

Jessy Neau

QUELLE MÉTHODE D'ANALYSE LITTÉRAIRE DANS LE CADRE D'UNE THÉORIE DE LA LECTURE ?

RELIEF 8 (2), 2014 – ISSN: 1873-5045. P 78-91

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-113954

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

Cet article tente d'explorer l'aspect méthodologique de la sémiotique de la lecture. Comment procéder à une analyse littéraire si sa seule visée est celle de la position du lecteur, et non plus de l'auteur ou du texte? Cet article présente quelques-unes des théories de la lecture, puis réalise une analyse de texte en se plaçant dans cette perspective. Le texte choisi, « Le pied de momie » de Théophile Gautier, appartient au genre fantastique et possède ainsi des particularités génériques qui stimulent l'imaginaire des lecteurs.

Les années 1970 ont amorcé un changement dans les études littéraires en ramenant le lecteur au centre de l'attention, depuis les ouvrages de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss ou encore Umberto Eco. Les théories plus récentes tentent d'interroger les modalités cognitives et sémiotiques de l'activité de lecture, de voir concrètement comment l'on met en signes un texte littéraire.

Nous voulons porter un éclairage sur l'aspect méthodologique dans le cadre d'une sémiotique de la lecture. Quelle peut être une méthode d'analyse littéraire pertinente si sa seule visée est celle de la position du lecteur, et non plus de l'auteur ou du texte? On présentera d'abord de manière succincte les différents partis pris théoriques sur lesquels reposent ces nouvelles positions critiques : l'existence de « mandats » de lecture, les processus cognitifs et symboliques qui régissent l'activité du lecteur, la nature imaginaire du signe. Mais c'est essentiellement sur la question de la méthode d'analyse littéraire que nous souhaitons nous pencher. Or, celle-ci trouve peut-être davantage d'appuis chez le premier Roland Barthes ainsi que sur certaines catégories

deleuziennes de l'évènement que chez les théoriciens de la lecture qui ne règlent pas vraiment la question de la restitution par le critique de son activité de lecture.

Nous nous livrerons ainsi à un exercice d'analyse textuelle en choisissant le début d'une nouvelle de Théophile Gautier, « Le Pied de momie ». Appartenant résolument au genre fantastique, ce texte nous permet d'enrichir notre propos de nouvelles considérations sur l'« impression » ou l'« effet » fantastique, encore davantage porteurs de sens lorsqu'ils s'inscrivent dans une perspective centrée sur le lecteur vers lequel ces effets sont dirigés.

Théories et pratiques de la lecture

Au tournant de l'époque du structuralisme, les divers courants de théorie et de critique littéraire se sont assez massivement tournés du côté du lecteur, notamment avec la publication de *La lecture comme jeu* de Michel Picard en 1968 et *Le plaisir du texte* de Barthes en 1973. C'est la position du lecteur face au texte qui est en jeu dans les différentes études qui lui sont consacrées : on lui assigne un rôle d'« actualisation » du texte (Jauss, 1972) ou d'« interaction » avec le texte (Iser, 1985), il est lecteur « implicite » ou « idéal », ou encore « modèle » (Eco, 1979).

Dans des travaux plus récents sur l'acte de lecture, Bertrand Gervais et Gilles Thérien ont noté le fondement implicite qui sous-tend toutes les théories précédentes. Les théoriciens de l'École de Constance ou de la sémiotique de la lecture tendent à faire du lecteur une simple projection du texte, en évacuant la liberté fondamentale qui est celle du sujet lisant, par le postulat rarement mis en cause d'un rapport existant de communication entre le texte, ramené ainsi à un discours, et le lecteur. Le lecteur est finalement toujours rabattu sur ce qui est prévu par le texte.

L'acte de lecture littéraire est chez Gilles Thérien, et à sa suite, chez Bertrand Gervais, l'objet d'une réduction phénoménologique, examiné du point de vue de la pratique individuelle, de la manière dont celle-ci se réalise « en contexte ». Les processus mis en jeu au cours de la lecture sont envisagés comme concomitants et parallèles : les processus perceptif et cognitifs, le processus argumentatif qui privilégie l'enchaînement des informations ; le processus affectif engageant une mémoire du lecteur. Enfin, le processus symbolique est lui aussi intégratif, mais davantage sur un plan social, de l'ordre des représentations collectives. Ces processus font jouer différents préconstruits (sujet, espace, temps, action) et interviennent plus ou moins spontanément selon le « mandat » de lecture que l'on se donne : un mandat de lecture progressive — qui privilégie une lecture longitudinale, projetée en

avant, désireuse de connaître la fin — ou un mandat de lecture compréhensive, éventuellement réflexive, en tous les cas qui cherche à « épuiser les sens » (Gervais 1992), entre les deux existant bien sûr une infinité de degrés et de variations.

D'autres travaux, hormis ceux des chercheurs de Montréal, ont essaimé ailleurs au sujet de la lecture. D'inspirations très diverses, ceux-ci constituent l'actualité très riche et en plein épanouissement de ce domaine de recherches littéraires, du *reader-response criticism* dans les années 1960 à Michel Lisse, Vincent Jouve ou Marielle Macé aujourd'hui, en passant par Peter J. Rabinovitz ou Inge Crossman Wimmers dans les années 1980.

L'analyse littéraire et les théories de la lecture

Cependant, aucun de ces textes n'explicite la question de l'analyse littéraire. Pour Gilles Thérien, faire une analyse textuelle en se plaçant du point de vue de la lecture équivaut à « la production des images dans la lecture des textes » (2007, 208). Lisant le début du roman de Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, son analyse tente de reconstituer les « réseaux d'images que la lecture traîne », en l'occurrence les images orphiques de la descente aux Enfers. Selon Gilles Thérien, l'image est à envisager comme un lieu au sens antique : un *locus*, une tablette de cire et les signes qui y sont inscrits. A ce titre, l'*inventio* de la rhétorique est mémoire : on crée des images pour se souvenir et parce qu'on se souvient. La mémoire est principe d'organisation du savoir, et est indissociable de l'imagination.

Un autre exemple est l'acte de lecture qu'il réalise sur différents textes littéraires (*l'Antiphonaire* d'Hubert Aquin, un poème de Thérèse d'Avila, *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert) en essayant de voir comment le personnage s'incarne progressivement dans l'imagination du lecteur. Or, cette incarnation ne va pas de soi : sa représentation qui sert à maintenir la mémoire du récit est dynamique, évoluant dans la même direction que la lecture, qui peut dans certains cas ne proposer qu'une figure de personnage, un « horizon mental » instable. Cet exemple tend à montrer que le personnage n'est pas seulement diégétique, il possède aussi un statut cognitif.

Cependant, ces amorces d'analyse montrent que même en voulant coller au plus près de l'acte de lecture, on accomplit toujours un geste critique, forcé de laisser momentanément la lecture réelle. Barthes rappelle dans ses premiers essais que la pratique de l'écriture marquera toujours une rupture entre lecture et critique : « alors qu'on ne sait comment un lecteur parle à un livre, le critique, lui, est obligé de prendre un certain 'ton', et ce ton, tout compte fait, ne peut être qu'affirmatif » (1966, 70).

Quelques années plus tard, Barthes propose une méthodologie d'analyse littéraire, qui certes ne se place pas du point de vue de l'acte de lecture, mais qui sous bien des aspects, en rejoint certains partis pris. « Par où commencer ? » inaugure le premier numéro de la revue *Poétique* en 1970. Barthes y livre quelques clés de l'analyse structuraliste en s'adressant à un étudiant en situation de procéder à l'analyse d'un texte. Donnant l'exemple de *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, cet article esquisse ainsi une méthode liminaire, dans un amont de l'analyse structuraliste. Avant de devenir immanente et rigoureusement textuelle, l'analyse selon Barthes consiste en un premier « débrouillage », une « nuée de sens », une « image des contenus » qui se laissent rapprocher à bien des égards des processus qui régissent l'acte de lecture et de ces réseaux d'images que Gilles Thérien institue en pierre d'assise de l'analyse textuelle.

L'analyse structuraliste a bien sûr pour visée le formalisme, l'immanentisme, la distance critique et vise au plus profond les pluriels du texte et l'autonomie de ses structures. En creux, la lecture première est au contraire dans la proximité (« codes familiers »), l'absence de netteté (« la nuée des sens »), les imbrications (« condensation ») et repose sur une certaine iconicité des perceptions. Ce n'est pas sur le rôle du lecteur que « Par où commencer ? » se penche ; il se fait sur un mode prescriptif, donnant une méthode, qui concerne bien l'analyse textuelle.

Néanmoins, il donne en filigrane une conception de la lecture, il fait lire entre les lignes une image de l'activité du sujet lisant: celui-ci se situe quelque part entre la première lecture, « la lecture-en-progression » et la lecture littéraire, « en-compréhension ». Dans des termes très différents, cette distinction concernera dans *Le plaisir du texte*, le régime de la lecture qui privilégie « l'anecdote » et l'autre qui ne passe rien et colle au texte (1973, 20). Ce n'est pas encore cette distinction qui est à l'œuvre dans le texte de la revue *Poétique*, mais il peut être intéressant de la garder à l'esprit afin de voir comment ce qui se voulait être une prescription méthodologique à l'époque de Barthes structuraliste peut en fait aller de pair avec une véritable *intentio lectoris* du critique.

L'impression fantastique

Afin d'illustrer la pertinence des théories et pratiques de la lecture ainsi que leur possible mise en relation avec les différentes théories du récit, nous procéderons à une lecture d'un texte dont les particularités génériques stimulent particulièrement l'imaginaire du lecteur.

L'« impression » causée sur le lecteur est bien le principal objet de nombreuses études littéraires sur le genre fantastique. Le fantastique est pleinement orienté vers une certaine efficacité affective, que le texte appartienne à l'un ou l'autre des deux pôles du fantastique : ceux de l'indétermination ou de la monstration. Il est dès lors intéressant, dans le cadre d'une expérimentation sur l'impression et la lecture première, de choisir un texte censé produire un « effet ».

Le fantastique cristallise également de nombreuses réflexions sur la nature du récit et de la fiction : il est, pour le marquis de Sade, « fascination, illusion, excès ». C'est en vertu de ce caractère excessif que le genre ou la sensibilité fantastique attire un certain nombre d'enjeux critiques. La référence est nécessairement conflictuelle, car elle ne se donne pas en-dehors du texte qui la fonde. L'on pourrait même parler à propos du fantastique de « récit impossible », et c'est bien le terme de *figuration* que Denis Mellier emploie à l'égard de cette impossibilité :

Là où ce sont système indiciaire et énonciation qui ne parviennent pas à se tenir dans le jeu narratif que postulent le récit policier et son herméneutique, l'impossibilité du récit fantastique résiderait dans le problème de la représentation et de la figuration. (93)

Procédant d'« une tension constitutive entre ce qui n'a pas de forme et ce qui lui en donne nécessairement une » (93), le fantastique se donne comme conditions d'existence des séries d'enjeux fictionnels comme la mise en crise, la suspension des catégories du dicible, du réel, du vraisemblable.

S'il y a un consensus critique chez tous les penseurs du fantastique sur l'existence d'un effet fantastique, la nature de cet effet sur le lecteur n'est pas toujours déterminée. Celle-ci est cependant centrale, et comme Rachel Bouvet le souligne, celle-ci se trouve au cœur dès les débuts de sa théorisation, notamment chez les deux maîtres du fantastique, Maupassant et Edgar Poe (112). Pourtant, si l'indétermination est au cœur de nombreuses théories du fantastique, elle n'est quasiment pas abordée dans les théories de la lecture. En outre, si l'indétermination est centrale dans le système de Todorov, celle-ci est extrêmement rationalisée, n'appartenant pas au seul plaisir de la lecture :

Seul un lecteur doué de raison mais privé d'émotion peut terminer la lecture-en-progression d'un récit fantastique en hochant gravement la tête, en se demandant très sérieusement s'il faut choisir entre une explication rationnelle ou une explication surnaturelle (Bouvet, 113).

Le plaisir de l'indétermination est de l'ordre de l'affect, de l'émotion, et relève à ce titre de la lecture-en-progression, puisque « le récit fantastique suppose chez ses lecteurs un certain abandon du désir de tout comprendre » (Bouvet, 114).

Le texte de Gautier est à ce titre le lieu d'une expérimentation critique. D'abord par notre position herméneutique : il ne peut s'agir ici d'une lecture-en-progression. Mais nous choisissons malgré tout de procéder ici à une lecture qui ne vise pas non plus « l'épuisement des significations » (Gervais, 117) : le parti pris est identique à celui du « Par où commencer ? » de Barthes, une lecture en quelque sorte pré-analytique, ni tout à fait en progression — puisqu'il est quasiment impossible dès lors d'en rendre compte — ni tout à fait en compréhension. Attentive aux images, aux codes d'action ou encore aux présupposés de lecture, cette analyse veut rendre compte de manière réflexive des processus ayant cours pendant l'acte de lecture.

Gautier, « Le pied de momie »

J'étais entré par désœuvrement chez un de ces marchands de curiosités dits marchands de bric-à-brac dans l'argot parisien, si parfaitement inintelligible pour le reste de la France. (Gautier, 1840)

La narration est d'emblée attribuée à un je masculin, que l'on suppose fictif. Rien d'autre ne caractérise davantage le personnage, même si des inférences minimales sur ce narrateur peuvent déjà être réalisées, et cela grâce à un horizon d'attente indubitablement présent.

En dehors de certains cas limites, il existe de très fortes chances pour que le lecteur contemporain possède un certain savoir précédant sa lecture. « Le pied de momie » sera ainsi lu comme inséré matériellement dans des ensembles plus vastes, essentiellement ceux donnés par les éditions des œuvres de Gautier, œuvres complètes ou éditions de ses récits fantastiques. La place du « Pied de momie » au sein de ces éditions joue également son rôle, puisque celles-ci suivent pour la plupart l'ordre chronologique des publications de l'auteur. Datée de 1840, « Le pied de momie » n'est ni la première ni la dernière nouvelle de l'auteur. Elle se retrouve donc à peu près au milieu. Enfin, « Le pied de momie » n'est certainement pas la nouvelle la plus célèbre ni la plus originale de Gautier. Contrairement à « La morte amoureuse » ou à « La cafetière », ce récit est rarement donné à titre exemplaire ou édité seul.

Il y a ainsi de fortes chances pour que le lecteur du « Pied de momie » ait déjà lu d'autres récits fantastiques de Gautier. Cette pré-connaissance détermine la nature du je narrateur dans le récit « Le pied de momie ». Si j'ai lu précédemment « La cafetière » ou « Omphale », j'ai déjà rencontré le même type de je : un je fictif, un héros prenant en charge le récit dont il est acteur. Je suis donc déjà à même d'estimer que le je narrateur dans « Le pied de momie » est du même type. Dans certains récits de Gautier, le « je » se confond avec l'auteur. C'est le cas de « La pipe d'opium » ou du « Club des hachichins », dans lesquels c'est l'expérience personnelle de Théophile Gautier qui est relatée. Mais cette adéquation entre le narrateur et l'auteur est à chaque fois signalée, sur le mode du pacte autobiographique.

En tant que lecteur non naïf, je sais également que ce narrateur n'a pas vocation à être fortement singularisé. L'inférence réalisée est celle d'un type de personnage récurrent dans les récits de Gautier et même plus généralement dans le fantastique français de cette période : un jeune célibataire parisien, plus ou moins dandy, plus ou moins artiste, vivant une vie de bohème. Notons que nous sommes passés de la notion de narrateur à celle de personnage, dont la caractérisation soulève un certain nombre de problèmes théoriques dans les approches variées que l'on apparentera au structuralisme. En effet, soit celles-ci privilégient les conditions d'émergence de la narration (statut diégétique du personnage, points de vue), soit elles tentent de définir le personnage par ses caractéristiques formelles : ainsi des catégories de personnages définies par Philippe Hamon à partir des catégories de signes (6). Il est rare que les deux se recoupent : pourtant, dans le type de récit que l'on étudie ici, la relative absence de caractéristiques du personnage en même temps qu'une certaine intuition de la part du lecteur quant à son mode d'existence déplace le problème. L'intuition d'un personnage-narrateur peu déterminé oriente sur la piste d'une instance narrative qui fait office de guide et de passeur : « Lire, c'est suivre des traces de regards » (Ouellet).

Le premier paragraphe confirme en même temps qu'il instaure cette inférence. Le cadre spatial est bien celui de la capitale française (« dans l'argot parisien »), et le personnage est bien le type social déjà rencontré (« par désœuvrement »), indicateur de cette oisiveté caractéristique du flâneur dandy ou de l'artiste romantique. Le deuxième paragraphe s'ouvre sur un « vous », pronom dont l'apparition intervient juste après une formule d'exclusion :

Vous avez sans doute jeté l'œil, à travers le carreau, dans quelques-unes de ces boutiques devenues si nombreuses depuis qu'il est de mode d'acheter des meubles anciens, et que le moindre agent de change se croit obligé d'avoir sa chambre Moyen Age (367).

Le « je » et « vous » forment alors un nous, « nous les Parisiens », « eux les provinciaux ». Cinq paragraphes vont ensuite dresser la description du lieu, d'emblée clôturé puisqu'aucun extérieur ne lui a été opposé. Le lieu est caractérisé par deux données majeures : l'accumulation et l'hybridation, que nous allons tenter de caractériser comme deux codes d'action présents dans la description.

Plusieurs dizaines de noms communs désignant des objets sont ainsi quasiment juxtaposés : lampe étrusque – armoire de Boule – sculptures – armure damasquinée – amours – nymphes – magots – cornets – tasses – plats – émaux – lampas – brocatelle – portraits. L'excès relève aussi d'une indistinction, d'un entremêlement entre le support et l'objet supporté ou bien entre le contenant et le contenu, comme dans les propositions suivantes : « une lampe étrusque de terre rouge posait sur une armoire de Boule [...] Une duchesse du temps de Louis XV allongeait nonchalamment ses pieds de biche sous une épaisse table du règne de Louis XIII » (368). Ou encore indistinction entre l'objet et ses attributs : « Une épaisse table du règne de Louis XIII, aux lourdes spirales de bois de chêne, aux sculptures entremêlées de feuillages et de chimères » (368).

Le deuxième code est celui d'une hybridation, présent par les segments « à la fois », « tout »/ « tous »/ « toutes » reliés à des noms ou groupes nominaux sémantiquement différents : « C'est quelque chose qui tient à la fois de la boutique du ferrailleur, du magasin du tapissier, du laboratoire de l'alchimiste et de l'atelier du peintre » (368).

L'hybridation est spatiale et sociale, mais aussi temporelle, faisant fusionner les époques, les lieux et les civilisations. Ici encore c'est le procédé général d'énumération qui guide le processus, que l'on peut dérouler de manière suivante en ce qui concerne par exemple la civilisation : étrusque – Louis XV – Louis XIII – Milan – Chine – Japon, mentions auxquelles s'ajoutent des connotations plus indirectes comme « amours et nymphes » ou bien « céladon » renvoyant éventuellement à l'antiquité ou plutôt à sa représentation baroque. Les termes ici juxtaposés sont donc moins de l'ordre d'un véritable renvoi à telle ou telle époque mais plutôt à l'imaginaire de telle ou telle époque, témoignant d'une appropriation plus ou moins maniériste de l'histoire des arts.

Cette façon de faire voir au lecteur un espace-temps particulier en deux codes éclaire alors d'un autre jour la notion de signifiante que Roland Barthes discute dans « L'effet de réel » à propos de la description. Si l'objet de son étude concerne bien une description réaliste (celle d'un passage de *Madame Bovary*), de laquelle certains éléments sont vus dans un premier temps comme

non signifiants, l'on peut alors sans doute tenter de questionner cette notion à l'œuvre dans la description de Gautier. Il ne s'agit pas d'amalgamer la signifiante et la référence chez Barthes : dans « L'effet de réel », il semble que ce ne soit pas tant la question du réalisme de tel ou tel détail chez Flaubert qui fasse problème, mais plutôt son utilité dans le récit.

Barthes appelle ainsi « notations insignifiantes » (1968, 85) les détails qui semblent a priori superflus, soustraits de la structure sémiotique du récit, les « détails superflus » (1968, 84). Ici encore, ce sont ces notations insignifiantes qui conduisent la construction d'une figure de lecteur réel/lecteur modèle : celui qui prête attention à tous ces détails, ou celui qui ne les comprend pas. Notre figure de lecteur est ainsi construction critique, élaboration instinctive du chercheur ou étudiant de lettres. Il se met en scène ou imagine la mise en scène de plusieurs lecteurs qui sont autant de ses *alter egos* : naïf, érudit, scrupuleux, désinvolte. Les quatre pouvant se combiner : lecteur scrupuleusement naïf, ou d'une érudition désinvolte. Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes se livre au jeu d'une typologie des lecteurs de plaisir, nécessairement névrosés : le fétichiste qui morcelle, découpe, accumule les textes ; l'obsessionnel obsédé par les méta-langages et la philologie ; le paranoïaque qui voit le texte comme contrainte secrète ; l'hystérique prenant le texte littéralement (1973, 75). Pris entre ces différentes attitudes névrotiques, le lecteur peut avoir tendance à emprunter naturellement l'une ou l'autre de ces manies lorsqu'il est mis en présence de notations insignifiantes : avant tout, il se figure comme potentiellement partagé entre ces postures, anticipant les possibles entropies que ces chemins laissent entrevoir.

Prenons ainsi le cas de fragments du texte qui semblent échapper aux deux codes que nous avons repérés, surcharge et hybridation. Si les termes des deux codes dégagés apparaissent comme extrêmement signifiants, faisant voir pleinement l'image, dans une description presque ekphrastique, d'autres sont à l'inverse beaucoup plus obscurs, reposant sur des tournures énigmatiques : « Une armure damasquinée » « des cornets de céladon et de craquelé-tablettes denticulées des dressoirs » (Gautier, 368).

La signifiante est ici plus ambiguë, parce que l'objet ou la chose ne trouvent pas d'écho visuel immédiat chez le lecteur. Dans le cadre d'une analyse structurale, l'herméneute se posera alors la question de savoir si tout, dans cette description, signifie. Dans le cadre d'un acte de lecture, cette question est de moindre importance par rapport à l'effet de curiosité ou d'étrangeté produit, sur lequel nous voulons nous arrêter.

Nous passons en effet d'une tonalité légère, mondaine, à une certaine étrangeté, par *crescendo*. C'est ici que la mémoire du lecteur commence peu à

peu à élaborer des associations : d'abord l'association au « sabbat des objets » présent dans de nombreux récits fantastiques, notamment dans « La cafetière » de Gautier. Les objets ont vocation à s'animer, à devenir vivants et à interagir avec le personnage. Une première amorce de figure peut alors intervenir. Mais la principale association qui en constitue une ébauche concerne l'émergence de l'objet singulier : le but de la présentation du bric-à-brac est bien de faire émerger un objet, un *res* particulier, de la même manière que de la multitude doit émerger le singulier, de la mémoire foisonnante doit émerger la figure.

La figure connaît déjà ici ses conditions d'existence. La description a amené un personnage romantique chez un marchand de bric-à-brac dont le lieu et le temps s'inscrivent dans une ligne particulière. L'accumulation atteint une apogée et l'on sait qu'un objet particulier doit apparaître : le même ressort intervient dans *La peau de chagrin* de Balzac, « Le portrait » de Gogol ou encore dans « Omphale » de Gautier. L'objet changera l'existence du personnage, l'objet sera probablement surnaturel, et affectera non seulement l'« ethos » du narrateur mais également la « scénographie » de l'œuvre (Maingueneau). Or, la figure ici ne peut être bien comprise qu'en fonction de certains stéréotypes du fantastique et de la nouvelle.

Plutôt que de faire fonctionner ces stéréotypes par motifs ou thèmes, l'on peut avoir davantage intérêt, du point de vue de l'acte de lecture, à faire se rencontrer l'émergence de la figure avec les catégories deleuziennes de l'évènement. En ces termes nous signalons qu'une attente existe, qu'un pressentiment de changement est déterminant pour cette lecture. La surprise, la mise en crise du réel, le scandale pour la raison sont autant de manières de caractériser le fantastique qui ne tiennent pas compte du corollaire du fantastique : son aspect au contraire répétitif et plus ou moins conservateur tant au niveau du récit que des stéréotypes. La notion de touche deleuzienne permet de concilier ces deux pôles. Dans la nouvelle — genre par excellence de l'évènement — coexistent deux séries, l'une personnelle, celle de l'énoncé, de l'anecdote, des personnages. L'autre est impersonnelle, c'est l'émergence des singularités, « le champ transcendantal de l'évènement » (Deleuze). La touche est le point de rencontre et de résonance entre ces deux séries.

Les signifiants sont flottés également : les objets à la fois un et non coïncidents avec eux-mêmes. Les termes que nous avons relevés participent de l'instauration de la touche, par une non-congruité avec ce qu'ils semblent indiquer : un mot vient en excès ou semble manquer. La suite du texte esquisse la figure de manière plus nette encore : puisque la description affecte désormais la figure du marchand, vecteur également d'étrangeté et de la figure émergente. Là aussi, le pouvoir imaginal du lecteur — selon ses

habitudes — le rattache au personnage de l'antiquaire douteux que l'on trouve chez Balzac, Hoffmann ou Gogol.

La rencontre avec l'objet intervient en effet, assez classiquement, au sein d'« une même phrase qui subordonne la rencontre dans une relative : quand » :

J'hésitais entre un dragon de porcelaine tout constellé de verrues, la gueule ornée de crocs et de barbelures, et un petit fétiche mexicain fort abominable, représentant au naturel le dieu Witziliputzili, quand j'aperçus un pied charmant que je pris d'abord pour un fragment de Vénus antique.

Ici se fait le point de rencontre entre deux séries événementielles. La touche nous permet en effet de nous situer sur un niveau plus empirique de la relation du lecteur au fantastique : le lecteur est plus ou moins habitué au genre, à la forme de la nouvelle, qui sait qu'il est en droit de s'attendre à une telle « irruption ». La notion de touche, précisons-le, n'appartient pas exclusivement au fantastique, mais le genre a tendance à exacerber cette notion (Dumoulié).

Nous nous sommes donc situés sur un plan événementiel et intuitif de la lecture, la touche faisant saisir un mécanisme à l'œuvre au sein des processus de la lecture, voulant qu'un défilement global et plus ou moins guidé par l'intérêt et le plaisir de la lecture se soucient moins de l'utilité de tel ou tel détail ponctuel, que de leur participation à une série événementielle qui doit déboucher sur une rupture.

Enfin, c'est ici que nous pouvons éclairer la nature de la figure comme fragment événementiel, pris dans un ensemble spatio-temporel et moins thématique. L'étrangeté de la rencontre de l'objet est paradoxale, comme dans d'autres cas du genre. Le paradoxe réside dans l'aspect étrange, incongru — un pied, partie peu noble, de momie — et en même temps dans l'aspect attendu de ce caractère étrange : comme la peau de chagrin, l'objet, le *res*, est insolite, et en même temps nous savons d'avance que cet objet doit être insolite, bizarre. Par ailleurs, dans toutes les associations que l'on a faites jusqu'ici, l'objet imprime le récit de son nom : Le portrait, La peau de chagrin, Le pied de momie fournissent le titre, aspect non négligeable de cette attente de lecture. Le fantastique affectionne particulièrement ces titres programmatiques, qui réifient le texte ou textualisent l'objet.

La figure se lie donc au plaisir de l'indétermination, qui appartient lui-même à la lecture progressive, à une forme de jouissance du texte. Elle apparaît dans la reconnaissance et l'identification de schèmes très simples, mais qui participent d'une vraie sémiotisation, au sens le plus élémentaire : ce

qui *fait sens*. Tentons de dégager cette figure : un jeune homme désœuvré surgit dans une boutique étrange, y est entouré de bric-à-brac insolite, dans laquelle le marchand apparaît comme gardien énigmatique de l'insolite, et où un objet singulier va venir perturber définitivement l'existence du héros. Tels sont les fragments mis en place pour identifier la figure.

Notre manière de restituer cette sémiotisation élémentaire mise en place par une analyse première a mis en jeu les processus perceptifs, cognitifs, argumentatifs et affectifs qui régissent toute activité de lecture. Un dernier processus, déjà amorcé cependant, peut venir la compléter : le processus de symbolisation. La mise en signe symbolique va varier d'une mémoire à l'autre et aboutira sur la figure selon la sensibilité personnelle de chacun. Je peux faire de ce fragment cohérent une figure sexualisée, si je décide d'intégrer à cette ébauche tous les éléments érotisés de la suite du récit : la figure devient dès lors celle de l'objet fétichiste morbide, ici le pied, semblable à « la cafetière », aux bijoux dans « Arria Marcella », au nez de Gogol. Je peux aussi en faire une figure métonymique de l'existence individuelle, si je décide de prélever les fragments qui répondent à la dimension statuaire du pied de momie ainsi que sa capacité de suspendre la vie du héros : la figure sera alors celle de la peau rétrécissante de *La peau de chagrin*, du portrait ou du manteau de Gogol.

Notre lecture a ainsi envisagé quelques conditions de possibilité de la figure, mais celle-ci appartient par la suite entièrement au lecteur, à sa mémoire personnelle. Elle se nourrit de faits et de traces partageables, mais son existence est relative, ou comme le formule Daniel Vaillancourt, « dans la saisie d'un texte [...] il existe une invitation au penser, à l'élucidation d'un objet qui fait cheminer et crée une perspective fondée sur du lacunaire : les points doivent être activés et reliés pour que la figure apparaisse » (241).

Conclusion

La figure a pu émerger grâce à une étude globale de l'incipit du « Pied de momie ». Il semble donc qu'une place existe entre la progression et la compréhension, que les deux économies aient pour point de contact une forme de lecture réflexive, sensible aux processus de lecture et qui ont pour visée de faire émerger une figure, capable de s'ancrer dans une mémoire de lecteur. Cette méthode intermédiaire appartient à la fois à un cheminement progressif et à une économie de la compréhension. Progressive, parce que son objet est de restituer un plaisir de la lecture, un effet subjectif, ce qui intervient dans une lecture « non mandatée », qui ne cherche pas à tout prix la systématisation. Mais elle est déjà compréhensive, parce qu'en voulant restituer cette lecture, elle se donne déjà un mandat.

L'on voit donc que l'acte de lecture connaît des possibilités de restitution et de partage par des moyens qui ne vont pas nécessairement contre le structuralisme : en déplaçant le problème et la finalité de l'analyse vers l'acte de lecture, l'on n'évacue pas nécessairement l'ensemble de problématiques et de concepts que l'épopée structuraliste et même certains textes de la déconstruction ont amenés. Reste à délimiter quels sont les outils conceptuels et théoriques formalistes, et quelles méthodes d'analyse structurale, peuvent trouver légitimement leur place dans un travail fondamentalement différent de ces courants antérieurs, visant au plus profond l'imaginaire et la mémoire, la subjectivité du lecteur, un travail qui ne cesse cependant de vouloir exister comme discours critique et potentiellement partageable.

D'autre part, une autre figure a peut-être pu émerger : le lecteur lui-même, ce qui a pour intérêt de donner corps à une phénoménologie de la lecture littéraire. Cette proposition théorique permet de dépasser les polarités constantes entre effet et réception, lecteur modèle et lecteur réel, selon que l'on se situe dans la tradition de l'école de Constance ou dans celle de la sémiotique de la lecture. D'autre part, l'on admet que tenter d'atteindre le lecteur réel dans les études littéraires semble quasi utopique, car si la lecture peut être décrite objectivement dans la complexité de ses processus — neuropsychologiques, affectifs, cognitifs — l'activité singulière du lecteur, saisie comme *de facto*, momentanée et éphémère se laisse difficilement reproduire en tant qu'expérience. Cependant, il est possible d'envisager le lecteur réel comme une figure, construction évanescence et en même temps reproductible de l'imaginaire, que nous élaborons souvent en tant que chercheurs en études littéraires lors de nos contacts avec des textes à interpréter. L'on a ainsi vu que dans les processus qui régissent ce premier défrichage d'un objet littéraire, c'est bien une figure de lecteur que nous élaborons à mesure de cette phase mobile faite de compréhension cognitive, affective et symbolique.

Ce que nous avons vu dans cette lecture de Gautier, c'est l'oscillation incessante entre deux constructions imaginaires, deux mises en scène de soi, le moi-lecteur-savoir et le moi-lecteur réel. Est-ce dire qu'une phénoménologie de la lecture passe par cette autoréflexivité permanente, un retour à soi dans la confrontation à une multiplicité des positions éthiques et esthétiques face au texte ? Faire du lecteur réel une figure, ce n'est pas en faire une énième contradiction ou un paradoxe théorique, ni inscrire de nouveau le lecteur dans le texte : c'est montrer comment, dans nos attitudes diverses de « lecteurs professionnels », nous nous plaisons souvent à figurer un lecteur en deçà de notre *habitus* institutionnel, un lecteur prétendument réel, naïf et dont nous

essayons toujours d'esquisser les traits en tant qu'universels ou déterminés, socio-culturellement, colorés de nos inférences personnelles. Cette figure nous sert d'interface avec l'activité d'analyse littéraire, elle est comme un double de nous-même dans lequel il est troublant et vital de se projeter puis de revenir.

Ouvrages cités

- Barthes, Roland, « L'effet de réel » *Communications* 11 (1968).
———, « Par où commencer ? », *Poétique* 1 (1970).
———, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Bouvet, Rachel, « Le plaisir de l'indétermination », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.) *Théories et pratiques de la lecture*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2007.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- Dumoulié, Camille, *Cet obscur objet de désir. Essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979.
- Gautier, Théophile, « Le pied de momie », *Le Musée des familles*, vol. 7 (septembre 1840).
- Gervais, Bertrand, « Lecture : tensions et régies », *Poétique* 89 (février 1992).
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage » *Littérature* 6 (1972).
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1972.
- Maingueneau, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.
- Mellier, Denis, *L'écriture de l'excès*, Paris, Champion, 1999.
- Ouellet, Pierre, « Introduction : La littérature comme activité cognitive », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.) *La Recherche littéraire : objets et méthodes*, Montréal, XYZ Editeurs, 1998.
- Thérien, Gilles, « L'exercice de la lecture littéraire » et « Les images sous les mots », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.) *Théories et pratiques de la lecture*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2007.
- Vaillancourt, Daniel, « La figure et ses fabriques » dans Bertrand Gervais et Audrey Lemieux (dir.), *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du visible et du lisible*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2012.
- Valenti, Jean, « Lecture, processus et situation cognitive », dans *RS/SI, Histoire de la sémiotique*, 20, 1 – 3 (2000).