent que la fonction primordiale du

récit est de ‘liquider le manque’, le modèle du récit proposé dans *S/Z* suppose que *ce renversement positif est impossible* : le récit, le langage sont habités par le manque et ne peuvent donc servir à transformer ce qui est négatif en quelque chose de positif. Sur ces bases, il nous est possible de présenter déjà un résumé du modèle narratologique qui émerge de *S/Z* [Narratologie 2] :

## Narratologie (2) : Système narratologique dans *S/Z*

### NARRATION

[Voir plus bas, 3.3.4.5.5]

### ACTIONS

[Voir plus bas, 3.3.4.5.4.6.3]

### FONCTIONS

[voir 3.3.4.5.4.6.2]

[ACT]	[HER]	[SEM]	[REF]
<i>≈ catalyses</i>	<i>≈ noyaux cardinaux</i>	<i>≈ indices</i>	<i>≈ informants</i>
Chaîne des (petites) actions	Actions principales liées à la construction d’une énigme	Signifiés construits et décodés par connotation	Informations brutes fournies de manière intertextuelles ; citations culturelles

### LOGIQUE DES FONCTIONS

[SYM]
<i>Persistence du manque</i>
Le langage, le symbolique sont liés à la castration Le récit se déconstruit Impossibilité de la clôture narrative [voir 3.3.4.5.4.6.2]

### 3.2.4.5.4.6.2 La thématization du manque dans "Sarrasine"

#### 3.2.4.5.4.6.2.1 L'antithèse et la castration

Sur la base de la théorie lacanienne [voir 3.3.3.3.1], on discerne beaucoup mieux ce qui est en jeu dans ce que **Barthes** appelle le '*code symbolique*' du texte de **Balzac**. Il s'agit en fait de *la thématization du manque*—c'est-à-dire le fait de donner une représentation littéraire de cette problématique psychanalytique. Il y a donc au sein de la nouvelle de Balzac des éléments qui représentent l'impuissance fondamentale du langage et de la littérature. Ces éléments ont bien sûr trait à la *castration*, puisque ce thème, si on le prend dans une optique lacanienne, doit forcément mener à une réflexion sur l'impact du manque dans le langage.

A l'intérieur de ce 'code symbolique,' Barthes discerne en fait trois manières de thématizer le manque. Il y a trois 'entrées' pour accéder au 'champ symbolique.' La première est de nature *rhétorique* : elle correspond à un procédé rhétorique utilisé par Balzac, l'*antithèse*. Cette dernière, dans "Sarrasine," a un rapport direct avec la castration. La deuxième est d'ordre *poétique* : elle mène à des réflexions sur la manière dont le texte peut (feindre de) désigner le réel. Il s'agit de ce que Barthes appelle la '*réplique des corps*' [ceci correspond à ce que j'ai appelé 'désir de réalisme' ; voir plus haut]. La troisième 'entrée' est d'ordre *économique* : elle consiste en des réflexions sur l'impossibilité, dans une société bourgeoise, d'assigner des origines absolues à la richesse et à l'argent.

Dès le début de sa lecture de "Sarrasine" [xiv. L'Antithèse I.] Barthes remarque que la nouvelle fait très souvent recours à l'*antithèse*—la figure rhétorique qui oppose des éléments contraires (dehors/ dedans ; froid/ chaud ; mort/ vie). Barthes inclut l'antithèse dans le code symbolique, ce qui a priori n'a rien d'évident. En fait, ce qu'il suggère c'est que, dans le contexte de "Sarrasine," *l'antithèse se réfère implicitement à la problématique lacanienne de la différence sexuelle et du phallus* [voir 3.3.3.3.7]. L'antithèse est bien la figure rhétorique qui incarne la logique de l'opposition binaire—l'opposition qui, selon Lacan, est à la base de la vie sexuelle mais aussi du langage, de la construction du sens. Or, dans "Sarrasine," Balzac introduit *un être qui semble vouloir échapper à ce binarisme : le castrat*. L'apparition de cette figure crée donc un trouble, car elle semble indiquer que la logique du binarisme, de la construction du sens et de la sexualité, pourrait être transgressée.

Pour être plus précis, il faudrait spécifier que le personnage du castrat a un rôle profondément ambigu : *il révèle le manque, mais incarne aussi une forme de puissance*. En premier lieu, en tant que castrat, il personnifie la différence sexuelle sous le jour le plus négatif possible. Dans la logique de l'antithèse sexuelle, le castrat est l'être qui a tout perdu : il n'est ni homme, ni femme. Ce qui est angoissant dans cet état d'exclusion extrême, c'est que, d'un certain point de vue, il exprime une forme d'impuissance qui menace potentiellement tous les individus—donc aussi les êtres qui, au contraire du castrat, sont situés clairement d'un côté ou de l'autre de l'antithèse sexuelle. En effet, le castrat exprime ce qui se perd dès l'apparition de la différence sexuelle elle-même.

Nous avons vu que *différence et castration sont directement liés* : ces états expriment la perte de la plénitude qui accompagne la formation du sujet. Dans cet optique, *le castrat est un signe vivant du manque*. Il joue donc le rôle du fantôme qui, au milieu de l'opulence bourgeoise décrite par Balzac—au milieu de ces personnages qui ont l'air si bien rassurés sur la stabilité de leur moi—rappelle à tous que le monde dans lequel nous vivons est, selon Lacan, structuré par une perte irrémédiable.

En d'autres mots, *le castrat jette le trouble sur le pouvoir incarné par le phallus*. Nous avons vu que la possession du phallus servait de compensation à la perte de la Chose. Dans cette optique, même dans le monde déprécié du symbolique, il est toujours possible d'être plus fort que ceux qui le sont moins. L'apparition du castrat révèle la fragilité de ce projet et il semble même le contredire : d'un côté, il offre le spectacle angoissant d'une perte de pouvoir phallique ; de l'autre, de manière apparemment inexplicable, le castrat incarne une puissance (artistique et financière : il est l'origine de la fortune des Lanty) qui ne serait pas ancrée dans la possession du phallus.

Le fait que le castrat soit à l'origine de la fortune des Lanty est un aspect de *l'idéal de puissance impossible* qui s'exprime à travers lui—et qui s'oppose donc aux connotations d'impuissance qui émanent de cette figure. En effet, le castrat exprime l'espoir d'une androgynie positive—être à la fois homme et femme. Il transgresserait donc l'antithèse sexuelle par un surcroît de puissance. En termes lacanien, on comprend que le castrat voudrait incarner la Chose elle-même, la plénitude perdue. Ce projet est cependant impossible : l'aspect décrépité et légèrement terrifiant du personnage—Barthes montre qu'il semble sortir d'un roman fantastique, d'un autre monde—indique bien qu'il ne peut être réalisé. Il reste imaginaire.

#### 3.2.4.5.4.6.2.2 La 'réplique des corps' : le réalisme impossible

Barthes inclus également dans le code symbolique la tendance qu'a Balzac de renvoyer ses descriptions de personnages ou de décors à des représentations littéraires déjà établies dans d'autres textes ou à des représentations picturales, et sculpturales [Lexies (20), (21) ; xxiii. Le modèle de la peinture.]. La jeune Marianina, par exemple, est comparée à la beauté des personnages des *1001 nuits* ; sa mère, Mme Lanty, est comparée au 'Livre de la Vie.' Le passage où le castrat est lui-même décrit (dans sa vieillesse) est organisé comme un portrait pictural ("Le cadre était digne du portrait"). La figure du castrat jeune est introduite par un tableau qui n'est d'ailleurs pas présenté comme un portrait de la Zambinella elle-même, mais bien d'Adonis—figure mythologique. Barthes désigne cet appel à des représentation préétablies la '*réplique des corps*' [xxiii.]. Il veut dire par là que *tout personnage—tout corps—introduit dans le texte n'est jamais que la copie d'une représentation précédente*.

Par ce terme de 'réplique des corps,' Barthes veut mettre en lumière *des moments où le réalisme révèle sa propre impossibilité, son propre manque*. Si le texte réaliste fait appel à des représentations préexistantes quand il s'agit de garantir *la référentialité* (la fidélité au réel) de ses représentations, cela veut dire que le réalisme "consiste non à copier

le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel " (xxiii). C'est comme si l'oeuvre révélait qu'il lui est impossible de "toucher directement" le réel, comme si celui-ci était l'objet d'une peur. C'est ainsi que le réel est "différé ... remis à plus tard" : le texte renvoie le lecteur à d'autres textes, à d'autres codes qui pourront peut-être lui fournir une description plus directe, plus réaliste du personnage. *Le réalisme devient donc un procédé intertextuel, et non plus le projet référentiel* (impliquant un rapport direct au monde extralinguistique) *qu'il était censé être*. D'un point-de-vue lacanien, on reconnaît ici *le jeu du signifiant par rapport à la Chose*. Le réel, dans ce cas-ci, est une figure de la Chose—un horizon impossible. Au lieu de pouvoir présenter cette entité impossible directement, il faut faire appel à une procession de signifiants qui lui serviront de substituts, forcément incomplets [voir aussi lxxxv. La réplique interrompue].

Barthes soulève lui-même la question de savoir si la 'réplique des corps' que l'on trouve dans le réalisme balzacien s'est perpétuée dans des textes plus modernes (xxiii). Il remarque que, après le 19<sup>ème</sup> siècle, l'appel au réalisme supposément plus puissant de la peinture a dû être remplacé par autre chose, par un autre code. En fait, le procédé d'ancrage référentiel que Barthes met ainsi en lumière peut probablement se retrouver aujourd'hui sous des formes diverses.

Dans les films de procès, par exemple, ce système de répliques et de changement de code (chez **Balzac**, de la littérature vers la peinture) joue un rôle crucial. Une des conventions du film de procès veut que les témoignages verbaux soient toujours suspects : ils ne désignent pas le réel, car ils sont entachés de subjectivité. Or, les débats du procès lui-même se déroulent principalement dans des codes verbaux. Si l'on veut introduire des éléments dotés d'un ancrage référentiel plus sûr, il faut donc faire appel à d'autres codes—images cinématographiques (*Fury ; Judgment at Nürnberg*), gestes ou marques corporelles (*Twelve Angry Men ; Philadelphia*). Dans ce procédé, le passage du code verbal à l'autre code (pictural, cinématographique, corporel) simulerait le passage (impossible) du symbolique (langage) vers la Chose elle-même (le Réel). Selon la définition de Lacan, ce passage est, bien sûr, impossible : le nouveau code qui sert d'ancrage référentiel (peinture, images ...) est tout autant un langage : il reste situé dans le symbolique.

#### 3.2.4.5.4.6.2.3 La perte de l'origine : les mystères de l'économie bourgeoise

La fortune des Lanty, nous venons de le signaler, s'est constituée à partir du talent de la Zambinella qui, lui-même, a été rendu possible par la castration. Barthes remarque que, par cette histoire, **Balzac** nous offre une allégorie de l'économie bourgeoise, qui est un système dans lequel *la richesse a une origine énigmatique ou paradoxale* [voir xix. L'indice, le signe, l'argent]. En effet, dans une économie capitaliste, il est assez difficile de déterminer avec exactitude comment la richesse est produite. Les acteurs économiques de ces sociétés—particulièrement la haute bourgeoisie de Balzac—ne produisent pas directement les produits qu'ils ou elles consomment. Leur richesse dépend de mécanismes peu clairs, telle la circulation monétaire ou la spéculation. La pensée économique, dans ce

contexte, n'est jamais une science exacte (pensons aux incertitudes qui pèsent sur nos économies en ce moment : qu'arrivera-t-il au Dow Jones ou au Nasdaq demain ?). Au contraire, dans les sociétés agraires féodales, on pouvait avoir l'impression de savoir exactement d'où viennent les ressources économiques : elles venaient de la fertilité de la terre et du travail humain. Par comparaison, l'économie bourgeoise décrite par Balzac semble presque surnaturelle : *elle semble hantée par une déficience, par un manque de substance que le castrat incarne très bien.*

Barthes, sur la base de "Sarrasine," montre comment la problématique de l'origine de la richesse peut s'exprimer en termes sémiotiques. Dans cette optique, le rapport entre richesse et origine dans l'économie agraire peut être décrit en faisant appel à la notion d'*indice* tel que le sémioticien américain **Charles Sanders Peirce** l'a définie. Il ne s'agit pas ici de l'« indice » narratif tel Barthes le décrit dans "Analyse." L'indice selon **Peirce** est un type de signe dont le signifiant aurait un rapport de fait (direct ou non) avec son référent [voir 1.3.0.3.2.3]. Il s'agit en fait d'un signe naturel. Un panneau indicateur en forme de flèche, dont la pointe est orientée vers la destination qu'il indique est donc un indice—il pointe littéralement vers son référent. L'indice se distingue de deux autres types de signes—l'« icône », dont le signifiant ressemble à son référent (le dessin d'un objet est donc une « icône » peircienne) et le « symbole », dont le signifiant n'a qu'un rapport de convention avec son référent (il s'agit du signe « arbitraire » saussurien).

Or dans l'économie agraire, on considère que *la richesse est toujours l'« indice » de son origine* : toute ressource désigne—révèle—les puissances qui l'ont produite—la terre, le travail. La théorie lacanienne suggère que cette vision de l'économie agraire est en fait un fantasme—une situation impossible. Décrite en ces termes, la richesse agraire jouirait effectivement d'un lien fiable à la Chose. Cette économie serait fondamentalement rassurante, parce qu'elle serait toujours ancrée dans son origine. Il n'y aurait pas ici de manque fondamental, au sens lacanien du terme—seulement des pénuries temporaires, dûes à des problèmes pratiques. Au contraire, l'économie capitaliste telle qu'elle est décrite dans "Sarrasine" se plie au schéma lacanien. Cette économie bourgeoise fonctionne grâce à des signes que **Peirce** appellerait des « symboles »—c'est-à-dire ce que **Lacan** appelle des *signifiants*. L'argent est un signe « arbitraire » dont la valeur est règlementée essentiellement par convention. Ce signifiant n'a plus de lien avec la Chose, son origine, son référent. L'économie capitaliste fonctionne donc comme une « procession de signifiants » ou le trafic monétaire se déploie sur le fond d'un manque fondamental. *Ce manque est signifié dans "Sarrasine" par la figure du castrat, source paradoxale de la richesse* (voir aussi Baudrillard [4.3.3] pour une description similaire de la société de consommation).

### 3.2.4.5.4.6.3 Le manque comme objet de l'énigme : code symbolique et déconstruction

La question que l'on ne peut manquer de se poser en lisant les réflexions de Barthes sur la thématique du manque (sur le « code symbolique ») dans "Sarrasine", c'est de savoir dans quelle mesure elles sont généralisables—transposables à d'autres textes. En effet, le texte

de Balzac, puisqu'il parle explicitement de castration, semble taillé sur mesure pour une analyse lacanienne. Dans une de ses rubriques [lxx. Castrature et castration], Barthes fait la remarque que "Sarrasine" a ceci de particulier que la 'castrature'—c'est-à-dire le fait physique de la castration—s'y confond avec la castration symbolique au sens lacanien. Ceci implique que dans ce texte-ci il y a *conjonction entre le code herméneutique et le code symbolique : l'objet de l'énigme est la castrature/ castration elle-même et celle-ci est aussi le centre du code symbolique*. En effet, *l'énigme* (code herméneutique) qui tient en haleine le lecteur (et l'interlocutrice du narrateur) *a pour objet l'identité et la nature du castrat*—le trait qui le distingue des autres personnages. Simultanément, le castrat, dans sa dimension symbolique, est le centre du code symbolique : il est la figure à travers laquelle le texte s'interroge sur le manque—sur sa propre impuissance.

On doit donc se demander si d'autres textes—des textes qui ne parlent pas de 'castrature'—peuvent aussi s'interroger sur la castration et donc sur le manque. Dans une optique poststructuraliste, la réponse à cette question doit être positive. Pour ces théoriciens, *la plus grande énigme avec laquelle le texte doit lutter est celle de sa propre impuissance—son incapacité à atteindre la clôture narrative ou à garantir la stabilité de ses systèmes de signification*. Dans tout texte, il y aura des éléments, des symptômes qui indiquent que le langage ne peut maintenir sa cohérence.

Mettre en lumière ce manque de cohérence, ces paradoxes du texte, constitue l'activité que les poststructuralistes appellent '*déconstruction*' (le mot a été introduit par **Martin Heidegger** et a été repris par **Derrida** dans *De la grammatologie* [voir 3.3.1.3]). Une lecture déconstructionniste s'efforce de mettre au jour dans le texte les prétentions excessives à la stabilité, à la cohérence, au réalisme. Dans le vocabulaire de Barthes, déconstruire, c'est montrer qu'un texte qui se veut *lisible* (réaliste, cohérent, monosémique ...) est en fait en partie *scriptible* (intertextuel, fluide, polysémique ...). Nous avons d'ailleurs déjà signalé [2.5.1] que la lecture de "Sarrasine" que Barthes accomplit dans *S/Z* a une vocation déconstructionniste. Elle consiste à faire ressortir des paradoxes et des contradictions inattendues.

Or, pour que cette approche déconstructionniste puisse avoir une valeur d'exemple, *il faudrait montrer qu'elle met en lumière des paradoxes et instabilités ailleurs que dans le 'code symbolique' lui-même*—ailleurs que dans la voix du texte qui parle directement de la castration. Il faut donc montrer *l'action du manque dans les autres codes (ACT, SEM, etc ... ) qui sont, eux, manifestement présents dans tous les textes narratifs*. Le fait même de retrouver le manque à ces autres niveaux du texte n'est en soit pas surprenant—du moins si l'on accepte les théories poststructuralistes de type lacanien. En effet, il serait illogique qu'un phénomène aussi général—une dimension fondamentale du langage—se manifeste seulement dans une dimension bien circonscrite de l'oeuvre.

### 3.2.4.5.5 La déconstruction du récit ‘lisible’

*S/Z* indique que lire un texte ‘lisible’ réaliste d’un point-de-vue déconstructionniste revient à y discerner ***une vaste entreprise de simulation*** : le texte s’épuise à simuler un rapport au réel (à la Chose) qu’il ne possède pas. C’est l’action de ce que **Derrida** appelle le logocentrisme à l’œuvre dans la représentation réaliste [voir 3.3.1.3.3.2]. Il n’a en fait pas fallu attendre *S/Z* pour mettre à jour les différentes manières de simuler la construction du sens et du réalisme. Ce que Barthes décrit ici avait parfois déjà été théorisé par des auteurs du formalisme russe ou du structuralisme ‘classique’, ou même par Barthes lui-même dans ses ouvrages précédents. Cependant, *S/Z*, grâce à ses emprunts à la théorie lacanienne, permet de replacer ces descriptions structuralistes ou formalistes dans un cadre plus vaste—dans une philosophie générale du texte. Il ne s’agit donc plus de remarques isolées à valeur technique, mais bien ***d’une théorie générale de l’action du manque (de la différence ; du différend) dans l’oeuvre littéraire***. Vous trouverez ci-dessous un aperçu très résumé des types de simulations qui ont lieu dans chaque voix du texte. Ces remarques doivent être comparées avec le modèle narratologique du structuralisme ‘classique’ [voir plus haut, 3.3.4.5.1].

---

### **Narratologie (3) : le récit travaillé par le manque**

Si l'on présuppose que le langage et le récit sont travaillés par le manque—qu'ils sont donc fondamentalement instables—le récit n'apparaît plus comme un édifice cohérent. Au contraire, à chacun de ses niveaux, il s'épuise dans une entreprise de simulation, de camouflage—nier l'impact du manque.

**NARRATION** (voix, narrateur, narrataire, focalisation)

*"Fading des voix"* [xx. Le fading des voix] : le récit réaliste psychologisant simule le fonctionnement d'une conscience. C'est le but de la chaîne de communication du récit (narrateur/narrataire). Cependant, cette mise en scène de la voix ne peut pas rester entièrement cohérente. En effet, le récit rassemble des voix disséminées qui s'expriment à travers les cinq codes ACT, HER, SEM, REF, SYM (il s'agit des voix du discours, non des voix d'une personne). L'entrelacs de ces voix a pour effet que, par moments, l'origine de la voix devient indécidable (on ne sait plus qui parle ni d'où vient le sens).

**ACTIONS** (personnages et modèle actantiel)

*Le personnage comme nom propre saturé de sens* [xxv. Le portrait] : le récit simule la cohérence d'un caractère, d'une personnalité. En fait, l'entité personnage est un artefact qui se construit à plusieurs niveaux du récit (niveau actantiel, indices/sèmes, niveau symbolique/logique des fonctions). Il est tout d'abord un nom propre saturé de sens, c'est-à-dire un nom auquel le récit attache des indices/des sèmes (voir code SEM). Le récit, grâce à la technique du portrait, essaie de donner une apparence de nature à cette entité pourtant construite de manière très schématique (voir naturalisation du sens). Cette conception du personnage ressemble à celle développée par **Tzvetan Todorov**.

*Le personnage comme archétype* : le récit construit aussi ses personnages sur la base d'archétypes, de 'figures'. Dans *S/Z*, ces figures semblent liées à la problématique de la castration (voir code SYM) [xxviii. Personnage et figure.]. Il y aurait donc un modèle actantiel qui régit la construction du personnage—un modèle cependant fort peu théorisé dans *S/Z*. Cette conception du personnage se rapproche de Greimas.

**FONCTIONS** (construction de la chaîne narrative, construction locale du sens, effet de réel, vraisemblance)

*Construction de la temporalité* (ACT/catalyses) [xxii. Des actions très naturelles] : la suite des petites actions du récit a comme fonction générale de simuler le déroulement du temps. Ce modèle temporel, basé sur une logique de la crise et de la catharsis, n'est pas un absolu : il est imposé par la culture.

**Formulation d'une énigme** (HER/noyaux cardinaux) [lxx. Castration et castration] : l'énigme formulée dans le récit renvoie toujours à un problème plus fondamental : le manque, l'impuissance du discours.

**Naturalisation du sens** (HER/indices) [xiii. Citar ; xxv : Le portrait] : les très nombreuses significations du récit sont construites par connotation. Ce procédé est très systématique : la logique de simulation, dès que l'on apprend à la décoder, semble très mécanique et artificielle (on voit trop bien comment l'auteur plante les sèmes dans le texte). Le procédé doit donc être 'naturalisé' : il doit recevoir un semblant de naturel. C'est le problème de la vraisemblance. Cette vraisemblance est obtenue par des moyens rhétoriques ou « diacritiques » : la rigidité de la création des sèmes peut être camouflée par un déroulement savamment désordonné du récit (cf. le portrait). Ce désordre simulé est la base de l'« effet de réel ».

**Ancrage référentiel du récit** (REF/informants) [xxiii. Le modèle de la peinture] : la construction de la vraisemblance exige également que le récit simule les relations qu'il entretiendrait avec l'univers extérieur, avec le réel. Dans *S/Z*, **cet ancrage** qui en principe serait d'ordre **référentiel est décrit comme un phénomène intertextuel** : le récit garanti la vraisemblance de ce qu'il rapporte non en décrivant des faits, mais en citant des opinions préfabriquées, des discours culturels préexistants, des idées reçues (une chose est vraie parce qu'elle a déjà été dite ou pensée).

## LOGIQUE DES FONCTIONS (signification fondamentale du récit)

**Simulation de la clôture narrative** [xxix. La lampe d'albâtre ; xlix. La voix ; lxxxv. La réplique interrompue] : le récit essaie de mettre en scène la liquidation du manque, de créer une histoire cohérente qui aboutisse à une véritable conclusion, à la satisfaction d'un travail accompli. Pour ce faire, il devrait être capable d'offrir une représentation 'pleine' du monde qu'il décrit. Cependant, le fonctionnement du langage (selon Lacan) est tel que les objets les plus essentiels (L'objet absolu, La Chose maternelle, le corps, l'Autre ...) ne se laissent pas réduire à une représentation langagière, à un ordre symbolique. **Atteindre la clôture narrative, la représentation pleine, est donc une entreprise impossible**—un fantasme, un imaginaire. En effet, le récit est miné par la persistance d'instabilités qui affectent tous ses niveaux, toutes ses entités. Il se déconstruit. Cette instabilité devrait être le thème fondamental du récit—un thème que celui-ci essaie cependant de camoufler par tous les moyens. Un texte 'scriptible,' au contraire, ferait directement face à cette problématique du manque et en jouerait au lieu de la dissimuler.

---

## 4. LE POSTMODERNISME

### 4.1 Le postmodernisme : définitions

A partir du milieu des années 1960, des critiques américains ont ressenti la nécessité de créer un nouveau terme—le "*postmodernisme*"—pour décrire certains développements culturels qui étaient en train d'émerger à l'époque. Au départ, la théorie américaine du postmodernisme et le poststructuralisme français ont eu des développements semblables mais séparés. La jonction entre ces deux courants date de la fin des années 1970, le moment où Jean François **Lyotard** publia *La condition postmoderne*. Par rapport au poststructuralisme, qui est une réflexion philosophique sur le langage, le postmodernisme décrit des phénomènes plus concrets : il s'agit *d'une théorie de la culture (art d'avant-garde et art de masse) et d'une description sociologique de notre époque*. En termes généraux, on peut dire que la théorie postmoderniste décrit la culture du tournant du 21<sup>ème</sup> siècle (art, politique, économie) comme un immense ensemble de systèmes langagiers, un échange complexe de signifiants.

D'assez nombreux commentateurs, souvent sceptiques par rapport à l'émergence du postmodernisme, ont suggéré que ce mouvement était *trop incohérent et trop fluide* pour pouvoir être défini. Il est vrai que le postmodernisme s'est développé non pas comme un mouvement univoque mais plutôt comme un processus culturel plus diffus. Ses différentes composantes se sont déployées les unes après les autres à partir des années 1960. Nous verrons cependant que cette pluralité interne est sous-tendue par *des caractéristiques communes* qui rendent possible une définition de ce qui ressemble à un mouvement. De manière symptomatique, ce noyau conceptuel commun rejoint les principes de base du poststructuralisme. Au total, nous pouvons dire que *le postmodernisme n'a pas été plus incohérent, plus résistant à la définition que n'importe quel grand mouvement culturel du passé—le modernisme, le réalisme, le romantisme, les Lumières, la Renaissance* etc.<sup>42</sup> Aucun de ces termes ne recouvre une réalité parfaitement unifiée.

De manière schématique, il est possible de circonscrire *quatre grands axes de définition* qui permettent de circonscrire le postmodernisme. Ces définitions permettent également d'effectuer une division chronologique au sein de ce mouvement : le postmodernisme, apparu il y a déjà quatre décennies, a connu plusieurs moments successifs ; il s'est focalisé tour à tour sur plusieurs problématiques. Bien sûr, ces axes de définition (et les périodes qui leur sont liées) ne délimitent pas des sous-catégories étanches : tous ces domaines sont interdépendants.

---

<sup>42</sup> Une variante plus récente de l'argument mettant en doute la possibilité d'une définition du postmodernisme prétend que les futurs historiens de la culture ne ressentiront plus la pertinence du terme « postmodernisme ». Donc, du point de vue du futur, le postmodernisme n'aurait jamais existé. Si l'on adopte ce point-de-vue sceptique, il faudrait cependant trouver une terminologie de remplacement suffisamment cohérente pour classer la culture de la fin du 20<sup>ème</sup> et du tournant du 21<sup>ème</sup> siècle. Il faudrait surtout ne pas consigner à l'oubli les phénomènes culturels concrets—l'apparition d'œuvre métafictionnelles, l'émergence du dialogisme métaculturel—qui sont encore aujourd'hui considérés comme les pratiques ayant justifié la création du terme « postmoderne ».

- **Axe 1 : le postmodernisme comme nouveau stade des avant-gardes artistiques.** C’est la manière dont le postmodernisme a été défini initialement par des critiques américains des années 1960 (**Ihab Hassan, Charles Jencks, Leslie Fiedler, Robert Venturi**).<sup>43</sup> Dans ce cas, le postmodernisme constitue *le dépassement ou le rejet du « haut » modernisme* [*« high modernism »*], l’art expérimental de la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle—par une nouvelle génération d’artistes ayant émergé au début des années 1960. Nous examinons plus en détail cette conception du postmodernisme dans la section 4.2. Un point de repère utile pour situer ce tournant dans l’art du 20<sup>ème</sup> siècle est l’émergence du **Pop Art** dans les arts graphiques (**Andy Warhol, Roy Lichtenstein**) à la fin des années 1950 et au début 1960.
- **Axe 2 : le postmodernisme comme dépassement ou refus de la modernité.** C’est la vision du postmodernisme qui a été développée par les philosophes, particulièrement en Europe (**Jean-François Lyotard ; Michel Foucault**). Dans ce cas, le postmodernisme désigne sinon le rejet, du moins *la réévaluation critique de la modernité philosophique*. Le postmodernisme remet donc fondamentalement en question tout le projet philosophique et scientifique qui prend son origine au 17<sup>ème</sup> siècle (**René Descartes ; Isaac Newton**) et atteint son apogée au 18<sup>ème</sup> avec les Lumières (**Voltaire ; Kant**) et la Révolution Industrielle. Comme Lyotard l’indique, il faut être conscient du fait qu’une *crise de délégitimation* a frappé la pensée des pays industrialisés après la 2<sup>ème</sup> guerre mondiale : les philosophes ne peuvent plus fournir des modèles qui permettent de défendre les idéaux du passé [voir 3.3.2.5].
- Les écrits de Lyotard eux-mêmes indiquent la forme concrète que peut prendre cette délégitimation philosophique. Quand Lyotard parle du *différend* ou de la crise des *grands récits* [voir 3.3.2.5], il met en lumière des tendances “centrifuges” qui se manifestent au cœur de tout discours et qui, selon lui, rendent impossible l’élaboration d’un savoir absolu. Le discours tend vers *la complexité, vers la diversité infinie*. Il n’est donc pas possible d’élaborer un savoir totalisant. Il n’y a donc jamais de certitude absolue. Nous verrons que **Foucault** arrive à des conclusions similaires sur base d’une conception légèrement différente du fonctionnement du discours. Pour lui, la vérité neutre et objective n’existe pas car tout discours est toujours porteur d’un projet de pouvoir [voir 5.2.3].
- **Axe 3 : le postmodernisme comme culture de la société de consommation et de l’information.** Pour les penseurs d’inspiration marxiste, le postmodernisme

---

<sup>43</sup> Les premières occurrences des termes « postmodernisme » et « postmoderne » remontent aux années 1880. Ces termes ont d’autre part été utilisés sporadiquement pendant la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle. Il était en effet toujours possible de créer ces néologismes par une pure logique de permutation lexicale afin marquer une distinction par rapport à ce qui était considéré comme moderne à l’époque. Cependant, il fallut bien attendre les années 1960 pour voir se développer le postmodernisme tel que nous le comprenons au début du 21<sup>ème</sup>.

constitue l'expression culturelle du capitalisme de la fin du 20<sup>ème</sup> siècle. Il représente donc la culture de la société de consommation et des nouvelles technologies de l'information. Cette vision du postmodernisme a été élaborée notamment par **Jean Baudrillard** et **Fredric Jameson**. Nous l'analysons dans la section [4.2]. Définir le postmodernisme de cette manière doit se faire en grande partie sur base d'une analyse du statut de la culture populaire dans la culture contemporaine. En effet, la culture de la société de consommation est majoritairement une culture de masse. Ce sujet est abordé dans la section 5, qui donne un bref aperçu des "cultural studies" de tradition anglo-américaine.

- **Axe 4 : le postmodernisme comme célébration du pluralisme politique, culturel et ethnique.** D'un point de vue politique, le postmodernisme s'exprime sous la forme d'une célébration de la diversité ethnique, sociale et sexuelle. Cette forme de politique postmoderne—dont les auteurs de la "2<sup>ème</sup> génération" du postmodernisme se sont fait l'écho [voir 4.2.1]—fait l'apologie des identités sociales et individuelles hybrides, métisses, minoritaires. Nous en donnons un aperçu dans la section 5. La politique du postmodernisme ainsi définie se distingue, bien sûr, de toute une série de pensées conservatrices (racisme ; patriarcat). Elle se distingue également de la gauche traditionnelle prolétarienne (marxisme ; communisme) pour qui la défense du pluralisme culturel ou des modes de vie minoritaires n'était pas une priorité. Ceci a donné lieu à des controverses entre les différents courants de la critique politique liée au postmodernisme [voir 5.4].

## 4.2 Le postmodernisme et les nouvelles avant-gardes

### 4.2.1 Corpus de l'art postmoderne

Les auteurs américains qui ont élaboré le concept de postmodernisme à partir du milieu des années 1960 étaient principalement des critiques littéraires et des théoriciens de l'architecture: **Ihab Hassan**, **Leslie Fiedler** (littérature) ; **Charles Jencks**, et **Robert Venturi** (architecture). Il s'agissait pour eux de rendre compte de nouveaux développements en littérature et dans les arts contemporains. Ces nouveaux mouvements semblaient marquer une cassure par rapport aux avant-gardes modernistes du début et du milieu du 20<sup>ème</sup> siècle.

Initialement, le corpus de l'art postmoderne acquit sa plus grande visibilité dans les arts graphiques et en architecture, même à l'époque où les termes « postmoderne », « postmoderniste » et « postmodernisme » n'avaient pas encore été diffusés dans le monde artistique et académique. Le premier mouvement artistique postmoderniste à avoir obtenu une reconnaissance mondiale est sans conteste le **Pop Art** (**Andy Warhol**, **Roy Lichtenstein**, **Claes Oldenburg**). Celui-ci révolutionna le monde des arts graphiques au début des années 1960, détrônant l'expressionnisme abstrait (**Jackson Pollock**, **Hans Hartung**), dernier représentant des avant-gardes modernistes. L'architecture postmoderne

(**Robert Venturi, Norman Foster, Ieoh Ming Pei**) se développa à partir des années 1970 en réaction au « style international » moderniste (**Le Bauhaus, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe**). En architecture, le contraste terminologique entre modernisme et postmodernisme devint un enjeu plus important et mieux défini que dans les autres modes d'expression artistique. Par là-même, les définitions que les architectes formulèrent de ces termes furent parfois excessivement rigides. En musique, on remarque également un glissement vers le postmodernisme s'amorçant à partir des expérimentations modernistes radicales de l'Ecole de Vienne (**Arnold Schönberg**) pour évoluer vers les pratiques plus conviviales de **John Cage** et de **Philip Glass** à partir des années 1960.

De manière prévisible, la littérature a également été un terrain de développement crucial pour le postmodernisme à partir des années 1960. (Notons à nouveau que cette évolution eut lieu sans que les écrivains eux ou elles-mêmes utilisent nécessairement le terme « postmodernisme » ou aient même conscience d'avoir marqué une rupture avec les décennies précédentes.) Il est possible de distinguer deux stades de développement de la littérature postmoderne, chacun caractérisé par un discours littéraire et une thématique spécifiques :

– *Le postmodernisme littéraire de la 1<sup>ère</sup> génération* (années 1960-70).

Il s'agit en général d'oeuvres *métafictionnelles*, c'est-à-dire d'oeuvres qui émettent des commentaires explicites au sujet des procédés littéraires qu'elles utilisent, ou qui encouragent leurs lecteurs à se servir du texte comme d'un espace ludique. Les antécédents de la métafiction remontent assez loin (roman du 18<sup>ème</sup> siècle : *Tristram Shandy* de **Laurence Sterne**, ou même encore la tradition picaresque introduite par **Cervantes**). Cependant, avec le développement du réalisme au 19<sup>ème</sup> siècle, les procédés métafictionnels (narrateur interpellant le narrataire, etc. ...) avaient presque disparu. La métafiction réapparaît au 20<sup>ème</sup> siècle en marge du modernisme (**André Gide** : *Les faux monnayeurs* ; **Bertolt Brecht**). Du point de vue de la littérature postmoderne, les précurseurs directs de la métafiction des années 1960 sont **Jorge Luis Borges, Samuel Beckett** et **Vladimir Nabokov**—des auteurs que l'on qualifie soit de modernistes tardifs, néo-modernistes ou postmodernistes. Les auteurs postmodernes américains qu'ils ont influencés sont notamment **Thomas Pynchon, Donald Barthelme, Joseph Heller, Richard Brautigan** et **Paul Auster**.

Même si les termes “postmodernisme” et “métafiction” ont été moins utilisés en France que dans les pays anglophones, les oeuvres produites par les partisans du Nouveau Roman (**Nathalie Sarraute ; Alain Robbe-Grillet ; Michel Butor ; Claude Simon**) sont dans une très large mesure des textes à orientation métafictionnelle. (En tant que mouvement, le Nouveau Roman est à la limite du modernisme et du postmodernisme.) Plus proche de nous, des auteurs tels qu'**Umberto Eco** et **Italo Calvino** ont écrit des oeuvres qui peuvent s'insérer dans la tradition de la première génération du postmodernisme. Au théâtre, le “*Nouveau théâtre*” ou “*Théâtre de l'absurde*” des années 1950 et 1960s (**Samuel Beckett ;**

**Eugène Ionesco ; Harold Pinter ; Tom Stoppard**) occupe un statut similaire au nouveau roman : il s'agit d'un métathéâtre (post)moderniste. Au cinéma, des films—y compris des films populaires—s'inscrivent également dans la tradition de la métafiction : *The Truman Show* de **Peter Weir** ; *Play It Again Sam* de **Woody Allen** ; *Wayne's World* de **Penelope Spheeris**, *Being John Malkovich* de **Spike Jonze** (1999) ou *The Congress* d'**Ari Folman** (2013).

– *Le postmodernisme littéraire de la 2<sup>ème</sup> génération.*

A partir des années 1980, un nouveau type de fiction postmoderne s'est développé aux Etats-Unis et dans la diaspora postcoloniale : on assiste à la floraison des littératures féministes et minoritaires. Ce courant correspond à la dimension politique de la théorie postmoderne qui revendique la diversité culturelle et exprime un rejet des modèles eurocentriques et patriarcaux [voir 5.4]. Ce type de fiction est étroitement imbriqué dans ce que l'on appelle la littérature postcoloniale—les oeuvres émanant d'écrivains originaires de pays anciennement colonisés ou influencés par le multiculturalisme résultant de la (dé)colonisation (**Salman Rushdie ; Wilson Harris**). Aux Etats-Unis, les écrivain(e)s postmodernes de 2<sup>ème</sup> génération les plus connus sont **Toni Morrison, Maxine Hong Kingston, bell hooks**, ou **Scott Momaday**. Du point de vue du discours littéraire, le postmodernisme de la 2<sup>ème</sup> génération se rallie la plupart du temps au *réalisme magique*, un type de littérature rendu célèbre par les romanciers latino-américains (**Gabriel Garcia Marquez : Cent ans de solitude**). Selon le critique américain **Brian McHale**, le réalisme magique représente une des expressions les plus caractéristiques du postmodernisme en littérature : ces romans, dans lesquels réel et surnaturel se mélangent, mettent en pratique l'idée que nous vivons dans *un univers où plusieurs cultures se côtoient sans que l'une puisse exercer une hégémonie sur les autres*.

Notons que le cinéma postmoderne s'est développé un peu plus tard que les manifestations du postmodernisme dans les autres modes d'expression : il est apparu à partir des années 1980. Parmi les principaux cinéastes postmodernes, nous pouvons mentionner **David Lynch, Joel et Ethan Coen**, ainsi que **Quentin Tarantino**. Ce cinéma postmoderne s'est développé en grande proximité avec des modes d'expressions postmodernes émanant de la culture populaire. Ceux-ci comprennent notamment la science-fiction littéraire et cinématographique—le *cyberpunk* : romans de **William Gibson** ; films de **Ridley Scott** (*Blade Runner*) et de **Lana et Lilly Wachowski** (*The Matrix*)—ainsi que les *vidéos musicales*, un genre qui a retenu l'attention de nombreux théoriciens postmodernes dans les années 1980.

#### 4.2.2 Modernisme vs postmodernisme : vers une esthétique de l'« indéterminance »

Pour que le concept d'avant-garde postmoderniste ait un sens, il fallait évidemment pouvoir démontrer que les nouveaux mouvements se détachaient de manière significative

de la tradition d'art expérimental du 20<sup>ème</sup> siècle. **Ihab Hassan, Leslie Fiedler, Charles Jencks** et **Fredric Jameson** décrivent le contraste entre modernisme et postmodernisme de la manière suivante.

Le modernisme anglo-américain (**T. S. Eliot ; Ezra Pound ; Virginia Woolf ; James Joyce**), que l'on appelle parfois le "*haut modernisme*" / "high modernism", stipulait que la vocation de l'art moderne est de produire *des oeuvres magnifiquement structurées, en opposition à un contexte historique en proie au chaos*. Cette forme de modernisme suivait donc un programme ambigu : il était novateur dans la mesure où il s'opposait aux normes du réalisme et du moralisme victorien mais il aboutissait dans beaucoup de cas à un culte du passé (l'Antiquité ; la Renaissance), considéré comme plus prestigieux et plus signifiant que le présent. Dans *Ulysses* de Joyce, par exemple, le présent (Dublin au début du 20<sup>ème</sup> siècle) n'acquiert un sens, une structure que dans la mesure où il peut être comparé au passé mythique (la guerre de Troie). **Hassan** en conclut que le "haut" modernisme est essentiellement une esthétique de la *transcendance* : il célèbre un monde de valeurs (le passé vital et prestigieux ; les absolus de la beauté) qui existe au-delà du présent, au-delà du monde actuel (même si les artistes doivent se résigner à faire le constat de l'absence de ces absolus dans le présent). Le rejet de la banalité du présent revendiqué par le "haut" modernisme entraîne une attitude élitiste qui s'exprime notamment par le *rejet de la culture de masse*. Celle-ci représente, dans cette optique, la culture d'un monde moderne déchu et chaotique (les guerres mondiales ; le prolétariat industriel ; la colonisation ...).

Le modernisme ainsi défini a existé sous différentes formes dans toute l'Europe, et non pas uniquement en Angleterre et aux USA. Il se rapproche de la pratique d'auteurs tels que **Marcel Proust, Paul Valéry, André Gide, Franz Kafka, Thomas Mann** et **Paul Claudel**. Il se distingue par contre des avant-gardes telles que **Dada** ou le **Surréalisme**, qui mettent beaucoup plus en avant la dimension expérimentale et révolutionnaire de l'art moderne sans afficher de nostalgie pour le passé.

<b>Traits distinctifs du modernisme</b>
<p><b><i>Dimension expérimentale et révolutionnaire :</i></b>            Critique et rejet du passé (récent).            Désir de transfiguration du présent (Surréalisme)            Désir d'innovations formelles</p>
<p><b><i>Rejet du réalisme</i></b> (art du 19<sup>ème</sup> siècle)            Rejet de la mimésis</p>
<p><b><i>Rejet de la culture de masse :</i></b>            Rejet de la culture de la banalité, des clichés</p>
<p><b><i>Esthétique de la transcendance :</i></b>            Le présent et l'actuel sont contrastés avec des domaines plus essentiels, plus profonds, plus significatifs—le passé vital (<b>Eliot ; Joyce</b>) l'inconscient (<b>Surréalisme</b>) ; le monde primitif (<b>Antonin Artaud ; D. H. Lawrence ; Pablo Picasso</b>) ; la beauté absolue (<b>Mondriaan</b>, l'abstraction géométrique).</p>

Comparé à cette esthétique moderniste, l'art postmoderniste semble à la fois plus *désenchanté et moins ambitieux* mais aussi *moins élitiste*, plus démocratique et *plus ludique*.

– *Le désenchantement par rapport au langage artistique.*

Le désenchantement postmoderne vise en grande partie l'ambition moderniste de développer un langage artistique doté d'une très grande cohérence et d'une valeur esthétique suprême. Vers la fin du modernisme déjà—au moment du modernisme "tardif" (« *late modernism* »), la transition vers le postmodernisme—certains artistes se mirent à produire des œuvres révélant qu'ils et elles *faisaient moins confiance que leurs prédécesseurs au langage artistique et littéraire*. Le "haut" modernisme a hérité du Romantisme et du Symbolisme l'idée que le langage littéraire surpasse le langage courant (cf. **Stéphane Mallarmé**) : il est mieux ordonné ; il permet d'atteindre des univers de sens plus profonds. Le désir de rénovation formelle du modernisme se base précisément sur cette conception à la fois élitiste et optimiste d'un langage littéraire et artistique d'autant plus puissant qu'il s'écarte de la norme quotidienne. Cependant, vers le milieu du 20<sup>ème</sup> siècle, certains auteurs (**Samuel Beckett ; Jorge Luis Borges ; Vladimir Nabokov**) ont émis des doutes sur le crédit que l'on doit accorder aux prérogatives des procédés artistiques. Au contraire, leur oeuvre offre une analyse critique, souvent ironique du fonctionnement du texte littéraire. *Le texte devient donc son propre objet d'investigation*. Il attire systématiquement l'attention du lecteur sur sa propre littéarité, sa propre artificialité, sinon sa propre faiblesse : *la fiction se dénonce*

*comme fiction*. Des critiques ultérieurs (**Patricia Waugh**) ont appelé cette pratique “*métafiction*” ou “*métalittérature*”, par analogie à la terminologie jakobsonienne (métalangage : langage qui parle du langage) : il s’agit bien d’une littérature qui parle de littérature [voir 2.5.2.1].

La métafiction est une caractéristique fondamentale d’un grand nombre d’œuvres postmodernes. Elle apparaît dans des œuvres canoniques (**Borges** ; **Beckett** ; le nouveau roman) mais aussi dans des œuvres populaires plus récentes (*Scream* de **Wes Craven** ; *Wayne’s World* ; *The Truman Show* ; *Memento* de **Christopher Nolan**). La plupart des auteurs postmodernes s’accordent sur le fait que l’on ne peut utiliser le langage de manière innocente, sans se poser de questions sur son fonctionnement ou sur les stratégies de pouvoir qu’il déploie. Ce sentiment est d’autant plus important qu’il converge avec l’idée que *nous vivons dans un univers langagier*—un univers structuré sémiotiquement. *Se pencher sur le fonctionnement du texte revient donc à analyser le monde lui-même*.

– *Un rapport bienveillant avec le passé*.

Comme le postmodernisme ne peut prétendre développer un idiome artistique pleinement novateur et authentique, il ne peut pas non plus justifier le rejet intégral du passé artistique récent. Sa relation au passé est donc moins conflictuelle que celle du haut modernisme. Au lieu d’un rejet intégral, l’art postmoderne, par la pratique du *pastiche*, récupère un grand nombre de styles condamnés par le modernisme (cf. à Bruxelles : architecture postmoderne néo-art-nouveau ou néo-art-déco dans les années 1990-2000). Le pastiche postmoderne peut être interprété comme *une forme d’intertextualité* : l’art postmoderne reconnaît d’emblée sa dette à la culture du passé, au contraire des modernistes qui poursuivent un idéal d’originalité radicale.

– *Un rapport bienveillant avec la culture populaire* :

La plupart des nouvelles avant-gardes postmodernes sont *beaucoup moins élitistes* que leurs équivalents modernistes. Alors que les modernistes voulaient produire des œuvres qui se démarquent de la banalité de la culture commerciale, les nouveaux artistes *refusent de différencier art élitiste et culture populaire*. Loin de rejeter la culture populaire, ils s’en inspirent d’une manière qui leur permet d’attirer un public beaucoup plus large directement (tableaux de **Andy Warhol** ; **Roy Lichtenstein**). Ce n’est pas un hasard si le **Pop Art** de **Warhol** et **Lichtenstein** peut être considéré comme le mouvement dont l’émergence marque le début du postmodernisme : le Pop Art retravaille presque exclusivement des images empruntées à la culture de la consommation. De même, l’architecte **Robert Venturi** considère qu’il est possible d’apprendre des choses très utiles à partir des formes populaires les plus méprisées—en l’occurrence l’architecture commerciale de Las Vegas (*Learning from Las Vegas*).

– *Une relation ludique avec le public*.

Par son rejet de l'élitisme, le postmodernisme modifie la relation de l'artiste au public : au lieu de se couper du public comme le faisaient les artistes maudits de la tradition (post)romantique, les artistes postmodernes établissent avec lui des relations ludiques (art cinétique ; narrateur métافictionnel en métalittérature ; performance art). La pratique postmoderniste qui exprime le plus clairement cette relation ludique au public est le *happening*, que nous décrivons dans la rubrique ci-dessous.

– *Immanence et indéterminisme : l'esthétique de l'« indéterminance ».*

Hassan en conclut que les avant-gardes postmodernes prônent, au contraire du modernisme, *une esthétique de la contingence, du hasard et de l'immanence*. Hassan utilise le terme "*indeterminance*" (indeterminacy + immanence) pour exprimer cette attitude. *Le postmodernisme accepte le caractère indéterminé, incomplet du monde présent et du langage*. Il célèbre donc l'immanence, au contraire du "haut" modernisme qui poursuit un idéal de perfection et d'ordre qui ne peut se réaliser que dans un univers transcendant, au-delà du monde actuel. Les œuvres musicales de **John Cage** constituent un des meilleurs exemples de cet art postmoderne "indéterminé" : Cage, au lieu d'exécuter une musique pré-écrite sur base de partitions, organisait des "happenings"—des événements structurés de manière minimale qui laissaient une grande liberté aux exécutants (amateurs pour la plupart). Une de ses œuvres se compose uniquement du bruit urbain que l'on écoute à un carrefour new yorkais pendant un nombre donné de minutes (voir aussi les films d'**Andy Warhol**).

- *Le lien au poststructuralisme*. Sur base de cette caractérisation des avant-gardes postmodernes, on peut mettre en lumière le lien qui existe entre postmodernisme et poststructuralisme. Même si l'objet du postmodernisme dans sa version américaine (l'art ; la culture), diffère des préoccupations des penseurs poststructuralistes français (le langage ; l'inconscient), ces deux mouvements présentent d'importants éléments de convergences. En particulier, tout comme le poststructuralisme, le postmodernisme *accepte le principe selon lequel notre rapport à la réalité est structuré par les signes* (la textualité) *ainsi que le principe qui veut que cette réalité sémiotisée est dans un état de changement perpétuel* ou même de chaos (c'est ce que Hassan exprime par le terme « indéterminance »).

Postmodernisme	Poststructuralisme
Oeuvre d'art basées sur le pastiche	Intertextualité
Métaculture : œuvres qui s'interrogent sur leur propre fonctionnement au lieu d'imiter le réel extralinguistique	Textualité : le langage ne peut donner accès à l'extralinguistique
« Indéterminance » : art acceptant le hasard	Instabilité et incomplétude des systèmes de signes

### 4.3 Le postmodernisme comme culture de la société de l'information

#### 4.3.1 Le système total du capitalisme tardif

L'hypothèse selon laquelle le postmodernisme ouvrirait la voie à des avant-gardes non-élitistes est malgré tout peut-être exagérément optimiste : les avant-gardes postmodernes célébrant l'«indétermanence» pourraient se révéler incapables de créer de l'art véritablement expérimental et oppositionnel. *Des oeuvres qui expriment une acceptation du présent, de l'actuel, peuvent au bout du compte abdiquer toute prérogative critique par rapport à la société dans laquelle elles se situent.* On peut donc se demander si l'idée d'une avant-garde postmoderne ou, d'autant plus, une politique progressiste postmoderne, n'est pas une pétition de principe.

Cette question se pose particulièrement si l'on prend en *compte le statut de l'art canonique contemporain vis-à-vis de la culture populaire.* Il est d'une part possible de montrer que la séparation qui a été tracée entre ces deux domaines repose sur des préjugés. Mais d'autre part, il n'est peut-être pas si aisé d'accepter les conséquences d'un champ culturel où cette distinction n'existerait pas. Les marxistes et les modernistes se méfient de *la culture populaire parce* qu'ils pensent *qu'elle encourage son public à accepter le monde tel qu'il est* : elle glorifie le présent, le statu quo politique, social et culturel. Bien sûr, la culture populaire ne se limite pas à ce rôle conservateur : elle comporte une longue tradition subversive. Cependant, on peut craindre que son évolution au 20<sup>ème</sup> siècle—le fait qu'elle se soit affirmée comme culture de masse propagée par des médias capitalistes—n'a fait que favoriser la culture du statu quo.

Les réflexions sur le postmodernisme développées par **Jean Baudrillard** et **Fredric Jameson**, inspirées des écrits antérieurs de **Theodor Adorno**, expriment cette inquiétude. Ces auteurs—ainsi que d'autres théoriciens issus de la tradition marxiste<sup>44</sup> se demandent si le postmodernisme, sous le couvert d'une esthétique d'avant-garde, ne développe pas une forme d'art qui *célèbre les nouveaux développements du capitalisme* (société de consommation ; nouvelles technologies) ou qui, en tout cas, *n'offre aucune base pour critiquer ceux-ci.*

Cette remise en question de la logique politique latente du postmodernisme tourne autour du concept d'*authenticité*, compris dans sa dimension critique ou même révolutionnaire. Nous avons vu plus haut que le poststructuralisme se montre extrêmement sceptique vis-à-vis de tout discours qui se veut authentique [voir 3.3.1.3, logocentrisme et déconstruction]. Dans l'optique du poststructuralisme, revendiquer une quelconque authenticité est une démarche hypocrite qui camoufle l'incapacité de tout discours à saisir des valeurs essentielles, éternelles, authentiques. Cependant, Baudrillard et Jameson sont conscients du fait qu'un tel scepticisme a des conséquences politiques potentiellement négatives : traditionnellement, *toute revendication critique ou révolutionnaire s'exprimait au nom d'un désir d'authenticité*—que ce soit une authenticité politique (la

<sup>44</sup> Nous pensons entre autres à **Terry Eagleton**, **Todd Gitlin**, **Barbra Bradby**, **Andrew Goodwin**, **E. Ann Kaplan**.

société parfaite) ou artistique (la beauté idéale, l'imagination, etc.). Le poète romantique anglais **William Blake** l'avait bien compris quand il écrivait que “*la voix de l'indignation intègre est la voix de Dieu*” :<sup>45</sup> la rébellion véritable doit s'inspirer de l'absolu. L'exemple du modernisme est éclairant en cette matière. Si les artistes modernistes parviennent à remettre en question l'art et la société de leur époque, c'est précisément parce qu'ils font appel à des idéaux transcendants—la beauté, l'inconscient, etc. [voir 3.1.3.2]. On voit mal comment l'art “indéterminant” pourrait faire de même.

#### 4.3.2 Theodor Adorno : la culture du capitalisme comme fausse réconciliation

Dès les années 1940, le philosophe allemand **Theodor Adorno** avait établi le lien entre la perte de l'authenticité (la crise des valeurs) et le développement de la culture capitaliste de masse. Adorno est, avec **Max Horkheimer**, une des figures les plus importantes de l'**École de Francfort**, un institut de sociologie d'orientation marxiste créé dans les années 1920. La venue au pouvoir du régime hitlérien obligea Adorno à s'exiler aux États-Unis—un contexte qui lui permit de découvrir les nouveaux développements de la culture de masse. L'argument d'Adorno s'appuie sur les concepts de *système total*, de *standardisation* et de *fausse totalité*. En tant qu'agent de la *standardisation*, la culture de masse réduit toute création humaine à des marchandises relativement interchangeables et par là-même facilement commercialisables. Afin de camoufler cette tendance à la standardisation, la culture de masse introduit des variations factices dans ses produits—une pratique qu'Adorno appelle la *pseudo-individualisation*. (Pensons aux efforts des publicitaires pour conférer un semblant de spécificité à leurs gammes de produits ; les différentes variantes de Coca-Cola ; les possibilités de personnalisation des modèles de voiture ...). Tout ce monde standardisé et réifié (réduit au statut de marchandise) forme un *système total* qui invite les sujets à participer à une *fausse réconciliation* : communier selon les valeurs du capitalisme consumériste. Donc, le pouvoir idéologique qu'exerce la culture de masse consiste en *sa capacité de camoufler, d'éteindre, de désactiver les conflits*—particulièrement les conflits de classe (voir Adorno et Horkheimer, *Dialectique des lumières*). *La culture de masse se présente comme un univers total, dans lequel tous les conflits peuvent se réconcilier*. Cette culture suit donc la logique de l'imaginaire tel que la définit **Jacques Lacan** [voir 3.3.3.6]). Pensons par exemple à l'univers des “talk-shows” télévisés, où tous les invités, quelles que soient leurs divergences, se rencontrent dans un esprit de convivialité générale.

Pour Adorno, cette réconciliation au sein d'un système total est illusoire : la culture de masse ne crée qu'*une fausse totalité*. Cependant l'action de cette fausse totalité rend de plus en plus difficile le geste des artistes ou des penseurs qui essaient de développer une pensée critique authentique. *Pour qu'une critique soit efficace, elle doit être articulée à partir d'une position extérieure au système capitaliste*—une position d'authenticité transcendante (cf. le modernisme). Or *l'action même de la culture de masse consiste à coopter ou désamorcer toute extériorité* : au lieu de détruire ou d'interdire les pensées contestataires, *elle les récupère* pour son propre compte. Adorno en prend pour preuve le

<sup>45</sup> « The voice of honest indignation is the voice of God” ; William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*.

destin de l'art moderniste : les artistes dont l'oeuvre avait initialement un pouvoir critique ou oppositionnel sont soit cooptés (ils ou elles ne choquent plus et deviennent au contraire des marchandises hors de prix), soit ils ou elles sont obligés.e.s d'adopter un radicalisme toujours plus exigeant, ce qui les coupe de tout public (cf. l'exemple de la musique moderniste—**Arnold Schönberg**—analysé par Adorno dans *Philosophie de la nouvelle musique*).

#### 4.3.3 Jean Baudrillard : le postmodernisme comme culture du simulacre

Dans ses oeuvres des années 1960 et 70 (*Le système des objets* ; *Pour une critique de l'économie politique du signe* ; *L'échange symbolique et la mort*), **Jean Baudrillard** reprend l'analyse esquissée par Adorno de la perte de l'authenticité sous l'action du capitalisme postmoderne. L'attitude de Baudrillard est au départ politiquement très radicale : il s'agit clairement d'une pensée émanant de la tradition marxiste. Dans ses écrits ultérieurs, (*Simulacres et simulations* ; *Amérique*) son positionnement vis-à-vis de la postmodernité deviendra cependant plus ambigu : il ne sera pas toujours facile de déterminer s'il adopte envers la société postmoderne une perspective critique ou s'il se laisse aller à la fascination que cette dernière peut exercer. Le style à la fois très technique et très impressionniste de Baudrillard a tendance à brouiller son discours politique.<sup>46</sup>

D'un point de vue théorique, Baudrillard montre que la structure même du marché capitaliste—particulièrement le capitalisme consumériste d'après la 2<sup>ème</sup> Guerre mondiale—annule toute prétention à l'authenticité, et ceci dans tous les domaines : économique, philosophique ... Selon Marx, le critère de vérité qui doit guider les transactions économiques d'un système économique est la *valeur d'usage*. Celle-ci correspond au coût requis pour la production des biens qui ont une authentique utilité sociale, et qui ne sont donc pas des marchandises superflues. *La valeur d'usage correspond donc au coût du travail qu'il faut consacrer à la production de biens utiles*. Cependant, le capitalisme ne raisonne pas en termes de valeurs d'usage : il remplace celles-ci par *la valeur d'échange*. Celle-ci correspond au prix d'une marchandise telle qu'elle se vend au gré des transactions du marché capitaliste. Or *la valeur d'échange n'est pas forcément liée de manière compréhensible à la valeur d'usage* (et donc à la rémunération du travail).<sup>47</sup> Elle peut être beaucoup plus haute (les intermédiaires capitalistes spolient les travailleurs du fruit de leur travail) ou même plus basse (les marchandises sont vendues à pertes et les producteurs sont obligés de travailler dans des conditions dégradées).

Baudrillard, se faisant l'écho de la sociologie littéraire de **Georg Lukács** et de **Lucien Goldmann**, indique qu'au cours du 20<sup>ème</sup> siècle, le marché capitaliste a évolué vers *des valeurs d'échange de plus en plus arbitraires*—de moins en moins liées à la

<sup>46</sup> Les œuvres de la fin de sa carrière, en revanche (*Transcendance du mal*) reviennent à un radicalisme plus prononcé, avec des accents messianiques catastrophistes.

<sup>47</sup> Les crises spéculatives récentes—la crise des « subprimes » de 2008, par exemple—ont montré à quel point la spéculation capitaliste joue sur des valeurs d'échange sans commune mesure avec la valeur d'usage.

production et au travail. La *société de consommation*, apparue en Europe dans les années 1960<sup>48</sup> semble négliger totalement les critères d'utilités économiques. Elle s'organise, pour reprendre un terme de **Guy Debord**, en "*société du spectacle*" : la publicité sous toutes ces formes—et celles-ci n'ont fait que se multiplier depuis les années 1960—crée un système de discours où les marchandises acquièrent une existence autonome, entièrement détachée des critères d'utilités productivistes (valeur d'usage). Les marchandises servent à créer des ambiances, à structurer la personnalité des individus (un propriétaire de Tesla n'a pas le même profil qu'un propriétaire de Dacia). Elles ne servent donc plus à la subsistance économique. Il en résulte, comme **Lukács** et **Goldmann** l'avaient prédit, *une société réifiée*—un monde où les rapports humains basés sur des relations authentiques (valeur d'usage) sont entièrement occultés par la logique de la marchandise, la logique des choses (valeur d'échange).

Cette configuration économique rejoint la logique du poststructuralisme et du postmodernisme par la problématique de la perte de l'authenticité et de l'enracinement du sens. En effet, un des grands apports théoriques de Baudrillard est d'avoir mis en lumière le parallélisme qui existe entre le marché consumériste basé sur les valeurs d'échange et la théorie (post)structuraliste du signe. *La marchandise consumériste, tout comme le signe tel que le décrit Saussure, n'a qu'une signification arbitraire, conventionnelle*. Il n'y a plus de valeur réelle de la marchandise—une valeur qui serait ancrée dans un sens économique stable (la subsistance ; la valeur d'usage ; le travail). Il ne reste plus que des valeurs d'échange qui fluctuent de manière peu prévisible au gré du marché (Baudrillard suppose que les coûts de production sont presque négligeables ou infiniment compressibles). Les marchandises ne sont plus des choses dotées d'une utilité concrète : ce sont des valeurs, des éléments de discours, presque des fictions. *L'économie consumériste est en fait un système sémiotique—un "système des objets" régi par l'arbitraire du signe* [voir 2.4.4.2]. Les éléments de cette économie sont ce que Baudrillard appelle des *simulacres* : des copies sans originaux (des valeurs d'échanges sans valeur d'usage). Dans cet univers du simulacre, de la valeur d'échange, il semble donc impossible de développer une pratique artistique et culturelle ayant un impact critique et politique. Les artistes ne peuvent que rajouter des simulacres aux simulacres.

#### 4.3.4 Fredric Jameson : la logique culturelle du capitalisme tardif

**Fredric Jameson**, dans *Postmodernism, Or The Cultural Logic of Capitalism*, reprend les analyses de **Baudrillard** et de ses prédécesseurs et les applique, avec plus de nuance, à un grand nombre de domaines culturels (littérature ; cinéma ; vidéo ; modes de vie). Pour Jameson, il est clair que *le postmodernisme est la culture d'un nouveau stade du capitalisme*—le capitalisme "tardif". Le capitalisme "tardif", un terme introduit par le théoricien marxiste belge **Ernest Mandel**, se caractérise par *la prédominance des technologies d'information et de reproduction* : c'est le capitalisme de la "nouvelle économie". Cette technostructure postmoderne forme, selon Jameson, un système trop

---

<sup>48</sup> Le consumérisme s'est développé dès les années 1950 aux Etats Unis, avec des antécédents remontant à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle.

complexe pour être théorisé ou perçu comme un ensemble fini (c'est une "*totalité impossible*"). C'est *parce qu'il est très complexe* que *le capitalisme postmoderne donne l'impression d'être un système total*. Sa complexité constitue donc un mécanisme de pouvoir car elle suscite le désarroi et désamorce la mobilisation citoyenne.

L'argument de Jameson se base sur des descriptions très intéressantes de diverses pratiques culturelles de la fin du 20<sup>ème</sup> siècle, notamment dans le domaine des médias populaires. Il est remarquable qu'après plusieurs décennies ces analyses aient gardé une grande part de leur pertinence. La plupart des pratiques médiatiques qui se sont développées depuis lors—musique électro, télé-réalité, réseaux sociaux—peuvent être étudiées selon la même logique. L'objet d'étude principal de Jameson est le lien entre le sentiment d'inauthenticité omniprésent dans les modes d'expression culturelle du postmodernisme et, d'autre part, la structure du capitalisme « tardif » :

– *Les films rétro du début des années 1980.*

Jameson identifie un nouveau corpus de films qui semblent indiquer une nouvelle relation à l'histoire (ou, plus précisément, une absence de contact avec celle-ci). Un certain nombre de films—*Body Heat*, un thriller néo-noir de **Lawrence Kasdan** ou encore, au-delà des exemples cités par Jameson, *Chinatown* de **Roman Polanski**, *Titanic* de **James Cameron** et *Gladiator* de **Ridley Scott**—donnent l'impression de se situer dans un passé non-historique—un présent qui ressemble au passé ou vice-versa. Pour Jameson, de tels films sont des simulacres au sens baudrillardien du terme : ils n'imitent pas une situation historique authentique mais se contentent de reproduire la mythologie hollywoodienne qui correspond à cette période du passé. Jameson en conclut que *la culture postmoderne a perdu la capacité de représenter directement l'histoire*. Elle se limite à reproduire des codes culturels sans lien avec la réalité. Par là-même, elle perd tout ancrage authentique qui la lierait au passé.

– *La peinture photoréaliste (hyperréaliste) des années 1970-80.* La peinture photoréaliste est en apparence l'exemple même du réalisme pictural. Cependant, Jameson y discerne une sensibilité contemplative qui est due à l'objet même que ces tableaux essaient de représenter—les paysages urbains de la fin du 20<sup>ème</sup> siècle. Beaucoup de peintres photoréalistes privilégient les scènes de désolation urbaine, mais ils confèrent à ces tableaux une connotation mystérieuse qui compense l'aspect rébarbatif du sujet. Pour Jameson, ce mysticisme résiduel (et en apparence très inapproprié) exprime à la fois le *désarroi* et la *fascination* exercée par un univers urbain trop complexe pour pouvoir être compris et représenté de manière directe. Le photoréalisme marque donc les limites du réalisme postmoderne : les peintres qui essaient de reproduire les apparences de la scène postmoderne doivent simultanément exprimer le fait qu'ils ne saisissent pas la logique fondamentale de cette société. La vérité de ce champ social reste hors d'atteinte des efforts des artistes.

– *L'architecture postmoderne*. Le style géométrisant de l'architecture moderniste voulait incarner un projet de société intégralement rationnelle, en contradiction avec le chaos urbain de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Au contraire, Jameson décèle dans la complexité de l'architecture postmoderne une volonté de plonger le sujet urbain dans *un environnement qui le désoriente*. Cette architecture signale donc à ses utilisateurs qu'ils ou elles vivent dans un champ social qui ne se laisse pas facilement réduire à un schéma rationnel.

Au total, Jameson offre une évaluation de la postmodernité légèrement moins pessimiste que celle de **Baudrillard**. Pour lui, le caractère implacable et inéluctable de la technostructure du capitalisme tardif reste une apparence, non une réalité indépassable. Jameson préconise donc la mise en œuvre de stratégies de « *résistance cognitive* ». Il s'agit en fait d'une pratique réaliste adaptée au contexte de la postmodernité. Elle devrait viser à maintenir un approche critique de la logique mystificatrice du consumérisme. Cependant, comme la plupart des théoriciens politisés du postmodernisme, Jameson ne parvient pas intégralement à fournir un paradigme méthodologique permettant de rendre légitime ces pratiques de résistance.

#### 4.3.5 Faut-il désespérer du postmodernisme ?

Le verdict des penseurs d'inspiration marxiste au sujet du postmodernisme est, comme nous le remarquons ci-dessus, très sévère. Ce pessimiste est d'autant plus tenace qu'il émane d'analyses qui décrivent une situation qui semble irréversible. **Baudrillard** (ainsi que **Lukács**, **Adorno** et **Goldmann** avant lui) indique que *nous nous trouvons dans un contexte économique qui ne permet plus de conceptualiser l'authenticité oppositionnelle*—encore moins de la mettre en pratique. *Le marché des valeurs d'échanges—des simulacres—entraîne une perte du réel authentique* : il n'y a plus de lien entre cet univers économique et un arrière-plan doté d'une valeur essentielle, absolue [cf. la perte du Réel chez Lacan : 3.3.3.3.3].

Ce constat pose implicitement une question dérangeante vis-à-vis de la teneur politique des approches théoriques postmodernistes elles-mêmes. **Adorno**, **Baudrillard** et **Jameson** nous amènent à nous demander si la théorie poststructuraliste et la culture postmoderne ne sont pas *complices de la situation de perte d'authenticité et de radicalisme oppositionnel* ou, au contraire, si elles ont vraiment le pouvoir de les dénoncer. La correspondance qui semble exister entre consumérisme (valeurs d'échange ; société du spectacle) et (post)structuralisme (arbitraire du signe ; critique des grands récits et des discours d'authenticité) indique en tout cas que ces bases théoriques *ne pourront pas facilement mettre en lumière une position qui puisse fondamentalement remettre en question le système capitaliste actuel*.

Il est cependant possible d'opposer au pessimisme des penseurs marxistes vis-à-vis de la postmodernité des arguments qui permettent de nuancer leurs conclusions. Cette

évaluation moins sévère peut s'appuyer, d'une part, sur des arguments historiques et, d'autre part, sur les principes-mêmes du poststructuralisme/postmodernisme.

Dans une perspective historique, il apparaît tout d'abord que les évaluations les plus pessimistes du postmodernisme sont le reflet de circonstances et de contextes spécifiques. Quand **Adorno** dépeint la culture de masse comme un système de standardisation total auquel nul n'échappe, il réagit à la montée du totalitarisme des années 1930—le contexte politique qui l'a forcé à l'exil. Pour lui, la culture de masse qu'il a découverte aux Etats-Unis n'était qu'une version moins violente (et donc sans doute plus efficace) de la propagande des totalitarismes fasciste ou stalinien. De même, **Baudrillard** et **Jameson** ont articulé leur évaluation du postmodernisme à un moment d'accélération technologique si spectaculaire qu'il incitait les commentateurs à l'hyperbole et au manque de nuance. Le tournant des années 1980 est un moment de développement médiatique considérable. C'est notamment la période où l'informatique grand public commence à développer son emprise sur la vie quotidienne. La nouveauté de ces phénomènes poussait les commentateurs à un certain *désarroi mêlé de fascination*—des émotions peu propices à l'analyse nuancée.<sup>49</sup> (On retrouve ces émotions dans *Blade Runner* de **Ridley Scott** (1982), un classique du film cyberpunk qui met en relief la mutation technologique de la société de l'information.) En revanche ; l'analyse historique du développement de *l'industrie des loisirs et de la sphère médiatique* indique que celles-ci *ne se sont pas à toutes les époques alignées sur la logique de la standardisation absolue*. De nombreuses pratiques ou genres populaires—le jazz, la musique rock, la bande dessinée underground—se sont développés selon *une logique qui défiait ouvertement ou ignorait la standardisation commerciale*. La description que Jameson et Baudrillard offrent de ces médias est donc en partie caricaturale.

Enfin, face aux soupçons suggérant une complicité entre théorie postmoderne et société de l'information, il est essentiel de souligner que certains principes du poststructuralisme et du postmodernisme contredisent la possibilité même d'un champ social agissant comme un système total. Nous avons vu dans les chapitres consacrés à la déconstruction que les penseurs poststructuralistes ne croient pas qu'il soit possible qu'un système de signe—et donc un système de pouvoir—puisse maintenir sa cohérence dans la durée. Ce *scepticisme vis-à-vis de la permanence du pouvoir* est, nous le verrons, un des points essentiels de la politique du poststructuralisme [5.1]. On peut comprendre que des penseurs liés au marxisme comme **Jameson** et **Baudrillard** ne souscrivent pas à cet espoir de voir les dispositifs de pouvoir se déconstruire, mais il n'en est pas moins important de souligner le fait que certains de leurs contemporains ne partageaient pas ce pessimisme.

---

<sup>49</sup> A titre d'illustration de ce manque de nuance, notons que les jugements de Baudrillard sur des événements politiques concrets ont souvent été peu fiables ou, au minimum, à interpréter au figuré. Ses propos sur la Guerre du Golfe de 1991—« La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu »—ont souvent été cités comme exemple de l'aveuglement politique de la théorie postmoderniste.

## 5. POLITIQUE DU POSTSTRUCTURALISME ET DU POSTMODERNISME

### 5.1 Discours, pouvoir, diversité et subversion

La possibilité même d'une politique du poststructuralisme et du postmodernisme a parfois été l'objet d'un certain scepticisme. D'une part, certains courants de ce vaste mouvement théorique ont été décrits comme trop éloignés de la pratique sociale pour porter un projet politique. La déconstruction derridienne, par exemple, a parfois été décrite comme étant beaucoup trop technique et hermétique pour être associée à une quelconque approche visant le champ social. Le même reproche avait d'ailleurs déjà été formulé à l'encontre des disciplines formalistes dont la déconstruction s'inspire en partie. En revanche, nous avons vu que certains pans du poststructuralisme et du postmodernisme ont bien été perçus comme le vecteur d'un projet politique, mais un projet qui discréditait les politiques de progrès ou même qui se montrait explicitement pro-capitaliste [3.1.2 ; 4.3]. Enfin, sur un registre plus anecdotique, certains aspects de la biographie des théoriciens du poststructuralisme/postmodernisme furent utilisés pour discréditer l'orientation politique du mouvement. Le fait que **Louis Althusser** ait dans un moment de folie tué sa femme semblait suffisant pour condamner à l'oubli les apports de ce théoricien néo-marxiste [5.2.2.3]. A la fin des années 1980, les révélations concernant le passé collaborationniste de **Paul de Man**, figure de proue de la déconstruction à l'université de Yale, semblaient permettre de discerner derrière la façade dépolitisée de la critique derridienne un sinistre projet s'alimentant à l'extrême-droite.<sup>50</sup>

Malgré ces objections, le poststructuralisme et le postmodernisme ont bien servi de support à un projet politique spécifique. Ceci implique que ces mouvements ont eu, d'une part *la capacité de développer une pensée politique critique* : ils ont pu servir d'outil de démystification. D'autre part, ils ont également permis de formuler *un programme politique positif*, c'est-à-dire un programme d'action orienté vers une image d'une société meilleure. Nous verrons dans la première partie de ce chapitre que la démystification politique pratiquée par les penseurs poststructuralistes et postmodernes les amène à mettre au jour les mécanismes par lesquels le discours—et donc l'art et la culture—peuvent servir d'outil de pouvoir. La démystification politique pratiquée par le poststructuralisme consiste donc à mettre en lumière la *politique du discours*. D'autre part, l'utopie politique du poststructuralisme et du postmodernisme se focalise sur le concept de *diversité* (ou sur tous ses synonymes : « pluriel », « pluralisme », « plurivocalisme », « dialogisme », pratiques « mineures », « hybridité »). Dans cette logique, le pouvoir du discours n'est jamais absolu : il s'expose toujours à la déconstruction. Cette fracture inévitable du pouvoir ouvre la porte à la diversité, au pluralisme : la diversité parvient toujours à s'affirmer face à ce qui ressemble au départ à un pouvoir monolithique. Selon la

---

<sup>50</sup> Au début de la 2<sup>ème</sup> Guerre Mondiale, Paul de Man travailla comme critique littéraire pour *Le Soir* « volé », c'est-à-dire l'édition du journal *Le Soir* reprise en main par des collaborateurs pronazis (il y côtoyait **Hergé**, l'auteur de Tintin). Dans ce contexte, de Man fut inévitablement amené à publier des textes antisémites. Le passé de Paul de Man fut exhumé en 1988 par Ortwin de Graef, qui enseigne maintenant la littérature anglaise à la KULeuven.

terminologie de **Mikhaïl Bakhtine**, le dialogisme s'impose toujours face au monologisme [5.3.3.1.2].

Sur cette base, nous entrevoyons déjà que la politique du poststructuralisme/postmodernisme a pu servir de soutien à des mouvements tels que la contestation étudiante des années 1960 (Mai 68), la « Nouvelle Gauche » (the New Left), la lutte pour les droits civils des communautés noires, le féminisme, la décolonisation et le postcolonialisme. La diversité, le pluriel, et l'hybridité sont en effet des concepts centraux pour ces programmes politiques. Plus précisément, le poststructuralisme et le postmodernisme ont eu une influence directe sur le féminisme français et le féminisme universitaire américain. Il apparaît également que les stratégies d'action de la politique du structuralisme seront de l'ordre de la *subversion*. Ces théories, nous l'avons déjà indiqué, *mettent en lumière les failles des systèmes de signes et du pouvoir* grâce à l'action de la déconstruction. De plus, elles encouragent les acteurs politiques à *retourner les outils du pouvoir contre lui-même*, ce qui est la définition même de la subversion. En privilégiant ce type de lutte, les acteurs politiques inspirés par le poststructuralisme essaient d'éviter de reconquérir une position de pouvoir stable car celle-ci prêterait elle-même le flanc à la déconstruction. En d'autres termes, ils ou elles se détournent de ce que le sociologue marxiste **Raymond Williams** appelle les stratégies *oppositionnelles*—c'est-à-dire les actions visant à renverser purement et simplement le dispositif de pouvoir en place. Nous verrons que les stratégies de subversion, par définition assez instables, sont au cœur des écrits de nombreux théoriciens abordés dans ce chapitre—**Michel Foucault**, **Judith Butler**, **Gilles Deleuze** et **Félix Guattari**, **Mikhaïl Bakhtine** **Henry Louis Gates, Jr.** ainsi qu'**Homi Bhabha**.

## 5.2 Politique du discours

### 5.2.1 Un rapport ambivalent au marxisme

La politique de subversion du poststructuralisme et du postmodernisme s'est toujours positionnée *en dialogue—et parfois en opposition—avec le marxisme* et son programme socialiste radical. Dans la période d'après la Deuxième Guerre Mondiale, le marxisme jouissait d'un prestige considérable dans la vie intellectuelle française et européenne. Il était considéré comme la seule théorie politique à prendre sérieusement en compte les conflits sociaux—la *lutte des classes*—et à présenter une vision d'avenir basée sur l'égalité. Le ralliement au marxisme du philosophe existentialiste **Jean-Paul Sartre** avait conféré à ce mouvement un surcroît d'influence. Il est aussi utile de rappeler que le soutien des intellectuels européens des années 1950 et 1960 aux luttes anticoloniales était revendiqué dans la plupart des cas au nom du socialisme international.

Le poststructuralisme s'est désolidarisé du marxisme sur certains points clés. Tout d'abord, à partir des années 1960, la répression totalitaire pratiquée par les régimes staliniens se revendiquant du marxisme était devenue trop évidente pour être passée sous silence. On assista donc à un glissement des intellectuels vers des formes de marxisme supposément non-staliniennes (trotskysme, castrisme et, contre toute logique, maoïsme) et finalement vers des formes de luttes détachées du marxisme (féminisme, écologie, multiculturalisme postcolonial). De plus, même s'il était légitime d'interpréter le totalitarisme stalinien comme un détournement—une fausse lecture—de la pensée de Marx, il restait cependant des différends irréconciliables entre certains principes de base du marxisme et l'orientation générale du poststructuralisme/postmodernisme :

- D'un point de vue poststructuraliste, le marxisme orthodoxe se base sur *une vision naïve du rapport du monde au langage* : les marxistes classiques sont dans l'ensemble des réalistes qui pensent que le langage est une copie du monde.
- Cette naïveté sémiotique et épistémologique encourage un *oubli du rôle du langage et de la culture* dans l'évolution historique et la construction des rapports de pouvoir. Le marxisme classique—c'est-à-dire le marxisme économiste—est résolument matérialiste et ignore en grande partie le rôle de la culture. Par conséquent, il n'a développé qu'*une théorie simpliste de* ce que les théoriciens marxistes appellent la « *superstructure* »—*les phénomènes culturels, politiques et juridiques*. Pour le marxisme classique, seule compte la « *base* » économique—les forces et les rapports de production. La superstructure n'est que *le reflet* de cette base. Selon cette logique réflexionniste, la culture sert dans tous les cas à consolider les rapports de forces établis par les processus économiques.
- Le marxisme développe un *scénario simpliste et rigide et unilatéral du développement historique*. Selon le marxisme classique, l'histoire est mue par les contradictions entre le développement économique et les systèmes politiques

aristocratiques et bourgeois censés préserver les inégalités. Il en résulte un scénario de conflits successifs dont la science marxiste de l'histoire peut en principe prévoir les développements. Le protagoniste de ce récit historique est *le prolétariat industriel*, appelé à renverser la bourgeoisie et mettre sur pied l'état communiste idéal. Pour les penseurs poststructuralistes et postmodernistes, il a bien fallu constater que le récit esquissé par la science marxiste ne s'est pas concrétisé au 20<sup>ème</sup> siècle : il n'y a pas eu de *grand soir* révolutionnaire. De plus, *le poststructuralisme ne peut se satisfaire d'un récit révolutionnaire animé par un seul protagoniste privilégié*. La philosophie politique du marxisme est, du point de vue poststructuraliste, *monologique*. Elle ne peut décrire les combats complexes d'une société plurielle.

En pratique, le positionnement des penseurs poststructuralistes et postmodernistes vis-à-vis du marxisme couvre un spectre allant du désir de réforme au rejet. Comme nous allons le voir ci-dessous, certains auteurs de traditions marxistes—**Louis Althusser**, **Stuart Hall**—ont essayé d'enrichir les analyses marxistes au moyen des modèles théoriques du structuralisme et du poststructuralisme. Ce courant a souvent été qualifié de *néo-marxisme* ou de *marxisme culturaliste*. D'autres penseurs, en particulier **Michel Foucault** et tous les théoriciens du pluralisme culturel, se sont détournés plus radicalement de Marx et ont essayé de mettre sur pied une théorie du pouvoir discursif détachée de la tradition marxiste. Dans la plupart des cas, y compris chez Foucault, ils ou elles ont fait appel au paradigme de la performativité discursive—la théorie des actes de langage—pour étayer cette entreprise [voir 5.2.3].

## 5.2.2 Néo-marxisme et marxisme culturaliste

### 5.2.2.1. Les cultural studies anglo-américaines

A partir des années 1960, les auteurs que l'on peut qualifier de *néo-marxistes*—**Lucien Goldmann**, **Louis Althusser** et **Pierre Macherey** en France, ainsi que **Stuart Hall**, **Terry Eagleton**, et **Fredric Jameson**—ont essayé de rénover la pensée marxiste à la lumière du structuralisme et du poststructuralisme. Leur projet était de *doter la tradition du matérialisme dialectique d'une théorie de la culture digne de ce nom*. Nous avons vu que l'oeuvre de Marx est en effet principalement consacrée aux phénomènes économiques [voir 5.2.1]. Marx a cependant émis quelques idées importantes concernant la culture : dans un geste extrêmement novateur, il a défini *l'idéologie* comme étant *l'utilisation politique de la culture*, s'opposant ainsi à la conception idéaliste de l'art. Mais au total sa théorie de la culture reste fragmentaire. En critique littéraire, le marxisme classique s'est souvent confiné à la conception *réflexionniste* du rapport entre société et culture [voir 5.2.1], faisant de la seconde le simple outil de la première. Le langage et la culture n'ont dans cette perspective, aucune autonomie. Cette conception réflexionniste porte parfois le nom d'"*économisme*" ou même de "*marxisme vulgaire*". On peut parfois malheureusement y discerner des accents "conspiratoires" (de l'anglais "*conspiratorial*") :

elle suggère en effet que les canaux d'expression culturelle ne sont que des mécanismes utilisés par les pouvoirs dominants afin de manipuler les masses. L'art et la culture ne seraient donc qu'une vaste tromperie.

C'est pour se libérer de ce modèle assez pauvre et difficile à prouver empiriquement que les néo-marxistes se sont tournés vers structuralisme et le poststructuralisme : ces nouvelles théories du langage et de la culture leur semblaient aptes à esquisser une image plus complexe des phénomènes culturels et à mettre en lumière le rôle politique réel qu'ils peuvent jouer. On peut s'étonner de voir que le néo-marxisme s'est manifesté pour une bonne part dans des pays—Grande Bretagne et Etats Unis—où la tradition marxiste semblait peu représentée. Différents éléments ont favorisé ce développement. La Grande Bretagne a été le berceau du capitalisme en Europe (c'est dans ce pays que **Marx** et **Friedrich Engels** ont observé son fonctionnement et ses déboires). On y trouve donc des traditions ouvrières bien établies, qui ont attiré l'attention des historiens marxistes du 20<sup>ème</sup> siècle (**Richard Hoggart** ; **Edward P. Thompson** ; **Raymond Williams**). L'intérêt que portaient ces historiens à la culture de la classe ouvrière les a amenés à se poser la question de l'étude de la culture populaire et de la culture de masse : ces dernières constituent en effet le monde de référence principal des milieux populaires. Les historiens marxistes ont donc développé le projet d'une étude universitaire des cultures populaires—donnant naissance à une discipline baptisée "*cultural studies*". C'est dans le contexte des cultural studies que le néomarxisme anglo-américain—le marxisme culturaliste—s'est développé.

La sociologie de la culture élaborée par les néo-marxistes britanniques se développa principalement dans le cadre du **Centre for Contemporary Cultural Studies** de Birmingham. Cet institut universitaire fut créé en 1964 par **Richard Hoggart** et resta jusqu'à sa fermeture en 2002 un des sites les plus créatifs pour l'étude des phénomènes culturels.<sup>51</sup> Les théoriciens le plus connu du Centre for Cultural Studies furent **Raymond Williams**, **Stuart Hall** (théorie de la culture et théorie politique), ainsi qu'**Angela McRobbie** et **Dick Hebdige** (musique populaire). Le CCCS exerça également une influence décisive sur le monde universitaire anglo-américain. Son apport fut rapidement relayé par des néo-marxistes américains (**Fredric Jameson**, **Michael Denning**) ainsi que par les théoriciens et théoriciennes du féminisme (**Jane Tompkins**, **Judith Williamson**, **Judith Butler**), du multiculturalisme et du postcolonialisme (**Homi Bhabha**, **Henry Louis Gates, Jr.**).

Le but des fondateurs du CCCS—en fait, le but des cultural studies en général—était de développer une théorie sociologique des pratiques culturelles contemporaines qui tienne compte à la fois des *aspects idéologiques* de la

---

<sup>51</sup> Voir John Storey, *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture* (New York : Harvester-Wheatsheaf, 1993) 66-67 ; voir aussi Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, et Paul Willis, «Preface», *Culture, Media, Language : Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, eds. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, et Paul Willis (1980 ; London : Routledge, 1996) 7-11 ; Stuart Hall, *Representation : Cultural Representation and Signifying Practices* (London, Sage Publications, 1999) ;

culture—c'est-à-dire sa capacité à *créer et maintenir des rapports de pouvoir inégaux*—mais aussi de son rôle de vecteur d'*émancipation personnelle et collective*.<sup>52</sup> Jusqu'aux années 1950, le champ des sciences sociales, de l'esthétique et de la critique ne permettait pas une telle synthèse. D'une part, de nombreux critiques culturels adoptaient vis-à-vis de la culture populaire et de la culture de masse une attitude que l'on peut qualifier de « *belle-lettriste* » : ils ou elles rejetaient ces pratiques peu prestigieuses de manière dogmatique en soulignant leur incapacité à satisfaire des critères esthétiques—le goût, la beauté, la décence, l'harmonie. (De manière assez symptomatique, ces critères restaient souvent mal définis). D'autre part, d'autres théoriciens s'inquiétaient de l'impact social de la culture de masse. Cette dernière était soupçonnée (en partie avec raison, il faut le dire) de favoriser l'aliénation, la soumission au consumérisme, l'abrutissement existentiel et même le totalitarisme. Cette vision négative des aspects commerciaux de la culture populaire avait été formulée par des critiques marxistes influents—**Karl Marx** lui-même ainsi que, comme nous l'avons vu plus haut, les théoriciens de l'**Ecole de Francfort (Theodor Adorno, Max Horkheimer)** [voir 4.3.2]. Ceux-ci considéraient la culture de masse comme un produit industriel dont la vocation est de déployer des stratégies de manipulation idéologique visant à perpétuer la domination capitaliste.

Dans le chapitre suivant, nous nous intéresserons principalement à la dimension critique des cultural studies. A travers l'exposé consacré à **Stuart Hall**, nous montrerons donc comment l'apport des concepts du structuralisme et du poststructuralisme a permis de formuler une nouvelle théorie de l'idéologie. L'analyse de la contribution des pratiques culturelles aux processus d'émancipation sera abordée dans les chapitres consacrés aux théories de la subversion [voir 5.3].

### 5.2.2.2 Stuart Hall : la « lutte des classes au sein du langage »

#### 5.2.2.2.1 Vers une théorie de la superstructure : l'exemple de Gramsci

Le théoricien néo-marxiste d'origine jamaïcaine **Stuart Hall** (1932-2014) devint, après **Richard Hoggart** et **Raymond Williams**, la cheville ouvrière du Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham. Il fut nommé directeur du centre en 1968. A travers de nombreux articles et d'ouvrages de vulgarisation, Hall développa des réflexions sur la théorie de la culture et sur l'orientation politique de la Grande Bretagne—réflexions qui illustrent le projet initial des cultural studies.

Dans ses articles du début des années 1980, Stuart Hall se donne pour but de d'analyser ce qu'il appelle, citant le théoricien bakhtinien **Valentin Volochinov**, « *la lutte des classes au sein du langage* », c'est-à-dire « la lutte pour la dominance » au sein même de la superstructure.<sup>53</sup> Son intention est donc de formuler *une théorie de l'idéologie qui*

<sup>52</sup> Voir Stuart Hall, "Cultural Studies and the Centre : Some Problematics and Problems," *Culture, Media, Language : Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, eds. Stuart Hall et al., (London : Routledge, 1980) 15-46.

<sup>53</sup> Hall, Stuart, «The Rediscovery of 'Ideology'», p.77, citations traduites par Christophe Den Tandt.

*échappe à la naïveté du marxisme dit vulgaire*. Ce programme tranche avec les traditions du contexte académique où Hall travaillait jusqu'alors. Jusqu'aux années 1960 et 70, les chercheurs anglo-américains en sciences sociales analysaient les médias selon une méthodologie behaviouriste. Ils et elles analysaient donc les effets vérifiables des médias sur des groupes cibles, tout en prenant comme cadre politique implicite le pluralisme consensuel de la démocratie libérale.<sup>54</sup> Cette approche ignorait la possibilité du conditionnement idéologique : elle ne prenait en compte ni l'existence d'une logique structurale de la culture qui échapperait à l'analyse positiviste, ni l'effet de pressions qui empêcheraient des opinions oppositionnelles de se manifester dans le champ médiatique. Hall ressent donc le besoin d'un outil méthodologique qui permette de faire ressortir la présence de l'encodage idéologique dans la culture, et d'en analyser les mécanismes.

Pour atteindre ce but, Hall développe une synthèse théorique faisant appel, d'une part, à des théoriciens marxistes dits « occidentaux » (**Georg Lukács, Lucien Goldmann, Antonio Gramsci, Louis Althusser**)<sup>55</sup> ainsi qu'aux grands noms de la sémiologie—**Ferdinand de Saussure, Edward Sapir** et **Benjamin Lee Whorf**, ainsi que **Roland Barthes**. La figure d'**Antonio Gramsci**, qui fut Secrétaire Général du Parti Communiste italien dans les années 1920, joue un rôle particulièrement important chez Hall car sa pensée représente une forme aboutie de *marxisme culturaliste*—une théorie qui prend au sérieux les pratiques culturelles. Gramsci trouve des preuves de l'importance politique de la culture dans le fait que certains développements historiques majeurs du vingtième siècle—la montée du fascisme ou du capitalisme fordiste aux États-Unis—ne peuvent se comprendre sur la base du marxisme économiste. Au contraire de ce qu'affirmait ce marxisme dit « vulgaire », ces systèmes de pouvoir n'ont pas été établis uniquement par la force brutale et le matraquage idéologique mais bien par une forme non coercitive de domination que Gramsci appelle l'*hégémonie*. S'assurer l'hégémonie sur une société nécessite un processus que l'on pourrait comparer à la *construction d'un sens commun*.<sup>56</sup> L'idéologie hégémonique se construit par l'intermédiaire de toute une série d'acteurs et de relais culturels—éducation, médias, culture de masse—qui, par la force de la répétition, confèrent subrepticement et progressivement l'évidence du bon sens aux idées qu'ils propagent. Gramsci décrit donc la culture non comme un discours monolithique inféodé à la base économique, mais comme un champ complexe, composé de discours multiples qui s'enchevêtrent et interagissent entre eux—depuis les discours de banquets dominicaux jusqu'aux systèmes philosophiques.<sup>57</sup> *Chacun de ses niveaux de*

<sup>54</sup> Voir Hall, Stuart, «The Rediscovery of 'Ideology' : Return of the Repressed in Media Studies», in Gurevitch, Michael (éd.), *Culture, Society and the Media*, New York, Methuen, 1982, p. 56-57 ; Hall, Stuart, «Introduction of Media Studies at the Centre», in Hall, Stuart, Hobson, Dorothy, Lowe, Andrew, Willis, Paul (éds.), *Culture Media, Language*, p.117.

<sup>55</sup> Les marxistes occidentaux sont les théoriciens d'obédience marxiste ayant développé leur pensée en dehors de l'Union Soviétique. Ils bénéficiaient donc d'un plus grand degré de liberté intellectuelle que les penseurs résidant en URSS ou dans les autres pays du Pacte de Varsovie.

<sup>56</sup> Voir Hall, Stuart, «The Rediscovery of 'Ideology'», p.73 ; Hall, Stuart, «Cultural Studies and the Centre», p. 35.

<sup>57</sup> Ibidem pp.325-26.

*discours produit sa part de «sens commun».*<sup>58</sup> Par une action politique qui ne requiert pas nécessairement de confrontation violente, *ces multiples sens communs peuvent être fédérés pour former un discours hégémonique.*<sup>59</sup>

Pour Stuart Hall, l'importance des théories de Gramsci réside en partie dans le fait qu'elles permettent d'expliquer comment le conditionnement idéologique peut s'accomplir à l'insu du sujet. Dans l'optique de Gramsci, le propre de l'hégémonie consiste effectivement en la capacité de rallier à une cause des groupes sociaux auxquels l'hégémonie en question ne peut que nuire.<sup>60</sup> En d'autres termes, l'hégémonie, par l'instrumentalisation de la culture, ancre l'idéologie des groupes au pouvoir dans la mentalité de chaque individu, y compris ceux et celles qui n'étaient pas a priori prédisposés à partager l'idéologie dominante. Ces derniers sont donc amenés à *collaborer à leur insu à leur propre domination*. L'hégémonie permet donc d'instaurer une politique du consensus par le haut. Dans un contexte contemporain, pensons par exemple à la célébration de l'individualisme dans les films d'action états-uniens. Au niveau politique, ce choix narratif discrédite tout approfondissement des politiques de solidarité (la sécurité sociale), même aux yeux de ceux qui pourraient en bénéficier. De même, des feuilletons policiers dans lesquels l'appel du suspect à son avocat est systématiquement présenté comme un aveu de culpabilité créent un terrain qui rend plus difficile la défense des garanties judiciaires. Le succès de tels discours provient du fait que, par leur constante réitération au sein de la vie quotidienne, ils acquièrent *l'évidence du bon sens*.

#### 5.2.2.2.2 La sémiologie comme outil d'analyse idéologique

Stuart Hall attend donc de la sémiologie structuraliste et poststructuraliste qu'elle lui livre les modèles linguistiques démontrant comment fonctionnent les mécanismes de conditionnement décrits par **Gramsci**. Selon Hall, la notion d'idéologie comme sens commun trouve ses fondements sémiologiques chez **Saussure**, **Sapir** et **Whorf**, ainsi que **Barthes**. Ces théoriciens permettent en effet de montrer comment la création d'une « vision du monde », pour reprendre le terme du critique marxiste **Lucien Goldmann**,<sup>61</sup> met en jeu des concepts sémiologiques fondamentaux tels que le *découpage de la perception par les systèmes de signes et le travail social de la représentation*. Nous avons vu que selon Saussure, Whorf, et Sapir, le langage ne copie pas le monde extralinguistique : il découpe des unités au sein d'un continuum inerte, et classe ces unités en système [voir 2.3.5].<sup>62</sup> Des systèmes linguistiques différents produisent des découpages différents—et donc des visions du monde distinctes. Selon l'*hypothèse de Sapir-Whorf*, les médias ou toute autre œuvre culturelle ne peuvent offrir un reflet neutre du monde : ils en produisent des représentations qui, loin d'être naturelles ou évidentes, sont le fruit d'une

<sup>58</sup> Ibidem, p.327.

<sup>59</sup> Ibidem, p.348.

<sup>60</sup> Ibidem, p.205.

<sup>61</sup> Goldmann, Lucien, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1976(1955), p. 24.

<sup>62</sup> Voir de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, p.112 ; Hall, Stuart (éd.), *Representation : Cultural Representation and Signifying Practices*, London, Sage Publications, 1999, pp. 22-23.

pratique sociale spécifique. Le monde est un champ où s'exerce le "pouvoir de faire signifier les événements d'une manière spécifique".<sup>63</sup>

Pour Hall, c'est dans *Mythologies* de **Roland Barthes** que l'on trouve l'analyse de l'idéologie qui met le plus subtilement à profit les découvertes de **Saussure** et de **Sapir** et **Whorf**.<sup>64</sup> Dans cet ouvrage, Barthes montre comment le discours médiatique de la France des années 1950 construit une mythologie sociale—en fait une idéologie—qui aspire au statut de nature éternelle.<sup>65</sup> Le procédé sémiotique qui, selon Barthes permet d'accomplir ceci, est le mécanisme d'encodage par **connotation** dont nous avons analysé le fonctionnement dans des chapitres précédents [voir 2.5.3.4.1.3.3] (il s'agit en fait du premier ouvrage où Barthes met en lumière son fonctionnement). Dans la logique de Barthes, ce qui rend les « mythologies » médiatiques (l'idéologie) si puissantes, c'est le fait que, grâce au fonctionnement de la connotation, elles forment **un système sémiologique distinct qui se superpose au langage littéral et se nourrit de lui**. Il y a donc deux niveaux dans le discours des médias et de la vie courante, l'un littéral, et donc apparent à tous les locuteurs, l'autre connotatif, et donc plus discret, sinon même sournois.

Afin d'illustrer le fonctionnement de ces deux niveaux de langage, Barthes utilise un exemple qui est devenu célèbre dans le domaine des cultural studies. Pendant la guerre d'Algérie, une couverture de *Paris Match* montrait la photo d'un soldat français d'origine africaine saluant le drapeau. Derrière la **dénotation** (Sa 1 + Sé 1 : la photographie d'un militaire français d'origine africaine saluant le drapeau), Barthes discerne un **message connotatif** (Sé 2) : *Paris Match* veut nous faire comprendre que l'« intégrité de l'empire français n'est pas menacée ; toutes les ethnies, blancs comme noirs, se rassemblent derrière le drapeau. »

<b>Connotation</b>	Sa 2 : Signifiant connotatif : Sa 1 + Sé 1		Sé 2 : Signifié connotatif : « L'empire est solide : tout le monde se rassemble derrière le drapeau de la République, même pendant une guerre coloniale »
<b>Dénotation</b>	Sa 1 : Photographie en couverture de <i>Paris Match</i>	Sé 1 : Le soldat franco-africain	

Dans une certaine mesure, la démonstration de Barthes semble mettre en lumière un phénomène auquel le public des médias est fort habitué. La rigueur de la démonstration est cependant cruciale car elle permet d'offrir une analyse linguistique claire d'un

<sup>63</sup> Hall, Stuart, «The Rediscovery of 'Ideology'», p. 67, citation traduite par Christophe Den Tandt.

<sup>64</sup> Voir Hall, Stuart (éd.), *Representation*, pp. 36-37.

<sup>65</sup> Voir Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 239.

phénomène qui sans cela resterait évanescent et même, du point de vue du public, *souvent inconscient*. En effet, l'efficacité des *signifiés "mythologiques" (idéologiques) connotatifs* repose sur le fait qu'ils sont *implicites et peuvent* même dans certains cas *être niés*. *Rien de matériel ne prouve en effet l'existence du message connotatif*. L'auteur du message dénotatif peut toujours prétendre que la signification s'arrête à la dénotation. C'est ce que font les politiciens (nier les connotations racistes d'un discours), les publicitaires (nier les connotations sexuelles des messages) ou même les artistes qui souvent refusent certaines interprétations de leurs œuvres (**Jean Ricardou** appelle ce mécanisme de déni l'« *illusion littérale* »—le geste par lequel un locuteur nie que les signes qu'il ou elle produit sont bien des signes). Mais ce que l'analyse de Barthes met en lumière, c'est l'existence discrète d'un *discours idéologique* intégralement *structuré comme un système de signes* : toute une série de signifiés idéologiques se répondent en un réseau (une structure) et, comme l'indiquent **Saussure** et **Sapir-Whorf**, sont capables de structurer la perception de leur destinataire, de leur construire une vision du monde. L'existence de ce réseau de significations restera difficile à prouver. Il n'est pas simple, par exemple, de prouver légalement qu'un ouvrage comme *Tintin au Congo* favorise concrètement la discrimination ; de même, l'extrême droite refuse souvent de reconnaître les aspects racistes de son propre discours. Mais *c'est paradoxalement parce qu'un système idéologique existe préalablement aux énoncés que ceux-ci peuvent actionner les mécanismes de la connotation* : dans une situation sociale concrète, il existe presque toujours un discours connotatif—un système préconstitué—auquel chaque énoncé dénotatif de la langue courante peut faire appel (cf. le discours sexualisé de la publicité ou, de manière plus sympathique, les paroles des chansons de blues américaines qui comportent des connotations sexuelles que l'auditeur reste libre de déceler ou non).

Selon Barthes, un des ressorts idéologiques majeurs du discours idéologique/mythologique est sa capacité à dissimuler le caractère concret et complexe des situations historiques et sociales en les représentant comme le résultat de principes éternels et déshistoricisés. Le mythe/idéologie produit ce que Barthes appelle une représentation « *naturalisée* » : *il camoufle une situation qui est en fait le résultat de l'histoire* (et pourrait donc être changée) *en une image supposément éternelle*.<sup>66</sup> Cette image éternelle constitue donc le faux monde—Barthes parle de « pseudo-physis »—résultant de la structuration de la perception induite par le système sémiologique de l'idéologie. Nous pouvons illustrer ceci sur base d'un exemple que **Stuart Hall** salue comme une des analyses sémiologiques les plus brillantes de Barthes. Il s'agit de l'essai publié dans *Mythologies* consacré à l'affaire Dominici. Gaston Dominici, un fermier âgé, fut arrêté et condamné pour le triple meurtre de trois touristes résidant sur ses terres. Les preuves contre lui n'étaient pas concluantes et il fut ultérieurement gracié. Barthes ne se prononce pas sur les faits judiciaires, mais il souligne le malentendu idéologique qui caractérisait les débats du procès. Au lieu de percevoir Dominici comme une individualité concrète, les juges et journalistes l'ont perçu selon le stéréotype du paysan rusé tel qu'il peut apparaître dans les romans paysans (par exemples dans les œuvres de l'écrivain **Jean Giono**). Le signifiant qui permettait l'articulation de ce stéréotype était notamment le français dialectal de

<sup>66</sup> Roland Barthes, *Mythologies* 237.

Dominici, qui créait des confusions factuelles lors des débats (A la question « Etes-vous allé au pont ? » Dominici répond : « Allée ? Il n'y a pas d'allée, je le sais, j'y suis été »).<sup>67</sup> Nous pouvons analyser ceci selon le schéma déjà utilisé ci-dessus :

<b>Connotation</b>	<b>Sa 2 : Signifiant connotatif</b> : Sa 1 + Sé 1		<b>Sé 2 : Signifié connotatif</b> : « Le dialecte de l'éternel paysan rusé tel qu'il s'incarne dans les romans paysans »
<b>Dénotation</b>	<b>Sa 1</b> : « J'y suis été »	<b>Sé 1</b> : « J'ai bien été jusqu'au pont »	

Cet exemple montre bien que la construction d'une idéologie/mythologie connotative telle que Barthes la décrit correspond bien au mécanisme par lequel se construit le sens commun politisé décrit par **Gramsci**.

Si l'on se limite aux analyses sémiologiques de l'idéologie à la lumière de **Saussure**, de **Sapir** et **Whorf** et de **Barthes**, on est mené à la conclusion que l'idéologie fonctionne comme un conditionnement rigide : les systèmes de signes nous imposent une vision du monde politisée qui, si l'on prend l'hypothèse de Sapir-Whorf au pied de la lettre, contraint notre pensée. Or, la notion même de « lutte des classes au sein même du langage » développée par **Stuart Hall** va à l'encontre d'une telle rigidité : elle implique que le langage, dans lequel se formule les idéologies, est un "*site de combat*". Il existe donc une possibilité de résistance dans le langage—un droit de réponse face à l'idéologie. Cette confiance en l'existence de stratégies de résistance correspond bien au principe des cultural studies selon lequel il existe une possibilité d'émancipation au sein de la culture populaire. Afin de décrire ces mécanismes de résistance, Hall va faire appel aux théories du dialogisme de **Mikhaïl Bakhtine** et **Valentin Volochinov**. Nous exposerons ces théories dans un chapitre ultérieur [voir 5.3.3.1].

<sup>67</sup> Roland Barthes, *Mythologies* p. 52.

### 5.2.2.3 Louis Althusser : l'imaginaire idéologique et la complexité du devenir historique

#### 5.2.3.3.1 L'idéologie comme imaginaire

Louis Althusser fut une figure clé de la théorie de la culture dans les années 1960 et 70. Il peut être considéré comme une des sources principales du néo-marxisme en France et il exerça une influence considérable sur les théoriciens anglo-américains (**Stuart Hall** ; **Fredric Jameson** ; **Catherine Gallagher**). Son œuvre a joué un rôle fondateur pour le néo-marxisme dans la mesure où elle montre comment il est possible d'établir des liens substantiels entre la tradition marxiste et, d'autre part, les théories du langage et de la culture structuralistes et poststructuralistes, notamment la pensée de **Claude Lévi-Strauss** et **Jacques Lacan**.

Cependant, l'histoire du mouvement althussérien est entachée d'événements dramatiques qui ont en partie éclipsé ses innovations théoriques. En 1980, Louis Althusser, qui souffrait depuis longtemps de dépression, fut interné dans un hôpital psychiatrique après avoir étranglé sa femme. Il mourut 10 ans plus tard. Cet événement tragique intervint à un moment où le mouvement althussérien était en déclin dans la scène intellectuelle française. Vingt ans plus tôt, Althusser espérait insuffler un nouveau souffle à la théorie marxiste, discréditée par la révélation des crimes de Staline et par le caractère autoritaire du mouvement communiste en occident. Mais dans les années 1980, le mouvement marxiste avait tellement perdu de son impact en France que cette tentative, d'ailleurs formulées en termes trop élitistes pour mener à une action politique, semblait vouée à l'échec. Ironiquement, l'impact d'Althusser se fera sentir dans le monde académique anglo-américain où son œuvre sera appropriée par des théoriciens néo-marxistes et néohistoricistes.

Althusser est le plus souvent cité en tant que théoricien de l'idéologie. Cet aspect de son œuvre fut développé dans l'essai intitulé « Idéologie et appareils idéologiques d'état » publié en 1970. L'article commence de manière un peu surprenante par une analyse marxiste très classique mais aussi très décapante. Althusser y établit une distinction entre *appareils répressifs* et *appareils idéologiques d'état*. Les premiers correspondent aux institutions—police, armée—permettant aux classes dominantes de maintenir leur pouvoir par la force. On peut saluer ici le geste par lequel Althusser rappelle à ses lecteurs que de tels mécanismes de pouvoir existent bien ; le marxisme culturaliste, ancré dans la culture démocratique des pays industrialisés, a tendance à sous-estimer l'importance de la coercition. Les appareils idéologiques d'état, en revanche, sont les institutions qui servent de support à l'idéologie sans faire appel à la violence. Dans une argumentation qui ressemble fort à celle développée à la même époque par le sociologue **Pierre Bourdieu**, Althusser désigne *le système scolaire* comme le principal agent des appareils idéologiques d'état. Loin d'être un outil de progrès social, l'école est dans cette logique la principale institution qui permet aux classes sociales de se reproduire et donc de reproduire leurs inégalités. La structure même du système éducatif—ses différentes filières—orientent les élèves vers les groupes sociaux qui détermineront leur existence.

La deuxième partie d'« Idéologie et appareils idéologiques d'état » s'oriente dans une direction moins traditionnellement matérialiste. Althusser y élabore une célèbre définition de l'idéologie qui se rapproche à certains égards des théories de **Theodor Adorno**, **Michel Foucault** [voir 5.2.3.2], **Claude-Lévi-Strauss** et **Jacques Lacan**. Elle se base en effet sur un scepticisme fondamental quant aux prérogatives du sujet, et remet donc en question le sujet oppositionnel qui anime les mouvements politiques. Cette nouvelle définition va à l'encontre de l'idée, proposée de manière caricaturale par **Marx** et de manière plus nuancée par **Gramsci**, selon laquelle des sujets concrets et identifiables peuvent manipuler l'idéologie. Tout comme **Adorno**, Althusser considère que la culture (et donc l'idéologie) du capitalisme avancé fonctionne comme un champ diffus qui offre aux individus *l'illusion que les contradictions de leur mode de vie peuvent trouver une réconciliation salvatrice*. L'idéologie, dans cette optique, est *“la représentation imaginaire que le sujet se fait de sa relation à ses conditions réelles d'existence”* ;<sup>68</sup> elle est donc *la résolution imaginaire que nous apportons aux contradictions réelles de notre environnement social*. En d'autres mots, l'idéologie est une fiction qui *camoufle les conflits réels*—les inégalités économiques et sociales—de notre condition de vie. Pensons au cinéma hollywoodien qui s'obstine à représenter des conflits qui trouvent toujours une solution (plausible ou non) dans les dix dernières minutes du film.

Cette définition correspond, d'une part, à la notion de “totalité inauthentique” introduite par **Adorno**—un terme qui désigne la capacité de la culture de masse capitaliste à offrir une *fausse réconciliation* aux problèmes réels [voir 4.3.2]. Elle semble aussi inspirée de l'analyse des mythes proposée par Claude **Lévi Strauss**. Nous avons vu que l'anthropologue français indique que *la mythologie vise à gérer des contradictions culturelles insolubles* [voir 2.5.3.3.2.3]. Dans la logique d'Althusser, l'idéologie contemporaine jouerait un rôle semblable : elle offre des solutions illusoire. Mais avant tout, la définition althussérienne de l'idéologie est inspirée du concept lacanien d'*imaginaire*. Pour **Lacan**, l'imaginaire est le domaine du fantasme, c'est-à-dire le domaine du discours où le sujet peut s'imaginer unifié, dans un état de plénitude [3.3.3.3.6]. L'imaginaire s'oppose donc à la situation habituelle du sujet, perpétuellement en proie au manque. L'idéologie selon Althusser fonctionne donc de la même manière que le stade du miroir : elle est un miroir déformant, car trop flatteur. On voit bien comment une telle notion peut s'appliquer à l'analyse du discours publicitaire, qui manipule sans arrêt les thèmes du manque et de la plénitude (avoir ou ne pas avoir quelque chose). Dans cette optique, toute marchandise vantée par la publicité ne sert qu'à offrir une plénitude de substitution par rapport à un manque qui ne pourra jamais être comblé.

L'hypothèse selon laquelle l'idéologie fonctionne comme un imaginaire est liée à un autre concept althussérien célèbre—l'« *interpellation* » du sujet idéologique. Althusser pense que le discours idéologique a la capacité de saisir, de happer, donc d'interpeller le sujet et de le refaçonner. *L'idéologie essaie de nous fournir un sujet de remplacement, de*

---

<sup>68</sup> Louis Althusser, « L'idéologie et les appareils idéologiques d'état » 1970, dans *Positions* (Paris : Editions Sociales, 1976) p. 114.

*nous réécrire selon son système à elle*. L'interpellation est le processus mis en oeuvre par de nombreuses publicités qui nous accrochent de différentes manières—appel à la complicité (clin d'oeil du mannequin au spectateur) ; interpellation directe (« I want **you** for the U.S. army » ; publicités sur le web qui nous encouragent à surfer vers d'autres sites...) ; appel à la culpabilité (la minceur : êtes-vous capable de combattre la prise de poids ?)—afin de nous soumettre à la logique du marché. Selon Althusser, dans un tel cas, on nous vend littéralement une certaine forme de subjectivité qui fonctionne selon la logique d'un discours capitaliste. Dans la version la plus radicale—en fait, lacanienne—de cet argument, nous devons imaginer que le sujet n'existe pas en tant qu'entité cohérente avant l'interpellation. *Le sujet se forme donc directement au sein du discours idéologique* (l'idéologie accomplit donc littéralement un acte de sujétion).

Le concept d'idéologie selon Althusser laisse cependant certains problèmes en suspens. D'une part, les néo-marxistes apprécieront dans cette définition le fait qu'elle ne fait plus appel à la notion de mensonge idéologique délibéré—une notion souvent difficile à prouver. Au contraire, l'idéologie selon Althusser n'est pas un geste conscient *mais une pratique dans laquelle nous sommes tous impliqués*. Seuls peuvent y échapper ceux qui s'adonnent à l'activité qu'Althusser appelle la « *théorie* »—l'analyse scientifique de l'histoire et de l'économie.<sup>69</sup> D'autre part, le concept d'idéologie comme imaginaire soulève des paradoxes inextricables. *Si l'idéologie est une sorte de fantasme généralisé, elle devient "infalsifiable" :* elle n'est jamais vraie ou fausse. Il devient donc difficile de prouver son existence. Seule la "théorie" se place en principe sur le plan du vérifiable, mais il semble difficile d'expliquer comment un discours spécifique peut se hisser ainsi par-dessus l'idéologie.<sup>70</sup> Au total, on pourrait croire qu'avec sa définition de l'idéologie, Althusser, tout comme **Adorno** et **Baudrillard**, se positionne comme un théoricien du système total [voir 4.3.5] : Althusser semble définir la domination sociale comme un système dont nul ne peut s'échapper. A la lumière des remarques de la section suivante, nous verrons cependant qu'il serait plus correct de décrire Althusser comme le théoricien d'un *système qui vise la domination totale mais est en proie à la déconstruction*. Les structures de domination, tout comme les systèmes de signes décrits par le poststructuralisme, ne peuvent jamais atteindre une pleine cohérence, et ils finissent toujours par céder à leurs contradictions. Il est vrai cependant que ce processus de déconstruction n'est, selon Althusser, pas dû à des acteurs individuels—des sujets oppositionnels—mais bien au jeu de grandes structures sociales et discursives.

---

<sup>69</sup> Cependant, même les théoriciens se laissent occasionnellement aller à l'idéologie—idéologie marxiste, dans ce cas—au moment où ils ou elles agissent en tant que militants. On comprend que cette conception du rapport à l'idéologie n'ait pas été du goût des militants du Parti Communiste Français.

<sup>70</sup> Notons que ce paradoxe de l'infalsifiabilité semble endémique à toute approche qui s'inspire du poststructuralisme : celui-ci ne peut en effet offrir de principe qui permette d'ancrer la vérité de manière absolue et de mettre ainsi en lumière les falsifications idéologiques. Ceci implique que la valeur de vérité des théories poststructuralistes elles-mêmes reste en suspens.

### 5.2.3.3.2 Surdétermination et causalité structurale : la complexité de l'histoire

#### 5.2.3.3.2.1 La surdétermination

En plus de ses réflexions sur l'idéologie, Althusser s'est aussi fait connaître par ses analyses de la complexité des processus historiques. Une idée de base traverse en effet son œuvre : la constatation que *le développement historique est un phénomène complexe qui ne se laisse pas décrypter de manière transparente*. Althusser entend s'opposer ainsi aux aspects hégéliens du marxisme. Chez **Friedrich Hegel** et chez, **Marx**, l'histoire se laisse résumer selon des scénarios assez simples (l'aliénation de l'Esprit dans l'histoire, suivi de sa libération à la fin de l'histoire ; le passage des sociétés de valeur d'usage à celles de la valeur d'échange, menant à la révolution). Ces scénarios schématiques sont ceux de la dialectique historique décrite par Hegel et reformulée dans une perspective matérialiste par Marx lui-même, sous la forme du *matérialisme dialectique*.

Le premier concept qu'Althusser développe afin d'exprimer la complexité du devenir historique est la *surdétermination*. Althusser emprunte ce terme à **Sigmund Freud**. Dans l'*Interprétation des rêves*, Freud indique qu'au sein du rêve, *un même élément (un même symbole, un même signifiant) peut s'intégrer dans plusieurs lignes narratives*. Un élément peut donc signifier plusieurs contenus : il peut y avoir polysémie dans le rêve. De même, Althusser pense que *chaque moment historique est traversé par plusieurs logiques, plusieurs récits* qui ont tous leur impact respectif sur le développement historique. Cette vision d'une histoire surdéterminée va à l'encontre du marxisme hégélien car celui-ci stipule que chaque moment historique est régi par une contradiction principale (la contradiction entre le Travail et le Capital) : tous les autres aspects ne sont que des variables secondaires.

Ce qui pousse Althusser à rejeter le récit de l'histoire élaboré par le marxisme hégélien, c'est tout simplement la constatation qu'elle a été démentie par les faits. Althusser reprend pour cela l'exemple de la révolution bolchévique. Le marxisme hégélien classique prédisait l'apparition de la révolution dans les pays industriels les plus avancés (Royaume Uni ; Allemagne). Les théoriciens marxistes ont donc eu du mal à expliquer pourquoi la révolution a éclaté en Russie, un pays peu développé d'un point de vue capitaliste. La figure de proue de la révolution bolchévique, **Vladimir Ilitch Lénine**, expliquait ceci par le fait que la Russie était le maillon faible de l'Europe—l'endroit où les contradictions du capitalisme pouvaient agir de la manière la plus destructrice. Althusser pense que cette explication est vraie en grande partie. Cependant, pour la rendre crédible, il est nécessaire de reconnaître qu'elle va à l'encontre du marxisme hégélien classique. Elle sous-entend en effet que l'action normale de la contradiction du capitalisme (capital > travail) n'est pas suffisante pour provoquer la révolution. *La révolution a eu lieu en Russie par ce que ce pays était pris dans l'enchevêtrement de nombreuses contradictions* : opposition entre prolétaires et capitalistes, entre villes et campagnes, divisions au sein de la classe dominante, statut particulier de la Russie en Europe ... Il s'agissait donc d'un *moment historique radicalement surdéterminé*.

Althusser veut montrer que le cas de la Russie n'est en rien une exception. Il représente au contraire le cas habituel des configurations historiques. En 1917, la configuration complexe (surdéterminée) de la situation sociale russe a produit la révolution. D'autres configurations complexes (révolution allemande de 1848 ; révolution russe de 1905 ; Europe de l'ouest en 1917) ont créé une situation où la révolution était impossible ou avortée. Althusser veut donc abandonner le modèle hégélien et prétend (de manière peut-être peu convaincante) que l'oeuvre de maturité de Marx (*Le capital*) offre une méthodologie qui permet d'analyser cette surdétermination des processus historiques.

Au total, le concept de surdétermination, bien qu'il semble conforme au sens commun, mène à une remise en question sévère non seulement de la théorie marxiste (notamment la définition des rapports entre économie et superstructure) mais aussi de la possibilité même de décrire les processus historiques :

— *La hiérarchie entre base (économie) et superstructure (culture).*

Une des conséquences de la théorie de la surdétermination est de remettre en question la hiérarchie que le marxisme établit entre économie et culture—l'idée que la base domine le développement de la superstructure. En effet, la théorie d'Althusser permet d'imaginer que, *dans une situation historique surdéterminée les contradictions au sein de la superstructure peuvent avoir un poids aussi important que les phénomènes économiques*. Althusser semble bien avoir l'intention de modifier le statut de la superstructure dans les explications marxistes. Cet aspect de sa pensée fait bien de lui un marxiste culturaliste. Cependant, peut-être par peur de se brouiller avec le mouvement communiste, les solutions qu'il apporte ressemblent à des compromis : il indique que dans la structure des modes de production, les phénomènes économiques jouent malgré tout un rôle dominant (c'est la structure "à dominante"). Ils déterminent l'évolution historique "en dernière instance."

— *L'intelligibilité de l'histoire.*

Le marxisme hégélien, nous l'avons vu, peut difficilement abandonner l'ambition de réduire les processus historiques à des modèles simples—en particulier l'action de contradictions entre classes sociales. Or, le raisonnement d'Althusser mène à la conclusion qu'à chaque époque, il est presque impossible d'isoler un élément central (une contradiction principale) qui pourrait expliquer à lui seul une situation donnée. Si une telle opération était possible, le moment historique ne serait pas réellement surdéterminé. Les complexités qu'il présenterait ne seraient que des épiphénomènes, sans impact réel sur le fonctionnement de la contradiction principale. En revanche, si l'on accepte l'hypothèse d'une histoire surdéterminée qui ne répond pas à la dialectique marxiste/hégélienne, il faut redéfinir les méthodes d'analyse de la causalité historique. Il faut aussi se résigner à l'idée que la connaissance de l'histoire restera indirecte et incomplète.

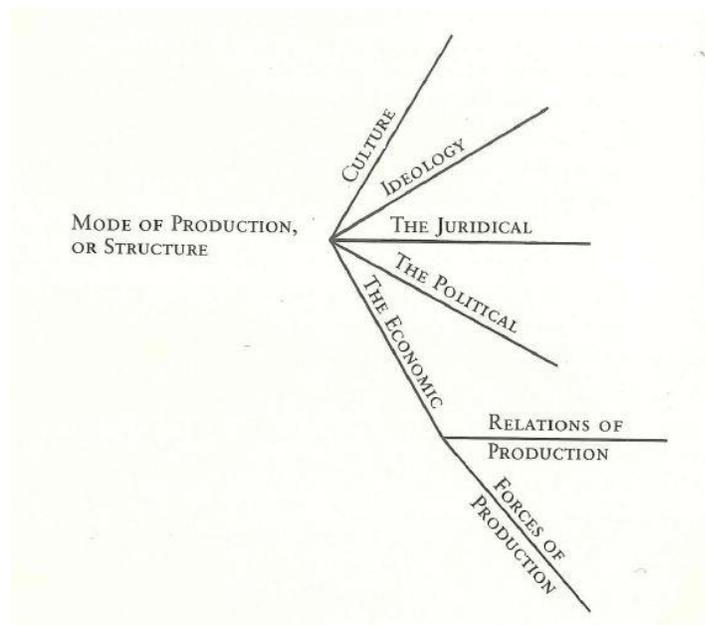
### 5.2.3.3.2.2 La causalité structurale

#### 5.2.3.3.2.2.1. Causalités mécanique, expressive et structurale

Afin de conceptualiser le fonctionnement de processus historiques surdéterminés, Althusser emprunte au structuralisme—notamment à **Jacques Lacan** [voir 3.3.3.3.2]—la notion de causalité structurale. Chaque moment historique (donc, chaque mode de production) doit être compris comme *un système d'éléments interdépendants*. *La valeur, le rôle de ces éléments, sont déterminés par leurs interactions mutuelles*. On reconnaît bien ici la définition structuraliste (**Ferdinand de Saussure** ; **Roman Jakobson**) du *système de signes*—c'est-à-dire la définition de la *structure* [voir 2.3.3]. Alors que les structures saussuriennes sont composées de signes, d'éléments linguistiques, les éléments des modes de productions décrits par Althusser seront, par exemple, les forces de travail, la propriété, les rapports de production, ou des instances comme le juridique, le culturel.

---

Le mode de production comme structure selon Althusser (diagramme de Fredric Jameson dans *The Political Unconscious*) : les différentes composantes sont toutes interdépendantes, mais jouissent également d'un certain degré d'autonomie.<sup>71</sup>




---

Ce qu'Althusser cherche en s'appropriant la notion de causalité structurale, c'est *un moyen de concevoir le fonctionnement d'un processus historique qui ne se présente jamais au chercheur comme un objet que l'on peut décrire directement*. Si l'histoire est

<sup>71</sup> Fredric Jameson, *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca : Cornell University Press, 1981) p. 36.

produite par l'enchevêtrement surdéterminé de nombreux facteurs, il n'est pas possible d'en isoler l'essence, l'unique principe de causalité active. Or, c'est précisément *un tel système de causalité sans cause visible* qui, selon le structuralisme, régit le système de signe saussurien : la signification de chaque signe dans une structure est déterminée non pas par l'action ponctuelle d'une cause ou encore par un principe total extérieur à la structure mais par *la configuration de la structure (du système de signe) à un moment donné*. C'est tout le dispositif qui détermine à chaque instant la signification de ses éléments. Ceci implique que, si les moments historiques (les modes de production) sont des structures, *l'histoire elle-même reste par rapport à eux une cause absente*.

L'intérêt d'une telle conception de la causalité peut se comprendre mieux en distinguant, comme le fait Althusser, trois types de causalités qui ont été prises en comptes par les scientifiques au cours des siècles.

– *La causalité mécanique ou “transitive”*.

C'est la causalité telle qu'elle a été décrite par la physique classique, chez **Descartes**, par exemple. Il y a causalité mécanique quand une cause bien identifiée induit de manière nécessaire un effet bien déterminé dans un objet (un marteau enfonce un clou). **Fredric Jameson**, dans des commentaires sur Althusser (*The Political Unconscious*), remarque que le marxisme a souvent été critiqué pour avoir essayé de déceler des rapports de causalité mécanique entre l'économie (la base) et la culture (la superstructure, l'idéologie). En effet, la définition de l'idéologie chez Marx [voir 5.2.2.2] semble impliquer que les classes dominantes ont le pouvoir d'imposer “mécaniquement” (de manière coercitive et inéluctable) leur marque sur les phénomènes culturels. On aboutit ainsi à l'idée que la culture serait une conspiration élaborée par les classes dominantes afin de maintenir leur pouvoir sur les autres groupes sociaux (c'est la vision de la culture populaire comme lavage de cerveau ou propagande, par exemple).

Cette vision “mécanique” de la domination idéologique pose cependant problème. Tout d'abord, elle a un côté légèrement paranoïaque (il faut sans cesse se demander si l'on n'est pas manipulé). De plus, il faut considérer que la manipulation émane de l'action d'individus et d'institutions bien précise (qui donc nous manipule ?). Or, d'un point de vue méthodologique, il est souvent bien difficile sinon impossible pour le chercheur ou l'historien de prouver que des principes idéologiques, souvent très généraux, ont été créés par des personnes précises pour un but précis. Jameson remarque cependant qu'il ne faut pas exclure l'existence de ce type de causalité dans certains contextes précis—la publicité, la propagande (des messages ou des oeuvres d'art sont effectivement créées dans un but politique et économique bien défini).

– *La causalité expressive*. C'est le modèle de causalité auquel Hegel a recours dans sa conception de l'histoire. C'est donc aussi le modèle de causalité contre lequel **Althusser** s'insurge le plus, car il pense que la causalité “expressive” est une notion

parasite qui dénature l'oeuvre de **Marx**. On postule l'existence d'une causalité expressive quand on considère que *des phénomènes* (les caractéristiques d'un moment historique, d'un mode de production) *sont l'expression (la manifestation) d'un principe* (d'une essence) *essentiel au système*. Ainsi chez Hegel, chaque étape de l'histoire est l'expression d'un moment de l'histoire de l'Esprit. *Tous les phénomènes* (culturels ; économiques ; juridiques ; religieux), *malgré leur diversité, sont unis par le fait qu'ils "expriment" cette essence cachée qui est leur cause profonde*. Il est clair que la causalité expressive est un principe idéaliste (et même mystique). Il est néanmoins à la base de nombreuses analyses historicistes de la culture (chez **Hegel** ; chez le critique sociologisant français **Hippolyte Taine**, chez **Marx**). Chez **Lucien Goldmann**, ce qui relie les "visions du monde" à la base économique, c'est bien un rapport de causalité expressive. La "vision du monde" tragique de Pascal ou de **Racine** "exprime" la situation économique de ces deux auteurs. Cette notion apparaît très souvent dans les discussions historiques quand on affirme, par exemple, que le Moyen Age est l'époque du communautarisme chrétien alors que la Renaissance est l'époque de l'individualisme.

Le problème que pose la causalité expressive, c'est qu'elle est encore plus difficile à discerner de manière rigoureuse que la causalité mécanique (qui elle est devrait être vérifiable par définition, même si elle ne l'est pas en pratique). Dire qu'une oeuvre reflète ou "exprime" son temps, c'est se limiter à percevoir un certain parallélisme entre oeuvre et société. L'origine de ce parallélisme reste cependant mystérieuse, surtout dans la mesure où cette homologie s'établit de manière inconsciente (si le lien était un produit conscient, il y aurait causalité mécanique). De plus, *le recours à la causalité expressive implique que le moment historique (le mode de production) est unifié et homogène* (chaque époque exprime un seul principe ; elle a une seule essence). Ceci va à l'encontre de la vision d'une histoire surdéterminée.

– *La causalité structurale* : La causalité structurale ne peut être ni mécanique, ni expressive. Althusser la définit comme "*l'efficace d'un système*" : c'est l'ensemble des interactions que les éléments d'une structure exercent les uns sur les autres.<sup>72</sup> On peut comparer un tel système sémiotique à un champ magnétique composé de plusieurs petits aimants. Le fait de déplacer un des aimants modifie le champ. Dans un tel dispositif, le principe de causalité s'identifie au système lui-même. Il n'est pas un principe occulte. Un des avantages du concept de causalité structurale est le fait qu'il établit un lien étroit entre les phénomènes culturels et l'histoire elle-même. En effet, culture et histoire sont à la base régis par des mécanismes semblables puisqu'elles sont toutes les deux structurées comme des systèmes sémiotiques. On retrouve donc ici le principe poststructuraliste selon lequel tout phénomène est perçu comme un processus langagier [voir 2.3.5].

<sup>72</sup> Ironiquement, on remarque tout au long des écrits d'Althusser l'effort du philosophe d'attribuer à **Marx** la paternité du concept de causalité structurale, alors que les écrits de Marx eux-mêmes semblent se raccrocher à des modèles différents (en particulier l'hégélianisme et la causalité expressive).

Donc, si l'on applique le concept de causalité structurale à l'exemple de la révolution bolchévique, il faudrait analyser la situation de la Russie en 1917 comme un système où de nombreux groupes (paysans, ouvriers, les différents sous-groupes des classes dominantes) interagissent. Il faut aussi montrer que leur interaction est telle qu'elle mène à la destruction de ce système.

#### 5.2.3.3.2.2 L'histoire comme cause absente : un concept lacanien

En envisageant l'existence d'une causalité structurale "absente" qui détermine le développement des situations concrètes, Althusser se rapproche sciemment des théories de **Jacques Lacan**. Ce dernier est en effet le penseur poststructuraliste qui a le plus radicalement avancé l'idée d'*une absence*, et même d'*une perte du réel*. Selon Lacan, le structuralisme, dans la mesure où il prétend que le langage crée du sens grâce à des systèmes de signes au fonctionnement inconscient, nous oblige à conclure que *le sujet ne dispose jamais d'un accès à un réel*—à un objet qui puisse être saisi directement ou de manière stable. D'une part, l'accès au "réel" a toujours lieu par l'intermédiaire de structures linguistiques (c'est la même idée que l'hypothèse de **Sapir-Whorf** [voir 2.3.5]. D'autre part, les structures linguistiques, au contraire de ce que croient certains structuralistes "classiques" (**Saussure ; Jakobson**), ne sont pas stables ou dotées de "clôture". Emprisonné dans le champ langagier, le sujet a vaguement conscience du fait que ce champ est hanté par un *manque*—par une déficience fondamentale [voir 3.3.3.3.2].

Sur ces bases, Lacan divise la vie psychique et le monde en trois plans—trois niveaux d'existences qui sont tous pertinents pour les théories d'Althusser :

##### - *Le réel.*

C'est le domaine qui, selon Lacan, est toujours perdu. Chez Lacan, le réel perdu peut être envisagé sous plusieurs angles, plusieurs figures—la plénitude du contact du bébé avec la mère, le réel, l'autre. Ce sont les entités qui seront toujours perdues, hors du contrôle du sujet. *Chez Althusser, l'entité perdue par excellence est le réel en tant qu'histoire.*

##### – *Le symbolique.*

C'est le domaine du langage articulé (le domaine du Signifiant) dans lequel se développe le sujet. Cependant, le symbolique est hanté par le manque—par son incapacité à saisir le réel. Les significations qui s'articulent dans le symbolique ne sont jamais stables : il n'y a jamais clôture du sens. On retrouve ici la thématique existentielle de l'(in)authenticité chère à des théoriciens marxistes influencés par l'existentialisme tels que **Lucien Goldmann, Georg Lukács** .... Le monde où vit le sujet (le symbolique) est par définition inauthentique. Les vraies valeurs (le réel) sont perdues.

Dans l'optique d'Althusser, le symbolique a un statut ambigu. D'une part, il devrait correspondre à l'histoire telle qu'elle se manifeste à nous—complexe, surdéterminée, peu lisible, donc hantée par le manque. Mais d'autre part, nous verrons plus bas qu'Althusser voudrait faire du langage (en fait, du discours socio-philosophique) un outil scientifique fiable (la "théorie"). Cette théorie s'exprimerait bien sûr au niveau du langage, donc au niveau du symbolique.

– *L'imaginaire.*

Nous avons vu plus haut [voir 5.2.3.3.1] que l'imaginaire lacanien correspond à la définition de l'idéologie selon Althusser. *L'idéologie* ; tout comme l'imaginaire, correspond à la manière illusoire dont les gens perçoivent leur situation. Cette fiction désactive ainsi les désirs de changement et de résistance.

Au total, le modèle althusserien s'ouvre bien à la complexité de l'histoire mais, par là-même, il présente certaines limites : il envisage l'histoire comme un processus dépersonnalisé. Alors que le marxisme classique pense en termes de lutte des classes et d'acteurs sociaux, Althusser favorise les interactions structurales entre institutions et processus. Ce choix peut avoir des avantages : certains phénomènes historiques et culturels ne peuvent être attribués à des acteurs précis. Cependant, il peut être très important dans certains cas de déterminer le rôle joué par des groupes spécifiques ou même des personnalités. De même, la notion de causalité structurale exprime la conviction qu'il n'est jamais possible d'analyser l'histoire comme un objet concret, pleinement identifiable. L'histoire reste *une cause absente* qui se manifeste indirectement à travers des situations complexes. Même si ce principe témoigne d'une modestie louable chez le chercheur il peut avoir une contrepartie négative : on peut retomber dans un scepticisme qui prend pour acquis que le devenir historique ne peut être élucidé.

### 5.2.2.3.3 La pratique de la théorie selon Althusser

#### 5.2.2.3.3.1 Lecture symptomale et intertextualité

L'hypothèse d'Althusser selon laquelle on n'accède pas au réel historique de manière simple entraîne non seulement une redéfinition de l'idéologie, mais aussi une refonte de la méthodologie de la connaissance elle-même. En effet, la théorie althusserienne ne peut se prévaloir des certitudes de l'histoire hégélienne (ou marxienne-hégélienne) qui offrent au chercheur l'avantage de toujours savoir approximativement ce qui se passe dans la société (la marche de l'Esprit ; l'action des contradictions). De même, elle ne peut accepter les fausses évidences du positivisme, qui postule que le sujet de la connaissance a un accès simple, immédiat à son objet (il suffit d'ouvrir les yeux et de se fier à l'évidence...).

Malgré tout, Althusser ne renonce pas à la possibilité de bâtir un savoir scientifique. La théorie de la connaissance qu'il prône présente des similarités importantes avec ce que les poststructuralistes (en particulier **Julia Kristeva** et **Roland Barthes**) appellent *l'intertextualité*—un terme introduit quelques années après qu'Althusser ait

développé ses propres concepts [voir 3.3.4.4]. Althusser considère que *la connaissance est non un simple acte de découverte* (comme le positivisme le suggère), *mais un processus de production qui nécessite son propre dispositif (son mode de production) et sa “matière première”*. En utilisant le terme “production”, Althusser veut dire notamment que la connaissance—appelée aussi, la “*théorie*”—ne se limite pas à offrir un reflet du monde social—un acte qui laisserait le monde inchangé. Au contraire elle intervient dans celui-ci et le modifie, rien que par le fait qu’elle en fait partie et interagit avec lui (au sein de la structure). *Toute avancée dans le domaine de la théorie change la structure du mode de production dans lequel elle s’insère*. De même, le fait de concevoir la théorie/connaissance comme une production implique que celle-ci suit *une évolution qui n’est pas forcément prévisible ou linéaire* (au contraire de la dialectique hégélienne).

On peut visualiser ce qu’Althusser entend par production de la connaissance dans les remarques qui décrivent la manière dont la théorie traite sa “matière première”. Selon la métaphore utilisée par Althusser, la connaissance est bien un processus de traitement de données qui jouent le rôle de “matière première”. Ces données sont de deux types : certaines viennent de l’extérieur du discours de la théorie. Dans une optique positiviste, on considérerait ces données comme le fruit de l’observation : elles correspondraient aux faits que l’observateur impartial se doit de récolter. Cependant, Althusser pense que de telles données extérieures ne sont jamais des faits neutres, objectifs que le chercheur collecte comme tel. *Ce type de matière première est toujours préformé, mis en forme par la structure (par le mode de production)*. Il n’y a donc pas d’observation neutre du réel.

D’autre part, *la théorie prend comme matière première ses propres concepts*. Toute science recycle (si ce n’est que pour les rejeter) des modèles théoriques du passé. Il n’y a donc jamais de table rase absolue dans la connaissance, mais bien un réarrangement sur base de concepts existants. Ceci implique que *tout domaine théorique jouit d’une certaine autonomie* : une partie de son travail de production porte sur ses procédures propres. L’idée d’une autonomie partielle de la théorie est bien conforme à la conception althussérienne de la superstructure : les domaines de la superstructure (tels que la science) ne s’alignent pas mécaniquement sur l’économie.

Quand Althusser décrit la théorie comme un travail qui porte, d’une part, sur des données externes à l’appareil de connaissance mais préformées par la structure, et, d’autre part, sur les concepts même de l’appareil de connaissance, il évoque un processus que l’on peut qualifier d’*intertextuel*. L’intertextualité est un terme introduit par **Julia Kristeva** (*Séméiotikè*) et **Roland Barthes** (*S/Z*) afin de décrire le fonctionnement de la culture et de la lecture. Dans une optique (post)structuraliste, les textes—les œuvres—ne sont pas produits par un acte d’imitation d’un réel objectif. *La matière première d’un texte est toujours un matériau sémiotique/langagier* (même si le langage-source en question peut être très sommaire) [voir 3.3.2.2 et 3.3.4.4].

On voit bien dans quelle mesure la notion de “production” théorique s’apparente à l’intertextualité : les deux concepts présupposent que *le discours/ la science/ la culture ne*

*s'élaborent pas directement à partir d'un réel extralinguistique/ extrasémiotique.* Cependant, une différence importante existe entre les théoriciens de l'intertextualité et Althusser. **Barthes** et **Kristeva** insistent très logiquement sur le caractère libre, imprévisible du réseau intertextuel. Nous verrons plus bas qu'Althusser, à l'instar de **Foucault**, se range parfois à cette opinion : il envisage alors le développement des modes de production comme un processus discontinu. On peut cependant se demander dans quelle mesure une telle notion est compatible avec le marxisme, et jusqu'à quel point les écrits d'Althusser eux-mêmes adoptent réellement une telle position.

Un des concepts qui permettent le mieux de visualiser comment fonctionne le processus de "production" de la connaissance est ce qu'Althusser appelle la "*lecture symptomale*". Ce terme est, à nouveau, emprunté à **Lacan**. Chez le psychanalyste, il désigne la méthode par laquelle on peut interpréter un discours dont l'objet (le réel ; l'inconscient ; l'histoire) ne se laisse jamais entièrement saisir par le langage. Dans cette optique, *le discours s'ouvre à la lecture dans la mesure où il renferme des symptômes d'une cause qui ne sera jamais entièrement explicitée.* La "matière première" que l'on peut utiliser dans une telle procédure d'interprétation n'est pas le réel, mais le discours "symptomatique" lui-même. *La technique de lecture que l'on peut employer est donc bien un processus de production* : on utilise un discours préexistant (c'est la matière première), et l'on produit une interprétation à partir de lui. En principe, ce processus est infini, puisqu'il n'atteint jamais son objet total (la révélation d'un réel totalisant).

On pourrait objecter d'emblée qu'une telle procédure semble plus appropriée à la psychanalyse et à l'interprétation littéraire qu'à la science. *Elle semble en effet exclure l'existence d'un critère de vérité* comparable à ce que l'on trouve dans les sciences "dures" : comment savoir si l'interprétation que l'on obtient au terme de la production est "théorique" ou idéologique ?

Althusser, dans un passage extrêmement important de *Lire le capital*, essaie cependant de montrer que c'est bien ce type de lecture qui est à la base de l'élaboration de l'oeuvre de Marx elle-même. Il choisit pour ce faire le passage très important du *Capital* dans lequel Marx définit la plus-value (le surtravail). La plus-value est un concept central du marxisme car il permet d'expliquer la genèse des inégalités dans la société capitaliste. Marx démontre que la plus-value est la somme dont s'accaparent les capitalistes en vendant les marchandises plus chères que ce que justifieraient les frais de productions (la plus-value s'ajoute donc à la « *valeur d'usage* » pour créer la « *valeur d'échange* » [voir Baudrillard 4.3.3]). Du point de vue des travailleurs, la plus-value est obtenue grâce à du travail non rémunéré. D'un point-de-vue plus large, la plus-value est aussi à la base de toute spéculation.

Ce qu'Althusser veut démontrer, c'est que *Marx a "produit" le concept de plus-value en réfléchissant sur les lacunes et les contradictions de l'économie classique libérale*—en particulier l'oeuvre d'**Adam Smith**. On pourrait dire, en utilisant le vocabulaire de **Jacques Derrida**, que Marx a soumis le texte de Smith—la "matière

première”—à une *déconstruction*. Marx a retravaillé le texte d’Adam Smith *en en faisant ressortir les silences, les contradictions*. La logique d’une telle lecture veut que le texte d’Adam Smith est lacunaire et contradictoire dans la mesure où *il apporte “une réponse juste à une question qui présente cet unique défaut, de ne pas avoir été posée”*.<sup>73</sup> Par cette formule paradoxale, Althusser veut dire que le texte d’Adam Smith, même s’il donne l’apparence d’une cohérence scientifique, passe sous silence le rôle du travailleur dans le processus de production. Il ne parle que de “valeur du travail” (sans préciser l’origine de ce travail). Cependant, *cette lacune—l’omission du du travailleur—ne peut être camouflée intégralement* (en psychanalyse, on pourrait dire que le texte de Smith est soumis à la logique du *retour du refoulé*). Smith se trouve obligé d’utiliser des formules qui n’ont en fait pas de sens. Il parle, par exemple, d’“entretien” et de “reproduction” du travail—ce qui n’a de sens que si l’on pense à l’entretien du travailleur il ou elle-même. Le travail de production théorique de Marx revient donc à *faire ressortir ce que le texte de Smith ne parvenait pas à exprimer tout en l’exprimant quand même*. Il faut montrer que Smith a implicitement conceptualisé la fonction du travailleur (la valeur de son travail) sans poser explicitement la question de la présence de celui-ci dans le processus de production.

On ne peut s’empêcher de se demander ce qui permet à Marx de “transformer” le texte de Smith d’une manière à faire apparaître des hypothèses que l’auteur lui-même n’a pas perçues. Althusser ne répond pas entièrement à cette question, bien qu’il offre des pistes de réflexion intéressantes. Les termes qu’il emploie sont le “*changement d’horizon*”, le “*changement de terrain*” ou le changement de problématique. D’une part, Smith ne pouvait saisir toutes les implications de son texte parce que *lui-même était engagé dans un dialogue avec les théoriciens de l’économie qui le précédaient*. Il avait donc le regard tourné vers l’arrière. Il ne s’agit nullement d’une erreur que Smith (ou un autre théoricien) aurait pu éviter. Nous avons vu que la définition même de la théorie selon Althusser rend ce regard vers l’arrière indispensable : la théorie retravaille les concepts du passé. D’autre part, Marx, qui succède à Smith et Ricardo, se trouve dans un nouvel horizon de discours, sur un nouveau terrain. Plus précisément, à l’époque de Marx, *le texte de Smith est inclus dans une nouvelle structure (un nouveau mode de production), et il interagit avec celui-ci de manière à générer de nouvelles significations*. Althusser insiste sur le caractère discontinu de ce glissement : la transformation/ production théorique que Marx accomplit à partir de Smith est un *changement de problématique* : il modifie l’objet même du discours théorique de Smith et l’inclus dans une nouvelle configuration théorique. Cette théorie très séduisante confirme l’hypothèse de la *différance* et de la *trace* chez **Derrida** : les systèmes de signes se reconfigurent sous la poussée du passage du temps. Cependant, Althusser n’indique pas en quoi la lecture de Smith accomplie par Marx serait la seule lecture légitime à l’époque où elle a été effectuée. Althusser se heurte ici au caractère indéterministe du poststructuralisme—un choix théorique qu’en tant que marxiste il ne peut complètement accepter.

---

<sup>73</sup> Lire le capital, p. 21.

### 5.2.2.3.3.2 Lecture althussérienne de la culture : une déconstruction sociologisante

Alors que l'on peut légitimement se demander si la lecture symptomale peut servir à établir un discours théorique, il ne fait cependant aucun doute qu'elle constitue un outil précieux pour l'interprétation littéraire et culturelle. Notons tout d'abord que la lecture symptomale est bien un exemple de "*déconstruction*." Ce terme fut introduit par **Derrida** en 1967, à l'époque de la publication de *Lire le Capital* d'Althusser. *La déconstruction désigne le type de lecture qui se met à l'écoute des incohérences, les contradictions d'un texte*. Le terme a été repris par les disciples américains de Derrida (**Paul de Man ; J. Hillis Miller**) qui s'en sont servi pour fonder un mouvement de critique littéraire (le "déconstructionnisme" [« deconstruction »]). Dans l'optique déconstructionniste, *la présence de contradictions dans un texte est inéluctable* : tout texte essaie de *saisir un objet qui ne se laisse pas réduire au langage*. *Le sens qui se construit dans ce texte est donc toujours fragile* : il ne peut présenter qu'*une illusion de cohérence* (il est donc semblable à l'imaginaire lacanien ou à l'idéologie althussérienne). Ce que le lecteur déconstructionniste essaie de mettre en évidence, c'est donc la manière dont un écrivain et un texte ont essayé (sans jamais pleinement y réussir) *d'exprimer un sens dans un médium qui rend cette activité toujours incomplète*. Ceci implique que les contradictions fondamentales d'un texte ne sont pas dues à l'incompétence supposée d'un "mauvais" écrivain (ou de ses lecteurs, si le texte est lui-même une interprétation) : *l'incomplétude, la contradiction sont des attributs inéluctables du langage*.

Une des particularités des lectures déconstructionnistes est le fait qu'*elles ne privilégient plus la cohérence esthétique*. Ceci a un impact considérable sur la définition des notions telles que la "bonne" littérature, le "chef d'oeuvre" ou *le canon littéraire*. Les oeuvres d'art ont traditionnellement été évaluées selon leur degré de cohérence. Au contraire, *la déconstruction s'accommode très bien de textes incohérents, hybrides car leurs contradictions peuvent être lues comme "symptomatiques"*.

#### *Lecture symptomale : exemples*

Nous avons vu dans l'exemple d'Adam **Smith** que la lecture symptomale se base sur le principe qu'un texte refoule (dans le sens freudien) un des aspects (en général, un aspect tabou) de la société (du mode de production) dans lequel le texte lui-même a été produit. Cependant, *cet acte de refoulement n'est jamais complet* : il amène le texte soit à révéler indirectement ce qu'il ne peut exprimer clairement, ou à révéler d'autres aspects de la société de son temps que la culture passe en général sous silence. Dans le vocabulaire d'Althusser, *le texte évite de répondre à une certaine question* et simultanément *produit des réponses à des questions qui n'ont pas été posées*. Un des aspects importants d'une lecture symptomale est l'accent porté sur la manière dont un texte retravaille ses antécédents—sa "matière première" (le legs du passé). Il développe sa "problématique" en refaçonant ses sources—elles aussi contradictoires et incohérentes.

- **Pierre Macherey** est un des premiers critiques à avoir appliqué les théories d’Althusser à la littérature. Dans *Pour une théorie de la production littéraire*, il montre comment **Jules Verne** (dans *L’île mystérieuse*) se fait à la fois l’avocat de la bourgeoisie triomphante de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, mais aussi en révèle inopinément les contradictions et les limites. Un des aspects de la problématique de Jules Verne est le rapport entre l’idéologie technocratique de la bourgeoisie occidentale (les inventions ; la science) et la domination coloniale.
  
- **Fredric Jameson**, dans *The Political Unconscious*, développe une lecture symptomale de l’oeuvre du romancier naturaliste anglais **George Gissing** (*The Nether World ; New Grub Street*). Jameson explique que Gissing fait face à des contradictions dans sa représentation des rapports très inégaux entre classes moyennes et prolétariat. Gissing, empreint d’idéologie victorienne, ne peut reconnaître qu’il y a injustice pure et simple et que le radicalisme politique du prolétariat est légitime. La “matière première” qu’il retravaille dans ses romans est le sentimentalisme (**Charles Dickens**) ou le mélodrame (**Eugène Sue**) du milieu du 19<sup>ème</sup> siècle—genres qui avaient déjà permis aux écrivains antérieurs de représenter le sort des plus pauvres. Gissing ajoute à ce corpus de nouvelles solutions narratives qui elles aussi permettent à la fois de rendre visible mais aussi d’occulter les injustices sociales (les récits de philanthropie dans lesquels un membre des classes ouvrières se trouve projeté dans le rôle du patron ...). Cependant, Jameson montre qu’au terme de ce travail de “production” littéraire, même si beaucoup de choses restent occultées, une chose se révèle : le sort de l’intellectuel aliéné, c’est à dire la situation de **Gissing** lui-même, en voie de prolétarianisation. L’écrivain est en effet coincé d’une part entre une bourgeoisie à laquelle il appartient par son statut culturel mais pas par sa situation économique et, d’autre part, un prolétariat auquel il refuse de s’identifier.
  
- *La représentation hollywoodienne de la guerre du Vietnam*. Les films américains consacrés à la guerre du Viêt Nam se prêtent particulièrement bien à une lecture althusserienne car ils doivent “travailler” une contradiction difficile à traiter dans le média consensuel du cinéma hollywoodien. La question qu’ils explorent est de savoir comment et pourquoi un peuple étranger s’est entêté à refuser l’American Way of Life. Autant dire qu’aucun film hollywoodien ne peut non seulement répondre à cette question, mais même l’aborder directement. Les nombreux films produits à partir de la fin des années 1970 ont géré cette problématique en occultant en partie la question, et en fournissant d’autre part des réponses parfois intéressantes à des problématiques qui ne semblent pas exclusivement liées à la guerre du Viêt Nam : relations ethniques et sociales au sein de l’armée, et, de manière encore plus prononcée, examen des liens entre violence militaire, masculinité et violence sexuelle. La logique de ce glissement (de ce “déplacement” au sens freudien) est la suivante :

– Il est difficile sinon *impossible* pour les films hollywoodiens sur le Viêt Nam *de représenter le point de vue politique de l'ennemi* car celui-ci veut une chose impensable. Voir *Forrest Gump* de **Robert Zemeckis** (1994) : Forrest Gump n'a "rien à dire sur le Vietnam" [voir aussi *Why Are We in VietNam ?* du romancier **Norman Mailer**].

– Donc, représentons l'ennemi comme s'il était *le diable* (ou l'absurde). Voir *The Deer Hunter* de **Michael Cimino** (1978) où la démonisation de l'ennemi prend un caractère racial.

– Si l'ennemi est le diable, il est aussi *le diable en nous-mêmes* ; le diable n'épargne personne (mauvaise conscience ; nécessité de représenter indirectement les crimes de guerre). Voir *Apocalypse Now* de **Francis Ford Coppola** (1979), où les soldats succombent à l'attrait du mal ; voir aussi *The Deer Hunter* (personnage de Christopher Walken).

– Le diable en nous-mêmes donne lieu à *une armée américaine dysfonctionnelle* où *les hommes oppriment d'autres hommes* (terreur homosociale ; inégalités ethniques et de classe). Ceci répond à la nécessité de reconnaître les mouvements insurrectionnels qui se sont manifestés dans l'armée américaine ainsi que les inégalités sociales du recrutement. Voir *Platoon* d'**Oliver Stone** (1986) : le mauvais sergent terrorise le bon sergent. Voir *Good Morning Vietnam* : le personnage de Robin Williams est censuré par la hiérarchie mais il est proche des simples recrues. Voir aussi *Born on the Fourth of July* d'**Oliver Stone** (1989) : les vétérans sont ignorés par la hiérarchie.

– Le diable en nous-mêmes produit *une armée qui favorise les crimes sexuels* (nécessité de reconnaître les crimes de guerre tout en leur attribuant une cause étrangère à la politique des EU). Voir *Casualties of War* de **Brian de Palma** (1989) : le conflit peut être symbolisé par un viol. Voir *Full Metal Jacket* de **Stanley Kubrick** (1987) : l'entraînement militaire produit des hommes qui ont appris à exorciser toute féminité en eux-mêmes ; au combat, c'est à une femme qu'ils devront s'affronter ; en la tuant, ils accomplissent la logique de leur entraînement.

On voit donc dans ces exemples qu'une contradiction initiale est occultée et qu'elle est *remplacée par d'autres contradictions* que les films pourront aborder de manière explicite, même si elles obligent les films à aborder des problèmes idéologiques supplémentaires :

<i>Protéger le monde libre</i>	<i>Refus de l'américanisation</i>
Camaraderie égalitaire des soldats	Terreur homosociale : les hommes terrorisent les hommes
Armée démocratique	Inégalités raciales et sociales
La virilité démocratique responsable	Viols et exploitation sexuelle : les hommes terrorisent les femmes

Il faut aussi expliquer ce glissement de problématique en analysant la “matière première” dont se servent les films du Vietnam. Il n’est pas surprenant de voir qu’il n’existe pas dans la culture américaine de texte qui permette de représenter une défaite dans une guerre injuste (peu de cultures en disposeraient). Au contraire, les Etats Unis se représentent comme le pays de la ‘Destinée manifeste’ : ils portent la mission d’étendre les limites du monde libre. Cependant, dans le cas du Viêt Nam, une telle idéologie triomphaliste ne peut être déployée. Les films du Viêt Nam se rabattent donc sur un autre type de corpus : l’existentialisme masculin popularisé par **Ernest Hemingway** (*L’adieu aux armes* ; *Le soleil se lève aussi* ; *Pour qui sonne le glas*). Dans les romans d’Hemingway, l’ennemi n’est pas un pays et une armée mais l’absurde lui-même, contre lequel le héros doit se dresser avec vigueur (voir aussi les romans d’**André Malraux**). En se raccrochant à cette tradition, les films du Viêt Nam se choisissent une matière première qui leur permet de se détourner de toute représentation différenciée des vietnamiens eux-mêmes : la lutte contre l’absurde donne lieu à des textes tournés vers l’intérieur. Les films abordent de plus en plus des problèmes psychologiques ou des questions sociales internes aux Etats-Unis. Voir aussi *Dispatches*, l’ouvrage documentaire du journaliste **Michael Herr**, qui décrit le conflit par la lorgnette de cette problématique existentielle.

#### 5.2.2.4 Antihumanisme et décentrement du sujet

On a reproché à Althusser d’avoir développé une variante antihumaniste du marxiste. Cette remarque est en grande partie fondée, mais il convient de préciser que la remise en question de l’humanisme est une entreprise entamée dans plusieurs courants déjà avant Althusser et, à son époque, au sein du poststructuralisme [voir 3.1.2]. On peut expliquer la remise en question de l’humanisme comme un constat du *décentrement du sujet*. La philosophie moderne occidentale (**Descartes**) avait fait du sujet la seule certitude absolue. Le libéralisme et la philosophie des lumières défendaient fermement l’autonomie et les droits de l’individu. Aux dix-neuvième et vingtième siècles, cependant, différents courants de pensées émettent des doutes quant à la possibilité d’une telle autonomie :

– *Le marxisme classique.*

Les idées de l’individu et son esprit ne sont pas autonomes : tout cela fait partie de la superstructure, qui est déterminée par la base économique. Les phénomènes intellectuels sont orientés par les intérêts de classe.

– *La psychanalyse.*

La conscience est un “moi” dépassé par le “ça” (l’inconscient) et le surmoi (le conditionnement parental).

– *L’existentialisme.*

Le sujet n’est qu’une “mauvaise foi” que la personne développe pour se défendre contre la contingence (**Jean-Paul Sartre**). Pour **Martin Heidegger**, ce n’est pas la personne humaine qui prime, mais la recherche de l’être insaisissable.

– *Le (post)structuralisme.*

Le sujet est déterminé par les structures langagières. Il ne préexiste pas à celles-ci. Aucune conscience n’est possible sans langage préalable. Les structures sémiotiques façonnent les sensations. Ce n’est donc pas un sujet autonome qui se sert du langage comme d’un outil neutre mais au contraire le langage qui “articule”—qui “parle”—le sujet.

Chez Althusser, le décentrement du sujet se remarque à plusieurs niveaux :

– *Dans les rapports qu’il établit entre sujet, idéologie et production de la théorie.*

D’emblée, Althusser décrit la conscience humaine non comme une entité cohérente, mais comme un champ fragmenté. Il y a d’une part le sujet de l’idéologie, et d’autre part le sujet de la connaissance, de la théorie. En fait, pour Althusser, *la subjectivité tels que la définit le sens commun se construit au sein-même de l’idéologie* : elle en est un de ses produits. *Le sujet* est, sous cet angle, *un imaginaire*—une fausse cohérence construite par le discours idéologique. Althusser appelle le processus par lequel l’idéologie produit le sujet “*l’interpellation*”. Ceci implique que *le discours idéologique* nous happe, *nous saisit en nous fournissant des structures de subjectivités sur mesure* (le discours publicitaire qui nous offre sans cesse de nouvelles identités basées sur la consommation). Ces structures de subjectivités pré-formatées sont du domaine de l’imaginaire car *elles nous aveuglent sur les contradictions réelles de notre mode de vie*. Le chercheur peut, par l’élaboration de la théorie, échapper en partie à cette subjectivité idéologique, mais il y participe quand même dans beaucoup d’aspects de la vie quotidienne. Althusser utilise le terme de “*coupure épistémologique*” pour désigner cette dissociation entre regard théorique et perception de la vie quotidienne : la recherche en sciences humaines, tout comme dans les sciences de la nature (relativité ; physique quantique), se penche sur un objet radicalement différent du sens commun.

– *Dans la lecture symptomale.*

Les auteurs ne contrôlent pas entièrement la construction du sens au sein de leurs textes. Des lecteurs ultérieurs y décèleront des lacunes et des problématiques ignorées de l’auteur.

– *Dans la vision de la causalité historique.*

Althusser, le théoricien de la causalité structurale, s'intéresse très peu à la dynamique des mouvements sociaux. Dans le modèle de causalité du marxisme hégélien (**Georg Lukács**), qu'Althusser rejette, les classes sociales apparaissent comme des sujets collectifs, maîtres de leur action et donc capables d'exercer une causalité mécanique, du moins dans la mesure où celle-ci correspondait à la logique de l'histoire.

### 5.2.2.5 Limites du néo-marxisme althusserien

La théorie d'Althusser ouvre un champ de possibilités remarquables, notamment par sa capacité à *établir des liens complexes entre l'analyse des structures sociales et des discours culturels*. Il y a cependant certaines questions auxquelles Althusser ne semble pas pouvoir répondre—des questions qui semblent indiquer que la fusion entre le marxisme et le (post)-structuralisme ne peut jamais être complète :

– *Quel critère de vérité régit la théorie ?*

L'ambition d'Althusser était de développer une théorie marxiste qui aurait la rigueur de la science et se distinguerait ainsi de l'idéologie. Cependant, il est difficile de déceler quels critères permettraient à cette théorie d'être "vraie". Althusser rejette les simples évidences du positivisme (faire de la science = ouvrir les yeux). Il rejette l'idée d'un réel accessible de manière simple, non médiatisée. Mais les modèles qu'il emprunte au (post)structuralisme afin de décrire la complexité du réel—le mode de production comme réseau intertextuel ; la connaissance comme production théorique—ne semblent pas pouvoir servir à l'élaboration d'un discours scientifique. Selon le poststructuralisme (**Kristeva ; Barthes**), la production signifiante—l'élaboration d'un texte à partir d'un autre texte—est un processus très libre, imprévisible, donnant lieu à une pluralité de résultats. On voit mal comment une théorie rigoureuse pourrait accepter un tel indéterminisme. En fait, il semble bien qu'Althusser joue sur deux tableaux : *il emprunte les modèles poststructuralistes, mais ne se défait pas tout-à-fait de certaines certitudes du marxisme classique*. On devrait se demander par exemple pourquoi le discours théorique doit absolument partir de **Marx** ou pourquoi la lecture d'**Adam Smith** que Marx effectue est nécessairement plus pertinente théoriquement que l'interprétation de Smith proposée par les économistes libéraux. Les écrits d'Althusser ne justifient pas ces choix. Au total, on peut dire que le marxisme structural d'Althusser constitue *un (post)structuralisme sous contrainte : la fluidité des modèles sémiotiques est freinée par certaines prémisses socio-historiques qui ne peuvent être remises en question*. Cette situation est typique du néomarxisme en général.

– *Comment théoriser le développement historique ?*

En rejetant la philosophie de l'histoire (marxiste)-hégélienne, Althusser se prive d'un outil important qui permettait de décrire la logique de l'histoire. Les scénarios hégéliens sont peut-être simplistes, mais ils ont au moins l'avantage de décrire le cours de l'histoire d'une manière compréhensible. D'autre part, en élaborant une sociologie basée sur des modèles structuralistes (la causalité structurale), Althusser se rattache à une tradition théorique qui n'a jamais eu l'ambition (ni les moyens) de décrire les phénomènes historiques. Le structuralisme s'est dès le départ orienté vers les descriptions *synchroniques* (l'analyse d'un système à un moment donné de son développement). Il ne s'intéressait pas aux approches *diachroniques* (génétiques) qui analysaient l'évolution des phénomènes dans le temps (le structuralisme s'est en effet élaboré par opposition à la linguistique historique/diachronique du 19ème siècle). *Ce qu'Althusser gagne par ce ralliement au structuralisme, c'est une compréhension de la complexité des modes de production, mais il perd la capacité d'expliquer leur évolution.* Dans certains passages, Althusser avance l'hypothèse que l'histoire avancerait de manière discontinue (c'est une idée empruntée à **Foucault**), par cassures d'un mode de production à un autre. Cette hypothèse rend l'histoire incompréhensible : on ne peut que se limiter à constater les changements, non les prévoir ou comprendre leur dynamique. **Etienne Balibar**, disciple d'Althusser, essaiera bien d'élaborer une "théorie des passages" (des transitions entre modes de production). Balibar n'estime pas, au contraire d'Althusser, que de telles transitions résistent à la théorisation. Cependant, la théorie de l'histoire que Balibar produit ainsi n'a pas de valeur prédictive. Or, dans le cas du marxisme, prévoir l'histoire est essentiel, car cela revient à prévoir la révolution.

– *Les certitudes parfois inavouées du (néo-)marxisme*

A la lumière de l'oeuvre d'Althusser, on peut dégager les principes qui ont valeur d'absolu pour le (néo)-marxisme. Il s'agit d'éléments qui forment ce que l'on peut appeler, en empruntant le terme de **Jean-François Lyotard**, le "grand récit" du marxisme [voir 3.3.2.5]. D'un point-de-vue poststructuraliste, ces principes ne peuvent avoir qu'une valeur relative (ils sont d'ordre métaphysique, et, d'un point de vue poststructuraliste, sont donc simplistes).

- Croire en l'existence d'inégalités persistantes dans l'histoire
- Croire au fait que l'origine de l'inégalité est d'ordre économique
- Croire à un scénario historique orienté vers le progrès
- Croire en un sujet (collectif) capable de s'émanciper (le prolétariat ou d'autres groupes opprimés).

Les auteurs néo-marxistes ne peuvent abandonner ces principes, même si à certains moments ils feignent de le faire. Ceci implique que le néomarxisme contient toujours certaines contradictions, une certaine hétérogénéité : il ne peut accepter la logique du (post)structuralisme jusqu'au bout, et, d'autre part, en

essayant d'aligner le marxisme sur le (post)-structuralisme, il trahit l'esprit du marxisme classique. On remarque par exemple que l'oeuvre d'Althusser se montre sceptique par rapport à la croyance au progrès et au sujet. C'est par là-même qu'elle s'éloigne du marxisme révolutionnaire. Cependant, en choisissant de se consacrer à une (re)lecture incessante de Marx, on constate aussi que l'oeuvre d'Althusser récupère ces certitudes par voie indirecte, pour ainsi dire : elles sont omniprésentes dans la "matière première" que le philosophe français retravaille, et ne disparaissent donc pas tout à fait.

### 5.2.3 Le pouvoir comme performativité discursive

#### 5.2.3.1 La performativité discursive est-elle un outil idéologique ?

Nous avons indiqué plus haut [voir 5.2.1] que la critique politique développée par le poststructuralisme et le postmodernisme, particulièrement quand elle s'éloigne de la théorie marxiste, a eu recours au paradigme de la *performativité discursive*—à la théorie des *actes de langage*. On peut aisément comprendre que les théories qui décrivent le discours comme une chaîne d'actes langagiers [voir 3.3.2.1] puissent fournir des arguments à des penseurs comme **Michel Foucault** et **Judith Butler** qui essaient de démontrer que le discours est un vecteur d'influence et même de contrainte : *s'il y a acte de langage, il y a exercice d'un pouvoir*. Notons que des théories structuralistes et poststructuralistes qui ne font pas explicitement référence aux actes de langage décrivent malgré tout des processus performatifs quand elles évoquent la capacité du discours à façonner ou même contraindre la perception et le sujet. Le processus du découpage linguistique de la perception décrit par **Saussure** ainsi que par **Sapir** et **Whorf** est une intervention performative : le système sémiotique agit (de manière d'ailleurs un peu mystérieuse) sur la perception [voir 2.3.5]. De manière encore plus claire, le processus d'interpellation idéologique du sujet décrit par **Althusser** est l'exemple même d'un acte discursif : le sujet est façonné discursivement par la chaîne du discours idéologique avec la facilité un peu mystérieuse d'un geste prestement accompli [voir 5.2.3.3.1]. C'est donc bien l'ensemble de la politique du poststructuralisme et du postmodernisme qui fait appel à la performativité.

On peut toutefois se demander si le pouvoir exercé par la performativité discursive est de l'ordre du conditionnement idéologique. **Foucault** lui-même semble rejeter cette idée. Son raisonnement peut se comprendre dans la mesure où *l'action performative du langage ne consiste pas à imposer une doctrine*. Nous avons vu dans un chapitre précédent que, si l'on met en lumière la dimension performative d'un énoncé, on minimise simultanément son *contenu propositionnel*—son message [voir 3.3.2.1]. Donc, si l'on restreint la définition de l'idéologie à la reproduction d'un contenu propositionnel—un message bien délimité—le pouvoir performatif n'est pas d'ordre idéologique : il suscite des actions, des comportements et non des idées. Mais si l'on définit l'idéologie de manière plus large—comme la création et le maintien de rapports de forces par le discours—la performativité discursive se profile bien comme un outil idéologique.

#### 5.2.3.2 Savoir et pouvoir : Michel Foucault

##### 5.2.3.2.1 Une figure inclassable

Michel Foucault est un des théoriciens de la deuxième moitié du 20<sup>ème</sup> siècle qui a le plus profondément influencé l'analyse de la culture. Au départ, il était considéré comme un historien structuraliste (c'est ce qu'en dit le *Petit Larousse*, par exemple) car il analysait l'histoire des sciences humaines en se focalisant sur des mécanismes langagiers. Dans ses

interviews, il a cependant explicitement rejeté cette affiliation : même si l’empreinte du structuralisme sur son oeuvre est facilement décelable, il entretient avec la tradition de **Saussure, Lévi-Strauss et Jakobson** des désaccords importants. C’est à ce titre notamment qu’il est considéré comme un poststructuraliste ou un penseur du postmodernisme. De même, il est difficile de classer Foucault dans une catégorie disciplinaire spécifique : ses recherches se sont développées à la limite de l’histoire, de la philosophie, de la sémiologie et des sciences politiques. Dans ses œuvres—*Histoire de la folie à l’âge classique* (1954, 1972) ; *Naissance de la clinique* (1963) ; *Les mots et les choses* (1966) ; *Surveiller et punir* (1975) ; *Histoire de la sexualité* (1977)—Foucault a élaboré **une théorie des rapports de pouvoir non marxiste**. Par cette entreprise, il voulait se démarquer des théoriciens français des années 1950, très inféodés à la politique autoritaire du Parti Communiste Français. Ce geste l’a amené à s’intéresser aux **rapports de pouvoirs tels qu’ils se construisent par exemple dans le discours des sciences humaines**, des sciences de la vie, de la psychiatrie, dans l’organisation des milieux hospitaliers et carcéraux—des domaines qui n’étaient pas traditionnellement considérés comme liés à la thématique du pouvoir.

Ce qui sépare Foucault à la fois du structuralisme classique et du marxisme, c’est son **refus des doctrines qui postulent l’existence de structures transcendantes aux réalités sociales**. Dans le cas du marxisme, cette structure transcendante est la théorie dialectique de l’histoire (le "grand récit" d’émancipation, mû par la dialectique de l’histoire). Foucault considère que **cette théorie favorise un type d’acteur historique spécifique** (le prolétariat), et **marginalise les combats de nombreux autres acteurs historiques et sociaux** (les internés psychiatriques : *Histoire la folie à l’âge classique* ; les incarcérés judiciaires ; *Surveiller et punir : Naissance de la prison* 1975). Ces acteurs minoritaires ne s’identifient pas forcément aux mouvements prolétariens. Rétrospectivement, Foucault a émis l’hypothèse que les communistes étaient aveugles aux mécanismes de pouvoir qu’il voulait lui-même analyser parce qu’ils étaient soucieux de camoufler le Goulag et les internements psychiatriques. Sa critique du marxisme l’a donc amené à formuler **une théorie du pouvoir au niveau local**, où l’on reconnaît une inspiration anarchiste : le pouvoir est **immanent** aux rapports sociaux ; il se manifeste dans toute interaction sociale, au niveau local. Il n’est donc pas le produit d’une grande structure transcendante, telle que le développement dialectique de l’histoire décrit par le marxisme. Pour Foucault, **il n’y a pas de "grand récit" qui guide l’histoire, mais un grand nombre de dispositifs discursifs et de pratiques locales**.

Selon la même logique, l’opposition de Foucault au structuralisme vise en premier lieu la distinction saussurienne entre langue et parole et la notion de structure qui en découle [voir 2.3.2]. Pour lui, en se consacrant à l’étude de la **"langue"** (système abstrait du langage ou de la culture) et non de la **"parole"** (utilisation concrète du langage), **le structuralisme se condamne à décrire une logique abstraite du système social**, une structure totalisante, centralisatrice, transcendante au réel. Le structuralisme (anthropologie de **Lévi-Strauss**) produit donc **un modèle statique qui n’attribue aucune valeur significative à l’"événement", à l’imprévu, aux disruptions** qui, selon Foucault,

sont la texture ou même le moteur du développement historique. Les premières études de Foucault (*Les mots et les choses*) mettent d'ailleurs l'accent sur les discontinuités de l'histoire de la culture, les transitions brusques d'un dispositif langagier (ce que Foucault appelle une "*épistémè*") vers un autre. La culture n'est donc pas un système structural immobile qui pourrait ignorer les pratiques de l'expérience quotidienne.

### 5.2.3.2.2 Effets de pouvoir, dispositifs et économies discursives

Dans *Les mots et les choses* (1966) Foucault suggère déjà que le *savoir* des sciences humaines est lié à une certaine structuration du *pouvoir* : *le savoir (le discours) se construit au sein d'un contexte d'énonciation qui attribue un certain degré de pouvoir à ses intervenants*.<sup>74</sup> Dans ses œuvres ultérieures, Foucault clarifie cette intuition selon un raisonnement qui reprend certains points essentiels des théories de la performativité. Le discours se compose selon lui de *dispositifs* ou d'*économies discursives* (des assemblages concrets de textes, d'institutions, de positions du sujet) qui produisent des *effets de pouvoir*. Comme le spécifie la théorie des actes de langage, ce pouvoir est *immanent* aux dispositifs du discours—il *est de l'ordre de la force illocutoire*. Les "*effets de pouvoir*" *produits par le discours ne sont donc pas nécessairement déterminés par une structure qui se superpose au langage* (une structure qui prendrait la forme d'une idéologie répressive, un régime politique tyrannique). Au contraire, *le pouvoir accompagne tous les énoncés*.<sup>75</sup> Foucault tire les bases de cette théorie non des ouvrages d'Austin et Searle mais des réflexions sur le langage formulées par Friedrich Nietzsche. Selon Nietzsche, tout énoncé (y compris les énoncés supposément neutres de la science) est porteur d'une volonté de puissance. Ceci implique *qu'il n'y a pas de discours de vérité au sens idéaliste du terme : aucun discours ne peut se proclamer innocent d'un projet de pouvoir*.

C'est dans *Surveiller et punir* (1975) et *Histoire de la sexualité* (1977) que Foucault parvient le plus clairement à décrire comment le pouvoir s'établit à partir de pratiques sociales locales, organisées ensuite selon une *économie discursive*. Pour ce faire, Foucault affirme qu'il faut *abandonner le concept de structure et adopter celui de tactique, de stratégie et même de guerre* (l'influence de Nietzsche est ici évidente). *Les énoncés du langage sont tous en premier lieu des gestes tactiques qui s'organisent ensuite sous forme de stratégie*.<sup>76</sup> Ce choix théorique est basé sur le principe (peut-être un peu naïf) que les rapports de pouvoirs établis dans un discours sont directement perceptibles (pour le marxisme, il s'agit au contraire de déceler leurs enjeux cachés). On pourrait dire que Foucault, en tant que théoricien, se place *en observateur survolant le champ de bataille du discours*. De ce point-de-vue, *le discours ne signifie que par sa capacité de participer à des mouvements tactiques qui créent une économie du pouvoir*.

<sup>74</sup> Michel Foucault, *The Order of Things [Les mots et les choses]* (1966 ; New York : Vintage Books, 1973) 349-355.

<sup>75</sup> Michel Foucault, *The History of Sexuality, Vol. I: An Introduction* (1976 ; New York : Vintage Books, 1980) 93-99.

<sup>76</sup> Michel Foucault, « Truth and Power », *The Michel Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (1977 ; New York : Pantheon Books, 1984) 56-57.

### 5.2.3.2.3 Le sujet comme résultante des effets de pouvoir

Un des aspects les plus connus et le plus controversés des analyses de Foucault est le fait qu'elle *prive le sujet de son autonomie* et, particulièrement, qu'elle lui enlève toute prérogative de résistance spontanée, supposément innocente au pouvoir (une possibilité à laquelle certains néo-marxistes s'accrochent, du moins implicitement). Foucault affirme en effet que *le sujet est produit par les dispositifs et économies discursives* : il ne peut donc prétendre s'élever par-dessus les stratégies discursives ou s'y opposer au nom d'une pure authenticité. En revanche, Foucault voudrait que l'on considère le pouvoir qui produit le sujet non seulement comme un principe négatif (une source d'interdits : la police, le système) mais comme une force productive (le pouvoir est aussi ce qui rend possible).

Cette conception du sujet façonné par les économies discursives est à la base de son histoire de la sexualité. Dans cet ouvrage, Foucault critique ce qu'il appelle "*l'hypothèse répressive*" qui a dominé les discours progressistes sur la sexualité au 20<sup>ème</sup> siècle.<sup>77</sup> Sous l'influence de la psychanalyse, beaucoup de théoriciens et d'artistes ont en effet considéré que la sexualité était une force porteuse d'émancipation refoulée par les interdits sociaux et religieux. Dans cette optique, la fonction de la psychanalyse a été de combattre le refoulement. Foucault remet en question ce récit d'émancipation. Selon lui, *ce sont les mécanismes dont la vocation paraissait répressive*—la religion, et particulièrement la pratique de la confession ; la psychiatrie conservatrice du 19<sup>ème</sup> siècle—*qui ont elles-mêmes façonnés le sujet sexué de la modernité*. Les effets de pouvoir produits par la confession religieuse et la psychiatrie des perversions ont permis de réglementer et même d'intensifier des pulsions qui au départ étaient diffuses ou dépourvues de signification sociale. Il s'est créé ainsi une économie de pouvoir qui nécessitait un certain type de sujet—une économie dont le but était la gestion des populations. Notons que Foucault ne prétend pas que toute résistance est impossible face au processus de régimentation et de discipline. Cependant, sa théorie du sujet semble rendre cette résistance difficile à exprimer ou à structurer.

### 5.2.3.2.4 Analyser la culture à la lumière de Foucault

Foucault lui-même s'est moins souvent intéressé à l'art et à la littérature que ses contemporains (**Barthes, Derrida, Kristeva**) : les sources qu'il utilise sont le plus souvent des textes de sciences humaines. Il a cependant publié un texte important—« Qu'est-ce qu'un auteur ? »—qui permet de voir la manière dont ses théories s'appliquent aux œuvres artistiques. Sur base de ce texte et de ses œuvres ultérieures, on peut déduire qu'*une lecture foucauldienne se doit de déterminer comment une œuvre crée ou perpétue une économie discursive génératrice d'effets de pouvoirs*. En particulier, « Qu'est-ce qu'un auteur » suggère que les différents acteurs (sujets) de la création artistique—l'auteur, le lecteur—ne sont pas des entités en soi mais bien *des chaînons dans un dispositif de pouvoir*.<sup>78</sup> Alors que l'esthétique romantique envisage l'auteur comme un individu possesseur d'une

<sup>77</sup> Michel Foucault, *History of Sexuality* 15.

<sup>78</sup> Michel Foucault, « What Is an Author », *The Foucault Reader* 118-119.

inspiration irremplaçable, Foucault le décrit comme une institution régulatrice d'un dispositif. L'auteur ainsi défini ne se confond pas avec la personnalité civile ou biologique de l'artiste : il ou elle est une fonction du dispositif dans lequel l'œuvre s'insère. (Certains dispositifs culturels—la publicité, les films populaires—n'ont d'ailleurs pas besoin de cette fonction d'auteur, alors qu'ils sont bien sûr produits par des individus concrets). Aborder une œuvre à la lumière de Foucault revient donc à se poser les questions suivantes : dans quel dispositif l'œuvre trouve-t-elle sa place ? Quels sujets construit-elle ? Quels effets de pouvoir sont ainsi générés ? Ces questions ont été reprises par des théoriciens de la culture ultérieurs qui se sont servi des concepts foucauldien pour analyser la production artistique et culturelle. C'est le cas notamment de **Judith Butler**, que nous commentons dans le chapitre consacré aux théories du genre [voir 5.4.2], ainsi que théoriciens du **New Historicism**, abordés ci-dessous.

### 5.2.3.3 Le *New Historicism* dans le sillage de Foucault

#### 5.2.3.3.1 La diaspora du *New Historicism*

Le mouvement de critique littéraire sur lequel **Michel Foucault** a eu l'impact le plus direct est le néohistoricisme américain (« the New Historicism »)—un courant qui a eu un retentissement considérable dans les années 1980-90. Foucault lui-même était venu enseigner à Berkeley à la fin des années 1970, ce qui explique en partie l'influence profonde qu'il a exercée sur ces théoriciens américains. Le néo historicisme a élaboré *une critique littéraire et culturelle axée sur les rapports de pouvoirs et les rapports entre texte et société*. Cette approche sociologisante se veut cependant différente de la méthodologie marxiste qui jusque-là avait pratiquement monopolisé les discussions concernant l'analyse historique de la culture.

Le statut à accorder au récit de légitimation du marxisme est effectivement un des points qui va servir à différencier le néohistoricisme du néomarxisme. Cependant, il est simpliste d'établir une dichotomie claire entre marxisme culturaliste et les disciples américains de Foucault. Le néohistoricisme est assez hétérogène, sans contour précis. Il regroupe avant tout l'ensemble des critiques et théoriciens américains influencés par la « théorie française » et soucieux d'utiliser ces nouveaux paradigmes pour comprendre l'action de la culture dans son contexte historique et social. La figure la plus connue du mouvement était au départ le Renaissanciste **Stephen Greenblatt** de l'Université de Californie à Berkeley, mais celui-ci a toujours refusé le statut de chef de file. Certains critiques marxistes y ont même été inclus à leur insu—**Fredric Jameson** et **Michael Denning**, par exemple. On parle donc parfois de "diaspora néohistoriciste." Celle-ci inclut Greenblatt lui-même, **Louis Montrose**, **Catherine Gallagher**, **Walter Benn Michaels**, **Jane Marcus**, **Jane Tompkins**, et un bon nombre d'autres auteurs. Au-delà de la littérature et de l'art, le néohistoricisme est étroitement lié à ce que l'on a appelé la "nouvelle histoire sociale" américaine—les historiens tels que **Natalie Zemon Davis**, **Sean Wilentz**, **Christine Stansell**—qui appliquent dans leur travaux les théories du

discours poststructuralistes. Plus généralement, ces théoriciens, critiques et historiens sont imbriqués dans la mouvance qui allie féminisme, multiculturalisme, postmodernisme et postmarxisme, et qui domine l'analyse de la culture aux Etats-Unis depuis plus de vingt ans.

#### 5.2.3.3.2 Texte et société : méthodologie du néohistoricisme

L'influence de Foucault sur le *New Historicism* se remarque d'abord dans le choix des sujets d'étude. Un grand nombre de livres et d'articles issus de ce mouvement analysent la manière dont la littérature a contribué aux phénomènes historiques traités par Foucault lui-même : mécanismes de gestion de la population, médecine, théorie économique, histoire de la sexualité, spectacle du pouvoir :

**Louis Adrian Montrose** a analysé le rapport entre théâtre et pouvoir à la Renaissance.

**Walter Benn Michaels** fait le lien entre les problématiques financières du 19<sup>ème</sup> siècle et le naturalisme littéraire.

**Mark Seltzer** (qui refuse le label néohistoriciste mais s'inspire largement de Foucault) montre comment la littérature du 19<sup>ème</sup> siècle participe à l'élaboration d'une culture de la machine qui redéfinit le rapport au corps humain.

**Catherine Gallagher** décèle dans la littérature la logique qui lie l'organisation de l'économie au discours de la sexualité,

De même, la méthodologie du mouvement reprend de nombreux principes Foucauldien. **Aram Veesser**, qui a publié deux anthologies d'essais écrits par les *New Historicists*, y décèle cinq caractéristiques de base :

# 1. Tout discours culturel ou acte d'expression est *imbriqué dans un réseau de pratiques matérielles*. Il n'y a donc pas d'art pour l'art. Sur ce point, les *New Historicists* rejoignent les marxistes économistes. Ils s'opposent en revanche à la tradition formaliste américaine—le « **New Criticism** »—qui prônait la lecture de texte—la « close reading »—hors de tout contexte biographique et social.

# 2. L'*acte de critiquer, de démystifier* ou de s'opposer au pouvoir *utilise les stratégies du pouvoir contre lequel il s'insurge* et risque donc de s'identifier à lui [voir ci-dessus les théories de **Foucault** : 5.2.3.2]. Ce principe revient à dire que l'opposition au pouvoir prend la forme de la *subversion* et non du renversement oppositionnel.

# 3. Il n'y a *pas de démarcation stricte entre textes littéraires et non-littéraires* : toutes ces œuvres participent à l'élaboration des économies de pouvoir. On peut

rapprocher ceci du principe postmoderniste selon lequel il est impossible de séparer la culture canonique de la culture de masse [voir 4.3].

# 4. *Aucune forme de discours*, scientifique, artistique ou historique *ne donne accès à une nature humaine immuable*. Il s'agit d'une version historiciste du *constructivisme*. Ce constructivisme est ancré dans le principe poststructuraliste de textualité car il implique qu'aucun document ne reflète directement une réalité immuable ou essentielle [voir 1.2 ; 2.3.5 et 3.1 ; voir aussi Foucault 5.2.3.2.3]. Notons que la critique de la nature humaine immuable apparaît déjà dans l'existentialisme et le marxisme,

# 5. Une méthodologie critique susceptible de décrire la culture du capitalisme doit participer au système de pouvoir qui régit le capitalisme lui-même (c'est également une conséquence des théories de **Foucault** [voir 5.2.3.2.3 ; voir également **Baudrillard** 4.3.3]).

On peut ajouter à ceci les deux points suivants :

– Une tendance à *mettre en relation de manière imaginative des phénomènes littéraire et historiques qui ne sont pas a priori liés entre eux*. **Fredric Jameson** affirme que les *New Historicists* adoptent une esthétique du "*montage*" *historique*, moins rigoureuse qu'une analyse historique totalisante : les *New Historicists* ne prennent pas la peine d'explorer tous les aspects d'un contexte et s'intéressent à des incidents marginaux, "décentrés" entretenant des liens excentriques avec le reste du champ culturel.

– Une tendance à *mêler l'histoire, l'analyse littéraire et l'autobiographie* : les *New Historicists* ne pensent pas que les historiens puissent se targuer d'une objectivité irréfléchie dans leur reconstitution du passé ; leur projet est toujours orienté idéologiquement. L'historien se doit donc de clarifier la perspective contemporaine qui engendre ses propres recherches.

Le *New Historicism* offre donc une approche historique de la culture qui intègre la sensibilité du postmodernisme et du poststructuralisme (**Foucault**, **Baudrillard**). Il tient compte de l'attention portée par la postmodernité au pluralisme culturel et politique—à l'idée que la culture n'est pas un champ totalisable. D'autre part, il fait écho au pessimisme postmoderne quant à la possibilité de critiquer radicalement le capitalisme de la fin du 20<sup>ème</sup> siècle (points #2 et #5).

#### 5.2.3.3.3 Orientation politique du *New Historicism*

Dans le contexte très politisé de la critique américaine contemporaine, le néohistoricisme a été en partie une source d'embarras : l'enthousiasme suscité par les analyses souvent brillantes de ces auteurs a été mitigé par des incertitudes concernant leur orientation

politique. La controverse autour du *New Historicism* n'oppose pas véritablement la gauche à la droite : il s'agit plutôt de divisions au sein des universitaires progressistes. La question soulevée a été de savoir si le *New Historicism* perpétue les combats de la Nouvelle Gauche des années 1960 (c'est la thèse de **Catherine Gallagher**) ou s'il adopte *une attitude "quiétiste" (sceptique et défaitiste)* vis-à-vis de l'économie de marché et d'autres structures de pouvoir (c'est l'avis de **Fredric Jameson** et de **H. Aram Veesser**). Si la deuxième interprétation est vraie, le néohistoricisme serait une version poststructuraliste du "liberalism" américain, c'est-à-dire du centre-gauche non marxiste.

Afin de déterminer le positionnement politique du néohistoricisme ainsi que la signification de leur appropriation de **Foucault**, examinons la manière dont **Catherine Gallagher** décrit les sources du mouvement. Pour Gallagher, le néohistoricisme s'est constitué au moment où des théoriciens proches de la Nouvelle Gauche se sont rendu compte du fait que le "grand récit" du marxisme n'était plus adapté à la politique de la gauche américaine. Pour rappel, indiquons que le marxisme raconte l'histoire de la modernité selon le scénario suivant, qui peut être formalisé (de manière un peu ironique) selon le modèle actantiel du récit de **Vladimir Propp** et **Algirdas Julien Greimas**—donc comme s'il s'agissait d'un conte de fée [voir 2.5.3.2 et 2.5.3.3.1].

***Récit de légitimation ("master narrative") du marxisme :***

La société humaine se trouve dans un état d'aliénation : elle est devenue étrangère à elle-même, fragmentée et divisée sous l'action du capitalisme (ce moment correspond à ce que **Propp** et **Greimas** appellent le règne du manque ou la transgression du contrat social). Un groupe de héros (le prolétariat conscientisé et ses alliés, c'est-à-dire les "intellectuels organiques" et, pour certains marxistes, les artistes) combattent l'opposant (le capitalisme et ses alliés—la réification, la marchandise ...). Dans ce combat, le prolétariat jouit de l'appui d'auxiliaires magiques qui sont les contradictions économiques du capitalisme lui-même et, de manière plus générale, la progression dialectique de l'histoire qui fait apparaître ces contradictions. Le combat décisif s'appelle révolution prolétarienne. Le dénouement du scénario est la réconciliation de la société humaine, qui a vaincu l'aliénation (ceci correspond au mariage dans les contes de fées).

**Gallagher** identifie plusieurs aspects de ce récit qui se sont révélés être des obstacles dans les combats de la New Left. Tout d'abord, le marxisme analyse les conflits selon la logique de la "représentation." Ceci veut dire que tout conflit social spécifique n'est qu'une "représentation" du conflit de classe à base économique qui forme le cœur du "grand récit." Ceci pose un problème important pour les théoriciens américains. En effet, aux Etats-Unis, les combats sociaux les plus visibles se sont focalisés sur les relations ethniques (lutte pour les droits civils des noirs ; affirmation culturelle des communautés immigrantes) ou sur les "gender rights" (renouveau du féminisme depuis les années 1960). **Or dans la logique marxiste ces combats sont d'une certaine manière secondaire :** leur vérité est toujours censée se situer sur le plan économique. Gallagher cite notamment l'exemple de marxistes américains issus de l'immigration qui s'efforçaient de montrer que

les problèmes des communautés d'immigrants devaient absolument être compris en termes de conflit de classe. Les néohistoricistes ont donc suivi la voie inaugurée par **Michel Foucault** car il offrait une théorie qui permet de *donner une légitimité directe à des combats qui, selon la norme marxiste, sont "décentrés."*

Le deuxième aspect de la querelle qui oppose néohistoricistes à la tradition marxiste concerne le statut de l'art et de la culture. Les marxistes "occidentaux" (**Georg Lukács, Bertolt Brecht, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Jürgen Habermas, Pierre Macherey, Jameson**) avaient réussi à imposer une conception optimiste de la création artistique (au contraire des courants marxistes plus anciens—le marxisme dit "vulgaire"—qui relèguent l'art au niveau de l'idéologie ou de la pure propagande). Dans leur optique, le texte artistique est un champ d'expression qui permet de mettre en lumière les contradictions du capitalisme. Donc, l'art et la littérature (particulièrement sous leurs formes modernistes) sont des domaines privilégiés qui ont, presque par nature, une vocation oppositionnelle. Au contraire, les penseurs les plus représentatifs du néohistoricisme se montrent *pessimistes quant à la capacité de l'art à servir de moyen d'expression pour l'opposition politique*. D'une part, ils ou elles traitent les œuvres artistiques sur le même plan que tout autre discours. D'autre part, le néohistoricisme intègre le principe foucauldien selon lequel tout discours, même le discours artistique, est porteur d'effets de pouvoir. Ces théoriciens rejettent donc le principe romantique et idéaliste selon lequel *l'art peut se soustraire aux jeux de pouvoir et exprimer une vision utopienne ou rédemptrice*. Si l'on veut exprimer leur point-de-vue de la manière la plus nuancée possible, il faudrait dire que les néohistoricistes pensent *qu'il n'est pas possible a priori de décider de l'impact politique de la culture* : cette dernière peut tout aussi bien être complice du pouvoir qu'agir en tant que force d'opposition. De manière encore plus iconoclaste, les néohistoricistes empruntent à Foucault sa démythification du sujet oppositionnel de la modernité, et l'appliquent au domaine de la culture : ils montrent que *les attitudes rebelles de la modernité et du modernisme, dans leur impact concret, ont pu consolider les mécanismes du pouvoir*.

Les interprétations des textes de la Renaissance élaborées par **Stephen Greenblatt** ont poussé fort loin cette démythification de la rébellion. Greenblatt montre, par exemple que **Christopher Marlowe**, le dramaturge anglais qui exalte toute forme de rébellion contre l'autorité, utilise parfois littéralement le même langage que le poète **Edmund Spenser**, le chantre officiel de la reine Elizabeth I. Dans un même ordre d'idée, Greenblatt affirme que le théâtre de Shakespeare ne peut être lu unilatéralement comme une critique du pouvoir : dans *Othello*, par exemple, tous les personnages—depuis le maléfique Iago jusqu'à l'innocente Desdémone—sont mûs par la logique psychologique qui a permis aux Européens de coloniser les peuples d'Amérique. Leur rapport au langage est en effet le même que celui des colonisateurs qui parvenaient à manipuler les croyances des autres peuples. D'autre part, dans son étude sur le naturalisme américain, **Walter Benn Michaels** réfute l'idée fort répandue selon laquelle les romanciers du début du 20<sup>ème</sup> siècle étaient en tous points opposés au capitalisme des monopoles. Il montre au contraire que, malgré une opposition de façade au nouveau système des trusts, ces romans célèbrent à de nombreux

égards le nouveau système économique consumériste et déploient des stratégies de langage profondément imbriquées dans la logique du marché,

De telles interprétations ont jeté la suspicion sur le néohistoricisme, et ont incité certains à y voir une dérive "quiétiste" de la gauche académique—en fait un mouvement qui, par désillusion, s'est rallié au centre. Cette opinion, parfois justifiée, ne s'applique cependant qu'à un nombre limité d'auteurs et tend à faire ignorer la très grande inventivité de ce mouvement. D'autres critiques visant la méthodologie néohistoriciste semblent mieux fondées. **Jameson** remarque, par exemple, que *le néohistoricisme est mal équipé pour décrire le dynamisme de l'histoire*—la logique qui fait avancer les sociétés humaines. En effet, une analyse de la culture "décentralisée" offre une image de l'histoire à la fois complexe mais, à d'autres égards, relativement figée et donc simpliste. Elle se limite à des tableaux détaillés mais statiques. En effet, si un récit comporte de nombreux acteurs (personnalités, groupes sociaux, types de causalités, types de textes) à qui l'on attribue une importance égale, les liens que l'on peut reconstruire entre ces nombreux éléments devront rester assez simples : il n'y a pas d'acteur privilégié pour porter le récit, pour focaliser notre attention. Au contraire, un récit comportant un moindre nombre d'éléments (le marxisme, par exemple) permet de décrire entre ses composantes des interactions plus complexes, par exemple des relations dialectiques. En termes simple, on peut dire que le néohistoricisme fournit *des relevés de la culture et de l'histoire dont le dynamisme historique semble absent*—une conclusion logique pour une méthodologie qui semble mettre entre parenthèse les capacités oppositionnelles des acteurs historiques. Cependant, il faut mettre ceci en balance avec le fait que, comme le fait très justement remarquer **Catherine Gallagher**, le *New Historicism* a contribué à réintroduire les approches historiques et politiques de la littérature dans les universités américaines, notamment contre l'influence esthétisante de la déconstruction.

## 5.3 Subversion

### 5.3.1 Subversion et pluralisme

Nous avons indiqué plus haut [voir 5.1] que le poststructuralisme et le postmodernisme donnent lieu principalement à une pratique de la subversion et une politique de la diversité. Nous verrons dans les chapitres suivants que ces deux axes sont inextricablement liés. En effet, la prédilection du poststructuralisme pour la subversion se justifie par le principe selon lequel les systèmes de pouvoir ne sont jamais monolithiques. Leur manque de cohérence peut donc être mis à profit pour élaborer des stratégies de résistance. Ceci implique évidemment que *le champ social lui-même n'est jamais parfaitement unifié*. Il existe toujours des *courants minoritaires* susceptibles d'élaborer leurs propres stratégies de contestation. Subversion et diversité sont donc bien les deux faces du même phénomène.

Nous pouvons en conclure que *les théoriciens de la subversion sont nécessairement des théoriciens de la diversité* et qu'il serait assez artificiel de séparer ces deux composantes de leur pensée. Pour la clarté de l'exposé, nous avons cependant cru bon d'établir une division de principe entre ces deux thématiques. Le premier chapitre est en effet consacré à des théoriciens qui nous permettent d'illustrer deux variantes de la subversion poststructuraliste—la subversion utopienne défendue par **Gilles Deleuze** et **Félix Guattari** et la subversion dialogique associée à la figure de **Mikhaïl Bakhtine**. Le chapitre suivant traite de la thématique de la diversité en abordant les différents domaines où celle-ci s'est développée—en particulier l'étude de l'ethnicité et du genre.

### 5.3.2 La subversion utopienne : Gilles Deleuze et Félix Guattari

#### 5.3.2.1 Littérature mineure et déterritorialisation

Les écrits de Deleuze et Guattari posent les bases d'un modèle particulièrement ambitieux de *subversion* culturelle et politique. Par subversion, il faut entendre *une lutte prolongée*—peut être infinie—dont la spécificité consiste à *combattre le pouvoir en s'appropriant ses propres stratégies*. Les acteurs culturels doivent dans cette optique se donner les moyens de *retourner les moyens discursifs du pouvoir contre le pouvoir lui-même*. Chez Deleuze et Guattari, l'appel à la subversion s'exprime en termes *utopiens*, c'est-à-dire en tant que prélude à des changements révolutionnaires (leurs théories ont été élaborées dans le contexte des révoltes étudiantes de la fin des années 1960). Cette dimension utopienne s'exprime aussi dans leurs stratégies d'écriture. Leurs essais, particulièrement *L'anti-Œdipe* et *Mille Plateaux*, semblent avoir été écrits sur un mode qui mélange la théorie et la science-fiction. Les nombreux concepts qu'ils y introduisent ne sont pas élaborés sur le registre de la démonstration. Ils sont plutôt offerts comme les composantes d'un monde idéal—d'*une utopie libertaire*.

Dans tous leurs écrits, **Deleuze** et **Guattari** se sont en effet affirmés comme des théoriciens soucieux de *mettre en avant toute démarche de contestation par rapport au pouvoir*. Cette orientation politique les a amenés à écrire plusieurs textes dans lesquelles ils réfléchissent aux *pratiques culturelles des minorités*.<sup>79</sup> La manière dont Deleuze et Guattari abordent la problématique des minorités illustre bien le mode sur lequel le poststructuralisme aborde la problématique de la diversité. Deleuze et Guattari n'utilisent en effet le terme « minorité » qu'avec une certaine prudence. Ils soupçonnent les minorités de vouloir se donner existence explicite ou officielle et de ne s'opposer à la majorité que dans le but d'assurer leur propre dominance. Une « minorité », dans le sens que Deleuze et Guattari donnent à ce terme, ne cherche qu'à consolider son propre territoire. A « minorité », Deleuze et Guattari préfèrent donc le terme « *mineur* »<sup>80</sup> qu'ils associent à *une démarche de résistance qui refuse de clôturer son propre pouvoir*. Une pratique culturelle mineure—Deleuze et Guattari parlent en fait surtout de « *littérature mineure* »—refuse la « *reterritorialisation* » (l'établissement d'un dispositif de pouvoir structuré) et vise au contraire la « *déterritorialisation* »<sup>81</sup>. En d'autres termes, les pratiques culturelles mineures poursuivent ce que Deleuze et Guattari appellent des « *ligne[s] de fuite* »<sup>82</sup>. Elles suivent une logique de *nomadisme*.

Le concept de *pratique* « *mineure* » se rapproche du dialogisme bakhtinien [voir 5.3.3] par l'idée qu'elle *se manifeste au sein même d'une culture ou d'une langue dominante et non en dehors d'elle*. Si l'on définissait la littérature mineure au moyen du vocabulaire de Bakhtine, on dirait qu'elle *infléchit*, ou rend *hybride* la culture dominante. Deleuze et Guattari choisissent comme illustration de cette pratique le positionnement de **Franz Kafka** par rapport à la culture germanophone. Kafka, un écrivain juif vivant à Prague au début du 20<sup>ème</sup> siècle, fut élevé dans la culture de l'Empire austro-hongrois. En tant qu'écrivain, Kafka s'exprimait dans un domaine où coexistaient plusieurs langues (l'allemand, le tchèque, le yiddish). Il est symptomatique pour Deleuze et Guattari que Kafka se soit positionné dans ce champ polyphonique en choisissant d'*écrire dans la langue du pouvoir*—l'allemand. Son choix n'était *pas* motivé par *un désir de dominance mais au contraire par un projet de subversion*. Dans son utilisation de l'allemand, Kafka ne cherche pas à instaurer de nouvelles significations stables (ce qui équivaldrait à une reterritorialisation), mais à pousser « la *déterritorialisation* jusqu'à ce que ne subsistent plus que des *intensités* ». En d'autres termes, Kafka infléchit l'allemand non pour produire de nouveaux contenus propositionnels, de nouveaux messages, mais afin de poser de nouveaux actes de langage : il s'agit d'un geste de *subversion performative*.<sup>83</sup> Dans sa pratique d'une littérature mineure, Kafka offre un modèle qui peut servir à tous les artistes qui s'engagent dans la subversion : il est clair pour Deleuze et Guattari que même des créateurs qui ne font pas parties de minorités explicites doivent s'engager dans un

<sup>79</sup> Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie 1* (Paris : Minuit, 1972) ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2* (Paris : Minuit 1980) ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure* (Paris : Minuit 1975).

<sup>80</sup> Deleuze et Guattari, *Kafka* 29.

<sup>81</sup> Deleuze et Guattari, *Kafka* 37.

<sup>82</sup> Deleuze et Guattari, *Kafka* 48

<sup>83</sup> Deleuze et Guattari, *Kafka* 35

processus créatif mineur : il faut se positionner « *dans sa propre langue comme un étranger.* »<sup>84</sup>

### 5.3.2.2 Les réseaux rhizomatiques

Nous voyons donc que l'approche libertaire élaborée par Deleuze et Guattari définit les conditions d'*une pratique artistique nomade, interstitielle* : les artistes doivent éviter d'occuper une situation de pouvoir stable dans le champ social.<sup>85</sup> A part les termes de « déterritorialisation » et de « lignes de fuite », le concept le plus souvent utilisé par Deleuze et Guattari pour désigner l'espace libertaire de la création culturelle est celui de « *rhizome* ».<sup>86</sup> Dans *Mille Plateaux*, les deux auteurs expliquent que ce terme emprunté à la botanique peut servir à décrire des *dispositifs décentrés*, qu'il s'agisse de textes ou de structures sociales. Deleuze et Guattari définissent le rhizome en comparant trois principes d'organisation : l'organisation hiérarchique centrée (le « livre-racine »)<sup>87</sup> ; la structure semi-hiérarchique (le « système radicelle »<sup>88</sup> caractérisant des dispositifs en apparence pluralistes et décentrés mais susceptible d'être hiérarchisés ou reterritorisés) ; et enfin le rhizome qui déploie un réseau intégralement décentralisé. Le rhizome offre donc le modèle d'une société et d'*une pratique culturelle pleinement déterritorisées*. De manière assez logique, ce concept a servi de modèle à des théoriciens décrivant les réseaux culturels alternatifs qui essaient de se développer sans revenir à une organisation hiérarchique.

---

<sup>84</sup> Deleuze et Guattari, *Kafka* 48

<sup>85</sup> Le positionnement de l'artiste envisagé par Deleuze et Guattari est donc à l'opposé de ce que propose le sociologue **Pierre Bourdieu** dans *Les règles de l'art*. Bourdieu *fait miroiter aux producteurs culturels la promesse d'une reterritorialisation* : il pense que la pratique artistique innovante permet à ceux qui la pratiquent d'acquérir une prérogative d'autonomie au sein du champ social. Les artistes novateurs se situent dans ce que Bourdieu appelle le champ de la production restreinte. Il s'agit d'*un espace social relativement stable* où ils ou elles peuvent s'exprimer de manière autonome.

<sup>86</sup> Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 9.

<sup>87</sup> Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 11

<sup>88</sup> Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 12.

### 5.3.3 La subversion dialogique

#### 5.3.3.1 Le dialogisme bakhtinien

##### 5.3.3.1.1. Le cercle de Bakhtine

La théorie de la subversion culturelle élaborée par **Gilles Deleuze** et **Félix Guattari** s'exprime, nous l'avons vu, sous la forme d'un impératif utopien dont les modalités de mise en pratique restent souvent nimbées dans un certain flou métaphorique. Chez **Mikhaïl Bakhtine**, au contraire, la thématique de la subversion s'exprime dans des écrits beaucoup plus proches de la critique littéraire classique. Bakhtine est en effet essentiellement un théoricien du roman et ses analyses prennent souvent la forme d'une analyse détaillée de l'histoire et des stratégies formelles de ce genre.

Ce que nous appelons ici subversion est du ressort de ce que Bakhtine appelle le *dialogisme*. La théorie du *dialogisme* fut élaborée dans un cadre géographique et chronologique très différent de la théorie française. Elle est l'œuvre du groupe informel que l'on appelle parfois le Cercle de Bakhtine comprenant **Mikhaïl Bakhtine** lui-même (1895-1975) mais aussi et **Valentin Volochinov** et **Pavel Medvedev**. Ce cercle fut actif en Union Soviétique dans les années 1920 et 1930. Les théoriciens d'Europe occidentale dans les années 1960 et 1970 virent dans le dialogisme un modèle théorique permettant de conceptualiser des stratégies de subversion compatibles avec certains principes du poststructuralisme. A partir des années 1980, l'influence de Bakhtine et de ses collaborateurs s'est donc affirmée de manière de plus en plus spectaculaire. On en trouve même parfois la trace dans des œuvres d'auteurs qui ne pouvaient pas disposer d'une connaissance directe ou approfondie des textes du théoricien russe. Ce succès croissant fut cependant contrecarré par plusieurs facteurs. En plus de l'obstacle de la langue—une barrière qui peut sembler triviale pour des chercheurs académiques mais dont l'impact est pourtant crucial—les circonstances particulière de la vie du théoricien russe ont fait que son œuvre n'est connue que de manière fragmentaire en Europe et aux Etats-Unis.

**Mikhaïl Bakhtine** a développé son œuvre à partir des années 1920 en marge du pouvoir soviétique. Alors qu'il avait bénéficié initialement d'un accueil favorable de la part des autorités académiques, il fut arrêté par la police secrète à la fin des années 1920. Cependant, au lieu d'être emprisonné durablement, il fut relégué dans des institutions universitaires peu prestigieuses.<sup>89</sup> Les circonstances de publication de ses propres œuvres et de celles de ses collaborateurs sont complexes. Certaines œuvres publiées sous le nom de ses collaborateurs—notamment *Le marxisme et la philosophie du langage* de **Valentin Volochinov**—ont peut-être été écrites en partie par Bakhtine lui-même. D'autres textes ont été perdus. (Pendant la Deuxième Guerre Mondiale, Bakhtine, un fumeur invétéré, s'est servi d'un manuscrit consacré au roman d'éducation allemand pour rouler ses cigarettes). On doit aussi se poser la question de l'impact que la censure (et plus encore l'autocensure) a exercé sur ses textes. De plus, certains textes majeurs n'ont pas été d'emblée traduits en

<sup>89</sup> Son ami **Pavel Medvedev**, au contraire, fut exécuté.

anglais ou en français. Ainsi, les théoriciens britanniques ont ressenti l'influence des concepts bakhtiniens au départ à travers l'ouvrage de **Volochinov** cité plus haut, alors qu'en France, la réputation de Bakhtine tient plus à ses œuvres consacrées à **Dostoïevski** (*La poétique de Dostoïevski*) et à **François Rabelais** (*L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et à la Renaissance*). A partir des années 1980, les essais de Bakhtine consacrés au roman—« Le discours du roman » et « Forme du temps et du chronotope dans le roman »—furent disponibles en traduction française et anglaise (respectivement dans les recueils *Esthétique et théorie du roman* et *The Dialogic Imagination*). Il faut à cet égard saluer le rôle joué par les premiers traducteurs et commentateurs de Bakhtine—**Julia Kristeva**, **Tzvetan Todorov** en France et **Michael Holquist** aux Etats-Unis. Grâce à eux, Bakhtine est maintenant reconnu comme un des théoriciens majeurs du discours romanesque au 20<sup>ème</sup> siècle, à l'égal de **Georg Lukács** et **Ian Watt**, et comme un des précurseurs des développements politiques du poststructuralisme.

#### 5.3.3.1.2 Lexique du dialogisme : hétéroglossie, multiaccentualité, hybridation, carnavalesque

La pensée de Mikhaïl Bakhtine est toute entière consacrée aux différentes formes sous lesquelles se manifeste le *dialogisme*. Ce concept central s'est en effet décliné sous de nombreuses variantes terminologiques dans un corpus qui, nous l'avons vu, est assez dispersé. Cette profusion terminologique s'explique aussi par le fait que les traducteurs de Bakhtine ne se sont pas concertés au sujet de leur choix. En pratique, les concepts définis ci-dessous sont donc tous étroitement liés. Ils décrivent *un aspect de la culture et du discours qui rend possible la réciprocité des rapports de pouvoir*—la possibilité de subvertir les relations hiérarchiques au sein même du champ de l'idéologique.

##### – Hétéroglossie

L'hétéroglossie (un terme favorisé par **Michael Holquist**, traducteur anglophone de Bakhtine) est une condition primordiale du fonctionnement du discours. Ce concept implique que *chaque énoncé* (chaque signification) *est* déterminé (*infléchi*) *par son contexte sociolinguistique unique*. Selon la terminologie saussurienne, on peut donc dire que Bakhtine croit à la *primauté de la « parole » sur la « langue »* [voir 2.3.1] : le contexte prime sur le texte.<sup>90</sup> Si le contexte joue ce rôle dominant dans le processus de communication, tout discours sera façonné par des éléments perçus comme « autres » par le sujet parlant : *le discours échappe au contrôle des individus et même des collectivités car ceux ou celles-ci ne peuvent pleinement contrôler ou comprendre la complexité de chaque contexte linguistique* (d'où le terme « hétéroglossie » : un langage déterminé par l'autre—par une configuration d'éléments incontrôlables).

<sup>90</sup> Michael Holquist, ed., *The Dialogic Imagination : Four Essays by M. M. Bakhtin* (1981 ; Austin : The University of Texas Press, 1996) xix.

– *Dialogisme*

Le dialogisme (un terme favorisé par les traducteurs et commentateurs français de Bakhtine, **Julia Kristeva** et **Tzvetan Todorov**) est la manière dont l'hétéroglossie se manifeste explicitement dans les œuvres littéraires ou dans tout autre discours. Bakhtine suggère que *tout énoncé doit être envisagé comme une réponse à un contexte linguistique et culturel préexistant*. De même, chaque énoncé est déjà dans l'*anticipation* des énoncés futurs qui vont y répondre.<sup>91</sup> Le langage, la culture, les œuvres littéraires sont donc toujours déjà engagés dans un dialogue qui constitue leur contexte. Ceci implique, par exemple, que *tout énoncé*—toute intervention dans le dialogue—*est foncièrement incomplet, inachevé. Il s'articule toujours par rapport au discours de l'autre.*<sup>92</sup> Pour cette raison, Bakhtine favorise les modes d'expression qui sont explicitement dialogués—ceux qui *laissent le champ libre au dialogue culturel*. Selon Bakhtine, le roman, et en particulier les textes de **Fiodor Dostoïevski**, remplissent cette condition.<sup>93</sup>

– *Forces centripètes et centrifuges*

Si un énoncé—une œuvre—s'insère toujours dans un dialogue inachevé, cela implique que *la signification de cet énoncé ne peut jamais être unifiée, centralisée, maîtrisée*—réduite à l'unicité et donc au *monologisme*—le contraire du dialogisme. Bakhtine postule donc que *langage, culture et littérature sont fondamentalement pluriels* : ils sont agités par des *forces centrifuges* qui les disséminent en une multiplicité d'idiomes, de dialectes, créant donc un champ culturel caractérisé par le *plurilinguisme*, la *plurivocité*. C'est entre ces idiomes pluriels, chacun lié à différents groupes sociaux, que s'instaurent les échanges dialogiques. Cependant, *la culture est également soumise à des actions qui restreignent sa richesse dialogique*—qui essaient de réduire la pluralité des sens, des visions du monde. Ce mouvement tendant à l'unification—au *monologisme*—est le fait des *forces centripètes*.<sup>94</sup> Bakhtine associe ces dernières au *pouvoir centralisateur* (culturel et politique), à l'*immobilité* et, culturellement parlant, au *classicisme*.

– *Hybridisation ; polyphonie, plurivocité, plurilinguisme*

Le dialogisme implique qu'*un texte* (une œuvre littéraire donnée) *ne peut jamais être une forme langagière homogène*. De par l'action des forces centrifuges du langage, l'unité stylistique apparente n'est que la façade d'un tissu linguistique ou littéraire pluriel, hybride. Certains auteurs ont délibérément exploité cette polyphonie. Au contraire, dans beaucoup de cas, l'hybridation est soigneusement camouflée : le classicisme (et beaucoup d'autres traditions semblables) considère qu'il est impératif de soumettre le texte à une logique centripète—de le réduire au

<sup>91</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine* (Paris, Seuil, 1981), 7-25.

<sup>92</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Trans. Olivier Daram. 1975. Paris, Gallimard, 1978.

<sup>93</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poésie de Dostoïevski*, ed., Julia Kristeva (Paris : Seuil, 1970).

<sup>94</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* 95.

monologisme. On remarque ici la ressemblance fonctionnelle entre le concept de monologisme et le *logocentrisme*—le refoulement de la différance—tel qu’il est défini par **Jacques Derrida** [voir 3.3.1.3]. Nous pouvons aussi en déduire que le dialogisme est fonctionnellement équivalent à la différance elle-même, ce qui explique le succès des théories de Bakhtine auprès des poststructuralistes.

Du point de vue de la théorie littéraire, les concepts d’hybridisation et de polyphonie ont eu une influence déterminante sur l’étude des genres littéraires. Traditionnellement (depuis Aristote), l’étude des genres adoptait une approche monologique car elle impliquait qu’une œuvre de qualité ne peut s’inscrire que dans une seule catégorie du système des genres (tragédie ; lyrisme ; comédie). L’hybridisation et la polyphonie impliquent au contraire que *les textes n’appartiennent jamais à un seul genre unifié* : ils sont *des mosaïques de discours* d’origines différentes. Cette nouvelle conception du genre—bien plus proche de la réalité des textes—a été développée par **Tzvetan Todorov** (*Introduction à la littérature fantastique*) et **Fredric Jameson** (“Magical Narratives” dans *The Political Unconscious*). Elle est particulièrement importante pour la culture populaire car cette dernière (malgré ce qu’en dit **Theodor Adorno**) ne vise que rarement l’unité et l’harmonie esthétiques.

– *Multiaccentualité ; inflexion ; appropriation*

Une autre conséquence de la conception dialogique du langage est le fait qu’un même énoncé (un même texte) peut être placé dans des contextes différents et se mettre à signifier différemment au fil de ses recontextualisations. Autrement dit, *un même texte peut être soumis à de multiples accents* (dans le sens dialectologique du terme, désignant une coloration linguistique locale). Un même énoncé peut être infléchi par les accents de groupes sociaux différents. Par exemple, *un groupe social non-hégémonique peut s’emparer des formes culturelles des groupes dominants et se les approprier pour ses propres besoins*. Cette pratique dialogique a été étudiée plus particulièrement par **Volochinov** dans *Marxisme et la Philosophie du langage*.<sup>95</sup> Nous verrons plus bas que les néo-marxistes anglo-américains (**Stuart Hall ; Dick Hebdige, Paul Gilroy, Michael Denning**) y accordent beaucoup d’importance. Ils voient dans l’appropriation multiaccentuelle une forme de résistance qui permet aux classes populaires de contrôler la signification de la culture de masse.

– *Le carnavalesque*

Une des formes culturelles explicitement dialogisées à laquelle Bakhtine s’est fort intéressé est l’humour grotesque du Moyen-Age et de la Renaissance tel qu’il s’exprime dans l’œuvre de **François Rabelais**.<sup>96</sup> Bakhtine discerne dans ce

<sup>95</sup> Mikhaïl Bakhtine (Valentin Volochinov), *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d’application de la méthode sociologique en linguistique* (Paris : Editions de Minuit, 1977).

<sup>96</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel (Paris : Gallimard, 1970).

grotesque, qu'il appelle le *le discours carnavalesque*, une vision du monde qui exprime *une révolte optimiste contre les forces centripètes et le monologisme*. Le carnavalesque témoigne donc non seulement d'une prédilection pour la matérialité du monde, pour le corps, pour ses possibilités de régénération et de changement, mais aussi d'une ouverture au dialogisme, à la plurivocité. En pratique, c'est grâce au concept de "vision carnavalesque du monde" et de "littérature carnivalisée" que Bakhtine parvient à *faire ressortir la présence d'éléments de traditions populaires dans des genres présumés sérieux ou savants*. On discerne aussi dans le concept du carnavalesque l'orientation anarchiste des théories bakhtiniennes. De telles conceptions sont difficilement réconciliables avec le marxisme soviétique, ce qui explique aussi la méfiance du pouvoir stalinien envers Bakhtine.

### 5.3.3.1.3 Bakhtine et le roman

#### 5.3.3.1.3.1 *La poétique de Dostoïevski*

L'ouvrage de Bakhtine disponible en traduction française qui offre l'analyse la plus étendue du dialogisme dans le domaine romanesque est la *Poétique de Dostoïevski*—une des premières oeuvre de Bakhtine. Une discussion plus fragmentaire du même sujet apparaît dans *Esthétique et théorie du roman*. Dans son ouvrage sur Dostoïevski, Bakhtine décrit l'auteur des *Frères Karamazov* comme un écrivain qui a pleinement compris le fonctionnement du dialogisme, et qui a structuré ses oeuvre afin d'exploiter esthétiquement ce phénomène fondamental.

Pour Bakhtine, Dostoïevski a écrit des romans *polyphoniques*, c'est-à-dire des œuvres qui refusent la logique centripète : ces romans n'ont pas de centre—pas de noyau d'autorité morale ou philosophique. Au contraire, *ils établissent un dialogue entre plusieurs conceptions du monde* (que Bakhtine appelle parfois "idées") *exprimées par autant de discours particuliers*. Aucune de ces conceptions du monde n'est censée avoir la primauté sur les autres : le dialogue doit rester ouvert ; il faut éviter le monologisme. Ainsi, dans les *Frères Karamazov*, nous sommes alternativement plongés dans l'univers mental de plusieurs protagonistes : un débauché (Dimitri), un athéiste nihiliste (Ivan), un mystique (Aliocha), et le fils bâtard (Smerdiakov). Dans le roman, aucune de ces perspectives ne peut servir de centre d'autorité : Dostoïevski privilégie la logique centrifuge.

Cette polyphonie a plusieurs conséquences formelles et thématiques importantes :

– *Inachèvement* :

Un roman polyphonique ne peut prétendre à une forme bien faite—à une structure achevée. Il n’a pas de centre. Le dialogue reste ouvert : c’est une conséquence immédiate de l’hétéroglossie. Bakhtine s’inscrit donc en opposition à toutes les esthétiques de l’art pour l’art et contre les courants issus du Symbolisme (les écoles modernistes telles que le *New Criticism* ou le formalisme Jakobsonien). Ces courants classiques sont, selon Bakhtine, porteurs d’une idéologie élitiste associée à un pouvoir centralisé. Il est caractéristique de voir que le modernisme centripète ou classique (*New Critics* ; **Jakobson**) favorise la poésie, un genre qui donne l’impression de se plier au monologisme. Au contraire, les critiques classiques se méfient du roman (il est mal structuré etc. ...). Le privilège que Bakhtine accorde au roman trahit donc à la fois un engagement esthétique et politique : le roman ‘hybride’ est plus démocratique.

– *Personnages et focalisation*

Dans un roman polyphonique, le personnage doit jouir d’une certaine forme d’autonomie par rapport au narrateur. Il ne peut y avoir dans de telles œuvres une conscience monologique qui serve de repère (moral, cognitif) et qui imposerait une hiérarchie des perspectives narratives. Le procédé narratif que décrit ici Bakhtine se rapproche assez fort de ce que **Gérard Genette** appelle la *focalisation interne* (‘point de vue limité’ dans la terminologie anglo-américaine) [voir 2.5.3.4.2.5.3.2]. Il s’agit du fait de raconter un univers romanesque à partir des perceptions (limitées) d’un personnage donné. Au-delà de Dostoïevski, ce procédé a été utilisé par de nombreux auteurs modernistes—**James Joyce**, **Virginia Woolf**, **William Faulkner**. Bakhtine condamne donc la narration de type centripète—le narrateur omniscient. Pour lui, à un niveau psychologique, le but de la polyphonie est *la représentation de l’altérité véritable* : les consciences doivent être représentées en tant qu’autre et non en tant qu’entités soumises à la conscience unificatrice du narrateur.

Dans l’optique bakhtinienne, *cette forme de focalisation est également liée à l’hybridisation du texte*. En effet, ce ne sont pas uniquement les perceptions cognitives qui sont en jeu ici, mais toute la vision du monde de chaque personnage, y compris les idiomes qui y sont associés. Chaque vision du monde focalisée est portée par des discours spécifiques et s’insère donc dans un texte romanesque plurivocal. Le roman polyphonique est donc par définition hybride au niveau du discours.

– *Représentation de l’interaction et non du devenir*

Bakhtine remarque que la capacité qu’ont les romans de Dostoïevski de représenter les interactions dialogiques (les rapports entre consciences et “idées”) s’acquiert au détriment de la représentation du devenir temporel. Bakhtine reconnaît donc

qu'*une oeuvre qui se met à l'écoute de la diversité des "idées" (des visions du monde) aura du mal à se structurer sous la forme d'un récit dynamique*. Au plus la constellation dialogique du récit s'élargit, au moins l'intrigue du roman semble avancer. En effet, dans le roman polyphonique, il y a multiplication des lignes narratives—multiplication des manières de raconter les événements, ce qui brouille le caractère dynamique du récit. Réciproquement, Bakhtine en conclut que *le récit le mieux à même à rendre le devenir doit être en grande partie monologique*—et donc centripète et réducteur.

Bakhtine lie ces réflexions sur la dimension monologique des récits dynamiques à une critique de la dialectique hégélienne. La dialectique hégélienne fournit un modèle narratif particulièrement efficace pour représenter le devenir car elle schématise l'histoire sous la forme de la succession d'une thèse, d'une antithèse et d'une synthèse. Mais ce modèle ne peut accepter qu'un nombre limité de personnages privilégiés (les grandes figures de l'histoire, inspirées par l'esprit : Martin Luther ; Napoléon). Bakhtine a donc raison de souligner que *la dialectique hégélienne* (comme tout autre modèle narratif de l'histoire) *est profondément centripète et monologique*. Il insiste donc sur le fait *qu'il ne faut pas confondre dialogisme/polyphonie et dialectique*. Le dialogisme se repose sur un dialogue ouvert à l'altérité. *La dialectique*, au contraire, *présente l'histoire comme un pseudo-dialogue* : elle prétend tenir compte de l'interaction d'"idées" contradictoires (thèse et antithèse), mais elle les réduit toujours à un point d'arrivée monologique (synthèse). Dans ces remarques, Bakhtine met à jour un des problèmes fondamentaux qui affectent la représentation de l'histoire soit en littérature soit dans d'autres discours : il semble bien y avoir *incompatibilité entre perception du devenir* (le "sens de l'histoire") *et ouverture à la pluralité sociale et culturelle*. D'autre part, le rejet de Hegel exprimé par Bakhtine montre à quel point l'auteur de *La poétique de Dostoïevski* se différencie des théoriciens marxistes. Pour ceux-ci, en effet, la dialectique est un principe essentiel.

### 5.3.3.1.3.2 Redéfinition bakhtinienne du genre romanesque

#### 5.3.3.1.3.2.1 Roman et histoire des genres dialogisés

L'appareil théorique élaboré par Bakhtine mène tout naturellement à une redéfinition du roman en tant que genre. On peut prendre la mesure du caractère original de cet aspect de la théorie bakhtinienne en la contrastant, par exemple, avec l'histoire du roman telle qu'elle est racontée par les critiques anglo-américains—par **Ian Watt**, par exemple (*The Rise of the Novel*). Selon Watt, le roman est un genre résolument moderne : il est apparu à la Renaissance. Son premier chef d'oeuvre est le *Don Quichotte* de **Cervantès**. Le roman s'est développé sous cette forme picaresque en Espagne et en Allemagne. Lorsque la vogue du roman atteint l'Angleterre (**Daniel Defoe ; Samuel Richardson ; Henry Fielding**), il a pris un tour de plus en plus réaliste—une évolution favorisée par la montée de la

bourgeoisie protestante qui prônait des valeurs telles que le pragmatisme et l'empirisme philosophique ainsi que le culte de la vie quotidienne et de l'introspection. La cohérence du roman, dans cette optique-ci, est bien sa dimension réaliste—le désir de produire une littérature qui reflète le quotidien des individus et des collectivités (par opposition au monde aristocratique et fantastique des littératures du Moyen Age et de la Renaissance).<sup>97</sup>

Chez Bakhtine, au contraire, le roman est l'héritier d'une tradition à la fois plus ancienne et plus hétérogène—ce que l'on pourrait appeler *les genres explicitement dialogués*. En effet, pour l'auteur de la *Poétique de Dostoïevski*, une oeuvre est d'autant plus romanesque qu'elle s'ouvre à la plurivocité. On peut comparer le choix de cette définition avec les analyses de **Georg Lukács** dans *La théorie du roman*. Lukács reconnaît implicitement une certaine hétérogénéité dans le discours romanesque, mais il considère que celle-ci doit être contenue, contrôlée.

Afin d'affirmer la primauté de la plurivocité dans le roman, Bakhtine travaille dans un cadre historique qui débute pendant l'antiquité (dialogues socratiques) et dont un des moments charnières est la période hellénistique, qui a vu l'apparition de nombreux nouveaux genres.<sup>98</sup> Au sein de cette constellation de textes, Bakhtine distingue trois discours fondamentaux qui ont contribué au roman :

- L'épopée (cf. Lukács)
- La rhétorique
- La littérature carnavalesque

Parmi les manifestations les plus anciennes du courant carnavalesque, le critique russe insiste sur l'importance des *genres "comico-sérieux"—les dialogues socratiques (Platon ; Xénophon)* et la *satire ménippée (Ménippe de Gadare ; Varron ; Pétrone)*. Ce dernier genre a la particularité d'être à la fois pleinement philosophique et pleinement carnavalesque : il présente des discussions philosophiques au sein de textes plurivoques, qui mélangent les genres et les niveaux d'expérience (style élevé et grotesque ; philosophie, farce et fantastique). La satire ménippée est donc l'antécédent de textes ultérieurs tels que les dialogues médiévaux et la littérature d'érudition comique de la Renaissance et de l'époque moderne. On trouve son influence non seulement chez **Dostoïevski** mais aussi chez **Jonathan Swift** (*Gulliver's Travels*), **Laurence Sterne** (*Tristram Shandy*), **Denis Diderot** (*Thomas l'imposteur*) ou même **André Gide** (*Les faux monnayeurs*) et la métafiction postmoderne.

Les écrits de Bakhtine mènent donc à une refonte radicale de la définition historique et même discursive du roman. Ils nous encouragent à placer au centre de la tradition romanesque des textes (**Swift ; Sterne ; Diderot**) qui, auparavant, paraissaient un

<sup>97</sup> L'historique du roman ainsi que l'analyse de ses caractéristiques fondamentales rejoint l'analyse de l'évolution de la mimésis développée par **Erich Auerbach** dans son célèbre ouvrage intitulé *Mimésis*.

<sup>98</sup> On reconnaît ici l'impact de l'érudition classiciste un peu excentrique du critique russe : il favorise une époque supposée décadente.

peu marginaux. De plus, il est clair aussi que, selon Bakhtine, le roman, si l'on prend en considération ses formes anciennes, ne se limite pas aux oeuvres en prose. D'une part, Bakhtine se méfie de la poésie quand elle se manifeste sous la forme du lyrisme (romantique et symboliste). Dans ce cas, le critique russe pense qu'il y a répression du dialogisme. Mais d'autre part, de nombreux textes antiques qu'il prend en considération sont (partiellement) en vers.

### 5.3.3.1.3.2.2 Le tissage des voix romanesques

Très logiquement, la théorie bakhtinienne du dialogisme mène à une analyse des procédés littéraires qui régissent la coexistence des voix dans le roman. *Le roman polyphonique, selon Bakhtine, est un tissu de voix—des voix dont la coexistence au sein de l'oeuvre est rendue possible par des procédés spécifiques.* Nous n'aurons pas ici la place pour une présentation exhaustive de ces procédés ainsi que de la terminologie utilisée par Bakhtine pour les décrire. En résumé, on peut dire que le critique russe se sert du concept de “*mot*” comme unité de base dans l'analyse des voix. Le “*mot*” bakhtinien est, bien sûr, chargé de connotations qui dépassent le sens courant : en termes structuralistes, le “*mot*” bakhtinien est simultanément signifiant et signifié social ; il est à la fois unité linguistiques et vision du monde. En termes contemporains, on pourrait traduire “*mot*” par “*discours*.”

Pour l'analyse du dialogisme romanesque, Bakhtine distingue trois types de “*mots*,” selon la manière dont ils sont présentés dans l'oeuvre.

#### – *Le mot direct orienté vers son objet*

C'est ce que l'on appellerait dans d'autres classifications le discours *référentiel* ou *dénotatif* : il s'agit du discours qui sert directement à décrire ou désigner un objet (un signifié, un référent). Au sein du roman, le “*mot orienté vers son objet*” est le discours de l'“*auteur*” (c'est-à-dire le “*narrateur extradiégétique*” si l'on traduit ceci selon la typologie de la narration de **Genette**) [voir 2.5.3.4.2.6.4]. Le “*mot*” de l'“*auteur*” (typiquement, narrateur omniscient) est, selon Bakhtine, *monovocal* d'un point de vue dialogique : il ne porte qu'une seule voix—celle de l'“*auteur*”.

#### – *Le mot objectivé (mot du personnage représenté)*

C'est le discours du personnage tel qu'il est cité dans le roman. Dans ce cas, le discours est «*objectivé*» puisqu'il est cité, représenté tel quel (en tant que signifiant). Cependant, dans la plupart des cas, ce discours n'est pas encore investi d'intention dialogique : il reste essentiellement orienté vers son objet (il est *référentiel* et *monovocal*) : l'objet est simplement décrit à travers les mots du personnage, dont on entend la voix. Bakhtine suggère que, dans ce cas, le “*mot*” fonctionne comme un “*homme qui effectue un travail sans savoir qu'on le regarde*” (*Dostoïevski 262*).

– **Le mot orienté sur le mot d’autrui :**

Il s’agit du discours véritablement dialogique, composé de “mots *bivocaux*.” Cette catégorie—qui recouvre de nombreux cas concrets différents—recouvre toutes les situations où un écrivain présente le ‘discours de l’autre’ (ou y fait allusion) en toute connaissance de cause—c’est à dire *en tenant compte du fait que ce discours charrie une vision du monde différente*, ancrée dans une autre réalité individuelle ou sociale. Il y a donc dans ce cas *fusion ou coexistence de deux voix* dans le même discours (*bivocalisme*). C’est ce qui se passe, typiquement, dans la parodie (emprunter le discours d’un autre), mais Bakhtine met en lumière de nombreux autres cas :

– Les variétés du “*bivocalisme convergent*” : deux voix se mêlent, mais elles ne sont pas en conflit

– *La stylisation* (le pastiche).

L’auteur emprunte le style d’un autre, sans vouloir le critiquer ou le ridiculiser : le *bivocalisme* est *convergent* ; les deux voix ne sont pas en conflit. Cette catégorie inclut le *discours indirect libre*.

- *Le “récit du narrateur” :*

Bakhtine désigne ainsi ce que **Gérard Genette** appellerait le ‘*récit enchâssé*’, le récit au deuxième degré produit par un *narrateur intradiégétique* (narrateur personnalisé situé à l’intérieur du récit : Schéhérazade ...) [voir 2.5.3.4.2.6.3]. Il y a ici, en général, *bivocalisme convergent* : l’auteur ne cherche pas à parodier / ridiculiser le “narrateur” (intradiégétique).

– *La “Ich-Erzählung”* (récit à la première personne).

Dans un récit à la première personne, l’“auteur” se glisse dans le discours d’un autre. Dans beaucoup de cas, il y a bivocalisme convergent.

– Les variétés du *bivocalisme divergent* : l’auteur fait remarquer au lecteur qu’il y a discrédance entre sa propre voix et celle d’autrui :

– *La parodie :*

L’“auteur” se glisse dans le discours de l’autre pour le ridiculiser.

– *La “Ich-Erzählung”* parodique

– Tout discours reproduit avec un changement d’accent.

– *Le mot d’autrui réfléchi* : l’auteur oriente son discours par rapport au discours de l’autre, mais de manière implicite, sans le citer ou sans y faire d’allusion directe.

– Polémiques cachées

– Autobiographie à connotation polémique

– Répliques de dialogue

– Dialogue caché (monologue dramatique)

– “Discours “avec un « coup d’œil de côté » sur le mot d’autrui”

On le voit, cette typologie du dialogisme littéraire peut se comparer aux “théories du point de vue” (de la narration) élaborées par les théoriciens anglo-américains (*New Critics* : **Cleanth Brooks** ; **Wayne C. Booth**) ou structuralistes (**Gérard Genette**). Cependant, l’approche bakhtinienne est plus concrète : au lieu de définir des entités abstraites, au statut purement grammatical (narrateur intra/ extra-diégétique), elle décrit des situations de discours impliquant des voix pourvues d’une *altérité concrète* : la voix de l’autre est toujours ancrée dans un contexte discursif qui a une dimension sociale ou existentielle.

### 5.3.3.2 Le dialogisme bakhtinien dans les cultural studies

#### 5.3.3.2.1 Culture populaire, culture de masse et droit de recours dialogique

Au-delà de la théorie du roman, le dialogisme bakhtinien a exercé une influence décisive sur l’étude de la culture populaire élaborée par les théoriciens des cultural studies. Nous avons vu en effet que les cultural studies partent du principe que la culture—et en particulier la culture populaire ou même la culture de masse—peut servir de *vecteur d’émancipation* [voir 5.2.2.1]. Le dialogisme bakhtinien semble offrir le cadre théorique permettant de décrire les mécanismes qui sous-tendent une telle émancipation. De prime abord, il n’est pas étonnant qu’un théoricien qui fait l’éloge du carnivalesque—le pouvoir émancipateur du folklore et de la culture populaire—ait influencé des chercheurs s’intéressant aux pratiques culturelles non dominantes. Cependant, l’impact de **Bakhtine** sur les cultural studies dépasse le concept de carnivalesque. Bakhtine a offert aux cultural studies la perspective d’une sémiologie spécifiant qu’il *est toujours possible de s’approprier* (d’infléchir/d’accentuer) *les produits de la culture de masse*. Si le langage n’est jamais la propriété absolue de ceux qui l’utilisent, s’il est toujours orienté en fonction de la vision du monde d’autres groupes sociaux, alors les produits de la culture de masse, contrairement à ce qu’en disent des théoriciens comme **Adorno**, ne peuvent exercer un

pouvoir aliénant sans limite. En effet, même si un produit de la culture de masse a été façonné par la voix de groupes dominants, il doit, selon les principes du dialogisme, aussi répondre et rendre justice à la voix de groupes non-dominants. Ce public peut donc utiliser le texte de départ d'une manière qui n'a pas été prévue au départ, ou bien créer de nouveaux textes alternatifs ou oppositionnels à partir du texte aliénant de départ. Ce principe de *réciprocité dialogique*—de *droit de recours idéologique*—s'exprime de diverses manières dans les œuvres de plusieurs théoriciens anglo-américains des années 1970, 1980 et 1990.

#### 5.3.3.2.2 Stuart Hall : les « rituels de résistance » de la culture populaire

Le dialogisme bakhtinien—sous la forme de la théorie de la *multiaccentualité* de V. N. Volochinov—permet à Stuart Hall de compléter son modèle théorique de la *lutte des classes au sein du langage*. Nous avons vu en effet que Hall avait au départ fait l'inventaire des théories de la superstructure qui décrivent les pratiques culturelles comme des facteurs de conditionnement idéologique agissant au niveau du discours (Marx, Gramsci, Saussure, Barthes) [voir 5.2.2.2]. Il trouve donc chez Volochinov/Bakhtine le modèle sémiotique permettant de décrire le mécanisme par lequel le public peut ré-encoder les messages idéologiques dont il est la cible et leur donner une accentuation subversive. Notons que cette logique de réciprocité des rapports de pouvoirs dans la culture s'était exprimée très tôt dans la pensée de Stuart Hall. Il avait été éditeur scientifique du premier recueil de recherche significatif du Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, intitulé *Resistance through Rituals : Youth Sub-Cultures in Post-War Britain* (1975). Comme son titre l'indique, ce recueil essaie de mettre en lumière la manière dont les mouvements culturels minoritaires—par exemple la culture des skinheads—permettent à la jeunesse d'adopter des comportements de résistance.

#### 5.3.3.2.3 Fredric Jameson : le jeu de l'utopie et de l'endiguement idéologique dans la culture de masse

Dans "Reification and Utopia in Mass Culture" (1979), un article qui eut un retentissement considérable, Jameson réexamine le fonctionnement de la culture de masse. Contre la tradition marxiste qui décrit ce domaine comme un site d'aliénation et de réification inéluctable, Jameson parvient à mettre en lumière la possibilité qu'un certain degré de réciprocité dialogique. L'article ne cite ni Bakhtine ni Volochinov parmi ses sources—il fait appel explicitement à Marx, Adorno, Baudrillard et au philosophe marxiste allemand Ernst Bloch—mais son inspiration générale est bien conforme au dialogisme. Jameson indique en effet que les œuvres de la culture de masse, au lieu d'être des machines d'endoctrinement impitoyables, déploient des mécanismes d'échange réciproque ("give-and-take"). D'une part, *la culture de masse fait miroiter des aspirations visant* ce qu'Ernst Bloch appelle *l'utopie*—la vision d'une société réconciliée. En mobilisant cet "Utopian dimension or potential" la culture de masse offre donc à son public *une*

*satisfaction qui correspond au moins en partie à ses aspirations authentiques* (y compris ses aspirations au changement social).<sup>99</sup> Cependant *ce cadeau d'authenticité doit être savamment géré*—en fait, endigué [« contained »]—afin qu'il ne se transforme pas en résistance et changement concrets. Il y a donc interaction dialogique entre désir d'authenticité et *censure idéologique* ; la promesse d'utopie est contenue par *des structures symboliques d'endiguement ou de refoulement* (“symbolic containment structures”)<sup>100</sup>

Jameson utilise des films des années 1970—*Jaws* de **Steven Spielberg** et *The Godfather* de **Francis Ford Coppola**—pour illustrer cette interaction dialogique. Nous pouvons d'autre part trouver une illustration frappante de ce processus dans le dénouement de *Thelma & Louise* de **Ridley Scott** (1991) : au moment même où les deux héroïnes s'embrassent, offrant ainsi la promesse d'une société dans laquelle les relations homosexuelles peuvent se développer librement, leur voiture s'écrase dans un canyon ; l'émancipation est censurée par la mort des personnages, ce qui épargne aux scénaristes la tâche délicate de représenter dans un film grand public le développement d'une relation lesbienne au quotidien.

#### 5.3.3.2.4 **Dick Hebdige : la culture punk comme guérilla dialogique**

Dans *Subculture : The Meaning of Style*, **Dick Hebdige** démontre que la culture visuelle du mouvement punk a recours à des pratiques de subversion dialogique. Au lieu de créer un univers de signes radicalement nouveaux, les punks *recyclent* et d'*infléchissent* de manière *ironique* et *transgressive* les signifiants des styles préexistants.<sup>101</sup> Par exemple, ils ou elles se composent un style vestimentaire combinant des symboles traditionnels de la culture rock (coiffures des années 1950 ; jeans étroits) et des éléments qui jusqu'alors n'appartenaient pas à ce domaine, par exemple l'attirail fétichiste et sadomasochiste des sex shops. La même logique s'applique au lettrage utilisé sur les pochettes d'albums et dans les fanzines punk : il fait appel à l'esthétique du graffiti (texte illégitime surimposé au discours officiel) ou aux techniques des messages de rançon des maîtres chanteurs (texte réapproprié, lettres découpées, recontextualisées, collées unes à une). Les exemples les plus célèbres de cette pratique proviennent des pochettes de disque du groupe punk le plus célèbre, les **Sex Pistols** : la pochette du single « God Save the Queen » affiche un portrait de la reine Elizabeth II barré par des lettres semblant provenir d'une demande de rançon.

Selon **Hebdige**, l'esthétique punk renonce donc aux revendications d'authenticité caractérisant les stades plus anciens de la culture rock et adopte des pratiques « kinétiques » et « transitives » valorisant « l'*acte de transformation* » *sémiotique*.<sup>102</sup> Ces

<sup>99</sup> Fredric Jameson, “Reification and Utopia in Mass Culture” 27.

<sup>100</sup> Fredric Jameson, “Reification and Utopia in Mass Culture” 25.

<sup>101</sup> Dick Hebdige, *Subculture : The Meaning of Style* 121.

<sup>102</sup> Voir Dick Hebdige, *Subculture : The Meaning of Style* 124.

gestes sont en accord avec les processus de signifiante<sup>103</sup> décrits par **Kristeva** [voir 3.3.2.2] ou avec la théorie des signes multiaccentuels prônée par **Volochinov/Bakhtine**.<sup>104</sup> Ils impliquent que *les images dont s'empare la culture punk n'ont pas une valeur fixe* : selon la logique de l'intertextualité, de la signifiante, du scriptible et du dialogisme *leur valeur est déterminée par la manière dont elles sont réappropriées ou détournées* [voir 3.3.4.3]. En d'autres termes, l'esthétique du punk ne cherche pas à créer son propre champ d'émancipation en rupture avec le capitalisme consumériste. Son objet principal, est d'attirer l'attention sur le travail de *subversion sémiotique* par lequel il se réapproprie et infléchi les signes de cet espace aliéné. Cette démarche est donc *comparable à une campagne de guérilla sémiologique* (ou, selon le vocable bakhtinien, de guérilla dialogique).

#### 5.3.3.2.5 **Paul Gilroy** : la carnavalisation de la norme blanche dans la culture afro-britannique

Dans *There Ain't No Black in the Union Jack* (1987), **Paul Gilroy** prend comme point de départ la thèse selon laquelle la culture populaire des communautés d'origine africaine en Grande Bretagne essaie de contrer les structures de pouvoir capitalistes au moyen d'une résistance de type dialogique. Nous analysons plus en détail les conclusions de cette analyse dialogique dans le chapitre consacré à l'ethnicité [voir 5.4.2.2]. Notons à ce stade que Gilroy démontre que la culture populaire afro-britannique se réapproprie des éléments de la culture britannique et les soumet à un processus de dialogisation carnavalesque.

#### 5.3.3.2.6 **Michael Denning** : la réappropriation prolétarienne des récits populaires

Dans *Mechanic Accents : Dime Novels and Working-Class Culture in America*, **Michael Denning**, un critique néo-marxiste s'inspirant de **Jameson** et du Center for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, indique que la réception des romans populaires américains de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle—les « dime novels »—met en jeu un mécanisme de résistance basé sur la réciprocité dialogique.<sup>105</sup> Contre les thèses en vigueur parmi certains spécialistes de l'histoire de la littérature américaine, Denning essaie de démontrer que les "dime novels" n'étaient pas uniquement des véhicules de propagande capitaliste et paternaliste. Son jugement se base en premier lieu sur la nature des récits développés dans ces ouvrages. Denning reconnaît que beaucoup d'entre eux sont des westerns faisant l'apologie de la colonisation de l'Ouest ou encore des histoires de héros débrouillards qui célèbrent l'individualisme bourgeois. Cependant, il montre qu'il existe aussi un grand nombre de *dime novels* qui ont pour héros des artisans de la classe ouvrière. En deuxième lieu, Denning affirme que même des formules narratives en apparence conservatrices

<sup>103</sup> Dick Hebdige, *Subculture : The Meaning of Style*, 124.

<sup>104</sup> Dick Hebdige, *Subculture : The Meaning of Style* 121

<sup>105</sup> Michael Denning, *Mechanic Accents : Dime Novels and Working-Class Culture in America* (London : Verso, 1987).

peuvent être  *négociées de manière progressiste par les lecteurs*. Selon la terminologie de **Volochinov/Bakhtine**, elles peuvent être  *infléchies ou "accentuées"*.

Le mécanisme d'accentuation ou de négociation dialogique mis en lumière par Denning porte sur  *les stratégies de lecture*—le  *régime de vraisemblance* dont les lecteurs vont tenir compte dans leur approche des romans populaires. Dans beaucoup de  *dime novels* qui présentent des héros travaillant comme artisans—donc, dans le contexte historique, des représentants de la classe ouvrière—ces héros découvrent au terme du récit qu'ils ont des origines aristocratiques. Traditionnellement, les critiques marxistes interpréteraient ce procédé de caractérisation de manière littérale ; ils considéreraient que le roman en question doit être lu selon la  *vraisemblance romanesque individualiste* du 19<sup>ème</sup> siècle qui veut qu'un roman décrit le parcours singulier de ses personnages. Ceci amènerait les critiques à penser que le roman fait miroiter à son lecteur  *un fantasme aliénant* : l'œuvre, contre toute vérité historique, suggère que des personnages comparables au lecteur pourraient prétendre à un statut social élevé. Le personnage de l'artisan-aristocrate serait donc  *un leurre idéologique masquant la faible mobilité sociale dont peuvent bénéficier les artisans réels*. Denning affirme cependant que ces "aristocrates déguisés" doivent être  *interprétés allégoriquement*, selon la logique qui régit la littérature pré-romanesque. Dans ce cas, les personnages représentent non des individus mais des classes sociales entières et le récit doit se lire comme s'il véhiculait un message abstrait au sujet de ces personnages collectifs. Le personnage de l'artisan-aristocrate signifierait alors que que les artisans réels méritent la considération réservée d'habitude aux aristocrates. Ils leur sont métaphoriquement équivalents et ne ne doivent donc pas se soumettre au code d'obéissance sociale qui leur impose de respecter aveuglément les classes dominantes. Il faut donc considérer que  *la culture populaire et la culture de masse peuvent émettre des messages codés dont le sens ne se révèle que par une lecture dialogique*. Une telle lecture suppose que le lecteur a la possibilité de se saisir des produits de la culture populaire pour y inscrire son propre récit : il s'agit d'un  *matériau renégociable* selon la position du lecteur dans l'échelle sociale.

### 5.3.3.2.7 John Fiske : le populisme culturel

**John Fiske** est le théoricien qui a essayé de mettre le plus radicalement en lumière le  *droit de réponse dialogique* du public de masse vis-à-vis du matériau qui lui est proposé. Ce théoricien des médias spécialisé dans l'étude des fictions télévisuelles a développé un modèle d'interprétation que l'on qualifie parfois de  *populisme culturel*. Ce terme rend justice au fait que, contrairement à d'autres théoriciens (y compris de nombreux néo-marxistes), Fiske fait entièrement confiance au principe selon lequel  *le « peuple » n'est pas nécessairement « dupé » par l'offre culturelle*.<sup>106</sup> Au contraire, Fiske affirme

---

<sup>106</sup> John Fiske, « The Popular Economy »,  *Cultural Theory and Popular Culture : A Reader*, ed. John Storey (1987 ; New York, Harvester Wheatsheaf, 1994) 495.

que « [l]e pouvoir des différents publics dans l'économie culturelle est considérable ».<sup>107</sup>  
Ce credo s'appuie sur plusieurs principes annexes :

– Si l'offre de la culture de masse est dialogiquement renégociable par son public, il faut considérer que l'*encodage culturel*—le pouvoir de créer des messages censés contraindre le comportement des destinataires—*a un impact moindre que ne le craignent de nombreux critiques* conservateurs ou progressistes.

– Ce premier principe implique que, loin d'être des vecteurs d'endoctrinement idéologique, « [l]es biens culturels n'ont pas de valeur d'usage clairement définie ».<sup>108</sup>

– Donc, dans la mesure où les biens culturels offrent un espace de liberté herméneutique, ils permettent l'apparition de « *significations et [de] plaisirs de résistance* ».<sup>109</sup>

L'optimisme populiste de Fiske l'amène également à *privilégier des segments de la culture de masse méprisés par beaucoup d'autres commentateurs*. Les théoriciens des cultural studies qui font confiance à la subversion dialogique ont en général encensé soit des mouvements affichant des valeurs oppositionnelles explicites (frange radicale de la musique rock, mouvements féministes et queer), soit des œuvres se prêtant aux appropriations multi-accentuelles par le biais de la subversion ironique—films noirs hollywoodien (*The Big Sleep* de **Howard Hawks** [1946], *Gilda* de **Charles Vidor** [1946], *The Manchurian Candidate* de **John Frankenheimer** [1962]) ou des films d'action postmodernes (*Terminator* de **James Cameron** [1984], *Repo Man* d'**Alex Cox** [1984], *Robocop* de **Paul Verhoeven** [1987]). *Fiske*, au contraire, *s'empare de produits qui ne semblent laisser aucune ouverture à la subversion*—les séries télévisées telles que *Dallas*,<sup>110</sup> légitimement soupçonnées de propager les valeurs du capitalisme américain.<sup>111</sup> Ce choix excentrique se justifie, selon Fiske, par le fait que de tels textes permettent paradoxalement *un degré maximal de multiaccentualité* : au contraire des productions des mouvements culturels minoritaires ouvertement subversifs, dont le public est par définition limité, les grands feuilletons commerciaux jouissent d'une audience planétaire.

Les thèses de **Fiske** sont souvent perçues comme l'expression *d'un optimisme aveugle*. Comme l'écrit le théoricien de la culture rock **Lawrence Grossberg**, elles tendent à désarmer l'esprit critique et à faire de l'expérience quotidienne le terrain d'une

<sup>107</sup> John Fiske, « The Popular Economy » 499.

<sup>108</sup> John Fiske, « The Popular Economy » 497.

<sup>109</sup> John Fiske, « The Popular Economy » 500.

<sup>110</sup> . Fiske écrit dans les années 1980. Son raisonnement s'applique cependant à des séries plus récentes comme *24* ou *Desperate Housewives*.

<sup>111</sup> Voir John Fiske, « The Popular Economy » 505.

illusoire « rédemption politique ». <sup>112</sup> Fiske ne fait cependant qu'*aller au bout de la logique de la multiaccentualité* : l'inflexion dialogique chez **Bakhtine** est bien une prérogative de liberté. Les appropriations multi-accentuelles qui en résultent ne peuvent qu'entraîner un affaiblissement de la teneur sémantique de chaque énoncé, y compris la signification des textes idéologiquement manipulateurs. Nous avons vu que les partisans poststructuralistes de la performativité discursive—une théorie dont les principes sont proches du dialogisme—atteignent des conclusions semblables quand ils ou elles privilégient la force illocutoire ou perlocutoire d'un énoncé par rapport à son contenu propositionnel [voir 3.3.2.1]. Fiske est donc fidèle à l'inspiration bakhtinienne des cultural studies quand il place au centre même des pratiques culturelles *le « pouvoir de construire des significations, des plaisirs et des identités sociales qui diffèrent de ce qui est proposé par les structures dominantes »*. <sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Lawrence Grossberg, *We Gotta Get Out of This Place : Popular Conservatism and Postmodern Culture* (New York, Routledge, 1992) 94.

<sup>113</sup> John Fiske, « The Popular Economy » 502.

## 5.4 Diversité

### 5.4.1 Contre l'essentialisme : le constructivisme social

Dans l'exposé des théories de **Gilles Deleuze** et **Félix Guattari**, nous avons indiqué que le poststructuralisme et le postmodernisme envisagent une société caractérisée par un degré de diversité maximale [voir 5.3.2]. De même, selon **Jean-François Lyotard** le postmodernisme se doit de prôner « l'infinité des finalités hétérogènes ». <sup>114</sup> Le type de *sujet* qui correspond à cet idéal de diversité est nécessairement *fluide et multiple*. Dans un article célèbre intitulé « A Cyborg Manifesto : Science, Techology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century », l'anthropologue et théoricienne du postmodernisme **Donna Haraway** offre une vision utopienne de cette subjectivité protéiforme postmoderne. Elle indique que les possibilités de reconfiguration technologique de l'humain—ce qu'on appelle maintenant le *transhumanisme*—permettent d'envisager le développement de sujets reprogrammables et reconfigurables. De tels sujets ne sont en principe plus contraints par les anciennes barrières identitaires qui formaient la structure en apparence indépassable et non négociable des individualités du passé. En particulier, le sujet postmoderne pleinement réalisé se situerait au-delà des clivages basés sur la sexualité (les distinctions de *genre*) et au-delà des *catégories ethniques*.

La vision développée par **Haraway** (également par **Deleuze** et **Guattari**) est comme c'est assez souvent le cas dans le champ du postmodernisme, radicalement utopienne. Cependant, même si Haraway se laisse parfois aller à l'hyperbole, elle met très utilement en lumière une caractéristique centrale des théories du sujet et de l'identité élaborées dans le cadre du poststructuralisme et du postmodernisme. Les théoriciens et les théoriciennes de ce mouvement partagent en effet tous et toutes le rejet de ce que l'on appelle communément l'*essentialisme*—la croyance en la possibilité d'identité ancrées dans une essence stable. Il n'y a donc pas, dans la perspective du postmodernisme et du poststructuralisme, d'*identités naturelles fixes* qui serviraient de référence permettant de rejeter des comportements et des choix identitaires qui seraient supposément artificiels ou contraires à la nature. Ceci veut dire en pratique que les théoricien.n.es du postmodernisme/poststructuralisme s'accordent à penser que le sujet humain, même pour ce semble résister à tout changement, est *une construction de l'histoire et de la société*. Le poststructuralisme/postmodernisme souscrit donc au *constructivisme social* : le sujet est façonné par l'évolution du contexte dans lequel il se développe et il n'est en principe pas possible de poser une limite à sa flexibilité.

Le rejet de l'essentialisme s'avère cependant être un engagement que les mouvements sociaux concrets agissant au nom des groupes non-dominants et même les théoricien.n.es eux ou elles-mêmes ont du mal à mener à son terme. **Deleuze** et **Guattari**, nous l'avons vu, se méfient des programmes d'émancipation qui cherchent à renverser un

---

<sup>114</sup> Jean-François Lyotard, "The Sign of History", trad. Geoff Bennington, dans *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Oxford : Blackwell, 1989) p. 409.

régime dominant pour établir un nouveau régime dont la pratique du pouvoir serait semblable à celle de celui qu'ils viennent de renverser [voir 5.3.2]. C'est la raison pour laquelle ces deux auteurs rejettent le terme « minorité » et lui préfèrent le terme « mineur », qui sert à désigner une subversion sans volonté de pouvoir. Le même raisonnement s'applique aux théories concrètes de la diversité—au féminisme, au multiculturalisme et au postcolonialisme. Les programmes politiques élaborés dans ces différents domaines montrent qu'il est effectivement possible de défendre les prérogatives d'un groupe subalterne de manière essentialiste, en prétendant que ce groupe opprimé défend des valeurs authentiques, essentielles, justifiant donc une prise de pouvoir. Nous verrons ci-dessous que la tension entre essentialisme et anti-essentialisme sous-tend la plupart des théories de la diversité et du multiculturalisme. Sur base de ce qui précède, il est clair que ces mouvements sociaux concrets s'approcheront d'autant plus de l'idéal du postmodernisme et du poststructuralisme qu'ils rejetteront explicitement une conception essentialiste du sujet et qu'ils souscriront à un constructivisme sans concession.

## 5.4.2 La problématique du genre

### 5.4.2.1 Genre et identité sexuée

L'analyse de la construction historique et sociale de l'identité s'est développée de manière spectaculaire dans ce que l'on appelle aujourd'hui l'*étude du genre* (*gender studies*). Le terme « gender » fut introduit par le psychologue **John Money** en 1955. Emprunté à la linguistique (les catégories grammaticales du masculin, du féminin et du neutre), il permettait à Money de désigner la part du comportement humain lié à la masculinité et à la féminité qui se laissent façonner par des normes sociales et historiques variables. Ce concept fut rapidement adopté par des théoricien.ne.s féministes qui ressentaient le besoin de décrire les contraintes sociales pesant sur le développement de l'identité féminine dans un cadre théorique qui ne lie pas systématiquement féminité et masculinité à des facteurs biologiques. Déjà en 1949, **Simone de Beauvoir** avait fait œuvre de pionnière en déclarant dans *Le deuxième sexe* qu'« on ne naît pas femme, on le devient ». De Beauvoir n'utilise pas dans cet ouvrage la terminologie qui oppose « sexe » et « genre » mais son argumentation est parfaitement compatible avec celles des théoricien(ne)s ultérieurs pour qui cette distinction s'avéra cruciale. A partir des années 1960—à l'époque de ce que l'on a appelé—la « deuxième vague du féminisme » (« Second-wave feminism »)<sup>115</sup>—les bases de l'étude du genre furent élaborées par des linguistes et des anthropologues australien.ne.s, britanniques et américain.e.s—les anthropologues **Gayle Rubin**, **Cheris Kramer**, **Barrie Thorne**, et **Nancy Henley** ; le théoricien des médias **Erving Goffman**, la psychanalyste **Nancy Chodorow** et la critique littéraire **Eve Kosofsky-Sedgwick**. Ces auteurs n'avaient au départ pas forcément de lien avec les traditions structuraliste et

<sup>115</sup> Dans cette périodisation, la première vague du féminisme correspond au développement de ce mouvement à partir du milieu du 19<sup>ème</sup> siècle (Susan B. Anthony aux Etats-Unis ; les « suffragettes » en Grande Bretagne). La deuxième vague du féminisme apparut dans les années 1960. Aux Etats-Unis, la date souvent citée comme marquant le début de cette renaissance est la publication de *The Feminine Mystique* par Betty Friedan (1963).

poststructuraliste. Mais ensuite, le terme « genre » devint un des outils conceptuels les plus importants du multiculturalisme poststructuraliste et postmoderniste.

Le terme genre exige que l'on essaye de dissocier parmi les comportements associés à l'identité sexuelle ce que l'on pourrait attribuer respectivement à la culture et à la nature, c'est-à-dire au sexe biologique. Cette démarche présuppose que *la plus grande part des comportements que l'on croit être déterminés biologiquement est en fait le résultat d'un conditionnement social* : c'est principalement le discours de la culture, et beaucoup moins la biologie, qui nous positionne comme sujet sexué. En d'autres mots, *même si les différences biologiques existent, leur signification sociale est une donnée culturelle qui évolue au cours de l'histoire et varie selon les sociétés humaines*. Il existe donc bien une « histoire » de la sexualité, ou plutôt du genre, comme le suggérait **Michel Foucault** dans le titre d'un de ses ouvrages les plus célèbres.<sup>116</sup> Ce principe théorique a donné lieu à la création d'un vocabulaire qui permet de faire la distinction entre identité biologique et sociale : "*sex*", "*female*" et "*male*" désignent dans cette optique le domaine de la différence biologique ; "*gender*", "*feminine*" et "*masculine*" désignent les composantes culturelles de l'identité sexuelle. Cette terminologie n'est pas toujours facile à traduire en français, car avant les années 1980 et 1990, les théoriciennes du féminisme français n'ont pas ressenti le besoin d'établir cette distinction de manière explicite. Dans le domaine anglo-américain, le terme "*gender*" est devenu un des mots les plus utilisés en critique littéraire et il est couramment utilisé dans les médias. La traduction française "genre" commença à s'imposer dans les milieux universitaires francophones à partir des années 2000.

Sur la base du concept de genre, on peut par exemple montrer que la distinction primaire entre masculinité et féminité est liée à toute une série d'autres dichotomies souvent très éloignées du domaine de la sexualité—dichotomies qui désignent des comportements supposément masculins ou féminins :

---

<sup>116</sup> Michel Foucault : *Histoire de la sexualité*.

<i>Genre masculin</i>	<i>Genre féminin</i>
Raison	Emotion
Esprit	Corps
Culture	Nature
Le moi	L'autre
Objectivité	Subjectivité
Maturité	Enfance
Savoir	Etre
Soleil	Lune
Logos	Pathos
Jour	Nuit
Activité	Passivité
Force	Faiblesse
Fiabilité	Comportement changeant

De très nombreuses recherches, par exemple en critique littéraire, ont essayé de discerner dans les textes la présence de ces *binarismes du genre*. Notons qu'une telle approche de la construction du genre est pleinement compatible avec l'étude de la structuration de la perception découlant de l'hypothèse de **Sapir-Whorf** [voir 2.3.5] ou avec l'étude des mythologies contemporaines chez **Roland Barthes** [voir 5.2.2.2]. Dans chacun de ces cas, nous partons de l'hypothèse que *l'identité du sujet—et donc les identités subalternes, non dominantes—sont construites par des mécanismes langagiers*. Des systèmes de signes infléchis politiquement construisent une vision du monde inégalitaire définissant des *identités préfabriquées* susceptibles d'être intériorisées par les membres de groupes non-dominants. Cette construction inégalitaire du sujet, et en particulier le sujet genré, se remarque à tous les niveaux de la culture—par exemple dans l'histoire de la philosophie (le sexisme de **Platon** et **Aristote**), en littérature (**Homère**, **Shakespeare**, etc.), dans les magazines de mode et dans tous les médias populaire (cinéma, bande dessinée, etc.). Le concept de genre, dans la mesure où il permet de démystifier ce processus de construction du sujet, a donc été un outil très productif en critique littéraire et dans les cultural studies. Il a servi, par exemple de base méthodologique aux nombreux ouvrages traitant de la représentation négative des femmes dans le canon littéraire.

### **Stéréotypes genrés dans une œuvre littéraire**

*The Madwoman in the Attic* [La folle dans le grenier] de **Susan Gubar** et **Sandra Gilbert** est un des ouvrages qui a le plus influencé la recherche sur les stéréotypes genrés. Les auteures analysent le traitement ambivalent des personnages féminins dans *Jane Eyre* de **Charlotte Brontë**. D'une part, le roman introduit le personnage titulaire de la gouvernante victorienne assez volontaire mais soumise au code de bienséance victorien. D'autre part, le récit construit le personnage caricatural d'une femme presque démoniaque—la première femme du héros, originaire des Antilles, démente, aux instincts meurtriers. Ce personnage semble indiquer que toute aspiration à l'autonomie radicale pour une figure féminine n'est qu'une forme de folie.

L'étude des binarismes du genre—et, comme nous le verrons plus loin, de l'ethnicité [voir 5.4.3]—est certainement très productive. Cependant, des critiques féministes telles que **Sandra Harding**<sup>117</sup> et **Toril Moi**<sup>118</sup> ont remarqué à juste titre que cette approche soulève des objections méthodologiques importantes :

— *Le piège de l'identité.*

Il y a tout d'abord le risque de remplacer le sexisme ou le racisme biologique par **un sexisme et un racisme culturel** : si l'on prend les définitions des identités genrées (*gender identities*) esquissées ci-dessus de manière dogmatique, on en vient à définir pour les femmes et les hommes des rôles relativement rigides, définis une fois pour toute. Le fait qu'ils soient ancrés dans des mécanismes culturels au lieu d'un encodage biologique importe donc moins qu'on ne pourrait le croire. D'un point de vue politique, cette approche favoriserait donc des revendications **identitaires** (*identity politics*). La politique identitaire correspond aux revendications des groupes qui opposent à l'idéologie dominante (masculine, européenne, blanche) une identité minoritaire ou subalterne (féminine, non-européenne, non-blanche) stable. Comme **Deleuze** et **Guattari** l'ont bien pressenti, **on peut craindre que cette identité minoritaire ne se base sur un projet essentialiste** [voir 5.3.2.1]. Il pourrait s'agir d'un discours qui ancre la légitimité de l'identité de la minorité dans une "essence," un principe affirmé dogmatiquement, sans possibilité de remise en question (identité féminine radicalement différente de la masculinité ; identité africaine inverse de l'europanisme). En d'autres termes, on peut se demander si revendiquer une pluralité d'identités minoritaires "décentralisées" ne reviendrait pas à propager des programmes qui seraient semblables aux anciens discours dominants.

<sup>117</sup> Sandra Harding : *The Science Question in Feminism*, p. 165.

<sup>118</sup> Toril Moi, *Sexual and Textual Politics*, p. 152.

D'un point-de-vue théorique, cette objection remet en question le fonctionnement même de la linguistique, et particulièrement des méthodes structuralistes classiques : nous avons vu que le structuralisme analyse le langage comme un système d'oppositions binaires [voir 2.3.4]. Le système abstrait du langage, qui est l'objet de cette école linguistique—la "*langue*," par opposition à la "*parole*" [voir 2.3.2]—définirait donc un cadre potentiellement normatif et contraignant.

– *L'interchangeabilité des identités subalternes.*

Le rôle sexuel féminin défini par la théorie du genre ressemble de manière assez frappante aux stéréotypes négatifs du discours raciste (les noirs, les indiens, les chicanos sont souvent aussi des "autres" émotifs, subjectifs, liés à la nature, etc. ...). Il semble bien que l'on ait affaire ici à un phénomène de *surdétermination* au sens freudien du terme : un même symptôme possède plusieurs significations. En effet, les dichotomies relevées par la *gender theory* sont utilisées à la fois pour établir une supériorité sexuelle mais aussi raciale. Cette convergence et cette surdétermination ne sont pas simples à expliquer : selon les théories identitaires, il n'y a aucune raison que les identités ethniques et féminines se recouvrent (au contraire, on s'attendrait plutôt à une prolifération de types divergents).

– *Le caractère paradoxal des identités subalternes.*

En plus du phénomène de surdétermination qui rend les composantes des identités subalternes partiellement interchangeables, la définition binaire de ces identités se heurte aussi au fait que la représentation du genre et de l'ethnicité suit souvent une logique paradoxale : *la féminité (ou l'ethnicité) se voit attribuer des caractéristiques incompatibles*. Le stéréotype de la femme faible et soumise coexiste avec celui de la femme fatale destructrice ; l'image des gens de couleur passifs et peu actifs se développe en parallèle avec celle des populations non-blanches violentes et indisciplinées.

– *La multiplication des catégories genrées.*

Depuis quelques décennies, le combat des minorités sexuelles a amené les théoriciens du genre et de l'identité à prendre en compte un système d'identités genrées plus complexe que ce dont on pouvait se satisfaire par le passé. Au lieu d'une classification limitée aux termes masculin et féminin (auquel on rajoutait éventuellement « homosexuel »), les militants des minorités sexuelles contemporaines utilisent l'acronyme LGBTQIA (Lesbian, Gay, Bisexual, Transsexual, Queer, Questioning, Intersex, Asexual) pour désigner le spectre des identités possibles. La terminologie s'enrichit constamment. Le terme « cisgenre », introduit en allemand dans les années 1990 par le sexologue **Volkmar Sigusch** est maintenant utilisé pour désigner les personnes qui revendiquent une identité genrée en conformité avec le sexe qui leur a été attribué à la naissance (ce terme est donc le contraire de « transgenre »). Cette terminologie est maintenant acceptée,

notamment par les services administratifs des universités américaines. De nombreuses autres catégories intermédiaires ont également été proposées.

Au vu de tout ceci, l'approche du genre et de l'ethnicité faisant appel à des théories du langage basées sur un binarisme rigide paraît bien schématique et *susceptible de basculer dans un nouvel essentialisme*. On pourrait malgré tout objecter à ceci que cette nouvelle profusion terminologique et classificatoire produit un système qui reste bien régi par la logique du binarisme mais qui se déploie de manière plus complexe que la classification initiale. Selon les principes de bases du structuralisme classique [voir 2.3.4], toute nouvelle catégorie ne prend son sens que par ce qui l'oppose à d'autres termes, quelle que soit la complexité du système. Mais, contre cette vision structuraliste classique, on ressent bien dans l'évolution des discours concernant le genre l'aspiration à voir se développer non pas un système d'identités stables (formant éventuellement une classification complexe) mais bien la possibilité de pouvoir décrire *des identités fluides et changeantes*. Cette fluidité est d'ailleurs une des caractéristiques principales de l'identité « *queer* » qui implique *la possibilité d'infléchir, de subvertir les identités existantes*.

Nous verrons ci-dessous que les théoricien(ne)s du féminisme et du genre—notamment les figures majeures du féminisme français—**Hélène Cixous**, **Luce Irigaray**, **Julia Kristeva**)—ont trouvé dans le poststructuralisme et le postmodernisme des outils qui leur ont permis de rendre justice à ce caractère fluide de l'identité genrée. Il faut toutefois remarquer dès à présent que, selon un mécanisme que nous avons déjà mentionné ci-dessus, la "politique de la différence" développée par ces théoriciennes n'évacue pas entièrement le problème de l'essentialisme.

Dans une logique plus matérialiste, la fluidité conceptuelle en matière d'identités genrées se marque aussi par une attention accrue portée au contexte spécifique de la production culturelle. Selon **Harding** et **Moi**, une approche littéraire qui utilise le concept de genre doit donc s'efforcer tout d'abord de resituer les catégories qu'elle définit dans le contexte historique auquel elles appartiennent. Il faut *montrer comment les distinctions sexuelles sont renégociées à chaque époque, en fonction de tous les autres rapports de pouvoir*. Les facteurs historiques qui semblent jouer ici seraient, par exemple, le développement du capitalisme et de la modernité technologique. Celui-ci génère un type de masculinité dominante qui s'oppose à un "autre" polymorphe, qui pourrait être tout aussi bien les femmes que les non-blancs.

#### 5.4.2.2 Pluralisme et théories de la différence dans le féminisme français

Sous l'influence du poststructuralisme (théorie de la différence de **Derrida**), les féministes françaises—**Hélène Cixous**, **Luce Irigaray**, **Julia Kristeva**) élaborèrent des théories qui envisagent la féminité comme la promesse d'une *identité* que l'on pourrait qualifier de *fluide* ou *interstitielle*. Cet idéal s'exprime chez **Hélène Cixous** dans une critique de ce que la théoricienne appelle la *différence* et l'*écriture (dite) féminine*. L'enjeu de ces deux

termes est de créer *un mode d'expression qui échappe à la pensée binaire patriarcale*, c'est-à-dire aux oppositions rigides mentionnées dans la section précédente. Cette écriture féminine reste par définition difficile à définir, car elle doit en principe refuser tout investissement rigide, tout regroupement du sujet qui risquerait de la faire retomber dans le piège du discours masculin. Il est seulement possible de l'évoquer en utilisant des termes comme bisexualité, multiplicité, jouissance, don, différence.

De même, **Luce Irigaray**, sous l'influence de **Lacan**, défend l'idée que le discours patriarcal a placé la féminité hors de toute représentation, hors du système des signes. *Le mâle se construit dans le discours du même*, de la répétition de l'identique. *La femme—l'autre—ne possède au contraire pas d'espace linguistique*. Selon la théorie freudienne, la femme n'apparaît dans le langage que comme la figure-miroir, une figure spéculaire, et donc déficiente de l'homme : elle est un homme châtré. *La seule option qui lui est permise est d'imiter le langage, la norme masculine*. Irigaray pense cependant que cette pratique du pastiche (imitation) peut dans certains cas avoir valeur de déconstruction. Nous verrons plus bas que cette description du féminin comme une figure de l'autre insaisissable et subversif présent de nombreuses similarités avec la théorie de la « mimicry » (la « mimique ») dans la théorie postcoloniale d'**Homi Bhabha** [voir 5.4.3.3].

**Kristeva** définit également la position des femmes comme marginale et fluide par rapport au discours patriarcal. Cependant, au contraire de Cixous et d'Irigaray, Kristeva essaie *d'échapper à* ce que l'on pourrait appeler *un romantisme dogmatique de la différence, une célébration systématique de la marginalité fluide*. Elle se méfie donc de la tendance qui ferait de la marginalité, fluidité ou hétérogénéité des caractéristiques irrémédiablement liées à la féminité. Malgré leurs professions de foi anti-essentialistes, on trouve en effet chez Cixous et Irigaray la tentation de reconstruire une identité féminine paradoxalement stable et essentialiste, selon laquelle toute femme devrait se définir comme autre, comme sujet en constante métamorphose. Même si Kristeva insiste sur la nécessité de décrire le sujet comme une entité "en procès," c'est-à-dire en redéfinition constante, elle ne considère pas cette définition du sujet comme irrémédiablement liée à la féminité : ce lien est uniquement contextuel ; il est établi par un certain état historique du champ du discours, et affecte la définition d'autres acteurs historiques que les femmes—classe ouvrière, minorités ethniques, hommes en position non dominante. Cette conception du sujet minoritaire se base sur une théorie bien étayée du langage et de la structure de l'inconscient :

– **Kristeva** emprunte à **Bakhtine** l'idée que la signification des éléments du discours n'acquiert de valeur définie que dans un contexte précis [voir 5.3.3.1.2]. Tout élément langagier est renégocié et infléchi dans chaque contexte spécifique. Ceci veut dire tout d'abord qu'on ne peut pas se limiter à l'étude de la structure abstraite de la langue, comme le fait le structuralisme classique. Ensuite, ceci implique que le discours, et particulièrement *le discours littéraire, est en mouvement constant, en travail perpétuel*. Nous avons vu que ce mouvement du discours est ce que Kristeva appelle la *signifiance* [voir 3.3.2.2]. L'existence même

de ce processus de signifiante indique qu'il ne peut pas véritablement y avoir d'écriture purement féminine, comme Cixous le prétend. En effet, n'importe quel énoncé ou texte qui semblerait correspondre à une quelconque définition de l'écriture féminine pourrait, selon le contexte dans lequel ils s'insèrent, être *infléchi ou réutilisé* d'une manière qui ne correspond pas du tout à un projet féminin.

– **Kristeva** relie la définition de la signifiante à une relecture de la psychanalyse lacanienne [voir 3.3.3.3]. Nous avons vu que la signifiante, ce mouvement constant qui affecte le langage, est lié à un domaine que Kristeva appelle le *sémiotique*, et qu'elle oppose au *symbolique* [voir 3.3.3.2]. Par cette opposition, Kristeva procède à une reformulation des concepts lacaniens de *réel*, d'*imaginaire* et de *symbolique* [voir 3.3.3.3.8]. Le symbolique, comme chez Lacan, est le domaine du langage paternel, bien articulé selon un système d'oppositions binaires. Le symbolique est donc un domaine *oedipien* : on y accède lorsque l'on accepte le manque (l'impossibilité de réaliser son désir d'union avec la mère) et la loi du père, la prédominance du phallus dans le fonctionnement du langage [voir 3.3.3.3.7 et 3.3.4.5.4.6.2]. Le sémiotique est au contraire le lieu de pratiques signifiantes beaucoup moins bien définies que dans le symbolique. Il s'agit *d'un domaine préoedipien* : il correspond au stade où le jeune enfant communique avec sa mère au moyen d'un langage moins rigidement articulé que le symbolique. *Le sémiotique est donc le champ d'action de la signifiante* : c'est à ce niveau-ci qu'apparaissent *les comportements signifiants qui déstabilisent le langage symbolique*. On voit donc que Kristeva, au contraire de Lacan, fournit *une définition positive de l'imaginaire* : c'est le domaine préoedipien qui fournit le modèle pour la subversion du langage du pouvoir,

Il est essentiel de souligner que, même si Kristeva associe le *sémiotique* à la figure de la mère, elle ne veut pas affirmer qu'il s'agit du domaine qui produit exclusivement l'identité féminine, de la même manière que le symbolique produirait exclusivement des sujets masculins (ceci constituerait un retour à l'essentialisme). En effet, tous les individus—qu'ils soient masculins ou féminins—sont à la fois impliqués dans ces deux niveaux de discours (ils ont tous à la fois une relation avec leur mère et leur père). Chacun d'entre eux gère cette insertion de manière différente (identification préférentielle avec la mère ou le père). Ce que Kristeva définit donc à travers le sémiotique et le symbolique, c'est *l'existence d'une zone de marginalité, de subversion* qui érode potentiellement tout discours de pouvoir et *permet le développement d'une subjectivité fluide*. Tout le monde peut accéder à chacun de ces domaines, mais, historiquement, les sujets minoritaires sont plus proches du sémiotique.

### 5.4.2.3 Genre et performativité : Judith Butler

#### 5.4.2.3.1 Une synthèse philosophique de la théorie du genre et du constructivisme

Depuis la publication de *Gender Trouble* (1990) [*Trouble dans le genre*], la philosophe américaine **Judith Butler** s'est imposée comme une des figures les plus influentes du féminisme et de la théorie du genre. Cet ouvrage, ainsi que sa suite (*Bodies that Matter*), offrent une synthèse philosophique à la problématique constructiviste du genre (*gender*).<sup>119</sup> Le retentissement considérable de l'œuvre de Butler est dû en partie au fait qu'elle offre une synthèse philosophique à des recherches précédentes qui, nous l'avons vu, s'étaient développées dans une pluralité de domaines [voir 5.4.2.1]. Ses théories répondent aussi à l'impératif poststructuraliste et postmodernisme d'éviter tout essentialisme. Au contraire d'**Hélène Cixous**, Butler ne cherche pas à décrire une identité féminine dotée de caractéristiques spécifiques. Elle esquisse au contraire les conditions d'une pratique : elle décrit la manière dont les différences genrées, quelle que soit leur nature, peuvent se manifester à travers le discours. Pour ce faire, Butler fait appel à la théorie de la performativité et, en particulier, à l'œuvre de **Michel Foucault**.

Butler est intervenue dans les débats de la théorie du genre avec le radicalisme qui caractérise tous ses écrits. Selon elle, même les phénomènes qui semblent le plus profondément ancrés dans une nature biologique (les caractéristiques corporelles, par exemple) sont également des faits sociaux façonnés par l'histoire et l'évolution du discours. Cette thèse est caractéristique des théories poststructuralistes. Le poststructuralisme ne reconnaît *aucune essence extralinguistique* capable de contraindre le comportement humain. *Or le sexe dans sa définition biologique joue nécessairement le rôle d'une norme essentielle*, absolue : il impose des limites indépassables au comportement (si l'on se fie aux définitions biologiques de l'identité sexuelle, un homme et une femme restent des êtres fondamentalement différents dont les rôles sont prédéterminés). Il est donc logique pour des théoriciens et théoriciennes féministes poststructuralistes de *combattre l'essentialisme lié à la notion de sexe biologique* et de s'en remettre intégralement à la notion de genre, même si cette position semble parfois contre-intuitive.<sup>120</sup> Très logiquement, dans les écrits de Butler, la notion même de sexe n'a plus beaucoup de sens : elle se confond avec le genre. « Toutes les identités genrées, » écrit Butler, ne sont que des « fictions régulatrices [regulatory fictions]. »<sup>121</sup>

#### 5.4.2.3.2 Des identités genrées performatives

La spécificité de l'apport de **Butler** à ce débat consiste à avoir cherché à définir une base philosophique qui permette de démystifier le plus efficacement la définition essentialiste

<sup>119</sup> Judith Butler, *Gender Trouble* (1990 : New York : Routledge, 2007) ; Judith Butler, *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of "Sex"* (New York : Routledge, 1993).

<sup>120</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, pp. 184-193 ; *Bodies That Matter*, pp. 9-11.

<sup>121</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, p. 197.

du sexe. Au contraire de certaines féministes, elle ne veut pas opposer à la définition patriarcale de l'éternel féminin une redéfinition féministe du rôle des femmes : ce serait encore de l'essentialisme (ou, si l'on veut, du contre-essentialisme). Plus encore, cela ne permettrait pas de rendre légitimes des identités et des pratiques sexuelles qui échappent à la dichotomie masculin-féminin—les identités homo ou transsexuelles, par exemple. Il donc faut trouver un mécanisme de construction de l'identité qui ne fasse en aucun cas appel à une norme absolue.

Butler trouve ce mécanisme anti-essentialiste dans la *performativité du discours*—sa force illocutoire. Nous avons vu que **Foucault** (mais aussi **Lyotard** et **Wittgenstein**) considèrent que les situations d'énonciation génèrent ou façonnent leur propres instances (locuteurs, interactions, lieux) [voir 3.3.2.1]. De même, Butler pense que *les sujets genrés sont produits par les actes de langage qui construisent la vie sociale* ; ils sont les *produits des effets de pouvoirs* définis par Foucault. Il n'y a donc pas d'identité préexistant à l'interaction sociale : celle-ci est intégralement produite, *mise en scène* au sein des interactions discursives (« *to perform* » en anglais veut aussi dire « jouer un rôle théâtral »). Si les sujets se cantonnent à des rôles en apparence stables, c'est qu'ils ou elles essaient de se limiter à l'*itération* (la répétition) sans fin du même rôle. Cependant, l'itération parfaite de la norme se révèle impossible : *un certain décalage intervient toujours dans le processus de répétition* (nous avons vu qu'il s'agit d'un principe de base du poststructuralisme : le discours est toujours instable [voir 3.3.1.1]). Une politique progressiste se doit donc de « troubler » d'autant plus ce processus performatif répétitif en subvertissant les rôles traditionnels, par exemple en adoptant des comportements considérés comme transgressifs et minoritaires (Butler a souligné la valeur subversive du transvestisme, par exemple).

Tout comme pour les approches inspirées de **Foucault**, analyser des œuvres artistiques à la lumière de Butler consiste à déterminer comment ces œuvres contribuent à *créer, maintenir en existence ou déconstruire les processus identitaires performatifs*. On peut comprendre qu'une telle approche favorisera les œuvres qui remettent en question la performance des rôles traditionnels ou qui montrent que même dans les textes les plus conservateurs, le maintien des rôles traditionnel est toujours objet de subversion (une telle lecture démystificatrice est un exemple de ce que Jacques Derrida appelle la *déconstruction*) [voir 3.2.1.3]. L'intérêt que porte Butler au transvestisme s'explique par le fait que les travestis considèrent d'emblée que l'adoption d'un rôle genré est une performance : leur déconstruction des clichés de la féminité est lucide car elle n'essaie pas de faire accepter comme naturel une pratique qui est construite socialement. Il ne s'agit pas, pour reprendre le terme de **Barthes**, de la « naturaliser » [voir XXXX].

#### 5.4.2.3.3 La subversion performative des rôles genrés

Selon Butler la mise en œuvre de rôles genrés sur base de stratégies performatives peut être contrée par *une forme de subversion* : comme le titre d'un de ses essais les plus importants

l'indique, il est possible d'introduire un « [t]rouble dans le genre ». <sup>122</sup> Butler elle-même décrit cette tactique de résistance sur base du concept de performativité tel qu'on le retrouve chez **Foucault**. Il est cependant aussi possible de montrer que le modèle de subversion performative envisagé par Butler est proche de la subversion dialogique d'inspiration bakhtinienne.

Nous avons vu que la pratique culturelle qui, selon Butler, est le plus à même d'introduire le trouble dans le genre est le transvestisme. Les spectacles de travestis tels que Butler les décrit ont tout d'abord une fonction *métaculturelle* : par le fait de mettre en scène des hommes qui adoptent les codes vestimentaires et cosmétiques réservés aux femmes (ou vice versa), les travestis mettent en lumière les mécanismes de construction du genre. Plus précisément, ils ou elles permettent à leur public de comprendre que ces mécanismes sont bien des processus de construction et non le produit d'un destin biologique inéluctable.

Cependant, au-delà de leur fonction métaculturelle, les spectacles de travestis mettent en œuvre un mécanisme plus fondamental rendant possible la subversion des normes imposées par la culture. Pour Butler, le maintien de normes conservatrices est rendu possible par *un mécanisme de répétition performatif* : la norme est réitérée par la répétition performative— par l'*itération* des mêmes actes de langage, jour après jour. Or *cette itération performative ne peut pas espérer prendre la forme d'une répétition à l'identique*. Un glissement—un léger changement de contexte—intervient entre chaque acte de langage visant à perpétuer une norme). La répétition de la norme est donc un phénomène potentiellement fragile, soumise à des « échecs inévitables ». <sup>123</sup> En ceci, Butler reformule un principe central du poststructuralisme, énoncé en particulier par **Jacques Derrida** dans ses essais du milieu des années 1960 (*De la grammatologie, La voix et le phénomène*) : nous avons vu que Derrida indique que les systèmes de signes ou les séquences d'actes de langage ne sont jamais stables au fil du temps [voir 3.3.1.2]. De même, la théorie dialogique bakhtinienne insiste sur le fait que toute parole s'inscrit dans un contexte qu'aucun locuteur ne peut contrôler. Pour toutes ces raisons, *l'acte de langage qui réinscrit une norme ne peut garantir la stabilité de cette norme*.

Selon Butler, il faut donc *privilégier les pratiques qui, comme le transvestisme, peuvent se saisir de l'instabilité de la norme et la réinscrire de manière subversive*. La possibilité existe donc de développer une subversion performative qui fasse glisser les lignes de forces qui déterminent les normes de comportement. Comme l'exemple du transvestisme l'indique, cette subversion performative prend au départ la forme du *pastiche* et de la *parodie*—l'imitation délibérément (on même involontairement) imparfaite de la norme. Notons que cette vision d'une subversion performative s'exprimant par la parodie correspond assez bien à ce que **Dick Hebdige** discerne dans la culture punk [voir 5.3.3.2.4] ou à ce qu'**Homi Bhabha** désigne par le concept de « mimicry » [voir ci-dessous : 5.4.3.3.2].

<sup>122</sup> Judith Butler, *Gender Trouble* (1990 ; New York : Routledge, 2007) iii.

<sup>123</sup> Judith Butler, *Gender Trouble* 199.

### 5.4.3 Postcolonialisme et ethnicité

#### 5.4.3.1 Théories de l'ethnicité : du dialogisme identitaire au dialogisme généralisé

Nous avons déjà indiqué qu'à certains égards, la représentation de l'ethnicité dans le discours fait appel aux mêmes procédés qui régissent la représentation du genre. Tout comme le discours du genre, le discours de l'ethnicité fait appel aux mécanismes de découpage sémiotique de la perception décrits par **Ferdinand de Saussure**, **Edward Sapir** et **Benjamin Lee Whorf** ainsi qu'à l'encodage connotatif analysé par **Roland Barthes** [voir 2.3.5 ; 2.5.3.4.1.3.3]. Ce n'est pas un hasard si l'exemple le plus célèbre illustrant le mécanisme de mythologisation idéologique cité par **Roland Barthes** est tiré du discours colonialiste français [voir 5.2.2.2.2]. Sur base de la même méthodologie sémiotique, **Stuart Hall** a analysé la construction de l'ethnicité dans les commentaires de presse concernant les athlètes d'origine africaine.<sup>124</sup> De plus, nous avons indiqué plus haut que les composantes mêmes des stéréotypes ethniques rejoignent en partie les stéréotypes genrés : ils esquissent la figure d'un Autre qui sert de contre-type à la masculinité blanche supposément caractérisée par la rationalité, la cohérence, le comportement adulte, etc. [voir 5.4.2.1].

Il y a cependant un trait important de l'analyse de l'ethnicité qui diffère des théories du genre. Au contraire des auteur.e.s féministes, les théoricien.ne.s de l'ethnicité ont montré un certain degré de résistance vis-à-vis des théories poststructuralistes de la différence et du concept du sujet fluide, hybride, hétérogène. Chez les théoriciens de l'africanité ou de l'afro-américanité (**Vernon Dixon** ; **Gerald G. Jackson**), on remarque en effet un attachement à des modèles culturalistes qui ne se laisse pas tenter par l'hybridité et la fluidité, ce qui donne lieu à une politique identitaire basée sur des principes essentialistes. Dans cette optique, on établit par exemple une distinction stable entre une mentalité blanche euro-américaine, individualiste, rationaliste et, d'autre part, une mentalité africaine communautariste basée sur une théorie du savoir intuitionniste. Dans le domaine de la culture afro-américaine, cette conception quasi-essentialiste de l'identité africaine s'est développée au sein des mouvements du nationalisme noir dès le début du 20<sup>ème</sup> siècle (les idéaux séparatistes défendus par le romancier **Sutton E. Griggs** ; le mouvement politique de **Marcus Garvey** prêchant le retour en Afrique). Cet essentialisme a trouvé un champ de développement significatif dans les années 1960 au moment le plus conflictuel du combat pour les droits civils. Le **Black Arts Movement** qui émergea à l'époque, dont le dramaturge et poète **Amiri Baraka** se fit le porte-parole, cherchait à développer une esthétique spécifiquement africaine destinée préférentiellement à un public noir. Cette thématique racialisée s'est perpétuée au fil des décennies. En France, elle inspire notamment des mouvements tels que les **Indigènes de la République**.

---

<sup>124</sup> Stuart Hall, "The Spectacle of the Other," *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall (Milton Keynes, UK : The Open University, 1997), pp. 223-290

L'importance de la politique identitaire essentialiste dans le domaine de l'ethnicité s'explique par des facteurs sociaux et historiques. Pour des groupes sociaux confrontés à des clivages raciaux extrêmement rigides ancrés dans l'histoire de l'esclavage et dans la persistance de la ségrégation, il semble en effet politiquement peu intéressant de se rallier à un modèle du sujet qui prône la fluidité et le refus de l'ancrage. L'idéal d'hybridité et de métissage qui découle des théories poststructuralistes de la différence peut en effet facilement mener à une *politique assimilationniste* qui permet à la partie la plus favorisée du groupe minoritaire de se fondre dans le groupe majoritaire, laissant derrière elle un groupe important d'exclus (c'est le dilemme de la classe moyenne noire américaine). L'idéal d'hybridité postmoderne défendu par **Donna Haraway** dans « A Manifesto for Cyborgs » [voir 5.4.1] a, par exemple, été soupçonné d'une telle dérive assimilationniste. La critique Latino-américaine **Paula Moya** remarque qu'Haraway célèbre comme modèle d'hybridité ethnique le personnage de **La Malinche**, qui servit d'interprète au conquistador **Hernán Cortes** auprès des populations amérindiennes. Or, La Malinche est considérée par beaucoup de latino-américains comme l'exemple même de la trahison ethnique. En d'autres mots, on peut dire que *le sujet fluide et hybride du poststructuralisme est surtout attrayant pour des individus appartenant à un groupe qui possède déjà une identité bien définie*. Ceux qui par contre appartiennent à un groupe dont la culture a été effacée ou radicalement minorisée trouveront peut-être plus important d'établir en premier lieu les bases de leur propre identité. D'autre part, les théoriciens de l'ethnicité se plaignent volontiers du côté élitiste et eurocentriste du poststructuralisme, qui semble fort éloigné des préoccupations des groupes véritablement défavorisés.

Il ne faudrait cependant pas se représenter l'étude de l'ethnicité comme un champ traversé par une dichotomie fixe opposant, d'une part, les partisans d'un essentialisme ethnique rigide et, d'autre part, les chantres du postmodernisme célébrant l'hybridité et la fluidité absolues. Il serait plus exact d'imaginer ce domaine comme un continuum structuré par deux choix théoriques principaux, que nous pourrions appeler respectivement le *dialogisme identitaire* et le *dialogisme généralisé*. Le dialogisme identitaire désigne les théories qui décrivent les identités subalternes comme étant structurée par un processus dialogique qui est considéré soit comme un fardeau imposé par une situation historique d'oppression, soit comme le moteur d'une dynamique de subversion qui refuse cependant l'assimilation au groupe dominant. Le dialogisme généralisé décrit au contraire un état de la culture dans lequel les échanges interethniques au niveau global sont devenus une réalité incontournable qui modifie à la fois les cultures supposément dominantes et les cultures subalternes.

Le terme « dialogisme identitaire » est, à vrai dire, suffisamment paradoxal pour avoir la valeur d'un oxymore. Nous avons vu qu'en principe, le dialogisme ne s'accommode pas d'une politique de l'identité car celle-ci est d'emblée suspecter de verser dans le monologisme [voir 5.3.3.1.2]. Cependant, ce terme paradoxal s'avère utile pour désigner des conceptions de l'ethnicité qui sont fonctionnellement équivalentes à la théorie de l'écriture féminine d'**Hélène Cixous**. Nous avons vu que Cixous décrit l'écriture féminine comme essentiellement distincte de la masculinité tout en étant animée par un

mouvement inhérent de subversion. De même, particulièrement dans le domaine des études afro-américaines, plusieurs théoriciens et auteurs littéraires ont décrit une forme spécifique d'africanité basée sur une identité fragmentée, fluide et contestataire, mais cependant distincte des normes de pouvoir européennes. La description de l'identité afro-américaine comme un processus dialogisé remonte au sociologue afro-américain de la première moitié du vingtième siècle **William Edward Burghardt (« W. E. B. ») Du Bois**. Dans *The Soul of Black Folk* (1903), Du Bois écrit que les afro-américains sont affligés d'une « double conscience » (« double consciousness »). Ils ou elles sont obligés de se définir à la fois en fonction de leur origine africaine et en fonction des normes européennes dominantes de la société américaine. Dans l'argumentation de Du Bois, il est clair que cette identité dialogisée est plus un fardeau qu'une richesse. La thèse de Du Bois eut un impact retentissant sur les intellectuels afro-américains ultérieurs. À partir des années 1960 et 1970, l'émergence du poststructuralisme et des théories bakhtiniennes permit à des théoriciens de l'ethnicité d'infléchir cette vision dialogisée sous des abords plus optimistes. Nous verrons dans la section ci-dessous qu'**Henry Louis Gates, Jr.** interprète le dialogisme interne de l'afro-américanité comme une stratégie de subversion [voir 5.4.3.2]. Le sociologue britannique **Paul Gilroy** adopte un point de vue similaire pour l'étude des pratiques culturelles afro-britanniques. De même, en littérature, la vision d'une identité à la fois essentiellement noire et essentiellement subversive s'est exprimée de manière explicite chez de nombreux écrivains, en particulier **Ralph Ellison** et **Ishmael Reed**.

Le dialogisme généralisé, en revanche, est le thème dominant du vaste champ de recherche désigné depuis une trentaine d'année par le terme postcolonialisme. La théorie postcoloniale s'est exprimée au départ comme une critique de l'inégalité qui conférait un statut dominant à la culture émanant du *centre* des empires coloniaux—les métropoles européennes—et reléguait à un statut subalterne la littérature et la pensée qui se développait dans les *marges* de ces empires—dans les anciennes colonies. La théorie postcoloniale s'orienta rapidement vers une conception de la culture mondiale animée par un réseau d'interactions planétaire—un dialogisme généralisé résultant de la décolonisation de flux migratoires qui en résultèrent. Nous verrons ci-dessous que cette vision dialogique de l'ethnicité dans un contexte postcolonial a été articulée de manière explicite par le théoricien indo-américain **Homi Bhabha** [voir 5.4.3.3].

#### 5.4.3.2 La « critique noire du signe » : Henry Louis Gates, Jr. et Paul Gilroy

Les recherches du critique littéraire afro-américain **Henry Louis Gates, Jr.** et du sociologue afro-britannique **Paul Gilroy** démontrent que les pratiques culturelles des populations d'origine africaines peuvent être abordées comme des processus dialogiques identitaires. Ces auteurs abordent des domaines—les cultures littéraires et populaires afro-américaine et afro-britannique—dans lesquelles traditions africaines et européennes interagissent. À travers ces réflexions, Gates et Gilroy ont montré qu'une « *critique noire*

*du signe* » peut être articulée en faisant appel à des principes poststructuralistes, dialogiques et performatifs.<sup>125</sup>

Les cultures métissées d'origine africaine se prêtent particulièrement bien à l'approche dialogique car elles sont constituées de pratiques signifiantes qui se sont développées en contact constant avec une norme dominante—la culture eurocentrique—ou dans les interstices de celle-ci. Une telle configuration a nécessairement amené les acteurs culturels des communautés d'origine africaine à s'appropriier des éléments de la culture dominante, à les recontextualiser et à les infléchir selon leurs propres besoins. C'est par ce processus, suggère **Gates**, que « [l]es noirs » ont « colonisé » ce qui était au départ « un signe blanc ». <sup>126</sup> Ce mécanisme d'appropriation ou de réaccentuation correspond, dans la terminologie de Bakhtine, à l'utilisation de mots à *double voix* (c'est ce que les bakhtiniens appellent aussi le « *bivocalisme* »). Les énoncés qui, selon Gates, ont été décolonisés par des locuteurs noirs ont été produits « en insérant une nouvelle orientation sémantique dans un mot qui possédait déjà—et qui d'ailleurs conserve—sa propre orientation »<sup>127</sup>. *Deux voix distinctes—une voix africaine et une européenne—coexistent dans les mêmes énoncés.*

Dans *The Signifying Monkey*, **Gates** indique que les afro-américains qui pratiquent le bivocalisme—les jeux de langage visant à l'appropriation et la réaccentuation du discours—se sont inspirés du folklore africain.<sup>128</sup> Celui-ci fait appel à des personnages de « tricksters ». Ces figures comiques ont comme fonction de défier les figures d'autorité et à entretenir avec elles des interactions qui, à la lumière de **Bakhtine**, peuvent être qualifiées de subversion dialogique. Ainsi, dans de nombreux récits africains, le personnage du *Signifying Monkey* affronte en tant que trickster la figure du Lion et parvient à l'humilier en jouant sur sa crédulité et son manque d'intelligence. Notons que l'utilisation subversive du trickster ne se limite pas au domaine africain. Le terme trickster lui-même a été créé par le folkloriste américain **Daniel G. Brinton** à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et a souvent été utilisé dans des études consacrées au folklore amérindien (le personnage récurrent du Coyote sert de trickster dans beaucoup de récits des Indiens d'Amérique). Le héros médiéval européen du *Roman de Renart* est également un exemple célèbre de cette figure. Ce que Gates met donc en lumière dans les traditions africaines, c'est, selon la terminologie de Bakhtine, un discours *carnavalesque* (un dialogisme parodique et oppositionnel) au centre duquel on trouve la figure subversive du Signifying Monkey.

Les pratiques discursives ironiques et subversives inspirées des tricksters du folklore africain ont alimenté la littérature et la musique afro-américaine tout au long du 20<sup>ème</sup> siècle (jazz, blues, hip-hop). Cette culture de l'oralité se structure autour de pratiques bien identifiées—« *sounding* », « *signifyin'* »—dont les mécanismes semblent avoir

<sup>125</sup> Henry Louis, Gates, Jr., *The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Criticism* (New York, Oxford University Press, 1988) 48.

<sup>126</sup> Henry Louis, Gates, Jr., *The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Criticism* 47.

<sup>127</sup> Henry Louis, Gates, Jr., *The Signifying Monkey* 50.

<sup>128</sup> Voir Henry Louis, Gates, Jr., *The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Criticism* 5-22.

anticipé les jeux de langage des avant-gardes postmodernes.<sup>129</sup> « Sounding » désigne un échange d'insultes dont le participant le plus imaginatif sort gagnant (pensons aux joutes verbales du rap ou aux duels des saxophonistes de bebop dans les années 1940). Le « signifyin' » est un mécanisme un peu plus complexe mettant en œuvre des échanges verbaux dans lequel le signifié (le message, le contenu propositionnel) ne sert que de prétexte au travail d'improvisation et de recontextualisation effectué par le locuteur. A ce titre, le « signifyin' » correspond au *procès de la signifiante* décrit par Kristeva : il s'agit d'une *intervention performative* qui refaçonne un matériau culturel préexistant en un acte de langage inédit [voir 3.3.3.2].<sup>130</sup>

La tradition du roman afro-américain contient de nombreux exemples de signifyin' : **Zora Neale Hurston** dans *Their Eyes Were Watching God* (1937) et **Ralph Ellison** dans *Invisible Man* (1952) décrivent des personnages qui s'affrontent en des joutes verbales dont l'enjeu est beaucoup moins de communiquer un message que de prendre plaisir à l'élaboration d'un discours improvisé se développant sur le mode de la parodie (dans le langage des afro-américains, cette pratique s'appelle d'ailleurs « to signify on something », c'est-à-dire improviser à partir d'un thème donné et en infléchir la signification). En musique, le mécanisme du signifyin' a été essentiel pour le développement du jazz, qui combine des sources musicales africaines (prédominance du rythme et des percussions) avec une instrumentation d'origine européenne (les cuivres, les fanfares de la Nouvelle Orléans, les arrangements quasi-symphoniques des big bands). Parmi les exemples les plus simples de signifyin' musical, on peut citer les arrangements jazzifiés de morceaux qui ne faisaient pas partie au départ de l'univers du jazz (« La vie en rose ») ou encore l'utilisation par des artistes hip hop de riffs de heavy metal (le riff de « Kashmir » du groupe rock britannique **Led Zeppelin** recyclé en rythmique hip hop pour la bande son du remake du film *Godzilla*).

L'analyse des musiques afro-américaine et afro-britannique développée par **Paul Gilroy**, confirment les réflexions de **Gates** au sujet du signifyin'. Gilroy prend comme point de départ la thèse selon laquelle que la culture populaire des communautés d'origine africaine essaie de contrer les structures de pouvoir capitalistes au moyen d'une résistance de type dialogique. La cible principale de cette résistance est l'organisation capitaliste du temps et de l'espace.<sup>131</sup> Pour les populations noires, l'espace et le temps capitalistes sont des sources d'oppression non seulement en raison de leurs caractéristiques intrinsèques, mais plus encore par le fait que les noirs sont souvent exclus du monde du travail.<sup>132</sup> Dans ce contexte, les communautés d'origine africaine produisent une culture dans laquelle le plaisir lui-même sert de stratégie de résistance. Ce plaisir s'exprime notamment par le développement de pratiques participatives qui s'emparent des produits de l'idéologie blanche et de l'industrie de la culture et qui—comme l'écrit Gilroy, citant **Bakhtine**—les

<sup>129</sup> Henry Louis, Gates, Jr., *The Signifying Monkey* 81 (italiques dans l'original).

<sup>130</sup> Henry Louis, Gates, Jr., *The Signifying Monkey* 50.

<sup>131</sup> Voir Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack : The Cultural Politics of Race and Nation* (1987, London, Routledge, 1992) 284.

<sup>132</sup> Voir Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack* 286.

« carnavalisent ». <sup>133</sup> Cette réappropriation carnavalesque se remarque par exemple dans la pratique des DJs afro-britanniques des années 1980, invitant le public à des gestes de réappropriation subversive :

Des échanges hautement ritualisés entre les DJs et le public [...] visaient à corrompre systématiquement des mots anglais sans valeur marquée, créant ainsi de nouvelles formes de discours public. De manière ludique, [ces mots] étaient dotés de significations sans rapport avec celles dont ils étaient investis dans le discours hégémonique. <sup>134</sup>

Dans une logique très bakhtinienne, Gilroy insiste sur le fait que cette dialogisation carnavalesque agit particulièrement par le biais des éléments non-verbaux de la musique—rythme, mélodie, cris inarticulés des chanteurs et de leur public. <sup>135</sup> Ceci confirme les remarques de Bakhtine concernant l'importance du paralinguistique dans l'accentuation dialogique : *la réappropriation subversive se pratique souvent au niveau du jeu de l'intonation, de l'inflexion.* <sup>136</sup> (Cette remarque s'applique d'ailleurs très bien à la création de version jazzifiées de morceaux préexistants).

### 5.4.3.3 Postcolonialisme et dialogisme planétaire : Homi Bhabha

#### 5.4.3.3.1 Le « Tiers Espace » de la condition postcoloniale

Les stratégies dialogiques définies par, **Gates** et **Gilroy** ainsi que le programme de résistance performative proposé par **Judith Butler** [voir 5.4.2.3] peuvent être mis en parallèle avec les pratiques culturelles étudiées par les théoricien(ne)s du postcolonialisme, en particulier par le philosophe d'origine indienne **Homi K. Bhabha**. Sous l'influence d'auteurs comme le philosophe afro-français **Frantz Fanon** et le théoricien de la littérature d'origine palestinienne **Edward Said**, Bhabha analyse les conséquences de la décolonisation et de la globalisation sur les pratiques culturelles mondiales. Sa démarche peut à ce titre être comparée à celle de la philosophe d'origine indienne **Gayatri Chakravorty Spivak** qui analyse à la lumière du poststructuralisme le champ culturel, intellectuel et politique généré par la (dé)colonisation. Ces recherches mènent Bhabha à élaborer des concepts tels que le *Tiers Espace*, l'*hybridité*, la *subversion mimétique (mimicry)*. Par ces termes, Bhabha définit les conditions d'un *dialogisme planétaire* qui jette les bases d'une dynamique d'émancipation.

Dans les essais rassemblés dans son ouvrage majeur, *The Location of Culture* (1994) **Bhabha** prend comme point de départ les changements sociogéographiques qui ont affecté les populations depuis la Deuxième Guerre Mondiale. La disparition des grands

<sup>133</sup> Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack* 274.

<sup>134</sup> Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack* 261.

<sup>135</sup> Voir Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack* 290.

<sup>136</sup> Voir Tzvetan Todorov, *L'imagination dialogique* 193.

empire coloniaux, les flux migratoires qui en ont résulté, ainsi que le développement des médias électroniques ont jeté les bases de ce que Bhabha appelle « [l]e *‘nouvel’ internationalisme* ». <sup>137</sup> Les cultures du présent postcolonial ne peuvent plus s’élaborer selon une logique nationale ou continentale ; elles émanent au contraire directement de la recomposition démographique qui caractérise la postcolonialité. <sup>138</sup> La culture planétaire se trouve donc dans une situation d’*hybridisation*, c’est-à-dire de *négociation dialogique*. À l’inverse de ce qu’ont pu croire certains créateurs du passé, il n’est plus possible d’ignorer que chaque œuvre, chaque système de pensée ou chaque pratique signifiante entre nécessairement en dialogue avec des voix divergentes ou minoritaires. Les pratiques culturelles autrefois considérées comme subalternes ne s’expriment plus d’une position d’extériorité lointaine : l’hybridisation des populations due aux flux migratoires contemporains permet à ces dernières d’émerger en tous points—du cœur même des sociétés qui, par le passé, pouvaient se croire culturellement homogènes. Ces voix autrefois subalternes amènent donc les œuvres des cultures dominantes à s’hybrider—à entrer en dialogue avec des perspectives autrefois réduites à un statut d’invisibilité.

Selon **Bhabha**, ce processus de (re)négociation dialogique n’est pas le fruit d’une simple coïncidence historique : il n’est pas une caractéristique contingente de l’époque postcoloniale. Invoquant des arguments ancrés à la fois dans le poststructuralisme et le dialogisme, Bhabha affirme que la conjoncture actuelle n’a fait que mettre en lumière un mécanisme fondamental de la communication : le fait que *toute négociation culturelle implique le glissement du sujet vers l’altérité et l’hybridité*. Selon Bhabha, la communication et l’interprétation *arrachent le locuteur et l’interlocuteur à leur illusion d’identité* et les projettent dans ce qu’il appelle le « *Tiers Espace [Third Space]* » *de la négociation dialogique* : <sup>139</sup> Selon Bhabha, l’arrachement vers le Tiers Espace—le fait d’être projeté vers l’hybridisation—n’est rien d’autre que la conséquence du dynamisme du « présent de l’énonciation » : <sup>140</sup> il s’agit de l’effet inéluctable du devenir tel qu’il s’exprime à travers le discours dialogisé. Le concept de « *présent dialogique* » évoqué par Bhabha est donc fonctionnellement équivalent à la notion de *différance* définie par **Jacques Derrida** ou au concept d’itération performative chez **Butler**. Ces trois termes impliquent en effet que le passage à ce que Bhabha appelle le Tiers Espace fait partie des structures fondamentales de la communication.

#### 5.4.3.3.2 La subversion mimétique (« mimicry »)

Comme beaucoup de théoriciens postmodernes et comme **Bakhtine** lui-même, Bhabha estime de manière axiomatique que *le mouvement du discours et de l’expérience qui a lieu au sein du* « présent de l’énonciation »—et donc dans le *Tiers Espace*—*est porteur d’une promesse d’émancipation* : le processus qui s’accomplit à travers les confrontations

<sup>137</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London, Routledge, 1994) 8.

<sup>138</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* 17.

<sup>139</sup> Bhabha Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* 53.

<sup>140</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* 266.

dialogiques, aussi complexe et indéterminé soit-il, est une source d'espoir par le fait même qu'il alimente *un changement perpétuel*.<sup>141</sup> L'accession au Tiers Espace par le procès de l'énonciation entraîne donc inévitablement des pratiques de subversion. Les « déplacements et (...) réalignements » provoqués par la négociation dialogique subvertissent « les fondements du moment hégémonique et redéploie[nt] des sites de négociations alternatifs hybrides ». <sup>142</sup> Dans cette optique, toute incursion dans le dialogisme pose un risque pour le discours hégémonique.

Remarquons que la négociation dialogique du Tiers Espace évoquée par **Bhabha** est structurellement semblable aux processus performatifs définis par **Judith Butler** (et donc comparable au procès de la signifiante chez **Kristeva** et au travail de la différance chez **Derrida**). Il n'est donc pas surprenant que, comme chez Butler et Kristeva, les mécanismes de subversion envisagés par Bhabha s'expriment par *des processus intertextuels et parodiques*. Chez Bhabha, le mécanisme de résistance discursive primordial mis en œuvre par les sujets du (post)colonialisme est ce qu'il appelle la « *mimicry* »—un terme que l'on peut traduire par la « mimique » ou la *subversion mimétique*. <sup>143</sup> Bhabha indique que les efforts accomplis par les sujets colonisés afin d'imiter les normes culturelles des colonisateurs produisent inévitablement des pratiques subversives. La mimique des pratiques culturelles dominantes, qui se voudrait copie parfaite, est emportée par le dynamisme dialogique du présent énonciatif et devient une réplique déplacée, moqueuse. Pour reprendre le vocabulaire de la multiaccentualité, la mimique constitue ce que **Stuart Hall**, paraphrasant **Volochinov/Bakhtine**, appelle « une accentuation différente d'un terme identique ». Elle amorce par là-même un mouvement de résistance. Les sujets qui essaient de perpétuer les discours de domination ne peuvent donc espérer maintenir leur dominance dans la durée : leur discours sera toujours infléchi par des négociations dialogiques dont la « *mimicry* » est un exemple particulièrement pertinent pour le contexte (post)colonial.

---

<sup>141</sup> Voir Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* 38-39.

<sup>142</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* 255.

<sup>143</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* 121.

#### 5.4.4 Pratique du multiculturalisme postmoderne : la décanonisation

Pendant les premières décennies de son développement, la théorie de la culture associée au structuralisme, au poststructuralisme et au postmodernisme n'a qu'assez peu attiré l'attention des médias. La controverse la plus importante, liée au structuralisme classique, eut lieu en France dans les années 1960 quand **Roland Barthes** dut défendre son approche critique contre les attaques des historiens de la littérature traditionalistes.<sup>144</sup> Pour le reste, les enjeux de ces théories de la culture se sont révélés souvent trop hermétiques pour faire l'objet d'une couverture médiatique. Deux aspects de la théorie poststructuraliste ont pourtant provoqué des débats publics. Le premier est la théorie du genre, dont nous avons offert un exposé plus haut [voir 5.4.2]. Elle a été un des enjeux des débats autour du mariage homosexuel, particulièrement en France, et a également servi de cible à des associations de parents conservateurs effrayés de voir leurs enfants exposés à ces nouvelles théories. Le deuxième a causé des débats tout aussi conflictuels : il s'agit de de la *décanonisation*—c'est-à-dire *la révision du canon littéraire*.

La volonté de pluralisme qui a animé la critique littéraire des vingt dernières années s'est en effet manifestée de la manière la plus visible—et probablement la plus efficace sous la forme de ce que l'on appelle en anglais le "*canon-bashing*"—c'est-à-dire la *critique du canon littéraire*. Le terme canon littéraire ou artistique fut créé par analogie à la terminologie de la théologie chrétienne. De la même manière que le canon de la chrétienté désigne les textes reconnus officiellement comme sacré, la *culture canonique* regroupe toutes les œuvres et pratiques considérées comme dignes d'être célébrées par les institutions culturelles, et en particulier les textes que les institutions scolaires sont censées enseigner. Un grand nombre de critiques dans le monde universitaire anglo-américain et plus tard en Europe ont se sont engagés dans une révision de ce canon artistique. Ils et elles exigent que l'enseignement de la littérature s'ouvre aux femmes et aux auteurs minoritaires. En pratique, il s'agit de faire en sorte que les listes de lectures proposées aux étudiants, les ouvrages de littératures primaires et secondaires ne soient pas composés uniquement d'œuvres dont les auteurs seraient des hommes blancs, en général morts depuis longtemps (les "*dead white males*"). Cette révision du canon littéraire mène soit à la création d'un *canon pluraliste*, soit à la création d'*une pluralité de canons minoritaires* (féministe, africain-américain, chicano ....). Le mouvement a connu un succès retentissant des deux côtés de l'Atlantique. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer les intitulés de cours, les programmes de conférences académiques et les anthologies d'il y a trente ans avec ceux d'aujourd'hui.

Assez logiquement, le succès de ce mouvement a provoqué une hostilité parfois féroce de la part de critiques plus traditionalistes (**Allan Bloom**, *The Closing of the American Mind*; **Alain Finkielkraut** en France). Ces derniers considèrent que la pédagogie de la décanonisation privilégie l'aspect politique des œuvres par rapport à leur dimension esthétique. Ces opposants de la décanonisation s'appuient la plupart du temps

---

<sup>144</sup> François Dosse, *Histoire du structuralisme, tome I : le champ du signe, 1945-1966* (Paris : Editions la Découverte, 1992), pp. 264-270.

sur ce que l'on appelle la définition *belle-lettriste* de la culture. Dans cette logique, la culture est définie comme la capacité d'identifier et d'apprécier des œuvres répondant à des critères d'excellence esthétique et morale. Malheureusement, la définition belle-lettriste de la culture n'est souvent pas étayée par des arguments cohérents : on a le plus souvent affaire à une logique d'intimidation culturelle se référant à des critères mal identifiables tels que la notion de « goût »—la capacité supposément spontanée ou acquise de reconnaître la beauté. **Pierre Bourdieu** considère qu'une défense de l'art sur cette base est du ressort de l'« idéologie de la création charismatique ». <sup>145</sup> En fait, la définition belle-lettriste ne peut être pleinement cohérente que si elle est étayée par une philosophie *idéaliste*, donc une métaphysique : les *critères* qui permettent à une œuvre d'accéder au canon artistique doivent être *universels* et *intemporels* ; l'œuvre doit également être indépendante de tout but pragmatique. Il est cependant assez rare que les défenseurs du canon belle-lettriste prennent la mesure de l'idéalisme quasi-religieux qui sous-tend leurs arguments.

### Jane Tompkins et la décanonisation

Publié au milieu des années 1980, *Sentimental Designs* de **Jane Tompkins** est un des ouvrages qui a le plus ouvertement prôné la révision du canon littéraire. Tompkins s'attaque à une des vaches sacrées de la critique littéraire du milieu du 20<sup>ème</sup> siècle : le véritable culte voué à la littérature de la "Renaissance Américaine". Ce mouvement romantique du milieu du 19<sup>ème</sup> siècle—**Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Walt Whitman**)—est particulièrement prestigieux parce qu'il anticipe le modernisme américain (**Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald**). Tompkins démontre que cette tradition est profondément masculine et que c'est en partie grâce à un choix élitiste empreint de sexisme qu'elle a été considérée comme la seule littérature véritablement authentique. Ce que Tompkins veut montrer, c'est que, en privilégiant un auteur comme Melville, on occulte le fait que la tradition littéraire à la fois la plus lue et la plus importante politiquement au milieu du 19<sup>ème</sup> siècle était le roman féminin sentimental, dont l'oeuvre la plus connue est *La case de l'oncle Tom* de **Harriet Beecher Stowe**. Ce roman a atteint un public considérable (alors que l'oeuvre la plus prisée de Melville, *Moby Dick*, est passée presque inaperçue). Stowe a influencé le déroulement de la Guerre de Sécession. Cependant, pour des critiques (en général masculins), le roman sentimental n'atteint pas l'excellence esthétique nécessaire pour être inclus dans le canon littéraire. Tompkins, qui fait partie du *New Historicism* [voir 5.2.3.3], considère que ce jugement de valeur n'est pas neutre : la constitution du canon littéraire est toujours un domaine politisé.

Au total, on peut comprendre le côté passionnel des débats autour de la décanonisation dans la mesure où cette démarche n'est pas une révolution théorique dont l'impact pourrait n'affecter qu'un public limité : il s'agit d'une intervention politique directe dans la manière d'enseigner. La décanonisation pose à vrai dire des problèmes de nature très pratique, parfois assez délicats. Le temps disponible pour l'enseignement est

<sup>145</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (Paris : Seuil, 1992) p. 279.

forcément limité, tout comme l'est aussi l'espace disponible dans les anthologies et les manuels d'histoire littéraire. L'inclusion de nouveaux auteurs ou d'auteurs du passé non repris dans le canon existant entraîne inévitablement l'exclusion ou la marginalisation d'auteurs qui faisaient jusqu'alors partie du programme. Notons aussi que la décanonisation affecte le recrutement du personnel académique. Le fait d'ouvrir le recrutement à des chercheurs spécialisés dans les domaines considérés par le passé comme minoritaires ou même non susceptible d'étude académique infléchit fortement l'orientation d'un département universitaire et, dans la logique du système universitaire américain, la composition ethnique de ces derniers.

Pour ce qui est de l'enseignement, on peut espérer en la matière une politique caractérisée à la fois par la transparence et l'équilibre. Il semble légitime que certains cours adoptent un profil politique militant requérant un corpus décanonisé si du moins les objectifs de cet enseignement sont clairement définis. Il est tout aussi légitime en revanche que l'enseignement rende justice à l'ensemble de l'histoire des moyens d'expression abordés, y compris les œuvres qui paraissent appartenir à un héritage lointain. Comme **John Guillory** l'a montré dans un ouvrage remarquable, il serait peut-être simpliste de considérer, comme beaucoup d'intervenants dans ce débat l'ont suggéré, que le choix posé par la décanonisation oppose, d'une part, une politique conservatrice qui voudrait enseigner les auteurs canoniques à un public socialement privilégié et, d'autre part, une pédagogie progressiste qui enseignerait des œuvres minoritaires à un public multiculturel et socialement peu privilégié.<sup>146</sup> Il peut en effet être utile et légitime d'enseigner le canon belle-letttriste à un public d'origine modeste.

---

<sup>146</sup> John Guillory, *Cultural Capital : The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago : The University of Chicago Press, 1995).

## 5.5 Limites politiques et épistémologiques du poststructuralisme et du postmodernisme

Le poststructuralisme et le postmodernisme, nous l'avons vu, ont profondément remanié le discours du monde universitaire, du moins dans le domaine de l'étude de la culture. Depuis les années 1990, malgré une réception initiale parfois empreinte de scepticisme, les mouvements académiques issus du structuralisme et du poststructuralisme ont acquis une influence décisive et même parfois un privilège d'hégémonie sur la recherche et l'enseignement. Il est donc d'autant plus utile de circonscrire les limites de ces théories. Aucune approche théorique ne peut prétendre répondre à tous les problèmes de la théorie de la culture. Il existe donc bien certaines taches aveugles du poststructuralisme et du postmodernisme. Celles-ci sont devenues d'autant plus visibles avec le passage du temps : les spécificités et les limites de ces théories ressortent d'autant plus qu'elles ont perdu leur valeur de nouveauté.

En premier lieu, nous pouvons indiquer un certain nombre de *questions d'ordre politique* que le poststructuralisme laisse en suspens :

### – *Les paradoxes du pluralisme et de l'identité.*

D'après ce qui précède, nous pouvons avancer que le paradoxe théorique qui pose le plus de problèmes à la politique du poststructuralisme (mais qui, d'une certaine manière la définit le mieux) est celui qui oppose la politique du pluralisme identitaire à la politique de la différence—le choix entre ce que nous avons appelé plus haut le *dialogisme identitaire* et le *dialogisme généralisé* [voir 5.4.3.1]. En principe, le poststructuralisme et le postmodernisme devraient prôner le pluralisme et la diversité absolus, mais en pratique ils servent aussi souvent de support méthodologique à des théories identitaires. Paradoxalement, on remarque que ces deux tendances supposément incompatibles coexistent dans les textes de beaucoup d'auteur.e.s.

### – *La fin de l'universalisme progressiste ?*

On peut se demander si le décentrage politique revendiqué à la fois par les politiques identitaires et par la politique de la différence nous obligerait à proclamer *la fin de l'universalisme progressiste*. C'est une question à laquelle le poststructuralisme/modernisme n'offre pas de réponse entièrement satisfaisante. Un des points importants de la politique poststructuraliste (**Foucault ; Lyotard**) a été précisément de *mettre en lumière à quel point l'universalisme du siècle des lumières a pu servir d'alibi à une politique masculine et eurocentriste*. Cependant, si cette critique des modèles totalisants de l'humanisme se limite à cautionner une politique identitaire, on aboutit à une situation où le discours totalisant et répressif n'est pas aboli, mais au contraire démultiplié : chaque politique identitaire, par sa revendication essentialiste, reproduit à son niveau les mécanismes de pouvoir (politique d'exclusion, hiérarchie rigide de valeurs) qui caractérisaient le discours totalisant.

– *Un radicalisme abstrait et élitiste*

Prises au pied de la lettre, les théories poststructuralistes semblent aboutir à des positions politiques très radicales (**Deleuze, Cixous, Irigaray, Butler**) : elles rendent en effet impossible l'élaboration de tout discours d'autorité. Cependant, *ce côté révolutionnaire s'exprime souvent sans tenir toujours compte des conditions concrètes des luttes sociales*. Ce phénomène est en partie la conséquence du caractère hermétique des textes poststructuralistes, même dans leur version politique. Les universitaires noirs américains, par exemple, ont accusé de manière assez pertinente la théorie poststructuraliste de se tenir à une attitude eurocentrique et élitiste non pas en raison des arguments que ces théories développent théoriquement mais à cause de leur mode de diffusion visant un public très restreint. En pratique, les intellectuels poststructuralistes et postmodernistes qui sont intervenus dans les luttes sociales (**Foucault, Edward Said, Eve Kosofsky Sedgwick, Sean Wilentz**) le font souvent selon une logique politique plus modérée que ce que leurs écrits théoriques le suggéreraient : ils ou elles se rangent à des interventions politiques organisées selon la logique traditionnelle des mouvements progressistes (la figure de l'intellectuel sartrien n'a donc pas entièrement disparu).

En filigrane de ces questions d'ordre politique, nous pouvons aussi mettre en lumière *les limites des présupposés épistémologiques* de base du poststructuralisme et du postmodernisme. Le poststructuralisme est parfois considéré par ses disciples comme une théorie indépassable, au-delà de toute naïveté philosophique. Il est cependant possible de le considérer seulement *comme une vision du monde basée sur un faisceau d'hypothèses métaphysiques*—un ensemble d'axiomes. Nous utilisons ici le terme métaphysique dans le sens que lui a donné le philosophe **Emmanuel Kant**. Dans cette logique, une hypothèse métaphysique correspond à une perspective légitime nous aidant à interpréter la totalité du monde. Mais cette hypothèse *ne peut se vérifier sur base de preuves* précisément *parce qu'elle porte sur une totalité de l'expérience que nous ne pouvons appréhender*. Ceci implique également que toute hypothèse métaphysique coexiste avec des hypothèses différentes ou même des hypothèses inverses, tout aussi légitimes mais également impossibles à prouver.<sup>147</sup> Selon cette lecture kantienne, le poststructuralisme et le postmodernisme nous permettent d'appréhender le monde et la culture sous un angle qui peut nous sembler très approprié aux conditions historique de notre époque, mais cette perspective ne peut être la seule : elle doit reconnaître la légitimité d'autres hypothèses totalisantes. De même, percevoir le poststructuralisme comme une hypothèse métaphysique implique aussi que certains de ses présupposés techniques présentés comme irréfutables ne sont que des hypothèses de travail—des principes utiles mais dénués de valeur absolue.

---

<sup>147</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. Jules Barni et P. Archambault (Paris : Garnier-Flammarion, 1976) pp. 361-503.

– *L’hypothèse du changement perpétuel*

Nous avons vu que la spécificité du poststructuralisme par rapport au structuralisme classique réside dans le présupposé selon lequel les systèmes de signes (et donc notre perception du monde) seraient soumis à un changement perpétuel et inéluctable. La déconstruction derridienne—la notion de « trace »—, la théorie de la subversion performative et le dialogisme bakhtinien reposent tous sur cette confiance axiomatique accordée à *l’inéluctabilité du changement*. Or, même si l’hypothèse du changement paraît intuitivement convaincante (c’est la base de l’expérience du passage du temps), prouver l’existence d’une fluidité absolue de l’existence ne pourrait se faire que sur base d’une perception totale de l’univers, et en particulier sur base d’une perception de la totalité du déroulement temporel. Il s’agit donc bien d’une hypothèse métaphysique. Selon la terminologie de **Paul Ricœur**, le poststructuralisme fait donc appel à une image du temps spécifique—une « *chronosophie* »—qui par définition ne peut être démontrée.<sup>148</sup>

– *Le problème de la vérité : peut-il y avoir une déconstruction sans fin ?*

Le poststructuralisme compte parmi ses présupposés les plus importants la possibilité—et même le devoir—de procéder à une déconstruction sans fin [voir 3.3.1.3]. Ce principe semble exclure toute croyance à des vérités stables, encore moins à des vérités absolues. Or, nous avons déjà indiqué qu’une telle théorie, comme toutes les doctrines sceptiques et relativistes, se heurte à un paradoxe philosophique mis en lumière par les philosophes de l’Antiquité—le *paradoxe d’Epiménide*, connu aussi sous le nom de paradoxe du menteur [voir 2.4.4.3]. Le paradoxe d’Epiménide insiste sur le fait que même une pensée sceptique ou relativiste ne peut se passer d’au moins une certitude—la certitude en l’impossibilité du savoir absolu. Les grands auteurs du poststructuralisme—**Derrida**, **Lacan**, **Lyotard**—étaient bien conscients de cette impasse logique. Leur choix d’écriture—extrême prudence et indirection chez **Derrida** ; écriture hermétique chez **Lacan**—sert en partie à la contourner : ils évitent d’adopter un style déclaratif qui ferait ressortir trop nettement le côté paradoxal de leurs présupposés indéterministes. Mais ces choix d’écriture ne permettent pas d’effacer la contradiction.

L’impact du paradoxe d’Epiménide se fait sentir dans la plupart des variantes de la théorie structuraliste et poststructuraliste. Nous avons vu que le principe de découpage sémiotique de la perception—l’hypothèse de **Sapir** et **Whorf**—ne peut y échapper [voir 2.4.4.3]. Les réflexions développées ci-dessus au sujet de l’ancrage de la déconstruction dans une image non-falsifiable de la totalité du temps peuvent être considérées comme une variante de ce paradoxe. Ces réflexions suggèrent en effet que la déconstruction prône une vision de l’expérience humaine soumise à une reconfiguration perpétuelle mais ne peut s’empêcher de mettre en avant au moins un principe éternel—celui de la reconfiguration perpétuelle elle-même. De même, les théories de la performativité

<sup>148</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli* (Paris : Seuil, 2000) p. 193.

sont confrontées à une contradiction indépassable : dans leur forme la plus radicale, elles prétendent que *le discours se réduit intégralement à une chaîne d'actes de langage* ; le contenu propositionnel, qui est en principe porteur d'une valeur de vérité, est entièrement marginalisé au profit de la dimension illocutoire ou perlocutoire du discours qui agit au-delà du vrai et du faux [voir 3.3.2.1]. Cependant, *une telle théorie ne peut faire l'économie d'un ensemble d'énoncés dotés d'un contenu propositionnel*—les énoncés qui décrivent le fonctionnement du discours performatif lui-même. En bref, les philosophes de la performativité et de la déconstruction doivent bien présenter leur propre discours comme vrai, ce que leurs propres théories semblent rendre impossible.

Les paradoxes concernant la valeur de vérité des théories poststructuralistes et postmodernistes ont un impact bien au-delà du domaine peut-être un peu abstrait de l'épistémologie : elles affectent aussi les principes politiques de ce mouvement. En effet, *en l'absence de critères régissant la valeur de vérité, il est difficile* pour les théoriciens poststructuralistes *de définir les buts de l'action politique* qu'ils ou elles décrivent dans leurs écrits, *ou encore de fixer les principes permettant de vérifier l'efficacité de cette action*. En pratique, ceci veut dire que la subversion—le mode d'action politique se plus souvent revendiqué par le poststructuralisme ou postmodernisme—ne peut se déployer que comme *un activisme sans but bien défini*. Comment savoir si une stratégie de subversion atteint son objectif si les seules évaluations que nous pouvons en formuler sont destinées à être refaçonnées à l'infini par le procès de la signifiante ou par le jeu du dialogisme ?

En pratique, les théoricien.ne.s des cultural studies négocient ces paradoxes soit en les ignorant (et en s'exposant ainsi au soupçon d'incohérence conceptuelle), soit en se dissociant partiellement des formulations les plus radicales de ces principes. Le premier cas de figure concerne les théoriciens les plus attachés au modèle de l'intertextualité et de la performativité (**Kristeva, Butler, Bhabha, Fiske**). En toute logique ces dernier(e)s devraient, dans la dimension politique de leur approche, faire une confiance aveugle à l'évolution de l'histoire et de la culture telle qu'elle se manifeste dans les processus dialogiques (c'est l'attitude d'optimisme axiomatique que l'on trouve chez **Bhabha** et **Fiske** [voir 5.4.3.3 et 5.3.3.2.7]). En réalité, on peut supposer que ces théoricien.ne.s font implicitement confiance à des idéaux progressistes que leur théorie du langage ne permet plus d'exprimer ou semble même remettre en question (il y a donc ici un certain degré d'incohérence non assumée). Le deuxième cas de figure concerne des auteurs néo-marxistes comme **Stuart Hall** ou **Michael Denning**. Ces derniers utilisent le modèle de la subversion dialogique de manière pragmatique, comme un outil conceptuel associé à des présupposés théoriques qu'ils ne partagent pas intégralement. Le dialogisme poststructuraliste leur permet donc d'interpréter des pratiques culturelles concrètes, selon les besoins pratiques de l'analyse, sans

remettre en question les valeurs marxistes qui guident d'autre part leur démarche (il faut donc parler d'incohérence assumée ou d'éclectisme méthodologique).

**- Les limites du formalisme et de l'« écriture » poststructuraliste**

Nous avons vu que l'émergence du structuralisme classique a orienté la critique vers une approche formaliste de la culture [voir 2.5.1]. Le poststructuralisme et le postmodernisme n'ont fait que prolonger cette orientation à travers les théories de ce que **Roland Barthes** et **Jacques Derrida** ont appelé l'« écriture ».<sup>149</sup> La notion poststructuraliste d'écriture, tout comme la notion de « mot » chez **Bakhtine**, implique qu'il est impossible de distinguer ce que l'on appelait anciennement le « fond » et la « forme » d'un texte, son « message » et son « style ». On peut d'une part se réjouir de ce changement d'approche car il a supplanté une vision simpliste et naïve du rapport entre signifiant et signifié littéraire. Mais il faut aussi se demander si cette évolution n'a pas conféré un privilège excessif aux aspects formels des œuvres, occultant par là-même ce qui était anciennement du ressort du « fond ». Il ne s'agit pas ici de répercuter le reproche selon lequel la culture poststructuraliste et postmoderne s'épuiserait dans des jeux stylistiques. Nous avons bien vu que le poststructuralisme et le postmodernisme sont associés à un programme politique, ce qui implique donc un rapport à la réalité sociale. Mais il n'en est pas moins possible que le souci de l'« écriture » ait créé une disposition culturelle qui incite à certaines exclusives et même certaines exclusions. Pensons par exemple au fait que la périodisation de l'histoire littéraire des 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles qui recueille une très grande adhésion aujourd'hui est très largement ancrée dans des critères d'« écriture » : c'est en grande partie selon des critères formels que nous distinguons le romantisme (début 19<sup>ème</sup>) du réalisme (deuxième moitié du 19<sup>ème</sup>), du modernisme (première moitié du 20<sup>ème</sup>) et enfin du postmodernisme (des années 1960 jusqu'au présent). Ce choix occulte certains mouvements qui ne revendiquaient pas une écriture bien définie, mais s'affirmaient comme une littérature d'idées. C'est le cas en particulier de l'existentialisme (**Albert Camus**, **Jean-Paul Sartre**). Ce mouvement fut véritablement hégémonique des années 1940 aux années 1960 sur la scène intellectuelle de plusieurs pays. Mais la périodisation basée sur l'« écriture » poststructuraliste l'a rendu presque invisible car l'existentialisme exigeait une adhésion à un engagement philosophique sans s'associer à une pratique d'écriture bien circonscrite.

---

<sup>149</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* ; Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*

## 5.6 Au-delà du poststructuralisme et du postmodernisme : les thématiques contemporaines des études littéraires et culturelles

Le renouveau de la théorie de la culture causé par le structuralisme, le poststructuralisme et le postmodernisme s'est déployé à partir des années 1960 et s'est étalé sur plusieurs décennies. Même si le recul nous manque encore pour jeter un regard rétrospectif pleinement informé sur ce mouvement, il semble à ce stade qu'il faille considérer que cette tradition théorique ait cessé d'être un courant actif. Les derniers apports théoriques significatifs au poststructuralisme/postmodernisme—en particulier, la formulation performative de la théorie du genre [voir 5.4.2.3.2]—date des années 1990. La plupart des grands théoriciens du poststructuralisme/postmodernisme sont maintenant décédés. C'est le cas de **Michel Foucault** [1984], **Louis Althusser** [1990], **Jean-François Lyotard** [1998], **Jacques Derrida** [2004], **Jean Baudrillard** [2007] et **Stuart Hall** [2014]. Ceci ne veut cependant pas dire que le poststructuralisme/postmodernisme a été éclipsé de la recherche académique. Le paysage de la théorie de la culture au début du vingt-et-unième siècle se caractérise précisément par l'absence d'une quelconque discontinuité spectaculaire, comparable à la rupture des années 1960-70—la cassure par laquelle le structuralisme et le poststructuralisme se substituèrent à l'ancienne histoire littéraire et à l'existentialisme. En d'autres termes, même si l'on peut considérer que le postmodernisme et son socle théorique poststructuraliste sont arrivés à leur épuisement, aucun mouvement d'une très grande visibilité n'est venu les remplacer.<sup>150</sup> En revanche, on remarque un glissement vers de nouvelles thématiques de recherche abordées en partie sur base des paradigmes théoriques introduits à partir des années 1960, mais faisant appel aussi à de nouveaux concepts répondant aux exigences de ces domaines inédits. On pourrait donc parler d'*essaimage* du poststructuralisme classique—une migration vers de nouveaux débats.

C'est de manière délibérée que j'utilise le terme légèrement suranné d'étude thématique afin de désigner ces nouveaux courants. La critique thématique—l'analyse des aspects du contenu des œuvres—était jusqu'aux années 1960 une branche respectable des études littéraires avant de se trouver discréditée par le structuralisme et le poststructuralisme eux-mêmes. Ces nouveaux mouvements lui adressèrent deux reproches. D'une part, l'étude des contenus littéraire (du signifié des œuvres) s'accompagnait souvent du refus de prendre en compte la logique de l'écriture (le signifiant), ce qui du point de vue structuraliste et poststructuraliste constituait un manquement majeur. D'autre part, les études thématiques étaient souvent incapables de définir les critères qui permettaient de circonscrire leur propre objet. Elles ne pouvaient spécifier ce qui faisait d'un élément du contenu un thème pertinent pour la recherche. Elles étaient encore moins capables d'esquisser la logique qui permettait de classer ces thèmes les uns par rapport aux autres. Tout aspect du contenu des œuvres, aussi modeste soit-il, pouvait donc à un moment ou

<sup>150</sup> Certains chercheurs—**Jeffrey T. Nealon**, par exemple—, font le constat de l'épuisement du postmodernisme et parlent de « *post-postmodernisme* » pour désigner la culture qui lui a succédé. Ce terme, assez maladroit, me semble exprimer avant tout la frustration de ne pas voir émerger de nouveau mouvement notable. Il ne me semble pas témoigner d'un effort sérieux visant à décrire un nouvel état de la culture.

l'autre être élevé à la dignité de sujet d'étude littéraire. La liste des thèmes possible semblait infinie. En parlant de nouvelles thématiques, je veux donc indiquer que les nouveaux centres d'intérêt de la critique et de la théorie littéraires ne se déploient pas dans un champ parfaitement structuré d'un point de vue méthodologique : elles expriment l'intérêt que des chercheurs accordent à des domaines d'investigation dont l'existence s'affirme avant tout de manière empirique : ces questions existent, elles trouvent un écho dans la littérature et la culture et il semble donc légitime que l'on s'y intéresse dans le cadre des études littéraires et culturelles. A vrai dire, ce manque de cohérence apparent affectait déjà les textes les plus politisés du poststructuralisme et du postmodernisme. Dans ce champ de recherche, il semblait évident que l'analyse du pouvoir s'exerçant à travers le discours devait se concentrer sur les hiérarchies liées aux classes sociales (néomarxisme), au genre (féminisme) et à l'ethnicité (multiculturalisme et postcolonialisme). La définition de ces axes d'oppression se faisait sur une base empirique, comme si leur existence avait valeur d'évidence.

Parmi les nouvelles thématiques de la critique académique contemporaine, certaines s'inscrivent encore dans le prolongement du poststructuralisme. Leur appareil méthodologique reste donc proche de ce que nous avons décrit dans ces notes de cours :

***La critique féministe et la théorie du genre.***

La critique féministe et la théorie du genre se sont spectaculairement développées dans les décennies récentes après avoir été profondément influencées par les paradigmes poststructuralistes [voir 4.4.2.1]. Les progrès de la théorie du genre se marquent notamment par le fait que ce type de recherche, provenant initialement de France et du monde académique américain, a essaimé dans de nombreux pays. Des centres de recherches spécialisés et des programmes d'étude ont été créés dans de nombreuses universités y compris en Belgique. De plus, la théorie du genre est devenue un enjeu de controverses politiques explicites. Elle a servi d'arrière-plan méthodologique dans les débats parfois conflictuels qui ont accompagné l'introduction de législations légalisant le mariage homosexuel et la lutte pour les droits des transgenres. Des milieux conservateurs, souvent d'inspiration religieuse, décrivent la théorie du genre et son paradigme constructiviste comme une entreprise de subversion agissant par le biais du système éducatif.

***Le postcolonialisme et les études du subalterne [« subaltern studies »]***

Le succès des études postcoloniales tient évidemment à leur pertinence par rapport à un contexte caractérisé par l'immigration de masse et les échanges interculturels. Une des problématiques nouvelles abordées dans ce domaine est ce que l'on appelle l'*intersectionnalité*, c'est-à-dire les rapports de pouvoirs dont sont l'objet les individus et les communautés subalternes soumis à plusieurs logiques d'oppression—inégalités ethniques combinées à des inégalités de genre, par exemple.

D'autres domaines se sont développés en complément du poststructuralisme, ou même pour en combler les lacunes et en contredire certains présupposés.

### *L'étude du traumatisme [« trauma studies »]*

La représentation littéraire et culturelle des traumatismes est devenue un des thèmes les mieux représentés dans les études littéraires. Par traumatisme, nous entendons l'impact de la souffrance extrême causée par des événements susceptibles de causer un changement psychologique permanent—conflit armé, génocide, déportation, agression, viol. On peut déceler dans l'intérêt porté à cette thématique un rejet partiel de l'orientation antihumaniste du poststructuralisme. Le poststructuralisme, nous l'avons vu, remet en question l'existence même du sujet autonome [voir 5.2.2.4]. L'étude du traumatisme réintroduit cette thématique par le biais de l'étude la souffrance psychologique. Il est intéressant de noter que certaines figures majeures du poststructuralisme et du postmodernisme ont apporté leur contribution à l'étude du traumatisme vers la fin de leur carrière : **Michel Foucault** (*Histoire de la sexualité, vol. 3 : Le souci de soi*), ainsi que **Judith Butler**.

### *L'éco-critique*

A partir de la fin du vingtième siècle, un corpus théorique et critique significatif s'est consacré à l'interaction entre la culture, la littérature et l'environnement naturel. Ce thème de recherche répond évidemment aux inquiétudes suscitées par la dégradation de l'écologie terrestre et, plus récemment, les menaces liées au changement climatique. L'éco-critique, de manière prévisible, s'intéresse préférentiellement aux œuvres explicitement consacrées à la représentation de l'environnement naturel (la poésie de la nature issue du Romantisme, par exemple). De manière plus large, elle englobe toutes les approches analysant le rôle de la culture dans une écologie générale de la biosphère. De par son sujet même, l'éco-critique se détache en partie de la logique anti-référentielle (anti-réaliste) du poststructuralisme : elle insiste en effet sur le lien entre culture, littérature et monde naturel et ne peut donc accepter le présupposé d'un monde de la perception qui se réduirait à un univers de signes.

### *Les études cognitivistes*

Les études cognitivistes de la culture et de la littérature ont gagné une grande visibilité à partir de la fin du vingtième siècle. Leur but est d'analyser la manière dont les textes (notamment les textes littéraires) développent et mettent en scène des processus de pensée et d'acquisition du savoir. Les rapports qu'entretiennent les chercheurs cognitivistes avec la tradition structuraliste et poststructuraliste sont paradoxalement assez distants alors que le cognitivisme semble explorer un domaine proche du structuralisme classique. En particulier, l'étude cognitive des processus de l'esprit tels qu'ils se déploient en littérature semble comparable à l'analyse structuraliste du découpage linguistique de la perception [voir **Saussure** et **Sapir** et **Whorf** 2.3.5]. Cependant, les chercheurs cognitivistes, peut-être parce

que leur ancrage méthodologique se situe en psychologie ainsi que dans une tradition linguistique différente de celle du structuralisme, ne mettent pas toujours à profit l'héritage de la sémiologie. Ceci les amène parfois à formuler des hypothèses qui ont déjà un long passé en théorie de la littérature. De plus, l'approche cognitive est plus empiriste que celle de la sémiologie : il s'agit de mettre en lumière des mécanismes cognitifs vérifiables (y compris au moyen de l'imagerie médicale). En revanche, les chercheurs cognitivistes qui se sont intéressés à la narratologie ont été amenés à reconnaître explicitement le nombreux liens qui rattachent leurs analyses au (post)structuralisme. Il est vrai qu'en ce domaine, le legs du structuralisme est incontournable.

## 6 Bibliographie

- Adorno, Theodor. *Dialectique Négative*. 1967.
- Adorno, Theodor. *Ecrits sociologiques* (posthumes) 1971.
- Adorno, Theodor. *Introduction à la sociologie de la musique*. 1962.
- Adorno, Theodor. *Kierkegaard : Construction de l'esthétique*. 1933.
- Adorno, Theodor. *La dialectique de la raison*. 1947.
- Adorno, Theodor. *Le jargon de l'authenticité*. 1965.
- Adorno, Theodor. *Minima Moralia : Réflexion sur la vie dégradée*. 1951.
- Adorno, Theodor. *Notes sur la littérature* 1958.
- Adorno, Theodor. *Philosophie de la nouvelle musique*. 1949.
- Adorno, Theodor. *Théorie esthétique* (posthume). 1970.
- Adorno, Theodor. *Trois études sur Hegel*. 1963.
- Adorno, Theodor. *Vers une métacritique de la théorie de la connaissance : Husserl et les Antinomies de la phénoménologie*. 1956.
- Allen, Woody. *Play It Again, Sam*. 1972.
- Althusser, Louis. « L'idéologie et les appareils idéologiques d'état ». 1970. dans *Positions*. 1976.
- Althusser, Louis et Etienne Balibar. *Lire le capital*. 1965.
- Althusser, Louis. *Lénine et la philosophie*. 1969.
- Althusser, Louis. *Pour Marx*. 1965.
- Altman, Robert. *M. A. S. H.* 1970.
- Aristote. *Poétique*. c. 335 avant J.C.
- Arnold, Matthew. "Dover Beach." 1851.
- Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy*. 1859.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 1989
- Auerbach, Erich. *Mimésis*. 1946.
- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. 1813.
- Auster, Paul. *The New York Trilogy*. 1986.
- Austin, John L. *How to Do Things with Words*. 1962.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. 1978.
- Bakhtine, Mikhaïl. *François Rabelais et la culture populaire du Moyen Age*. 1970.
- Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. 1970.
- Bakhtine, Mikhaïl. *The Dialogic Imagination*. Ed. and trans. Michael Holquist. 1981.
- Balibar, Etienne. *On the Dictatorship of the Proletariat*. 1977.
- Balzac, Honoré de. *Le père Goriot*. 1842.
- Baraka, Amiri. *Raise Race Rays Raze : Essays since 1965. 1971*.
- Barthelme, Donald. *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*. 1968.
- Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». Dans *Communications* 8. 1966.
- Barthes, Roland. *Eléments de sémiologie*.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. 1953.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957.
- Barthes, Roland. *S/Z*. 1970.
- Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. 1968.
- Baudrillard, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. 1976.
- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. 1952.
- Beckett, Samuel. *Molloy*. 1949.
- Belsey, Catherine. *Poststructuralism : A Very Short Introduction*. 2002.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." 1936.
- Benjamin, Walter. *Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. 1938.
- Benjamin, Walter. "Le conteur : réflexion sur l'oeuvre de Nikolaï Leskov." 1936
- Benveniste, Emile : *Problèmes de linguistique générale*. 1966, 1974.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. 1994.
- Blake, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. 1794.
- Bloch, Ernst. *Le principe espérance*. 1959.
- Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind*. 1987.
- Boccaccio. *Le Décaméron*. 1349-53.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 1962.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. 1944.
- Bourdieu, Pierre et Loïc Wacquant. « La nouvelle vulgate planétaire » 1999.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction*. 1979.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques*. 1994.
- Boyer, Paul and Nissenbaum. *Salem Possessed*. 1974.
- Brautigan, Richard. *Trout Fishing in America*. 1967.
- Bremond, Claude. *Logique du récit*. 1973.
- Brooks, Cleanth. *The Well-Wrought Urn*. 1947.
- Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form*. 1941.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter*. 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. 1990.
- Butler, Judith, Zeynep Gambetti et Leticia Sabsay, eds. *Vulnerability and Resistance*. 2016.

- Butor, Michel. *Essai sur les modernes*. 1964.
- Butor, Michel. *La modification*. 1957.
- Cage, John. 4' 33''. 1952.
- Calvino, Italo. *Se una note d'inverno un viaggiatore*. 1979.
- Cameron, James. *Terminator*. 1984.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Le voyage au bout de la nuit*. 1932.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quichote*. 1615.
- Châtelet, François. *Hegel*. 1968.
- Chaucer, Geoffrey. *Les contes de Cantorbéry*. 14<sup>ème</sup> siècle.
- Chesterton, Gilbert Keith. *The Innocence of Father Brown*. 1911.
- Chklovski, Victor. "Art as a Device" / « L'art comme procédé ». 1917.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. 1978.
- Cimino, Michael. *The Deer Hunter*. 1978.
- Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc. *La venue à l'écriture*. 1977.
- Claude Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*. 1962.
- Coen, Ethan et Joel. *Fargo*. 1996.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds*. 1968.
- Colebrook, Claire. *New Literary Histories : New Historicism and Contemporary Criticism*. 1997.
- Coleridge, Samuel Taylor. « Kubla Khan ». 1798.
- Colette, Astier. *Le mythe d'Édipe*. 1974.
- Communications*, 8. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. 1966.
- Coppola, Francis Ford. *Apocalypse Now*. 1979.
- Coppola, Francis Ford. *The Godfather*. 1972.
- Couturier, Maurice. *Figure de l'auteur*. 1885.
- Cox, Alex. *Repo Man*. 1984.
- Crane, Stephen. *Maggie, A Girl of the Streets*. 1893.
- Craven, Wes. *Scream*. 1996.
- Davidson, Donald. Davidson, Donald. "On the Very Idea of a Conceptual Scheme." 1974. *Inquiries into Truth and Interpretation*. 1984
- Davis, Nathalie Zemon. *Society and Culture in Early Modern France*. 1975.
- De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*. 1949.
- De Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality." *Blindness and Insight*. 1971.
- De Palma, Brian. *Casualties of War*. 1989.
- De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. 1916.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. 1969.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*. 1975.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *L'anti-Édipe*. 1972.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. 1980.
- Denning, Michael. *Mechanic Accents : Dime Novels and Working-Class Culture in America*. 1987.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. 1967.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. 1967.
- Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*. 1967.
- Descartes, René. *Méditations métaphysiques*. 1641
- Dewey, Joseph. *Novels from Reagan's America : A New Realism*. 1999
- Dickens, Charles. *Hard Times*. 1854.
- Diderot, Denis. *Jacques le Fataliste et son Maître*. 1784.
- Dilthey, Wilhelm. *Introduction to the Human Sciences*. 1883.
- Dixon, Vernon. « African-Oriented and Euro-American-Oriented Worldviews : Research Methodology and Economics. » 1971.
- Dosse, François. *Histoire du structuralisme ; tome I : Le champ des signes, 1945-1966*. 1992.
- Dosse, François. *Histoire du structuralisme ; tome II : Le champ du cygne, de 1967 à nos jours*. 1995.
- Dreiser, Theodore. *Sister Carrie*. 1900.
- Dubois, W[illiam] E[dward] B[urghardt]. *The Soul of Black Folk*. 1903.
- Dumas, Alexandre. *Le conte de Monte Cristo*. 1846.
- Eagleton, Terry. *Ideology : An Introduction*. 1988.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory : An Introduction*. 1983.
- Eco, Umberto. *Le nom de la rose*. 1980.
- Eichenbaum, Boris. "La théorie de la méthode formelle." 1925
- Eliot, T[homas] S[tearns]. *The Waste Land*. 1922.
- Ellison, Ralph. *Invisible Man*. 1952.
- Emelina, Jean. *Le comique : essai d'interprétation générale*. 1991.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguities*. 1930.
- Engels, Friedrich. *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'état*. 1884.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. 1952.
- Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. 1925.
- Fiedler, Leslie. "Cross the Border—Close That Gap : Postmodernism." *American Literature since 1900*. Ed. Marcus Cunliffe, 1975.
- Fiedler, Leslie. "The New Mutants." *Partisan Review* 1965.
- Fielding, Henry. *Tom Jones*.
- Finkielkraut, Alain. *La défaite de la pensée*. 1987.
- Fiske, John. *Reading the Popular*. 1989.
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. 1989.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*.

- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*.
- Fleming, Ian. *Goldfinger*.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. 1927.
- Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » 1969.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. 1964.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité, vol 1 : la volonté de savoir*. 1976.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. 1966.
- Foucault, Michel. *Naissance de la clinique*. 1963.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. 1975.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité, vol. 3 : Le souci de soi*. 1984.
- Frankenheimer, John. *The Manchurian Candidate*. 1962.
- Freud, Sigmund. *Les jeux de mot et leur rapport avec l'inconscient*. 1905.
- Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. 1900.
- Freud, Sigmund. *Totem et Tabou*. 1912
- Frye, Northrop. *Anatomie de la critique*. 1957.
- Gallagher, Catherine and Thomas Laqueur, eds. *The Making of the Modern Body*. 1987.
- Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Criticism*. 1988.
- Gates, Jr, Henry Louis. *The Signifying Monkey*. 1988.
- Genette, Gérard. *Figures I*. 1966.
- Genette, Gérard. "Discours du récit." Dans *Figures III*. 1972.
- Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. 1979.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. 1982.
- Gibson, William. *Neuromancer*. 1985.
- Gide, André. *Les faux monnayeurs*. 1925.
- Gilroy, Paul. *There Ain't No Black in the Union Jack ?* 1987.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. 1961.
- Gissing, George. *New Grub Street*. 1891.
- Gissing, George. *The Nether World*. 1889.
- Gitlin, Todd. "The Postmodern Predicament" 1989.
- Goffman, Erving. *Gender Advertisements*. 1976.
- Gogol, Nikolai. *Les âmes mortes*. 1842.
- Goldmann, Lucien. *Le dieu caché*. 1955
- Goldmann, Lucien. *Le structuralisme génétique*. 1977.
- Goldmann, Lucien. *Marxisme et sciences humaines*. 1970.
- Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. 1964.
- Goodwin, Andrew. *Dancing in the Distraction Factory*. 1992.
- Gramsci, Antonio. *An Gramsci Reader : Selected Writings 1916-35*. Ed. David Forgacs. 1988.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning : From More to Shakespeare*. 1980.
- Greene, Gayle, et Coppelia Kahn, eds. *Making a Difference : Feminist Literary Criticism*. 1985.
- Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. 1966.
- Griggs, Sutton E. *Imperium in Imperio*. 1889.
- Grossberg, Lawrence. *We Gotta Get Out of This Place*. 1992.
- Groupe µ. *Rhétorique de la poésie*. 1977.
- Groupe µ. *Rhétorique générale*. 1970.
- Habermas, Jürgen. *Ethique et discussion*. 1992.
- Habermas, Jürgen. *La pensée postmétaphysique*. 1993.
- Habermas, Jürgen. *Morale et communication*. 1986.
- Hall, Stuart, ed. *Culture, Media, Language*. 1980.
- Hall, Stuart, et al., eds. *Resistance through Rituals*. 1976.
- Hall, Stuart. "The Rediscovery of Ideology." 1982.
- Hall, Stuart. *Representation : Cultural Representations and Signifying Practice*. 1997.
- Hamon, Philippe. "Un discours contraint". Dans *Littérature et réalité*. 1973.
- Haraway, Donna. « A Cyborg Manifesto : Science, Techology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century ». 1984.
- Harding, Sandra. *The Science Question in Feminism*. 1986.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape*. 1974.
- Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn*. 1973.
- Hawkes, Howard. *The Big Sleep*. 1946.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. 1850.
- Hebdige, Dick. *Subcultures : The Meaning of Style*. 1979.
- Hegel, Wilhelm Friedrich. *La raison dans l'histoire*. 1830.
- Hegel, Wilhelm Friedrich. *Phénoménologie de l'esprit*. 1807.
- Heidegger, Martin. *L'être et le temps*. 1927.
- Heidegger, Martin. *Lettre sur l'humanisme*. 1947.
- Heller, Joseph. *Catch 22*. 1962.
- Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*. 1929.
- Hemingway, Ernest. *The Sun also Rises*. 1926.
- Herr, Michael. *Despatches*. 1977.
- Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy : Aspects of Working-Class Life*. 1957.
- Holquist, Michael. *The Dialogic Imagination : Four Essays by M. M. Bakhtin*. 1981.
- Holub, Robert C. *Reception Theory*. 1984.
- Homère. *L'odyssée*. 7<sup>ème</sup> siècle avant J.C.
- hooks, bell. *Feminist Theory : From Margin to Center*. 1984.

- Howells, William Dean. *A Hazard of New Fortunes*. 1890.
- Hurston, Zora. *Their Eyes Were Watching God*. 1937.
- Husserl, Edmund. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. 1936.
- Ionesco, Eugène. *La cantatrice chauve*. 1950.
- Irigaray, Luce. *Le Temps de la différence*. 1989.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture*. 1972.
- Jackson, Gerald. G. *We're Not Going to Take It Anymore. Educational and Psychological Practices from an Africentric Model of Helping*. 2005.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. 1963.
- Jakobson, Roman. *Huit questions de poétique*. 1973.
- James, Henry. *The Art of Fiction*. 1884.
- Jameson Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. 1991
- Jameson, Fredric. "Reification and Utopia." 1979. *Signatures of the Visible*. 1992.
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form*. 1971.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. 1981.
- Jay, Martin. *Marxism and Totality : The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*. 1982.
- Jenck, Charles. *Post-Modernism : The New Classicism in Art and Architecture*. 1987.
- Jones, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. 1949.
- Joyce, James. *Ulysses*. 1922.
- Kafka, Franz. *Le procès*. 1925.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. 1781.
- Kant, Emmanuel. *Critique du jugement*. 1790
- Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock : Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. 1987.
- Karl Marx : *L'idéologie allemande : conception matérialiste et critique du monde*. 1846.
- Kasdan, Lawrence. *Body Heat*. 1981.
- Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior*. 1977.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*. 1974.
- Kristeva, Julia. *Pouvoir de l'horreur : essai sur l'abjection*. 1980.
- Kristeva, Julia. *Séméiotikê : recherches pour une sémanalyse*. 1969.
- Kubrick, Stanley. *Full Metal Jacket*. 1987.
- Lacan, Jacques. *Ecrits I*. 1966.
- Lacan, Jacques. *Ecrits II*. 1966.
- Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1964.
- Lang, Fritz. *Fury*. 1936.
- Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. 1894.
- Lawrence Lerner. *The Literary Imagination : Essays on Literature and Society*. 1982.
- Lawrence, David Herbert. *Women in Love*. 1920.
- Leavis, Frank R. *The Great Tradition*. 1948.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*.
- Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. 1962.
- Lévi-Strauss, Claude : "La structure des mythes" *Dans Anthropologie Structurale*. 1958.
- Louis Hjelmslev. *Prolégomènes à une théorie du langage*. 1943.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. 1921.
- Lukács, Georg. "Narrate or Describe ? » 1936.
- Lukács, Georg. *Balzac et le réalisme français*. 1945
- Lukács, Georg. *Esthétique*. 1963.
- Lukács, Georg. *Histoire et conscience de classe*. 1923.
- Lukács, Georg. *Le réalisme critique*. 1958.
- Lukács, Georg. *Le roman historique*. 1955.
- Lukács, Georg. *Théorie du roman*. 1914-15.
- Lynch, David. *Blue Velvet*. 1986.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. 1979.
- Lyotard, Jean-François. *Le différend*. 1982.
- Lyotard, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. 1988.
- Lyotard, Jean-François. *Moralités postmodernes*. 1993.
- Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. 1966.
- Mailer, Norman. *Why Are We in Vietnam ?* 1967.
- Malraux, André. *La condition humaine*. 1933.
- Malraux, André. *Les conquérants*. 1928.
- Mandel, Ernest. *Le troisième âge du capitalisme*. 1972.
- Marcus, Jane. *Art and Anger : Reading like a Woman*. 1988.
- Marcuse, Herbert. *Eros et civilisation*. 1955.
- Marcuse, Herbert. *L'homme unidimensionnel*. 1964.
- Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus*. c. 1590.
- Marquez, Gabriel Garcia. *Cent ans de solitude*. 1967.
- Marx, Karl et Friedrich Engels. *Sur la littérature et l'art*. Ed. Jean Fréville, ed. 1954
- Marx, Karl. *L'idéologie allemande (dans Philosophie)*
- Marx, Karl. *Contribution à une critique de l'économie politique*. 1859.
- Marx, Karl. *Le Capital*. 1867-1894.
- Marx, Karl. *Le dix-huit Brumaire de Louis Napoléon*. 1852.
- Marx, Karl. *Les Manuscrits de 1844*. 1844.
- Marx, Karl. *Philosophie*. Ed. Maximilien Rubel. Folio/Gallimard, 1982.
- McDonald, Dwight. *Against the American Grain*. 1962.

- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. 1987.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*. 1962.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media*. 1964.
- McRobbie, Angela. *Feminism and Youth Culture*. 1991.
- Medvedev, Pavel. *The Formal Method in Literary Scholarship*. 1928.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. 1851.
- Ménippe de Gadare. 1<sup>er</sup> siècle.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. 1945.
- Metz, Christian : *Essais sur la signification au cinéma* 2d ed. 2000.
- Michaels, Walter Benn. *The Gold Standard and the Logic of Capitalism*. 1987.
- Miller, J. Hillis. *The Ethics of Reading : Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. 1987.
- Milton, John. *Paradise Lost*. 1667.
- Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. 1974.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory*. 1985.
- Momaday, Scott. *The Way to Rainy Mountain*. 1969.
- Money, John. *Gay, Straight and In-Between : The Sexology of Erotic Orientation*. 1988.
- Montesquieu, Charles de Secondat, Baron de. *L'esprit des lois*. 1748.
- Montrose, Louis. « Professing the Renaissance : The Poetics and Politics of Culture. » 1989.
- Morrison, Toni. *Song of Solomon*. 1877.
- Moya, Paula and Michael Hames Garcia, eds. *Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*. 2000.
- Moya, Paula. *Learning from Experience : Minority Identities - Multicultural Struggles*. 2002.
- Nabokov, Vladimir. *Pale Fire*. 1962.
- Nealon, Jeffrey N. *Post-Postmodernism, Or the Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. 2012.
- Nietzsche, Friedrich. *Au-delà du bien et du mal*. 1886.
- Nietzsche, Friedrich. *La généalogie de la morale*. 1887.
- Nolan, Christopher. *Memento*. 2001.
- Outhwaite, William. *The Habermas Reader*. 1996.
- Ovide. *Les metamorphoses*. c. 1.
- Parsons, Talcott. *The Social System*. 1951.
- Peirce, Charles Sanders. *Peirce on Signs*. Ed. James Hooper, 1991.
- Petrone. *Le satyricon*. 1er siècle [1482].
- Pieters, Jürgen. *Moments of Negotiation : The New Historicism of Stephen Greenblatt*. 2001
- Pinter, Harold. *The Birthday Party*. 1958.
- Platon. *Le Cratyle*. 5<sup>ème</sup>-4<sup>ème</sup> siècle avant J.C.
- Polanski, Roman. *Chinatown*. 1973.
- Ponson du Terrail. *Les exploits de Rocambole*. 1858-59.
- Pouillon, Jean. *Temps et roman*. 1946.
- Pound, Ezra. *The Cantos*. 1922-62.
- Propp, Vladimir. *La morphologie du conte*. 1928.
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*.
- Pynchon, Thomas. *L'arc en ciel de la gravité*. 1973.
- Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. 1965.
- Racine, Jean. *Bérénice*. 1670.
- Radcliffe, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. 1794.
- Reed, Ishmael. *Mumbo Jumbo*. 1972.
- Richards, Ivor Armstrong. *Principles of Literary Criticism*. 1924.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. 2000.
- Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*. 1975.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit (I)*. 1983.
- Robbe-Grillet, Alain. *La jalousie*. 1957.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women : Notes on the 'Political Economy' of Sex". 1975.
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. 1981.
- Said, Edward. *Orientalism*. 1978.
- Saint Augustin. *La cité de Dieu*. 4<sup>ème</sup> siècle.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin. *Port-Royal*. 1840-59.
- Sandra Gilbert et Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979.
- Sapir, Edward. *Language : An Introduction to the Study of Speech*. 1921.
- Sarraute, Nathalie. *Martereau*. 1953.
- Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. 1943.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce-que la littérature ?* 1948.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. 1916.
- Scott, Ridley. *Blade Runner*. 1982.
- Scott, Ridley. *Gladiator*. 2000.
- Searle, John. *Speech Acts*. 1969.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men*. 1985.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Epistemology of the Closet*. 1990.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Epistemology of the Closet*. 1990.
- Seltzer, Mark. *Bodies and Machines*. 1992.
- Shakespeare, William. *The Taming of the Shrew*. c. 1592.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own : British Novelists from Bronte to Lessing*. 1977.
- Simon, Claude. *La route des Flandres*. 1960.
- Smith, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. 1776.
- Soderbergh, Steve. *Ocean's Eleven*. 2001.

- Sollers, Philippe. L'écriture et l'expérience des limites. 1968.
- Spengler, Oswald. *Le déclin de l'occident*. 1918-22.
- Spenser, Edmund. *The Faerie Queene*. 1590.
- Spheeris, Penelope. *Wayne's World*. 1992.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak ?" 1983.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason : Toward A History of the Vanishing Present*. 1999.
- Stansell, Christine. *City of Women*. 1982.
- Sterne, Laurence. *Tristram Shandy*. 1759.
- Stierstorfer, Klaus. *Beyond Postmodernism : Reassessment in Literature, Theory, and Culture*. 2003.
- Stone, Oliver. *Born on the Fourth of July*. 1989.
- Stone, Oliver. *Platoon*. 1986.
- Stoppard, Tom. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. 1966.
- Storey, John. *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. 1993.
- Stowe, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin*. 1952.
- Sue, Eugène. *Les mystères de Paris*. 1843.
- Sulitzer, Paul-Loup. *Le roi vert*. 1983.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. 1726.
- Taine, Hippolyte. *Essais de critique et d'histoire*. 1858.
- Taine, Hippolyte. *Histoire de la littérature anglaise*. 1863.
- Taine, Hippolyte. *Philosophie de l'art*. 1865. Fayard, 1985.
- Tarantino, Quentin. *Pulp Fiction*. 1994.
- Thackeray, William. *Vanity Fair*. 1848.
- Thompson, E. P. *The Making of the English Working Class*. 1963.
- Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décaméron*. 1969.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. 1970.
- Todorov, Tzvetan. *La notion de littérature*. 1987.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*. 1981.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique (Qu'est-ce que le structuralisme, tome 2)*. 1973.
- Tolstoy, Leon. *Anna Karénine*. 1877.
- Tomachevski. *Theory of Literature (Poetics)*. 1925.
- Tompkins, Jane. *Sentimental Designs*. 1982.
- Tönnies, Ferdinand. *Gemeinschaft und Gesellschaft*. 1887.
- Umberto Eco *L'oeuvre ouverte*. 1965.
- Varron. *Satires Ménippées*. 1er siècle avant J.C.
- Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. 1899.
- Veesser, Aram H., ed. *The New Historicism*. 1989.
- Veesser, H. Aram, ed. *The New Historicism Reader*. 1994.
- Venturi, Robert. *Learning from Las Vegas*. 1972.
- Verhoeven, Paul. *Robocop*. 1987.
- Vertov, Dziga. *L'homme à la caméra*. 1929.
- Vidor, Charles. *Gilda*. 1946.
- Volochinov, Nikolai V. *Marxisme et la philosophie du langage*. 1929.
- Voltaire. *Candide*. 1759.
- Wachowski, Lana et Lilly. *The Matrix*. 1998.
- Warner, Susan. *The Wide, Wide World*. 1850.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. 1957.
- Waugh, Patricia. *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. 1984.
- Weber, Jean-Paul. *Domaines thématiques*. 1963.
- Weber, Max. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. 1905.
- Weir, Peter. *The Truman Show*. 1998.
- Weisgerber, Jean. *L'espace Romanesque*. 1980.
- Wellek, René and Austin Warren : *Theory of Literature (Théorie littéraire)*. 1949.
- Wharton, Edith. *The House of Mirth*. 1905.
- White, David Manning and Bernard Rosenberg. *Mass Culture Revisited*. 1971.
- White, David Manning and Bernard Rosenberg. *Mass Culture*. 1957.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. 1855.
- Whorf, Benjamin Lee. *Language, Thought, and Reality : Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Ed. John Carroll. 1956.
- Wilentz, Sean. *Chants Democratic : New York City and the Rise of the American Working Class, 1788-1850*. 1984.
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. 1961.
- Williams, Raymond. *The Sociology of Culture*. 1981.
- Williamson, Judith. *Decoding Advertisements : Ideology and Meaning in Advertising*. 1978.
- Wimsatt, William Kurtz. *The Verbal Icon*. 1954.
- Wittgenstein, Ludwig. *The Blue and Brown Books*. 1958.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. 1927.
- West, Cornel. *Cornel West : A Critical Reader*. Ed. George Yanci. 2001.
- Zemeckis, Robert. *Forrest Gump*. 1994.
- Zola, Emile. *La curée*. 1871.
- Zola, Emile. *L'argent*. 1891.