

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES
OFFERTE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE**

par

Vianney Tremblay

**DES POINTS DE VUE NARRATIFS À LA PRISE DE FORME :
RÉFLEXIONS AUTOUR DE LA *BILDUNG* ROMANTIQUE**

Janvier 1994

Droits réservés



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier M. Khadiyatoula Fall, professeur à l'Université du Québec à Chicoutimi, qui a accepté de continuer la direction de ce mémoire amorcé sous la supervision de M. Pierre Ouellet, professeur à l'Université du Québec à Montréal. Je remercie également pour son appui M. Georges Vignaux, directeur de recherche au CNRS (ÉHÉSS, Paris).

RÉSUMÉ

La question du *point de vue* dans le roman a par tradition été étudiée dans le cadre de la narratologie. Depuis Genette, elle concerne la question «qui voit?» dans les textes narratifs. Mais depuis quelques années, les études voulant rendre compte de la dynamique des points de vue dans les textes ont de plus en plus réintégré des considérations relevant de l'énonciation dans un sens large. Mais il demeure que les typologies narratives envisagent l'étude des formes narratives d'une manière essentiellement taxinomique, et permettent difficilement de rendre compte du processus par lequel *sont liées* diverses composantes textuelles, ou comment, autrement que par assemblage technique, s'opère le passage entre divers points de vue narratifs.

C'est sur ce problème du *principe organisateur* des morphologies textuelles que veut réfléchir le présent travail. Et cette réflexion se base sur le concept de *Bildung*, tel qu'il a été élaboré à l'époque du romantisme allemand. La *Bildung* se présente comme une dynamique de la prise de forme cognitivo-langagière, et son développement se situe dans le prolongement de la philosophie kantienne. Elle est susceptible, à notre sens, de nous aider à mieux comprendre autant la dynamique de la prise de forme cognitivo-langagière des textes que celle du *savoir* sur les textes, notamment dans la formation des typologies narratives.

Dans le premier chapitre nous opérons une critique des typologies narratives et suggérons qu'il serait pertinent de développer une approche émergencielle qui puisse expliquer comment, à partir de la perception d'un événement du monde naturel, se développe progressivement un organisme cognitivo-langagier, et comment les points de vue anthropomorphes ne sont qu'un type de subjectivité parmi d'autres qui se développent dans la prise de forme textuelle.

Nous faisons dans le deuxième chapitre un survol du traitement de la question du point de vue chez quelques théoriciens du cinéma, pour y constater que le problème y est le même qu'en narratologie littéraire, à savoir celui du lien unissant diverses catégories textuelles. Nous faisons état des réflexions de Gilles Deleuze sur le cinéma, qui sont à notre avis des plus productives pour pallier aux problèmes des typologies narratives et stipulons que la narratologie a besoin de connaître une «révolution copernicienne», pour relier les différentes parties des taxonomies. Il s'agirait, à partir de la saisie du *principe organisateur* dans une synthèse supérieure, de revenir ensuite sur chacune des parties et de voir comment elles sont différentes formes prises temporellement par une même *Idée*, qui était là dès le départ mais que nous ne pouvions saisir que plus tard, après être passés par une étape essentielle de différenciation. Or c'est bien là à notre avis le processus de la *Bildung*, tel que développé par le romantisme d'lena à partir de la philosophie kantienne.

C'est au troisième chapitre que nous abordons la philosophie de Kant, et indiquons comment les Romantiques allemands ont réfléchi plus avant sur cette question de l'Art ouverte par Kant, et plus spécialement sur le *langage*, considéré comme le plus ample de tous les arts. Nous voyons que la *Bildung* est un processus de formation cognitivo-langagière et qu'elle prend en considération aussi bien le rapport entre l'apparaître sensible et sa représentation langagière que l'oscillation entre périodes analytiques et périodes synthétiques dans la prise de forme langagière.

Dans le dernier chapitre, nous tentons de voir comment la *Bildung* pourrait nous aider à mieux comprendre le processus de formation des formes narratives. Nous suggérons d'abord comment celle-ci peut aider à saisir dans leur émergence temporelle un certain nombre de typologies reliées aux textes. Nous vérifions finalement si dans un roman en particulier la *Bildung* est à l'oeuvre. C'est ainsi que nous essayons de voir comment dans quelques courts passages de la *Recherche du temps perdu* de Proust, nous pouvons reconnaître le mouvement de prise de forme de la *Bildung*. Nous trouvons effectivement divers aspects de la *Bildung* dans ces passages, suffisamment au vrai pour que dans des travaux futurs nous poursuivions avec des analyses plus élaborées.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1	
CHAPITRE I : L'ÉTUDE DE LA FOCALISATION NARRATIVE : PROBLÈMES ACTUELS		8
1.0 Introduction	9	
1.1 La typologie de Gérard Genette	9	
1.2 Les travaux ultérieurs	14	
1.3 Problèmes des approches taxinomiques	22	
1.4 Conclusion	39	
CHAPITRE II : LE <i>POINT DE VUE</i> : CINÉMA ET ROMAN		42
2.0 Introduction	43	
2.1 Voir et savoir au cinéma	43	
2.2 Monstration et narration dans le «système du récit» filmique	46	
2.3 Gilles Deleuze et <i>l'image-temps</i>	54	
2.4 Conclusion	68	
CHAPITRE III : LE DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE DE LA <i>BILDUNG</i>		69
3.0 Introduction	70	
3.1 La philosophie de Kant	70	
3.2 Le romantisme allemand	84	
3.3 La <i>Bildung</i> : une dynamique de la prise de forme cognitivo-langagière	99	
3.4 Conclusion	106	
CHAPITRE IV : <i>BILDUNG</i> ET PRISE DE FORME NARRATIVE		107
4.0 Introduction	108	
4.1 Des taxinomies à repoétiser	108	
4.2 Aspects de la <i>Bildung</i> chez Proust	125	
4.3 Conclusion	144	
CONCLUSION	145	
NOTES	152	
BIBLIOGRAPHIE	156	

INTRODUCTION

La question du point de vue dans le roman, on le sait, a eu l'habitude d'être étudiée à partir d'outils développés par la narratologie. Il est aisément de retracer l'historique de ce traitement narratologique. Depuis le XIX^e siècle et jusqu'à l'ouvrage de Gérard Genette, *Figures III*, la plupart des travaux d'étude des problèmes du récit, ou de la "technique narrative" portaient comme titre le "point de vue". Et ces travaux traitaient de tout ce qui se rapporte à l'acte narratif en général, celui-ci nous faisant voir, par le fait même de son existence, par sa configuration même, les événements représentés de telle ou telle manière. Mais dans son ouvrage, désormais classique, Gérard Genette sépare nettement les problèmes du récit en trois classes de déterminations: temps, mode et voix. Il déclare de plus que les travaux antérieurs souffrent d'une confusion entre les questions "qui parle?" et "qui voit?", l'une concernant la voix et l'autre le mode. Le *point de vue* se retrouve ainsi limité à la question de savoir par qui sont vus les événements racontés.

Cependant, depuis quelques années, les études voulant rendre compte de la dynamique des points de vue dans les textes ont de plus en plus réintégré des considérations relevant de la voix et du temps.

C'est ainsi que sont en quelque sorte réunifiées les catégories genettienues, et que l'on semble en revenir à une conception «pré-structurale» du point de vue romanesque, où le point de vue concerne l'ensemble des catégories textuelles, vues comme moyens pour «faire voir» des événements.

Toutefois, la narratologie envisage l'étude des formes romanesques d'une manière essentiellement taxinomique, et permet difficilement de comprendre le processus par lequel sont liées diverses composantes textuelles au moyen d'un principe unificateur, comment sont formés des points de vue, des savoirs sur des événements, autrement qu'en alignant des composantes textuelles les unes après les autres.

C'est sur ce problème du principe organisateur des morphologies textuelles que nous voudrions réfléchir dans ce travail. Et nous voudrions baser cette réflexion sur le concept de *Bildung*, tel qu'il a été élaboré à l'époque du romantisme allemand. La *Bildung* se présente comme une dynamique de la prise de forme cognitivo-langagière, et son développement se situe dans le prolongement de la philosophie kantienne. Elle est susceptible, à notre sens, de nous aider à mieux comprendre autant la dynamique de la prise de forme cognitivo-langagière des textes que celle du *savoir* sur les textes, notamment dans la formation des typologies narratives.

Le premier chapitre portera sur les problèmes actuels de l'étude de la focalisation narrative. Après y avoir décrit la typologie des points de vue de Gérard Genette, nous présenterons les précisions d'autres théoriciens à partir de cette typologie, et amènerons la typologie narrative de Jaap Lintvelt. Nous verrons que dans ces approches, le problème non résolu est bien celui du lien entre diverses composantes des textes, de même que pour la réflexion sur la formation de ces typologies le problème à résoudre est celui du lien qui unit les diverses catégories établies. De plus, ces approches ne nous permettent pas de rendre compte du rapport entre la perception d'événements et la représentation de ceux-ci par le langage. Pour ce faire, nous aurions besoin d'une approche émergencielle qui puisse expliquer comment, à partir de cette perception, se développe progressivement un organisme cognitivo-langagier, et comment les points de vue anthropomorphes ne sont qu'un type de subjectivité parmi d'autres qui se développent dans la prise de forme textuelle.

Dans le deuxième chapitre, nous ferons ensuite un survol du traitement de la question du point de vue chez quelques théoriciens du cinéma. On sait que ceux-ci ont utilisé la typologie de Genette pour fonder la narratologie du cinéma; il peut dès lors être intéressant d'aller voir si l'utilisation de cette typologie au cinéma a donné lieu à des précisions, qui pourraient à leur tour être réinjectées au plan du récit littéraire. Il s'avérera que des précisions ont en effet été

apportées, et qui concernent la distinction entre voir et savoir, ou monstration et narration chez André Gaudreault. Ces distinctions sont certes intéressantes et pertinentes pour le roman mais encore une fois on n'explique pas le principe vital qui assure le passage du voir au savoir, de la monstration à la narration. Ainsi, narratologie du cinéma et narratologie littéraire connaissent les mêmes difficultés à rendre compte du lien vital entre les catégories qu'elles ont construites sur les textes.

Nous présenterons alors les réflexions de Gilles Deleuze sur les théories structurales du cinéma. Celui-ci prétend que c'est leur postulat selon lequel toute image, toute scène est au présent (ainsi que l'affirme par exemple Gaudreault) qui est ruineuse pour toute compréhension du cinéma. Le temps ne s'écoule pas de façon uniforme, et pour une compréhension de la dynamique de formation des savoirs filmiques on doit prendre en considération, non seulement ce que Deleuze appelle *l'image-mouvement*, mais aussi et surtout *l'image-temps*, qui est un moment où est perçue l'idée qui relie diverses images-mouvement individuelles. C'est ainsi que dans l'histoire du cinéma Deleuze reconnaît deux périodes principales, celle dite «classique», où règne l'image-mouvement, et celle dite «moderne», où règne l'image-temps. L'avènement de l'image-temps provoque une «révolution copernicienne» dans l'histoire du cinéma. On y prend conscience du fait que l'image-temps nous donne la perception de l'idée qui était déjà présente dans l'image-mouvement, mais qui ne

pouvait être saisie que plus tard.

Nous suggérerons que la narratologie romanesque devra également connaître une révolution copernicienne, pour relier les différentes parties des taxinomies. Il faudrait pouvoir montrer que ces différentes catégories sont différentes formes prises temporellement par une même idée, et que ce n'est qu'une fois passée une étape de différenciation qu'on en arrive finalement à la saisie de cette idée, et qu'ensuite rétrospectivement nous puissions revenir sur chacune des parties et avec une conscience accrue y voir cette idée à l'oeuvre. Or, ce processus de construction des connaissances correspond à notre avis à celui de la *Bildung*, tel que développé par le romantisme d'Iéna à partir de la philosophie kantienne.

C'est dans le troisième chapitre que nous aborderons la philosophie de Kant. Nous ferons d'abord un résumé des trois Critiques. Nous y verrons que dans la troisième Critique, qui se révèle rétrospectivement comme la plus centrale, Kant s'aperçoit que c'est par l'Art qu'est opéré le lien entre la raison pure et la raison pratique. L'Art était déjà là dès le départ, dans la formation des concepts de l'entendement, mais ce n'est qu'à la fin qu'on s'en rend compte, comme une révélation. Nous verrons ensuite que ce sont les Romantiques allemands qui ont le plus développé la réflexion sur ce rapport entre l'Art et la philosophie, rapport qui se joue par la littérature. Nous le verrons particulièrement à partir des idées de Schelling et de A.W.

Schlegel. Dans la troisième partie de ce chapitre, nous expliciterons davantage sur certains aspects de la *Bildung*. Nous verrons que celle-ci est un processus de formation cognitivo-langagière et qu'elle prend en considération le rapport entre la perception des formes naturelles et la représentation langagière de celles-ci. Elle permet de plus de rendre compte de l'oscillation entre la composante analytique et la composante synthétique dans la formation de formes langagières.

Dans le dernier chapitre, nous tenterons de voir comment la *Bildung* pourrait éventuellement nous aider à mieux comprendre le processus de formation des formes narratives. Envisageant diverses taxinomies concernant les textes, nous suggérerons d'abord comment nous pourrions grâce à la *Bildung* les saisir dans leur émergence temporelle. Nous proposerons d'y voir différentes configurations prises par la même Idée de la philosophie (*philosophie* étant définie ici comme *formation de concepts*), qui consiste en un processus d'ouverture et de fermeture dans différentes déterminations ou «puissances». Ensuite, nous tenterons de vérifier si dans un roman en particulier la *Bildung* est à l'oeuvre. C'est ainsi que nous essayerons de voir comment dans quelques courts passages de la *Recherche du temps perdu* de Proust, nous pouvons reconnaître le mouvement de prise de forme de la *Bildung*. Le but que nous viserons dans cette dernière partie sera effectivement de voir si la *Bildung* pourrait éventuellement être un concept pertinent pour l'analyse de la prise de forme narrative, plutôt que l'analyse exhaustive d'un roman selon cette

perspective. S'il s'avère productif, nous pourrons développer des analyses plus poussées dans des travaux futurs.

CHAPITRE I

L'ÉTUDE DE LA FOCALISATION NARRATIVE : PROBLÈMES ACTUELS

CHAPITRE I

L'ÉTUDE DE LA FOCALISATION NARRATIVE : PROBLÈMES ACTUELS

1.0 INTRODUCTION

Les problèmes reliés au *point de vue* dans les récits ont par tradition fait l'objet d'un traitement au sein de la narratologie. Ce premier chapitre présentera, dans une perspective critique, les principales étapes de la réflexion théorique de la narratologie sur ce sujet dans le domaine francophone¹, depuis les travaux de Gérard Genette. Nous y amènerons progressivement l'idée que pour une meilleure compréhension de la formation des *points de vue* narratifs, les narratologues sont appelés à s'éloigner de l'habituelle «quête des instances» d'observation pour développer une méthode plus intégrante rendant compte de la formation du savoir à travers la *prise de forme* narrative.

1.1 LA TYPOLOGIE DE GÉRARD GENETTE

Dans «Discours du récit», Gérard Genette (1972) élabore une typologie pour l'étude narratologique des récits. Genette y retient le

«sens le plus courant» de «récit», c'est-à-dire le «discours narratif», dont l'analyse implique constamment «l'étude des relations, d'une part, entre ce discours et les événements qu'il relate [histoire], et d'autre part entre ce même discours et l'acte qui le produit réellement ou fictivement [narration]» (p. 72).

La division taxinomique des problèmes du récit est opérée par ce théoricien sur la base suivante :

Puisque tout récit – fût-il aussi étendu et aussi complexe que *la Recherche du temps perdu* – est une production linguistique assumant la relation d'un ou plusieurs événement(s), il est peut-être légitime de le traiter comme le développement, aussi monstrueux qu'on voudra, donné à une forme *verbale*, au sens grammatical du terme: l'expansion d'un verbe. (p. 75)

Genette formulera donc les problèmes d'analyse du discours narratif selon des catégories empruntées à la grammaire du verbe, qu'il réduira à «trois classes fondamentales de déterminations» :

(...) celles qui tiennent aux relations temporelles entre récit et diégèse [temps]; celles qui tiennent aux modalités (formes et degrés) de la «représentation» narrative [mode]; celles enfin qui tiennent à la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même [voix]. (p. 75-76)

La *focalisation*, c'est-à-dire ce «mode de régulation de

l'information qui procède du choix (ou non) d'un "point de vue" restrictif» (p. 203), prendra place, à l'instar de la *distance*, dans la catégorie du *mode*. Cette question de la focalisation a été, de toutes celles qui concernent la technique narrative, la plus fréquemment étudiée depuis la fin du XIX^e siècle². Genette estime toutefois que la plupart de ces travaux (qui consistent essentiellement en des classifications) souffrent d'une fâcheuse confusion entre ce qu'il appelle *mode* et *voix*, c'est-à-dire entre ce qui relève de la question *qui voit?* et ce qui concerne plutôt la question *qui parle?*; aussi n'incluera-t-il dans la catégorie du «point de vue» que ce que Jean Pouillon (1945) et Tzvetan Todorov (1966) ont nommé «vision» ou «aspect».

Cette réduction effectuée, Genette considère que le consensus s'établit sans grande difficulté, parmi les différents auteurs de classifications de points de vue, sur une typologie à trois termes. Le narratologue distinguera ainsi les trois types suivants de récits (1983: 206-207):

- *récit non focalisé*, ou à *focalisation zéro*, où le «narrateur omniscient» en sait plus qu'aucun de ses personnages (correspond à ce que la critique anglo-saxonne nomme le récit à narrateur omniscient et Pouillon «vision par derrière», de même qu'à ce que Todorov symbolise par la formule N > P, où le narrateur en sait plus que le personnage, ou plus pré-

cisément en dit plus que n'en sait aucun des personnages);

- *récit à focalisation externe*, dans lequel le narrateur voit son personnage du dehors, sans en pénétrer les pensées et les réactions: le narrateur ne raconte que ce qui est perceptible à un observateur hypothétique, sans aucun pouvoir de "passer à l'intérieur" d'un quelconque des personnages; on se trouve ici en présence de ce que Todorov symbolise par $N < P$ (le narrateur en dit moins que ce qu'en sait le personnage) et de la «vision du dehors» selon Pouillon;
- *récit à focalisation interne*, qu'elle soit fixe, variable ou multiple, où tout ce qui est donné «passe par» la conscience d'un ou de plusieurs personnages; il s'agit de ce que Todorov note par $N = P$ (le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage), ainsi que de ce que Pouillon appelle «vision avec».

Toutefois le parti de focalisation, ainsi que l'explique Genette, n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit :

La formule de focalisation ne porte pas toujours sur une oeuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref. D'autre part, la distinction entre les différents points de vue n'est pas toujours aussi nette que la seule considération des types purs pourrait le faire

croire. (p. 208)

Notons qu'une décennie plus tard, le *Nouveau discours du récit* élargira la question «qui voit?» à celle à savoir «où est le foyer de la perception». Cette modification amènera alors l'abandon définitif de l'expression «point de vue» et la consécration du terme générique plus abstrait de *focalisation*, afin d'éviter ce que les termes de vision, de champ et de point de vue ont de trop spécifiquement visuel, de même que pour tenir compte de la constatation à l'effet que «ce foyer [peut] ou non s'incarner en un personnage» (Genette 1983: 43).

Celui-ci y indique de plus qu'en réalité sa propre typologie ne constitue qu'une reformulation, mettant en système des notions classiques, et que sa contribution «consisterait plutôt dans l'étude de ces "altérations" au parti modal dominant d'un récit que sont la *paralipse* (rétdention d'une information logiquement entraînée par le type adopté) et la *paralepse* (information excédant la logique du type adopté)» (p. 44).

Depuis sa parution, l'ouvrage de Gérard Genette n'est pas sans avoir entraîné une reprise et une discussion, de la part des narratologues, de certains de ses éléments: ainsi en a-t-il été de la question du *point de vue*. Nous présenterons ici, de cette discussion, quelques étapes marquantes.

1.2 LES TRAVAUX ULTÉRIEURS

Mieke Bal³, narratologue néerlandaise, fait remarquer l'«hétérogénéité» de la typologie de Genette, cette typologie confondant deux aspects de la focalisation qu'à son sens il importe au contraire de distinguer: le *sujet* de la focalisation (le focalisateur) et l'*objet* de la focalisation (le focalisé). Force est de distinguer, selon celle-ci, entre «focalisation par» (un sujet) et «focalisation sur» (un objet). Et cela conduit à reprendre le système d'opposition. En effet : entre la focalisation zéro et la focalisation interne (où un personnage est établi comme centre de perspective), la différence résiderait dans l'«instance qui voit», dans le statut du focalisateur. Mais entre la focalisation interne et la focalisation externe, la différence serait d'un autre ordre : dans le premier cas, le personnage en tant que centre de focalisation *voit*, dans le second cas, en tant qu'objet de la focalisation, il *est vu*.

Nous indiquerons sur ce point que Genette, dans son *Nouveau discours du récit*, estime quant à lui que la distinction focalisateur/focalisé provient de la part de Mieke Bal de rien de moins qu'«une volonté abusive de constituer la focalisation en instance narrative» :

Pour moi, il n'y a pas de personnage focalisant ou focalisé: *focalisé* ne peut s'appliquer qu'au récit lui-même, et *focalisateur*, s'il

s'appliquait à quelqu'un, ce ne pourrait être qu'à celui qui *focalise le récit*, c'est-à-dire le narrateur (...) (1983: 48)

Bal distingue également entre focalisé «perceptible» et focalisé «imperceptible», entendant par cette différence ce qui peut être perçu - par la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût - par un spectateur hypothétique, et ce qui ne peut l'être. Nous rapprocherons volontiers cette dernière dichotomie de la distinction genettienne entre *focalisation interne* et *focalisation externe*, mais en remarquant qu'elle se trouve strictement réservée, cette fois, au focalisé.

A partir d'une analyse de *la Chatte*, de Colette, et ayant signalé que «parallèlement à la narration, la focalisation connaît des niveaux» (1984: 38), Bal établit la règle stipulant qu'un focalisé imperceptible ne peut être focalisé que par un focalisateur au premier niveau, tandis que le focalisé perceptible peut être focalisé à n'importe quel niveau (règle qui, on le conçoit, tend à respecter une certaine «vraisemblance» psychologique: un personnage ne pouvant pénétrer les pensées d'un de ses semblables, soumis qu'il est à la condition pseudo-existentielle de n'avoir accès qu'à une connaissance purement perceptuelle du monde et des hommes).

Pierre Vitoux (Vitoux 1982) reprend la mise au point de Bal, et propose de désigner la focalisation-sujet (par le focalisateur) par Fs et la focalisation-objet (sur le focalisé) par Fo. Toutefois, pour

articuler l'opposition entre focalisé perceptible et focalisé imperceptible, il préfère conserver les vocables d'«externe» et «interne»; on aura donc Fo_{ext} et Fo_{int} . S'agissant de la focalisation-sujet, Vitoux indique que celle-ci peut ou non être déléguée par l'instance narrative à un personnage – plus tard (Vitoux 1984), il formulera plutôt qu'elle peut être ou non *diégétisée* –, le premier avantage de la notion de «non-délégation» étant pour lui de liquider, par l'usage d'une définition négative, les «implications quasi-théologiques» du concept habituel de «narrateur omniscient»; on aura donc : Fs déléguée (Fs_d) et Fs non-déléguée (Fs_{nd}).

En vue de l'analyse du jeu des rapports que le texte narratif établit entre ces éléments, et notamment entre Fs et Fo , le théoricien avance deux propositions, qui constituent en quelque sorte une reformulation de l'hypothèse de Bal:

1- à Fs_{nd} peut correspondre aussi bien Fo_{int} que Fo_{ext} ;

2- à Fs_d ne peut correspondre que Fo_{ext} .

Tout comme Genette, qui soulignait la variabilité du parti de focalisation dans les récits, Vitoux indique que, généralement, le récit opère de façon libre, par une succession de choix différents entre les possibilités offertes, et, le plus souvent, par l'alternance de la non-délégation avec une pluralité de délégations temporaires. Aussi

propose-t-il un schéma, devant venir compléter le modèle statique, et qui permette de représenter le jeu des glissements possibles:

Fs nd → Fo ext sur X → Fo int sur X qui peut prendre la
forme de Fs d à partir de X en Fo ext sur Y

Vitoux s'emploie aussi (Vitoux 1988) à distinguer entre les termes de *point de vue, focalisation et perspective* :

- *point de vue* : la qualité propre de la vision;
- *focalisation* : mode de régulation de l'information procédant du choix ou non d'un point de vue restrictif;
- *mise en perspective* : la fonction la plus intégrante de la lecture.

Et les opérations en quoi consistent cette dernière activité sont l'objet de la part de Vitoux de quelque précision :

La lecture (...), dans sa saisie du texte, combine un ensemble d'opérations. Elle relie les éléments de l'histoire pour les apprêhender comme récit, elle analyse, d'une façon que la théorie critique peut seulement contribuer à rendre plus précise, le jeu de la focalisation; elle crée les personnages, à partir des points de vue par lesquels ils se constituent, en se définissant par

leur vision, et aussi par les points de vue donnés sur eux. Elle met également en perspective les différents points de vue, elle les situe les uns par rapports aux autres - ce qui justifie le caractère spatial de la métaphore. Mais de surcroît, dans la mesure où elle procède d'une conscience active extra-textuelle, elle a la possibilité de mettre en perspective la plus englobante des instances textuelles, qui est l'instance narrative elle-même. (1988: 37)

C'est chez Jaap Lintvelt que les instances reliées au *point de vue* seront envisagées à l'intérieur d'un schéma intégrant un ensemble d'instances narratives et voulant rendre compte de la "pragmatique de la communication" narrative. En effet ce dernier (Lintvelt 1981), pour l'établissement de sa grille d'analyse des récits, choisit comme point de départ les travaux de Genette, mais, aussi bien, ce que l'on pourrait appeler la «pragmatique de la communication». Le narratologue hollandais introduit d'abord un modèle communicatif pragmatique pour le texte narratif⁴, après quoi il élabore une typologie narrative, relevant dans son ensemble, à son avis, du *point de vue*:

Comme le domaine de recherche de la typologie narrative a été plus couramment désigné sous le nom d'étude du «point de vue» (point of view), nous avons ajouté cette notion, dans son sens large, au titre de notre essai. (1981: 42)

Lintvelt assoit sa typologie sur la base méthodologique de

l'opposition entre le narrateur et l'acteur d'un récit. Cinq types narratifs sont ainsi établis déductivement, en fonction du *centre d'orientation* du lecteur (narration hétérodiégétique de type auctoriel, actoriel et neutre, narration homodiégétique de type auctoriel et actoriel), et sont ensuite caractérisés par une série de critères qui sont regroupés en quatre catégories : plans perceptif-psychique, temporel, spatial et verbal, et qui déterminent la *position imaginaire* que le lecteur occupe dans le monde romanesque.

Quant à la *perspective narrative* proprement dite, l'auteur de la typologie l'institue comme relevant du plan perceptif-psychique. Et en faisant remarquer que, sur ce plan, «il y a intérêt à distinguer entre la *perspective narrative*, liée au sujet-percepteur et la *profondeur* de la perspective, en rapport avec la quantité de savoir sur l'objet perçu» (p. 43), il ne semble pas agir différemment de Bal et Vitoux, lorsque ces derniers font la différence entre ce qui concerne le *sujet* et ce qui concerne l'*objet* de la focalisation.

Pour le reste, signalons qu'il est loisible d'opérer une mise en parallèle entre les types de *perspective narrative* auctoriel⁵, actoriel et neutre de Lintvelt et la focalisation zéro, interne et externe de Genette, et de voir la «série de critères» retenus par celui-là comme découlant plus ou moins des «déterminations» de celui-ci.

Que l'*ensemble* de la typologie élaborée par Lintvelt relève du

point de vue, c'est bien là ce qui au vrai en constitue le caractère propre. Et que, dans un contexte pragmatique de transmission de l'information entre les partenaires de l'énonciation, l'étude des divers «filtres» interposés entre ces derniers concerne non seulement la spécification d'instances anthropomorphes d'observation, mais bien, tout compte fait, la *totalité* des déterminations genettienヌ (envisagées comme autant de moyens à la disposition de l'énonciateur pour «faire voir» les événements racontés sous un angle ou un autre) : cela aussi se trouve suffisamment démontré par ladite typologie. Cette unification de toutes les catégories sous l'égide du point de vue constitue somme toute une louable tentative, au sein de la narratologie, pour connecter les problèmes de perception avec la question de l'*énonciation* en général - connexion qui aura su, au fil du temps, se constituer comme véritable «centre attracteur», notamment dans la discussion à propos de la constitution d'une catégorie conjointe mode-voix (dont Gérard Genette (1983: 77-89) et Dorrit Cohn⁶ ont entrevu la possibilité, à partir du concept de «situation narrative» (*Erzählsituation*) emprunté à Stanzel (Stanzel 1971). «Au total - ainsi que le corroborera Paul Ricoeur, dans son étude sur les rapports entre temporalité et narrativité -, les deux notions de voix et de point de vue sont tellement solidaires qu'elles en deviennent indiscernables»⁷.

On notera ici avec intérêt que Gérard Genette, qui avait d'abord dénoncé la confusion de ses prédécesseurs entre les

questions relevant du mode et celles relevant de la voix et, par la suite, patiemment élaboré une typologie des cas de figure sous ces deux enseignes, en soit finalement lui-même venu à parler d'une (ré)unification des deux catégories. Nous voudrions voir là la fermeture d'un cycle initié par un «Yalta» historique, avec le retour à cette question (qui jadis semblait si évidente qu'elle se passait même de devoir être posée): raconter un événement n'est-il pas avant tout faire voir, montrer celui-ci, et - ajouterions-nous - l'énoncé langagier prenant en charge cet événement ne portera-t-il pas, dans sa forme même - de façon "impliquée" - trace de la vision, du *point de vue* particulier dont il est la "présentation", *point de vue* étant pris ici au sens premier, spatial, de l'expression, qui renverrait d'abord à une détermination spatiale interactive de l'objet et du sujet, avant de se voir accorder une saveur subjective et idéologique? "C'est physique, disait Gérard de Nerval, les opinions sont des manières de voir" (1966, p. 438). C'est du moins dans ce sens que fait signe l'intéressant effort d'"archéologie" du terme de point de vue fourni par Jacques Fontanille (1988). Cette "origine" physique mériterait sans doute d'être mise en rapport avec la constatation de Pierre Vitoux, à l'effet qu'aussi loin qu'il nous soit possible de creuser dans le "jeu" de la focalisation anthropomorphe, nous aboutissons toujours, en bout de ligne, à une perception externe, et que même "(...) la mémoire et le rêve (...) donnent un objet "perceptible", [bien qu'] absent" (Vitoux 1982: 364). C'est cette constatation qui l'amènera à rejeter la distinction perceptible/imperceptible proposée par Mieke

Bal.

Ce que nous aurions surtout voulu suggérer au vrai, c'est que le retour à la case départ ne constitue qu'en apparence une régression et qu'il ne signifie aucunement l'inutilité, dans l'histoire des idées narratologiques, des différenciations de Genette. Bien plutôt voudrions-nous y voir le signe que nous avons atteint un palier pour un nouveau point de départ pour nous relancer plus haut, avec une conscience accrue, un plus haut degré de réflexion dans le processus général de la *Bildung* romantique, dont nous reparlerons plus tard. Ce qui était senti implicitement revient, mais plus "expliqué" et nous en avons acquis une conscience supérieure.

1.3 PROBLÈMES DES APPROCHES TAXINOMIQUES

Précisément par le fait qu'elle ramène tout au point de vue, qu'elle se veut englobante, l'entreprise de Lintvelt crée des contradictions importantes, suscite chez nous des interrogations. Et c'est aux bases de l'édifice narratologique que nous ramènera la discussion de deux problèmes, à notre avis interreliés, que la considération de cette typologie permet de mettre au jour.

Le *langagier*: composante ou centre organisateur?

Lintvelt ayant, de la façon qu'on a vue, d'emblée associé la problématique de la perception à celle de l'énonciation romanesque, il nous importe de savoir quel statut il accordera ensuite au *plan verbal* qu'il institue comme quatrième catégorie narrative. En effet il déclare :

Comme il ne faut pas oublier que la spécificité de l'oeuvre littéraire est de créer une réalité artistique par le moyen du langage, la quatrième catégorie narrative concernera le *plan verbal*. (1981: 39)

L'objet d'une analyse au plan verbal sera pour lui le suivant :

Au plan verbal de l'oeuvre littéraire, nous allons examiner maintenant comment le rapport que le narrateur entretient avec la narration, avec le récit et avec l'histoire, s'exprime dans le discours narratif. (p. 55)

Et la série de critères utilisés pour caractériser les romans sur ce plan s'inspire en grande partie des travaux dans la lignée de Benveniste sur l'«appareil formel de l'énonciation», ainsi que des différentes «fonctions de la communication» de Jakobson.

Nous devons reconnaître le rôle de pionnier joué par

Benveniste dans la prise de conscience par les linguistes du fait que la parole est un procès d'«appropriation de la langue par un sujet» (Benveniste 1966). Cela a donné cet ensemble de recherches sur l'«énonciation», pour ainsi dire de première génération, visant l'élaboration d'une taxinomie des «marques» pouvant être considérées comme «traces énonciatives» dans notre activité langagière quotidienne : le temps, les pronoms personnels, les verbes de parole, etc. C'est bien ce genre de taxinomie énonciative qui est appliquée par Lintvelt au narratif, lorsqu'il en utilise des éléments comme critères constitutifs du «plan verbal».

La spécificité de l'œuvre littéraire étant pour Lintvelt de créer une réalité artistique par le moyen du langage, c'est donc intrinsèquement de façon langagière que des dispositifs particuliers sur les plans spatial, temporel, perceptif-psychique et verbal seront créés. Mais, en même temps, il réduit l'aspect langagier au plan verbal, qui concerne le rapport que le narrateur entretient avec la narration, avec le récit et avec l'histoire, et qui s'exprime dans le discours narratif par des marques énonciatives diverses. Mais ce "rapport" n'est-il pas le discours lui-même? Et nous pourrions faire remarquer que les trois autres plans de Lintvelt, soit les plans spatial, temporel et perceptif-psychique, ont autant à voir avec le langagier que le plan strictement "verbal". C'est là la contradiction à la base du système de Lintvelt. Car le rapport que le narrateur entretient avec la narration, avec le récit et avec l'histoire n'est-il pas

coextensif, contemporain de la prise de forme elle-même, si on ne veut pas supposer que le narrateur ne fait que représenter un événement qu'il connaît déjà? Des recherches plus récentes dans le domaine de l'énonciation, de même que des travaux, des plus anciens aux plus récents, dans les domaines de la philosophie (Cassirer, Ricoeur), de la poétique (Schlegel, Loreau, De Lattre), de la linguistique, de l'analyse du discours (Culioli) et de la sémiotique textuelle (Ouellet) nous suggèrent en effet qu'une compréhension véritable du processus par lequel se produit l'énonciation ne devrait pas se limiter à la recherche, *a posteriori*, de «traces énonciatives» explicites, mais devrait prendre en compte l'ensemble de la morphologie langagière.

Mais les quatre plans de Lintvelt ne vont-ils pas dans ce sens de la prise en compte de l'ensemble des aspects morphologiques de la construction de l'oeuvre littéraire? Nous pouvons en douter, car pour arriver à comprendre, à *saisir* en acte le processus de prise de forme narrative, à saisir le *principe organisateur* de ce déploiement, il ne suffit pas de découper le texte en différentes composantes, aussi brèves et différenciées soient-elles, et de les caractériser par rapport à la «normalité», comme le fait Lintvelt.

Ainsi que le dit Goethe :

Pour connaître et décrire une chose vivante,
 On cherche tout d'abord à en chasser l'esprit,
 On tient dans sa main les parties,
 Ne manque, hélas! que l'esprit qui les lie.⁸

C'est ce découpage, en vérité, qui est impliqué, lorsque Lintvelt, voulant expliciter les modalités d'application de sa grille d'analyse, déclare :

Les typologies sont souvent utilisées pour classer les romans sur la base de leur macro-structure, qui est déterminée par la prédominance d'un des types narratifs. Toutefois, l'œuvre littéraire combine en général plusieurs types narratifs différents sous une forme spécifique et significative. (...) Au lieu d'une typologie du roman, il s'agit par conséquent d'une typologie discursive, destinée soit à l'étude du type narratif prédominant (...), soit à l'analyse des alternances typologiques, qui se produisent parfois dans de brefs segments textuels, voire à l'intérieur d'une seule phrase.
 (1981: 10-11)

En effet, il ne nous suffit pas de savoir que dans un segment textuel alternent deux types narratifs, en opérant un découpage de celui-ci, aussi microscopique soit-il, à partir d'une grille d'analyse existante, composée d'une série de critères regroupés en quatre plans. Ce que nous voulons comprendre, c'est le processus dynamique qui assure le passage, lors du déploiement de la morphologie langagière, d'un point de vue à un autre, ou d'un type narratif à un autre, ou, plus microscopiquement, d'un dispositif

particulier à un autre sur un quelconque des quatre plans de Lintvelt. Ce passage ne peut être saisi que par la prise en compte du principe organisateur reliant toutes ces parties, dans un processus cognitivo-langagier par lequel se forment, en même temps, des morphologies narratives et des savoirs, des sujets narratifs. En termes kantiens, il ne faut pas se limiter au jugement *déterminant* - qui "consiste à ne voir dans les choses que ce qu'on y a préalablement mis" dit Gilles Deleuze (1972: 114) -, par l'application de grilles d'analyse préalables à des textes, mais il importe aussi et surtout de prendre en compte le jugement *réfléchissant*, par lequel se forment des savoirs, des concepts nouveaux à travers des formations nouvelles de morphologies langagières.

C'est justement là la critique que Goethe, dans ses écrits sur la morphogenèse végétale (Goethe 1975), adresse au système de classification de Linné en sciences naturelles, système qui consiste à établir des catégories, des concepts, et ensuite à s'en servir pour juger de la conformité ou non des objets perçus à une loi. Comme le dit Michel Serres (1991: 11), «la raison ne découvre, sous ses pas, que sa règle». C'est bien cette attitude de juge faisant appliquer la loi qu'ont en général les narratologues, attitude qu'ils partagent en fait avec l'ensemble de l'approche formaliste en sciences du langage. On le voit par exemple chez Genette, lorsqu'il dit que ce à quoi il s'intéresse, c'est en réalité aux altérations à la norme que sont la paralipse et la paralepse, en ce qui concerne la focalisation (voir

supra, p. 13). On le voit aussi lorsque Vitoux, dans son schéma «canonique» des points de vue, nous établit une norme des «glissements» du point de vue anthropomorphe.

Mais Goethe, il n'est pas inutile de le rappeler, ne s'est pas limité à critiquer la méthode taxinomique de Linné, sans proposer de solution de rechange. Il a admis que, dans le déroulement historique de la recherche, il existe une étape obligatoire d'établissement d'une taxinomie, d'établissement d'un ensemble de catégories bien différenciées, qui servent ensuite de base à l'exercice du jugement déterminant (au règne du "Scribe", dirait Novalis⁹). Plus tard seulement, en s'élevant au-dessus de l'ensemble, on peut les unir sous une seule détermination, voir le lien vivant (la saisie de «l'esprit qui les lie») qui les unit. En termes kantiens encore, il s'agit de la globalisation des concepts de l'entendement par l'exercice de la raison. Et on s'aperçoit alors aussi que ce principe vivant agissait déjà à l'intérieur de chacune des catégories de base, mais que ce n'est que plus tard qu'on allait pouvoir en prendre conscience, rétrospectivement, après être passé par différentes étapes de séparation en parties. Dès lors, on peut revenir sur ces différentes parties et, forts de notre niveau de conscience plus élevé, y voir déjà à l'oeuvre ce principe organisateur. N'est-ce pas comme cela d'ailleurs que fonctionne *la Recherche du temps perdu* de Proust, avec toutes ces prospectives et rétrospectives, avec ses "Mais ce n'est que plus tard que j'allais savoir...", avec ses souffrances provenant du

fait qu'on n'est pas dégagé des diverses occurrences de son objet, qu'on n'en est pas encore arrivé au point où se présente à nous la loi qui les relie, avec la joie qu'elle apporte?

Ce travail d'établissement de taxinomies et d'application de celles-ci, nous le reconnaissions dans le travail du formalisme, du structuralisme en sciences du langage, qui consiste, par exemple en narratologie, à établir des taxinomies narratives comme on l'a vu et à les appliquer sur des textes. C'est la raison pour laquelle il ne sert à rien de trop critiquer le formalisme contemporain. Nous préférons faire comme Goethe vis-à-vis Linné. Il faut plutôt voir le formalisme comme une étape dans le développement historique de la *Bildung* des sciences, qui présenterait une oscillation entre des périodes analytiques et des périodes synthétiques (oscillation entre analyse et synthèse). Nous ne pouvons que remarquer ici cette analogie entre le processus temporel de formation d'un texte littéraire (par exemple de la formation de la connaissance du futur narrateur de *la Recherche*) et celui de formation historique des connaissances sur les textes littéraires, et nous aurons l'occasion de revenir plus tard dans ce travail sur cette question. Car dans un cas comme dans l'autre, il s'agit *d'unir* sous une même dénomination différentes parties. Dans les deux cas en effet, il s'agit de la formation de formes à travers le langage.

Ainsi donc, avons-nous indiqué, la considération des «marques

énonciatives» ne peut rendre compte du processus des opérations énonciatives narratives, pas plus que la séparation du texte en morceaux à partir d'un ensemble de critères regroupés dans une typologie ne peut nous faire saisir le principe vital d'organisation qui relie les parties entre elles. Nous verrons qu'en définitive, nous ne pouvons progresser dans cette direction qu'en tenant compte de l'aspect *temporel* dans le processus de déploiement d'une forme narrative. Différentes recherches en effet (Fillmore 1977, Culoli 1991) nous indiquent que lorsqu'on essaie de saisir en acte l'émergence d'une forme narrative, dans ses différents stades de développement, ce n'est que tardivement qu'on est appelé à prendre en compte les marques subjectives explicites dans ce développement. Avant d'arriver là, on passe par des stades plus «objectifs», où la présence de la subjectivité est plus «subtile», plus «impliquée», et se traduit par la *forme* (l'orientation dans l'énoncé est en effet pour Culoli le parallèle de l'orientation énonciateur-énoncé: la relation (opération) prédicative indique qu'il y a d'emblée une relation (opération) énonciative), la disposition spatiale, l'arrangement des parties entre elles, de la présentation langagière, qui porte en creux l'orientation de l'énonciateur, qui se forme par son énonciation. En parallèle chez Goethe, on voit que dans les stades moins complexes de la formation des organismes, le principe organisateur se traduit par le fait que chacune des parties est interreliée («identiques selon l'idée», dit Goethe) aux autres dans une forme unifiée, et dans les stades plus avancés, on voit que le principe vital d'organisation se

traduit dans un organe spécialisé, auquel tous les autres sont subordonnés: le cerveau, chez l'animal et l'humain. On voit que dans le moins évolué prime l'aspect naturel, son principe subjectif est hors de lui, alors que dans l'étape subjective le principe subjectif est macroscopique et correspond à un organe spécifique régulateur. Or n'en irait-t-il pas de même dans les textes narratifs, avec des organes plus «objectifs» et des organes plus «subjectifs», ces derniers concernant par exemple la focalisation anthropomorphe, et la question étant maintenant celle du passage entre ces différents niveaux de subjectivité morpholo-gique?

Dès lors, une étude visant la compréhension de la formation des points de vue, des savoirs narratifs, ne devrait pas seulement être une grille judicatrice qui détermine l'obéissance ou non à la norme en ce qui concerne le point de vue anthropomorphe ou les différents «plans» de la typologie de Lintvelt. Il importeraît plutôt de voir comment une configuration morpho-langagièrse se forme, plutôt que seulement déterminer qu'elle est déviante. Il faut voir comment notre normalité elle-même a du se former, devenir norme; comment on passe de l'implicite à l'explicite; comment dans chacun des organes (tous bien adaptés à leur environnement puisque viables) c'est la même idée qui se matérialise différemment. Une telle étude devrait avant tout nous aider à mieux saisir comment émergent différents niveaux de subjectivité dans le roman, comment on passe, par développement progressif d'organes en quelque sorte,

d'une subjectivité implicite, plus "spatiale", avant de devenir psychique, macrosyntaxique et explicitement temporalisée par un sujet. De cette façon, on pourrait mieux comprendre par exemple pourquoi il y a toujours un énonciateur, mais pas toujours de narrateur comme dans le schéma de Lintvelt, car le narrateur ne serait qu'une étape, de niveau humain, dans la narration comme processus, qui interviendrait même dans des formes syntaxiques plus simples: on se retrouve non plus seulement en situation hiérarchique, mais aussi en situation d'émergence; on pourrait expliquer aussi dans ce processus temporel que le point de vue macrosyntaxique anthropomorphe est un état ultérieur de développement, historiquement, d'une configuration spatiale plus originaire (cf. Fontanille 1988); on pourrait montrer aussi que dans des formes plus simples il y a déjà ce jeu de prospectives et de rétrospectives qu'on trouve dans la *Recherche du temps perdu*, qu'il y a déjà le temps qui agit, qu'il y a déjà un sujet qui se forme, mais de façon plus impliquée, liée à son objet; même une forme narrative peu élaborée ne comportant pas de point de vue anthropomorphe (en focalisation-zéro selon Genette) comporterait, implicitement, un jeu de points de vue, de micro-sujets impliqués; le point de vue verbal de Lintvelt n'étant qu'un niveau explicite plus tardif. Il faut aussi expliquer le fait que chacun des organes du texte littéraire, qu'il soit plus objectif ou plus subjectif, contient la même Idée, qui se présente chaque fois de façon différente.

En somme, ce qui importeraient, dans l'étude de ce déploiement temporel, ce serait d'expliquer comment, dans un énoncé langagier (langagier en général, et narratif en particulier), se génère le point de vue spatial, temporel et psychique, dans un processus historique de développement progressif. Il faudrait montrer ce qui lie les différents plans de Lintvelt: plan spatial, verbal, perceptif-psychique, temporel, le processus *temporel* qui leur donne naissance, par différenciation croissante. Comme le dit Goethe, il faudrait essayer de trouver l'idée qui lie les différentes parties (autant à l'intérieur de l'objectif que dans le passage de l'objectif au subjectif), comment les différentes parties sont différentes configurations, apparences prises dans le temps et l'espace par une même Idée.

Goethe a montré que chez les plantes, le processus temporel, la *Zeiterlebnis* par lequel se fait cette prise de forme, consiste en des alternances d'ouvertures et de fermetures, et ce processus de prise de forme permet en même temps une montée sur une échelle de subjectivité. On remarque ainsi que, comme dit Goethe, on ne passe pas dans la réflexion du concret à l'abstrait, mais de l'abstrait au concret. Il montre le processus qui va du surgissement d'un germe, à travers l'ouverture de celui-ci et la formation de la plante, jusqu'à la formation du bourgeon terminal au terme du processus, en prévision d'un prochain cycle de croissance. Goethe montre que la compréhension de ce processus demande qu'on ne se limite pas, ni à une conception darwinienne, qui postule que la forme de l'organisme

est adaptation à son environnement, ni à une conception vitaliste qui ne s'intéresse qu'au principe vital, abstraitemet. Car l'environnement n'affecterait en rien la morphogenèse de l'organisme si celui-ci ne portait en lui-même le principe vital de prise de forme; parallèlement, aucune prise de forme ne se produirait si elle n'était provoquée par un motif: comme le dit Jakob Von Uexküll (1956): il faut prendre en compte les motifs dans la morphogenèse. Nous remarquons ici que le mouvement décrit par Goethe dans la morphogenèse des plantes est analogue à celui de la *Bildung*, d'«élévation à la puissance» chez les romantiques allemands, par lequel dans une série de spirales le tout de la philosophie prend forme langagièrement sous différentes puissances ou déterminations.

Dès lors, on est appelé à considérer la formation de plusieurs types de points de vue, qu'on assimilerait à la formation de différents types de formes, et dont le point de vue anthropomorphe ne serait qu'un cas de figure (cas de figure au vrai le plus étudié car il correspond à notre mesure humaine des choses). On pourrait appliquer au roman ce que Jakob von Uexküll (1956: 89) disait à propos de la forêt, à savoir que si on tient compte de tous les organismes (et de leur morphogenèse) dans la forêt, sa signification en est décuplée.

En plus de s'inspirer des travaux de Benveniste, les critères de Lintvelt pour son plan verbal, avons-nous mentionné, s'inspirent

aussi des «fonctions de la communication» de Jakobson. On peut adresser à ces fonctions la même critique qu'aux différents plans de Lintvelt, à savoir qu'ils ne font que s'appliquer aux textes comme des concepts déjà formés. On utilise des notions qui proviennent du schéma «rationaliste» de Jakobson, qu'on avait pourtant critiqué au départ. On en arrive ainsi à une série de cas de figure, descriptifs, typologiques. Mais là encore rien n'est dit sur le processus assurant le passage d'une fonction isolée à une autre.

C'est maintenant sur l'autre aspect de l'entreprise de Lintvelt, soit son «schéma pragmatique de la communication», que portera notre deuxième série de remarques.

Les «instances narratives»: du hiérarchique à l'émergenciel

Le «schéma de la communication»¹⁰ pragmatique pour le texte narratif de Lintvelt suscite un certain nombre d'interrogations, qui ne semblent pas moins importantes que celles soulevées par la constitution de sa typologie narrative.

Nous remarquons d'abord que le schéma de Lintvelt, élaboré à partir d'une critique du schéma de la communication de Jakobson, conserve plusieurs des défauts attribués à celui-ci; en effet Lintvelt, sans doute à son insu, demeure à plus d'un égard cartésien. Car il parle à propos de son schéma d'une «hiérarchie sémiotique, avec au

sommet l'auteur abstrait *dominant* la structure d'ensemble de l'oeuvre littéraire» (1981: 32, je souligne); il affirme que «le narrateur *peut* présenter l'histoire selon deux modes narratifs (...)» (p. 49, je souligne). Il est aussi question du «*choix* de la perspective narrative» (p. 42, je souligne). Si Lintvelt cherche à se dégager d'une conception rationaliste du processus d'énonciation, du moins de telles formulations ne s'en dégagent pas très clairement, précisément dans cette capacité à dominer, à choisir, dont disposerait l'«auteur abstrait».

En outre, un tel schéma de la communication conserve en lui l'idée que, dans ce processus d'énonciation, l'«auteur abstrait» déciderait d'abord de projeter un «lecteur abstrait», et ensuite de lui «communiquer» quelque chose par le moyen du langage, en fonction de la compréhension présumée de celui-ci, de manière pas trop complexe en vérité, comme du «sur-mesure», du «prêt-à-consommer». Or, différentes études sur le processus de la création littéraire (Vidal, Proust, Garelli, ...), tel qu'il est effectivement vécu par les écrivains, suggèrent qu'il n'en est pas ainsi, qu'en réalité lorsqu'on écrit on se préoccupe peu, de façon consciente, du «destinataire» de notre écrit: on écrit simplement. De plus le processus de création, d'enfantement d'un texte, ne se produit pas sans difficulté, douleur même (voir chez Flaubert par exemple), ne se déploie pas de façon continue et ne semble pas sans enjeux; on ne verrait pas alors pourquoi le processus de lecture, de compréhension

de texte, ne comporterait pas de même quelque difficulté. L'«énonciataire», ou «lecteur abstrait», devra lui-même fournir un effort. Tenir compte non pas seulement de ce qu'indiquent les grammairiens du récit, mais aussi et peut-être surtout de ce que disent les écrivains sur le procès d'énonciation narrative, nous permettrait d'éviter de tomber dans le piège des courants épistémologiques conjoncturels, qui peuvent parfois réduire l'énonciation romanesque à une opération mercantile. Mais, au milieu de ces entreprises de systématisation de l'énonciation narrative, nous n'oublierons pas que le langage est toujours «plus pensant et plus ouvrant que nous»¹¹, selon l'expression de Heidegger.

La littérature serait donc autre chose qu'une simple «communication», que ce soit selon le schéma classique de Jakobson ou selon le schéma "amélioré" des théoriciens de l'esthétique de la réception dont s'inspire Lintvelt. On n'écrirait pas simplement par décision de s'adresser, de communiquer quelque chose à quelqu'un, et de le lui adresser de telle ou telle façon. "Décider", voire "gérer", voilà en effet des mots souvent entendus, depuis une décennie, dans notre société axée sur l'individuel. Mais la question, en définitive, est: Est-ce qu'on "décide" vraiment? C'est peut-être là une douce illusion. Car différents auteurs affirment que l'écriture est réponse à une *nécessité*. D'aucuns parlent de la «pulsion d'écrire» (Vidal, 1989). Pour plusieurs autres auteurs, il y a quelque chose qui nous «force à écrire», qui nous «force à penser». Il réhabilitent ainsi

l'ancienne question, pré-structuraliste, de l'«inspiration»: une inspiration non plus conçue de façon «naïve» comme jadis mais qui, bénéficiant de tous les travaux structuralistes, tente de les dépasser pour, au lieu de découper en morceaux l'organisme textuel, bien plutôt cette fois-ci montrer le processus qui en quelque sorte nous «force à être libres», le processus qui part de cette «inspiration», de cette *idée*, de ce "germe de texte" qui s'impose à nous, qui nous provient de la perception du monde naturel, d'une forme, · au développement progressif de cette forme, de cette idée langagièrement. Ainsi, on pourrait mieux comprendre comment se déplient spatio-temporellement les différentes parties, les différents organes d'une forme narrative, et comment elles sont la différenciation d'une seule et même idée : identiques selon l'idée, pour dire comme Goethe. Il faudrait essayer de montrer, dans un parcours de développement progressif de la forme narrative, dont nous avons parlé plus tôt, comment on part de la perception d'un événement du monde naturel et on va jusqu'à la présentation de celui-ci par la prise de forme narrative.

Et cela nous met en contact avec autant la problématique de la production de textes qu'avec celle de la compréhension de textes. Il faudrait en effet rendre compte de ce que Proust veut dire quand il affirme que le devoir de l'écrivain est celui d'un traducteur, c'est-à-dire de traduire une impression en texte, en littérature, de développer un germe qui a surgi et qui nous «force à penser». Il

faudrait également rendre compte de ce que disent les romantiques allemands: la littérature est un processus d'élévation à la puissance qui "accomplit" la nature. On y parle aussi du «langage hiéroglyphique» de la nature. On pourrait ainsi envisager de rendre compte d'un processus allant de la «lecture» du monde naturel et à sa traduction par le langage, à la lecture du texte et à sa compréhension. Pour dire comme Paul Ricoeur (1983, tome II), pour comprendre la dynamique de la «mise en intrigue», on a intérêt à mettre la textualisation avec ce qui vient avant et ce qui vient après. Il importerait donc de prendre en considération le rapport dynamique entre perception de formes mondaines sensibles et «représentation» langagièr e de ces formes.

Après ces différentes remarques, nous sommes à présent en mesure de conclure ce premier chapitre consacré à la problématique de la focalisation en narratologie.

1.4 CONCLUSION

Ce parcours, qui s'achève, à travers les avatars du traitement narratologique de la focalisation, aura déjà permis de mettre en relief certains éléments qui nous semblent devoir être pris en compte dans le traitement de notre problématique :

1- La détermination des instances narratologiques anthropomorphes d'observation dans les textes narratifs ne rend pas compte de tous les types de subjectivité présents dans les textes. De plus, les modèles ont pour utilité de juger des altérations au parti dominant et ne nous indiquent pas selon quels mécanismes se produisent les «glissements» de points de vue.

2- L'étude du point de vue s'étend à l'ensemble des catégories de Genette, dans un processus de transmission de l'information narrative. On y constate notamment que voix et point de vue sont étroitement liés. Nous voyons là un retour apparent à la case départ, lorsque point de vue et voix étaient confondus (niveau pré-narratologique).

3- Mais une telle approche reste encore taxinomique, et ne nous indique pas comment se fait dans un texte le passage d'une partie à une autre, le *principe vital d'organisation*.

4- Ce principe vital, c'est en tenant compte de l'aspect diachronique, temporel, dans une approche émergente, qu'il pourrait éventuellement être appréhendé. Il s'agirait d'essayer de montrer comment le déploiement d'un texte présente différentes formes prises par une même Idée, avec Goethe. C'est de cette manière que nous pourrions peut-être rendre compte de la morphogenèse de différentes formes de subjectivité dans le roman.

5- Nous sommes également appelés à tenir compte, dans le processus d'énonciation, de ce qui nous *force* à écrire, ou autrement dit des *motifs* dans la morphogenèse. C'est le stade du «pré-réflexif», suite à quoi un germe de texte pourra être développé. Nous serons appelés à mettre en rapport formation des formes langagières et formation des concepts chez Kant et les Romantiques allemands, en envisageant le rapport entre perception, pensée et langage, à partir du concept de *Bildung*.

Il n'appartenait pas au présent chapitre de développer ces idées, mais plutôt de seulement les mettre en terre. Espérons simplement que quelques-unes au moins trouveront les conditions nécessaires, au cours des prochains chapitres, pour se développer.

CHAPITRE II

LE *POINT DE VUE*: CINÉMA ET ROMAN

CHAPITRE II

LE *POINT DE VUE* : CINÉMA ET ROMAN

2.0 INTRODUCTION

Nous nous intéresserons dans ce chapitre au traitement dont la problématique du point de vue a été l'objet chez quelques théoriciens du cinéma (nous nous limiterons ici aux théoriciens principaux dans le domaine francophone). Et en nous inspirant des réflexions de Gilles Deleuze sur le cinéma, nous essaierons de voir comment certains éléments pourraient bénéficier au domaine du roman. Nous constaterons que ces éléments vont dans le sens d'une prise en compte du rapport entre perception, pensée et langage.

2.1 *VOIR ET SAVOIR* AU CINÉMA

Les théoriciens du cinéma, on le sait, se sont également inspirés de la typologie de Gérard Genette pour l'étude des problèmes de focalisation dans le récit cinématographique. Ce fait peut sans doute trouver son explication dans la relative jeunesse de la narratologie filmique comme discipline, celle-ci ayant trouvé dans les classifications de l'auteur du «Discours du récit» un point de départ commode pour ses analyses. Mais en mettant à l'essai sur le «récit

filmique» une typologie élaborée pour le texte littéraire, ils ont été à même de mettre en lumière certaines «particularités» de celui-là par rapport à celui-ci quant à la question du point de vue, et ces précisions, en retour, auront fourni quelque raison au domaine littéraire pour raffiner un tant soit peu sa propre conception du sujet. Ces précisions découlent, pour une large part, de la distinction entre «voir» et «savoir».

A partir de l'observation à l'effet que le cinéma opère sur deux registres: il peut *montrer* ce que voit le personnage et *dire* ce qu'il pense, François Jost souligne qu'

on n'a pas suffisamment remarqué que ce concept de focalisation recouvre deux réalités narratives distinctes: d'une part, le *savoir* du narrateur par rapport à ses personnages (en sait-il plus, moins ou autant qu'eux?); d'autre part sa *localisation* par rapport aux événements qu'il raconte. (1983: 195)

Jost conserve le terme de *focalisation* pour caractériser uniquement ce que sait un personnage, et préconise le terme *d'ocularisation* pour qualifier la relation entre ce que la caméra montre et ce que le personnage est censé voir¹. Si l'on tient compte de ces deux niveaux dans le champ romanesque, on remarque, par exemple, qu'une focalisation interne est rarement totale: le narrateur peut concentrer le récit sur les pensées du héros sans pour autant le

faire disparaître complètement de la description. La scène de Montjouvain, dans *la Recherche*², se poserait comme l'exemple parfait de cette configuration perceptivo-cognitive, en ce qu'elle mêlerait l'«ocularisation interne» de Marcel et la «focalisation interne» sur Mlle Vinteuil. Mais si, soutient Jost, dans le roman l'hiatus entre ce qui est *s u* et ce qui est *v u* peut parfois disparaître, le cinéma, lui, exploiterait cette dichotomie de façon beaucoup plus systématique.

La même opposition entre voir et savoir se retrouve chez André Gardies, à qui il apparaît clair que

les modèles existants se sont peu préoccupés de cette question : soit l'un des deux pôles est proprement éliminé, soit les deux sont confondus dans une sorte d'équivalence généralisée. (1984: 55)

Et Gardies montre qu'à ce titre Pouillon et Todorov s'opposent totalement, puisque l'un recourt à la modalité du voir tandis que l'autre adopte celle du savoir. Mais la confusion, à son avis, a été entretenue par Genette lui-même. On le sait en effet, ce dernier choisit d'utiliser le terme de focalisation pour éviter ce que les autres vocables ont de trop spécifiquement visuel : la focalisation ne se réduirait donc pas au voir. Cependant il avait antérieurement précisé, à propos du mode et de la voix, qu'il convient de séparer deux questions: *qui voit?* et *qui parle?*, où la focalisation se limite au seul aspect visuel. Cependant toute la suite de son exposé s'attache à

montrer que la focalisation déborde l'aspect visuel, mais en réintroduisant le critère du savoir et sans que soit précisé son rapport à l'instance visuelle.

2.2 MONSTRATION ET NARRATION DANS LE «SYSTÈME DU RÉCIT» FILMIQUE

On sent également la présence, dans les travaux du narratologue québécois André Gaudreault, d'une telle dichotomie voir/savoir. Toutefois chez ce dernier l'opposition s'articule plus précisément entre *narration* et *monstration*. Il vise à démontrer en effet que l'instance communicatrice du récit filmique serait *à la fois* un *monstrateur* et un *narrateur*.

Gaudreault affirme que «la monstration, c'est le présent» (1984: 91). En effet, ce qui est «donné à voir» l'est toujours en synchronie avec la scène montrée (ainsi que l'énonçait jadis Saint-Augustin³ : «Il y a trois aspects du présent, un présent des choses passées, un présent des choses présentes, un présent des choses futures»). Il ajoute :

c'est parce que le monstrateur, tout monstrateur, à le «nez» collé sur le *hic et nunc* de la «représentation» qu'il est incapable d'ouvrir cette brèche dans le continuum temporel. (1984: 93)

Ce qu'il me présente maintenant a beau s'être produit avant

qu'il ne me le montre, sa monstration en tant que procès est une «narration» simultanée rigoureusement synchrone.

Mais, questionnerons-nous alors : comment l'expérience de la diachronie, au spectacle d'une œuvre cinématographique, devient-elle possible?

C'est donc dire que le monde narré, dans les récits scriptural et filmique, est le fruit d'un regard *intermédiaire*. Et c'est précisément la présupposition de ce regard intermédiaire qui implique l'existence d'un «temps de réflexion» de la part de l'instance narrative, temps qui se situe nécessairement entre le moment où les événements se sont (ou sont censés s'être) produits et celui où ils sont appréhendés par le narrataire. (p. 92)

Seul le narrateur (= le monteur), dit Gaudreault, peut inscrire, entre deux plans (à la faveur des coupes et des raccords), la marque de son regard.

Le cinéma serait donc un complexe de *diègesis* mimétique et de *diègesis* non mimétique, de monstration et de narration (...) L'instance fondamentale responsable de la communication du récit filmique serait donc double, et c'est là que résiderait la spécificité du cinéma au plan narratif. Le monstrateur/narrateur filmique réaliserait en syncrétisme l'union de deux modes fondamentaux de la communication narrative: la narration et la monstration. (p. 98)

Gaudreault indique de plus que :

Ces deux couches narratives sont rarement identifiées clairement et séparément l'une de l'autre mais on sent leur présence en filigrane tout au long de l'histoire de la réflexion sur le cinéma. Cela ne doit d'ailleurs pas nous surprendre puisqu'il est possible de rapporter chacune d'elles à l'une des étapes nécessaires à la production d'un film: le tournage et le montage. (...) (1988: 48-49)

et que :

selon les hypothèses que nous avons développées, le récit scriptural serait communiqué sur le seul mode de la narration (malgré les éventuelles velléités tout illusoires de monstration) alors que le récit théâtral ne le serait que sur le mode de la monstration (malgré les velléités, aussi illusoires, de narration). (1984: 88)

Or, il nous semble que, dans le texte narratif, les deux «modes de communication narrative» puissent aussi être «co-présents» : *monstration* - à travers une image propositionnelle - des scènes composant le récit, appréhendées tantôt de façon interne, tantôt de façon externe, et *narration*, par l'agencement des scènes et les marques de l'attitude du narrateur par rapport aux événements racontés. Ce narrateur, réputé détenir un *savoir* préalable, pourrait ainsi faire accéder le narrataire à celui-ci par l'entremise d'un *voir*, ou plus exactement d'une *succession de voirs*, par lesquels se construirait

progressivement le savoir de ce dernier. Pour divulguer un savoir, dans le roman comme dans le film, force serait donc de *montrer*. L'affirmation suivante d'André Gardies au sujet du récit filmique pourrait alors se laisser réécrire, cette fois-ci à propos du texte narratif (en n'y changeant tout au plus que la dénomination des instances en cause) :

(...) vision et savoir participent pleinement de l'activité narrative, plus particulièrement encore au cinéma. En effet, ici, et pour le spectateur, voir c'est accéder au savoir tandis que pour le réalisateur (provisoirement assimilé au narrateur), montrer c'est donner à voir d'abord, puis donner à savoir par conséquence (...) (1984: 57)

Mais nous tenterons ici d'être un peu plus explicite quant aux modalités d'une application de l'articulation narration/monstration au plan du récit littéraire, telle que nous venons de l'entrevoir. Suggérons d'abord que le traitement que réserve Gaudreault à la «communication» dans le champ littéraire découle peut-être de l'objectif qui est le sien d'établir avant tout «la spécificité du cinéma au plan narratif» en opposant résolument celui-ci au roman, dispense étant par là faite de rechercher ce qui pourrait constituer l'aspect intrinsèquement *monstratif* du récit écrit - et d'abord du medium par celui-ci utilisé: le langage. Si pareille économie peut très bien se comprendre de la part des théoriciens du film, qui actuellement en sont plus au stade des différenciations que des rapprochements, en revanche elle tend à

devenir moins excusable chez qui - narratologue littéraire, mais aussi sémioticien et linguiste - s'intéresse à des énoncés narratifs *langagiers*. En effet, on s'attendrait à ce que la réinjection sur le roman des remarques effectuées sur le film à partir de la méthodologie littéraire de départ, et qui concernent la distinction *monstration/narration*, ou : voir/savoir, débouche tôt ou tard chez quelques-uns des littéraires sur une interrogation quant au processus général assurant le passage de la perception d'un événement simple (scène composant le récit qui est *montrée*, comme dit plus haut) - ce supposé «savoir préalable» - qu'il soit réel ou fictif, tel qu'il se présente d'abord lui-même aux sens (se situant à l'intérieur d'un ensemble d'événements constituant un récit), à la re-présentation de celui-ci au moyen du langage. Quel rapport y a-t-il, en effet, entre la structure de ce supposé événement mondain, tel qu'il se présente lui-même d'abord à celui qui en sera par la suite le monstrateur par un énoncé linguistique, et la structure de la présentation linguistique de cet événement ? Pareille question nous renvoie, ni plus ni moins, à la problématique générale, se situant à l'interface de la philosophie, de la sémiotique et de la linguistique, des rapports dynamiques qui peuvent exister entre domaine de l'événement et domaine de l'énoncé. Mais elle renvoie aussi, au niveau cette fois de l'ensemble du récit comme un seul événement, au rapport, au sens large (si l'on veut employer les termes fondant la typologie de Genette), entre l'histoire (mondaine) et le récit (= le discours qui la relate), par l'entremise de ce que Genette nomme la narration (acte produisant le discours, réellement ou fictivement); nous voici revenus,

nous le voyons, à la base même de l'organisation de la typologie genettienne. Comme quoi, pour reprendre le mot d'August Wilhelm Schlegel - que nous aurons incidemment l'occasion de rencontrer à nouveau au cours de ce travail - : il peut à l'occasion s'avérer profitable de «[re-]prendre l'affaire de plus haut».

Cependant, une utilisation possible de la dichotomie monstration/narration dans le domaine littéraire n'impliquera pas pour nous l'importation de la méthode de Gaudreault. Car il nous semble, au vu des réflexions déjà faites au chapitre précédent, que l'on peut faire les mêmes critiques, en général, aux narratologues du film qu'à ceux du roman, et que dès lors ce soit bien plutôt la narratologie du cinéma qui ait à bénéficier des propositions visant à élaborer une méthodologie rendant compte de la morphogenèse cognitivo-langagière, au sens où nous l'entendons. En effet, nous remarquons que le «système» du récit de Gaudreault se situe, tout comme le «schéma de la communication narrative» de Lintvelt, dans un contexte de *communication narrative*, qui comporte diverses instances rationalistes. Il ne tient pas compte, encore une fois, de ce qui motive la formation du film (de «ce qui vient avant», dirait Godard).

De plus, on sait que les narratologues du film se plaisent à affirmer que le terme «point de vue» est d'abord visuel, et donc plus propre au film, et que ce ne serait que par *métaphore* qu'on parlerait de point de vue dans le texte narratif. À cela on peut répondre que si

elle n'avait été formée langagièrement, cette notion de point de vue n'existerait tout simplement pas. Et c'est grâce au langage et à l'augmentation de la culture si un jour, à la fin du siècle dernier, l'apparition du cinéma a été possible. La langue n'est-elle pas en effet, phylogénétiquement, notre toute première technique de spéculation, de réflexion, notre tout premier *Gestell* sans lequel aucun autre n'aurait été possible? De plus, le propre, l'essence de la langue, ne serait-elle pas d'être d'emblée *métaphorique*? Toutes questions laissées sans réponse par les théoriciens du cinéma, questions qui nous inciteraient au vrai à d'abord et avant tout réfléchir sur le processus par lequel nous construisons nos concepts à travers le langage (ce qui sera abordé au chapitre suivant), et à voir ensuite comment d'autres techniques (mais *techné* en tant que résultat d'une *poïesis*) sont dès lors possibles par développement progressif en quelque sorte.

On peut également s'interroger sur le rapport entre montrations successives et narration. Car dans le système de Gaudreault c'est un temps uniforme qu'on a, et la narration est une succession de présents, une succession de parties. Mais, comme chez Lintvelt, qu'est-ce qui agit comme principe vital pour relier ces parties? Chacune de ces parties ne porte-t-elle pas en elle le tout? De plus, chacune des parties ne comporte-t-elle pas une subjectivité, une temporalité implicite, comme dans la narration «objective» dont on a parlé au chapitre précédent? Faisant le parallèle avec le roman, on pourrait considérer que la subjectivité n'est pas présente seulement

au niveau de la narration. Ne pourrait-on pas considérer que la narration elle-même puisse, à un niveau supérieur, être considérée comme monstration dans une narration plus englobante, et inversement que la monstration, développée, amenée à son accomplissement, se montre comme narration? Ne seraient-elles pas deux formes différentes, objective et subjective, prises au cours du temps par la même Idée?

Ce qui importeraît, ce serait de voir effectivement à partir de quelle «idée», germe de départ serait possible le déploiement du récit filmique, comment on passe, temporellement, de la monstration à la narration, le devenir de cette construction. Il serait intéressant de chercher à voir ce qu'il y aurait de libre dans la monstration, considérée comme uniquement nécessaire, et ce qu'il y aurait de nécessaire, d'imposé dans la narration, considérée comme essentiellement libre, subjective. Et on aurait avantage à ne pas tenir compte seulement des moments analytiques dans ce processus, ces moments où le temps s'écoule de façon uniforme, mais aussi et surtout des moments synthétiques dans le film, ces moments où des transversales se font entre différentes parties, où le lien qui unit ces parties se rend visible, ces moments, pour ainsi dire, où «le temps sort de ses gonds».

À notre avis, parmi ceux qui ont réfléchi sur le cinéma dans les dernières années Gilles Deleuze, qui n'est pas théoricien du cinéma mais philosophe, fut un de ceux qui a le mieux pensé cette question du

principe organisateur de la formation du récit cinématographique. C'est pourquoi nous présentons ci-après ses réflexions (Deleuze 1985). Et nous essaierons de voir en quoi celles-ci peuvent bénéficier au domaine du roman.

2.3 GILLES DELEUZE ET L'*IMAGE-TEMPS*

L'image-mouvement

Si l'on assimile l'image-mouvement au plan, on appelle *cadrage* la première face du plan tournée vers les objets, et *montage* l'autre face tournée vers le tout. D'où une première thèse : c'est le montage lui-même qui constitue le tout, et nous donne ainsi l'image du temps. Il est donc l'acte principal du cinéma. Le temps est nécessairement une représentation indirecte, parce qu'il découle du montage qui lie une image-mouvement à une autre. Cette position de principe implique que l'image-mouvement soit elle-même au présent, et rien d'autre. Que le présent soit le seul temps direct de l'image cinématographique semble même une évidence.

Mais cette thèse a un autre aspect, qui semble contredire le premier : il faut bien que la synthèse d'images-mouvement s'appuie sur des caractères intrinsèques de chacune. C'est chaque image-mouvement qui exprime le tout qui change, en fonction des objets

entre lesquels le mouvement s'établit. C'est donc le plan qui doit être déjà un montage potentiel, et l'image-mouvement, une matrice ou cellule de temps. De ce point de vue, le temps dépend du mouvement lui-même et lui appartient.

Selon Pasolini, le présent se transforme en passé, en vertu du montage, mais ce passé apparaît toujours comme un présent, en vertu de la nature de l'image. La réflexion classique tourne dans cette espèce d'alternative, montage *ou* plan. Mais encore faut-il que le mouvement soit normal : c'est seulement s'il remplit des conditions de normalité que le mouvement peut se subordonner le temps. Ce que nous appelons normalité, c'est l'existence de centres : centres de révolution du mouvement même, d'équilibre des forces, de gravité des mobiles, et d'observation pour un spectateur capable de connaître ou de percevoir le mobile, et d'assigner le mouvement. Un mouvement qui se dérobe au centrage, d'une manière ou d'une autre, est comme tel anormal, *aberrant*. Or le mouvement aberrant remet en question le statut du temps comme représentation indirecte ou nombre du mouvement. Mais, loin que le temps lui-même en soit ébranlé, il y trouve plutôt l'occasion de surgir directement, et de secouer sa subordination par rapport au mouvement, de renverser cette subordination. Inversement, donc, une présentation directe du temps n'implique pas l'arrêt du mouvement, mais plutôt la promotion du mouvement aberrant. Ce qui fait de ce problème un problème cinématographique autant que philosophique, c'est que l'image-mouve-

ment semble être en elle-même un mouvement fondamentalement aberrant, anormal. Epstein fut peut-être le premier à dégager théoriquement ce point, dont les spectateurs au cinéma faisaient l'expérience pratique.

Plus récemment, Jean-Louis Schefer (1980) montrait que le spectateur ordinaire du cinéma, l'homme sans qualités, trouvait son corrélat dans l'image-mouvement comme mouvement extraordinaire. Ce que le mouvement aberrant révèle, c'est le temps comme tout, comme «ouverture infinie», comme antériorité sur tout mouvement normal défini par la motricité; il faut que le temps soit antérieur au déroulement de toute action, qu'il y ait «une naissance du monde qui ne soit pas liée parfaitement à l'expérience de notre motricité» et que «le plus lointain souvenir d'image soit séparé de tout mouvement des corps» (p. 199). Si le mouvement normal se subordonne le temps dont il nous donne une représentation indirecte, le mouvement aberrant témoigne pour une antériorité du temps qu'il nous présente directement, du fond de la disproportion des échelles, de la dissipation des centres, du faux-raccord des images elles-mêmes.

L'image-temps ou : un peu de temps à l'état pur

Ce qui est en question, c'est l'évidence d'après laquelle l'image cinématographique est au présent, nécessairement au présent. S'il en est ainsi, le temps ne peut être représenté qu'indirectement, à partir

de l'image-mouvement présente, et par l'intermédiaire du montage. Mais n'est-ce pas la plus fausse évidence, au moins sous deux aspects? D'une part il n'y a pas de présent qui ne soit hanté d'un passé et d'un futur, d'un passé qui ne se réduit pas à un ancien présent, d'un futur qui ne consiste pas en un présent à venir. La simple succession affecte les présents qui passent, mais chaque présent coexiste avec un passé et un futur sans lesquels il ne passerait pas lui-même. Il appartient au cinéma de saisir ce passé et ce futur qui coexistent avec l'image présente. Par exemple les personnages : Godard (1982) dit qu'il faut savoir ce qu'ils étaient avant d'être placés dans le tableau, et après. «Le cinéma c'est ça, le présent n'y existe jamais, sauf dans les mauvais films». C'est très difficile, parce qu'il ne suffit pas d'éliminer la fiction, au profit d'une réalité brute qui nous renverrait d'autant plus aux présents qui passent. Non seulement l'image est inséparable d'un avant et d'un après qui lui sont propres, qui ne se confondent pas avec les images précédentes et suivantes, mais d'autre part elle bascule elle-même dans un passé et un futur dont le présent n'est plus qu'une limite extrême, jamais donnée.

Soit la profondeur de champ chez Welles : lorsque Kane va rejoindre son ami le journaliste pour la rupture, c'est dans le temps qu'il se meut, il occupe une place dans le temps plutôt qu'il ne change de place dans l'espace. Et lorsque l'enquêteur au début de *M. Arkadin* émerge dans la grande cour, il émerge littéralement du temps plus qu'il ne vient d'ailleurs. Soit les travellings de Visconti : au début de

Sanda, quand l'héroïne retourne à sa maison natale, et s'arrête pour acheter le fichu noir dont elle couvrira sa tête, et la galette qu'elle mangera comme une nourriture magique, elle ne parcourt pas de l'espace, elle s'enfonce dans le temps. Et dans un film de quelques minutes, *Note sur un fait divers*, un lent travelling suit le chemin désert de l'écolière violée et assassinée, et retire à l'image tout présent pour la charger d'un passé composé pétrifié comme d'un futur antérieur inéluctable. Combien le flash-back semble dérisoire à côté d'explorations du temps si puissantes, telle la marche silencieuse sur les tapis épais de l'hôtel qui met chaque fois l'image au passé, dans *L'année dernière à Marienbad*. Les travellings de Resnais et de Visconti, la profondeur de champ chez Welles, opèrent une temporalisation de l'image ou forment une image-temps directe, qui accomplit le principe : l'image cinématographique n'est au présent que dans les mauvais films. Il y a des variétés de l'image-temps comme il y avait des types de l'image-mouvement. C'est cette montée, cette émancipation du temps qui assure le règne du raccord impossible et du mouvement aberrant. Le postulat de «l'image au présent» est un des plus ruineux pour toute compréhension du cinéma.

Mais ces caractères n'ont-ils pas marqué très tôt le cinéma (Eisenstein, Epstein)? Le thème de Schefer ne vaut-il pas pour l'ensemble du cinéma? Comment en faire le trait d'un cinéma moderne, qui se distinguerait du cinéma «classique» ou de la représentation indirecte du temps? On peut selon Deleuze une fois de

plus invoquer une analogie de la pensée : s'il est vrai que les aberrations de mouvement ont été repérées très tôt, elles furent en quelque sorte compensées, normalisées, «montées», ramenées à des lois qui sauvaient le mouvement, mouvement extensif du monde ou mouvement intensif de l'âme, et qui maintenaient la subordination du temps. En fait, il faudra attendre Kant pour opérer le grand renversement : le mouvement aberrant est devenu le plus quotidien, la quotidienneté même, et ce n'est plus le temps qui dépend du mouvement, mais l'inverse... Une histoire semblable apparaît au cinéma. Longtemps, les aberrations de mouvement furent reconnues, mais conjurées. Mais de toute façon l'image-mouvement reste première, et ne donne lieu qu'indirectement à une représentation du temps.

Or, dès les premières apparences, il se passe autre chose dans le cinéma dit moderne. C'est là que se produit le renversement : le mouvement n'est plus seulement aberrant, mais l'aberration vaut pour elle-même et désigne le temps comme sa cause directe. Le temps sort de ses gonds : il sort des gonds que lui assignaient les conduites dans le monde, mais aussi les mouvements de monde. Ce n'est plus le temps qui dépend du mouvement, c'est le mouvement aberrant qui dépend du temps. Au rapport *situation motrice* → *image indirecte du temps* se substitue une relation non-localisable *situation optique et sonore pure* → *image-temps directe*. Les «opsignes» et «sonsignes» (en langage peircéen) sont des présentations directes du temps. Les

faux-raccords sont la relation non-localisable elle-même : les personnages ne les sautent plus, mais s'y engouffrent. Où est passé Gertrud? dans les faux-raccords... Certes, ils ont toujours été là, dans le cinéma, comme les mouvements aberrants. Mais qu'est-ce qui fait qu'ils prennent une valeur singulièrement nouvelle, au point que *Gertrud* à l'époque n'est pas compris, et choque la perception même? Au choix, on insistera sur la continuité du cinéma tout entier, ou sur la différence du classique et du moderne. Il fallait le moderne pour relire tout le cinéma comme déjà fait de mouvements aberrants et de faux-raccords. L'image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner corps à ce fantôme. Cette image est virtuelle, par opposition à l'actualité de l'image-mouvement.

Ce qui semble rompu, c'est le cercle où nous étions renvoyés du plan au montage, et du montage au plan, l'un constituant l'image-mouvement, l'autre l'image indirecte du temps. Malgré tous ses efforts (et surtout ceux d'Eisenstein), la conception classique avait du mal à se débarrasser de l'idée d'une construction verticale parcourue dans les deux sens, où le montage opérait sur des images-mouvement. On a souvent remarqué, dans le cinéma moderne, que le montage était déjà dans l'image, ou que les composantes d'une image impliquaient déjà le montage. Il n'y a plus d'alternative entre le montage et le plan (chez Welles, Resnais ou Godard). Tantôt le montage passe dans la profondeur de l'image, tantôt il se met à plat : il ne demande plus

comment les images s'enchaînent, mais «qu'est-ce que *montre* l'image?». Cette identité du montage avec l'image même ne peut apparaître que sous les conditions de l'image-temps directe. Dans un texte d'une grande portée, Tarkovsky (1981) dit que l'essentiel, c'est la manière dont le temps s'écoule dans le plan, sa tension ou sa raréfaction, «la pression du temps dans le plan» (p. 35). Il a l'air de s'inscrire ainsi dans l'alternative classique, plan *ou* montage, et d'opter vigoureusement pour le plan («la figure cinématographique (...) n'existe qu'à l'intérieur du plan», p. 34). Mais ce n'est qu'une apparence, puisque la force ou pression de temps sort des limites du plan, et que le montage lui-même opère et vit dans le temps. Ce que Tarkovsky refuse, c'est que le cinéma soit comme un langage opérant avec des unités même relatives de différents ordres : le montage n'est pas une unité d'ordre supérieur qui s'exercerait sur les unités-plans, et qui donnerait ainsi aux images-mouvement le temps comme qualité nouvelle. «Le temps au cinéma devient la base des bases, comme le son dans la musique, la couleur dans la peinture. (...) Le montage est loin de donner une nouvelle qualité...» (p. 36)⁴. L'image-mouvement peut être parfaite, elle reste amorphe, indifférente et statique si elle n'est déjà pénétrée par les injections de temps, qui mettent le montage en elle, et altèrent le mouvement. «Le temps dans un plan doit s'écouler indépendamment, et, si l'on peut dire, de son propre chef» (p. 37) : c'est seulement à cette condition que le plan déborde l'image-mouvement, et le montage, la représentation indirecte du temps, pour communier tous deux dans une image-temps directe, l'un déterminant

la forme ou plutôt la force du temps dans l'image, l'autre les rapports de temps ou de force dans la succession des images (rapports qui ne se réduisent précisément pas à la succession, pas plus que l'image ne se réduit au mouvement). Tarkovsky intitule son texte «De la figure cinématographique», parce qu'il appelle *figure* ce qui exprime le «typique», mais l'exprime dans une pure singularité, quelque chose d'unique. C'est le signe, c'est la fonction même du signe. Mais, tant que les signes trouvent leur matière dans l'image-mouvement, tant qu'ils forment les traits d'expression singuliers d'une matière en mouvement, ils risquent d'évoquer encore une généralité qui les ferait confondre avec un langage. La représentation du temps n'en est extraite que par association et généralisation, ou comme concept (d'où les rapprochements d'Eisenstein entre le montage et le concept). Telle est l'ambiguïté du schème sensori-moteur, agent d'abstraction. C'est seulement quand le signe s'ouvre directement sur le temps, quand le temps fournit la matière signalétique elle-même, que le type, devenu temporel, se confond avec le trait de singularité séparé de ses associations motrices. C'est là que se réalise le voeu de Tarkovsky : que le cinématographe arrive à fixer le temps dans ses indices (dans ses signes) perceptibles par les sens. Et, d'une certaine façon, le cinéma n'avait jamais cessé de le faire; mais, d'une autre façon, il ne pouvait en prendre conscience que dans le cours de son évolution, à la faveur d'une crise de l'image-mouvement. Suivant une formule de Nietzsche, ce n'est jamais au début que quelque chose de nouveau, un art nouveau, peut révéler son essence, mais, ce qu'il était depuis le

début, il ne peut le révéler qu'à un détour de son évolution.

Conséquences pour le domaine du roman

Après cette présentation des idées de Gilles Deleuze concernant l'image-mouvement et l'image-temps au cinéma, nous sommes en mesure de faire certaines remarques sur les implications que celles-ci pourraient avoir pour la compréhension de la morphogenèse narrative.

Tout d'abord, nous pouvons constater une grande similitude entre le processus du passage de l'image-mouvement à l'image-temps chez Deleuze et celui, que nous avons suggéré, du passage de la formation de concepts taxinomiques à la saisie du principe organisateur de ceux-ci, aussi bien dans la narratologie littéraire que dans l'élaboration de la théorie du cinéma. En effet, chez les narratologues littéraires a succédé au stade «pré-scientifique» d'avant Gérard Genette un stade «scientifique» consistant dans la différenciation, constitution des concepts des taxinomies. On peut très bien considérer qu'il s'agit là, au sens kantien, d'une première étape dans la formation de la connaissance sur le «monde» des textes, qui est la formation des concepts de l'entendement. Nous croyons qu'aujourd'hui nous avons atteint un stade suivant et qui consiste, comme nous l'avons déjà mentionné, ayant perçu l'idée qui relie ces divers concepts particuliers, à revenir sur la formation de chacun de ceux-ci pour y

voir qu'est présente cette idée et qu'elle se matérialise d'une façon particulière. Pourrait ainsi se déployer une «théorie» à la deuxième puissance, une «théorie de la théorie» qui développerait en quelque sorte, rendrait plus conscient ce qui était «inconscient» dans le premier stade. Il s'agit bien là, en fait, de ce processus de «réflexions potentialisantes» constitutives de la *Bildung* romantique. Dans l'histoire du cinéma, ainsi que l'indique Deleuze, ce n'est que plus tard, après être passés par une étape de succession d'images-mouvement individuelles, où on est dans la normalité, où le temps s'écoule de façon uniforme, que tout à coup surgit l'image-temps, par laquelle le temps «sort de ses gonds» et que rétrospectivement on peut voir que même les images-mouvement individuelles, dans leur genèse, étaient déjà aberrantes mais que ce n'est que plus tard qu'on allait le savoir. Il en est de même dans l'histoire de la narratologie, tant littéraire que filmique, alors qu'aujourd'hui nous sommes en mesure de comprendre que dans la genèse de la *monstration* de Gaudreault, comme dans celle des catégories de Genette, était déjà présent ce «temps avant notre temps». Ce moment de surgissement de l'aberrant, préalable à la formation de nos concepts, nous proposons d'y voir la *synthèse de l'aperception* kantienne (dont nous parlerons au chapitre suivant). Nous verrons qu'à ce moment surgit ce qui nous *force à penser*, ce germe qu'il nous appartient de développer, ce signifiable premier, antérieur à toute signifiance, dont Gustave Guillaume faisait la condition de la linguistique, et qu'aujourd'hui les sémioticiens de l'École de Paris commencent tout juste à reconnaître comme «pré-

conditions de la signification». Nous espérons donc que se produise en quelque sorte une «révolution copernicienne» de la narratologie, aussi bien littéraire que filmique, en vue d'une meilleure compréhension du principe vital d'organisation des formes narratives.

Nous remarquons également que la théorie du cinéma est plus précisément une théorie sur nos *concepts* du cinéma. Il en est de même pour la narratologie littéraire. Pourtant on les appelle quand même théorie du *cinéma* et théorie du *texte*. On s'aperçoit donc que si la formation du «cinéma» c'est la formation de nos concepts sur le cinéma, ce qui devient le plus important est d'étudier comment, par quelles opérations cognitivo-langagières nous construisons ce savoir sur le cinéma. Ceci nous confirmerait dans notre idée du chapitre précédent à l'effet que formation des textes et formation de notre connaissance sur les textes seraient deux étapes dans un processus de réflexions potentialisantes constitutives de la *Bildung* langagière (et nous serions nous-même rendus à un troisième degré, celui de la réflexion sur les concepts sur le cinéma). Car ce serait par nos constructions de concepts sur les textes et sur le cinéma que nous les ferions être les textes et le cinéma; ils n'existeraient pas déjà en soi. Ils auraient besoin de nous pour les accomplir. Comme le dit d'ailleurs Deleuze :

Resnais a toujours dit que, ce qui l'intéressait, c'était le mécanisme cérébral, le fonctionnement mental, le processus de la

pensée, et que c'était là le véritable élément du cinéma. (1985: 272)

Dès lors, ce qui nous importe donc, pour le cinéma autant que pour le roman (et éventuellement pour tous autres objets d'étude en définitive), c'est effectivement d'essayer de voir comment, par nos opérations cognitivo-langagières, nous construisons de la connaissance sur des objets, comment nous les *pensons*. Et la question que nous avons à nous poser est dès lors non pas «qu'est-ce que le roman?» ou «qu'est-ce que le cinéma?», mais bien «qu'est-ce que la philosophie?», *philosophie* étant entendue non dans le sens d'une philosophie toute faite, mais dans le sens de *construction de concepts*. Et c'est chez Kant et les romantiques allemands que nous nous tournerons pour examiner la façon dont nous construisons nos connaissances à travers le langage, eux qui ont amené une révolution copernicienne dans le domaine de la philosophie et de la littérature.

Nous terminerons ce chapitre en citant Deleuze dans la conclusion de son ouvrage sur le cinéma, conclusion qui annonçait déjà l'objet d'un ouvrage suivant intitulé *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) :

Il arrive qu'on mette en doute l'utilité de livres théoriques sur le cinéma (particulièrement aujourd'hui, parce que l'époque n'est pas bonne). Godard aime à rappeler que, quand les futurs auteurs de la nouvelle vague écrivaient, ils n'écrivaient pas sur le cinéma, ils n'en faisaient pas une théorie, c'était déjà leur manière de faire des

films. Toutefois, cette remarque ne manifeste pas une grande compréhension de ce qu'on appelle théorie. Car la théorie aussi, c'est quelque chose qui se fait, non moins que son objet. Pour beaucoup de gens, la philosophie est quelque chose qui ne «se fait» pas, mais préexiste toute faite dans un ciel préfabriqué. Pourtant la théorie philosophique est elle-même une pratique, autant que son objet. Elle n'est pas plus abstraite que son objet. C'est une pratique des concepts, et il faut la juger en fonction des autres pratiques avec lesquelles elle interfère. Une théorie du cinéma n'est pas «sur» le cinéma, mais sur les concepts que le cinéma suscite, et qui sont eux-mêmes en rapport avec d'autres concepts correspondant à d'autres pratiques, la pratique des concepts en général n'ayant aucun privilège sur les autres, pas plus qu'un objet n'en a sur les autres. C'est au niveau de l'interférence de beaucoup de pratiques que les choses se font, les êtres, les images, les concepts, tous les genres d'événements. La théorie du cinéma ne porte pas sur le cinéma, mais sur les concepts du cinéma, qui ne sont pas moins pratiques, effectifs ou existants que le cinéma même. Les grands auteurs de cinéma sont comme les grands peintres ou les grands musiciens : c'est eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font. Mais, en parlant, ils deviennent autre chose, ils deviennent philosophes ou théoriciens, même Hawks qui ne voulait pas de théories, même Godard quand il feint de les mépriser. Les concepts du cinéma ne sont pas donnés dans le cinéma. Et pourtant ce sont les concepts du cinéma, non pas des théories sur le cinéma. Si bien qu'il y a toujours une heure, midi-minuit, où il ne faut plus se demander «qu'est-ce que le cinéma ?», mais «qu'est-ce que la philosophie ?». Le cinéma lui-même est une nouvelle pratique des images et des signes, dont la philosophie doit faire la théorie comme pratique conceptuelle. Car aucune détermination technique, ni appliquée (psychanalyse, linguistique), ni réflexive, ne suffit à

constituer les concepts du cinéma même. (1985: 365-366)

2.4 CONCLUSION

Dans ce chapitre, nous avons voulu voir si le traitement de la problématique du point de vue par les théoriciens du cinéma pouvait nous aider dans la compréhension de la dynamique de la formation d'une forme narrative. Nous avons constaté que la narratologie du cinéma butait aux mêmes problèmes que la narratologie littéraire. Mais, loin de nous être inutile, la constatation de cette similarité nous a confirmé dans notre idée, entrevue au premier chapitre, à l'effet que nous devons tenir compte de l'Idée dans la morphogenèse d'une forme, et non pas seulement nous limiter à la succession des parties. C'est dans ce sens que vont effectivement les réflexions de Gilles Deleuze sur le cinéma que nous avons présentées. Et ce chapitre nous a finalement dirigé vers la philosophie, entendue comme *construction de concepts*.

CHAPITRE III
LE DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE
DE LA *BILDUNG*

CHAPITRE III

LE DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE DE LA *BILDUNG*

3.0 INTRODUCTION

Nous ferons un survol dans ce chapitre du développement historique de la *Bildung*. Nous verrons d'abord comment celle-ci prend sa source dans la philosophie kantienne et ensuite comment de là les romantiques allemands ont développé plus spécialement une réflexion sur les rapports entre langage et philosophie. Enfin, nous aborderons plus spécifiquement quelques aspects de la *Bildung*.

3.1 LA PHILOSOPHIE DE KANT

Nous essaierons dans cette section de sommaire les grandes lignes de la philosophie kantienne¹, en mettant l'emphasis sur les aspects qui concernent plus précisément nos préoccupations.

Kant s'est employé, au long de son entreprise philosophique, à apporter une réponse à ces trois grandes interrogations:

- 1) que puis-je connaître?

- 2) que dois-je faire?
- 3) que m'est-il permis d'espérer?

Ces trois interrogations participent d'une question plus globale, à savoir: "Qu'est-ce que l'homme?". Elles sont traitées à travers les principaux ouvrages de Kant, soit la *Critique de la raison pure*, la *Critique de la raison pratique* et la *Critique de la faculté de juger*, dans laquelle il tente une synthèse des deux premières *Critiques*.

La Critique de la raison pure

Il apparaissait d'abord pour Kant, qui s'interrogeait sur la possibilité de la connaissance, de préciser les conditions *a priori* de l'expérience sensible. C'est ainsi que dans l'*Esthétique transcendantale*, il met en évidence le caractère *a priori* des formes de la sensibilité que sont l'espace et le temps. L'espace et le temps, en effet, ne sont pas donnés dans l'expérience sensible: ce sont eux au contraire qui conditionnent toute expérience. L'espace est la condition *a priori* de l'expérience externe: tous les objets nous sont en effet donnés dans l'espace. Le temps est la condition *a priori* des perceptions internes. Mais il est aussi condition *a priori* des phénomènes externes, puisque tout état de conscience, qu'il soit conscience de soi-même ou conscience d'objets du monde naturel, implique la condition du temps. Toute connaissance commence ainsi par l'existence d'un donné auquel la sensibilité impose les formes de l'espace et du temps, dont la nature

par conséquent nous est inconnue, mais sans lequel il n'y aurait aucune connaissance.

A la réceptivité de cette faculté de la *sensibilité* doit s'ajouter la spontanéité de *l'entendement* qui est, nous dit Kant, faculté de former des concepts et de prononcer des jugements. *L'entendement* ordonne la diversité des intuitions sensibles selon des *catégories*, concepts *a priori* qui ont pour rôle de donner de l'unité à la simple synthèse des diverses représentations. Les concepts de *l'entendement* doivent toujours être démontrables, c'est-à-dire que l'objet correspondant doit toujours être donné dans l'intuition. Mais la catégorie, qui est une liaison nécessaire imposée par *l'entendement* aux données sensibles, suppose avant elle l'unité elle-même. Avant que nos représentations soient liées, il faut déjà qu'elles soient miennes. C'est là le point de départ le plus élevé de la connaissance: l'unité du "je pense", dans la synthèse de l'aperception, est la constatation de l'identité de la conscience dans tous ses actes comme dans tous ses produits.

En ce qui concerne les jugements de *l'entendement*, Kant souligne l'importance des jugements *synthétiques a priori*, qui unissent deux concepts dont l'un n'est pas contenu dans l'autre et par conséquent nous apprennent quelque chose, par rapport aux jugements *analytiques*, qui explicitent les éléments constitutifs d'un concept et qui "n'accroissent en rien nos connaissances".

Mais si juger, c'est toujours imposer un concept à un donné, cette opération n'est possible que si l'on découvre un troisième terme, car entre la catégorie et l'intuition sensible, il y a hétérogénéité absolue. Ce troisième terme, qui participe à la fois de la sensibilité et de l'entendement, Kant l'appelle le *schème*, et, par la théorie du *schématisme transcendental*, il fait jouer à *l'imagination*, dans l'oeuvre de la connaissance, un rôle de médiation absolument indispensable. Le schème est un procédé *a priori*, grâce auquel l'imagination donne au concept son image. C'est une espèce d'esquisse, fruit de la spontanéité de l'imagination, qui rend possible l'objet connu. Mais le caractère le plus remarquable de cette activité qui est, nous dit Kant, "un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine, et dont il sera toujours difficile d'arracher le vrai mécanisme à la nature", c'est qu'elle se déploie *dans le temps*, qu'elle est d'étoffe *temporelle*. Le schème implique le temps parce qu'il est une opération: toute synthèse est temporelle. *Le schématisme transcendental institue donc la médiation de l'imagination entre l'entendement et la sensibilité*. Le schème constitue, entre l'entendement et la sensibilité, un lien sans lequel la catégorie resterait vide et l'intuition aveugle.

Kant se demande ensuite si une connaissance métaphysique est possible. Après avoir rejeté la métaphysique traditionnelle, celui-ci rattache la métaphysique à la *raison* humaine qu'il définit par rapport à l'entendement. Si l'entendement est le pouvoir de ramener les phénomènes à l'unité au moyen de règles, il faut dire de la *raison*

qu'elle est la faculté de ramener à l'unité les règles de l'entendement au moyen des *principes*.

La raison ne se rapporte donc jamais immédiatement ni à l'expérience, ni à un objet quelconque, mais à l'entendement, afin de procurer *a priori* et par concepts, aux connaissances variées de cette faculté, une unité qu'on peut appeler «rationnelle», et qui est entièrement différente de celle que l'entendement peut fournir. La raison ainsi définie tend inévitablement à chercher, en tout ordre de connaissance, l'absolu et l'inconditionné: si l'entendement explique modestement et laborieusement le conditionné par sa condition, la raison veut s'élever à la connaissance de la totalité des conditions du conditionné, totalité qui n'est pas elle-même conditionnée. Elle veut rompre les limites imposées par l'expérience à notre connaissance. La raison cherche une unification totale du savoir, et ce dans trois directions majeures. Elle vise d'abord l'unité absolue du *sujet* pensant, du moi substantiel. Elle rêve aussi de saisir l'unité absolue de tous les *phénomènes*: elle crée une cosmologie rationnelle. Enfin, elle croît pouvoir atteindre l'unité absolue de tous les objets de pensée concevables: elle édifie une *théologie* rationnelle, qui veut donner de Dieu lui-même une connaissance adéquate. Ainsi, par ces trois idées de l'âme, du monde et de Dieu, la raison humaine pense pouvoir briser les frontières assignées à notre connaissance et s'élever jusqu'à l'absolu.

Mais l'intention métaphysique de Kant est fortement liée aux

exigences de son éthique.

La philosophie pratique

La crise de la morale au XVIII^e siècle n'est pas moins grave que celle de la métaphysique. On veut faire l'économie de Dieu, et opposer morale et religion, et on essaie de faire reposer les règles auxquelles les hommes doivent se conformer dans leur conduite sur l'idée d'une nature humaine raisonnable, d'une société juste, etc... Mais ces efforts désordonnés n'aboutissent pas. La morale, comme la métaphysique, est à inventer. Kant va chercher un fondement à la morale. Il n'a pas séparé de ses recherches raison pratique et raison pure, et l'édification de sa morale est tout entière tributaire de la perspective critique qui se dessine à partir de 1770.

Le problème reste bien celui de la recherche du principe suprême de la moralité. Pour mener cette recherche, Kant pense pouvoir utiliser la méthode transcendante qui a si bien réussi dans la *Critique de la raison pure*. Là, Kant partait de l'existence de jugements synthétiques *a priori* et remontait à leurs conditions de possibilité. Ici, son point de départ est la présence en tout homme d'un jugement selon lequel seule la bonne volonté, c'est-à-dire la volonté d'agir par devoir, est bonne sans restriction.

La bonne volonté nous renvoie en effet à l'idée du devoir qui, à

son tour, nous découvre celle de loi morale. Or le devoir est l'expression de la loi morale qui énonce ce qui doit être et l'énonce universellement. Ainsi, par une méthode régressive qui va d'un fait à ses conditions, Kant découvre successivement les éléments *a priori* de la conscience morale. La loi, en effet, ne décrit pas ce qui est, elle prescrit ce qu'il faut faire: loin de découler de l'expérience, c'est elle au contraire qui nous permet de la juger. Or, cette loi morale nous apparaît comme la raison qui commande à la volonté: si, dans la nature, tout événement est soumis à une loi, l'homme a besoin pour agir de la représentation de la loi. Mais la volonté est sans cesse sollicitée par la sensibilité et les forces irrationnelles des désirs, des sentiments et des passions, c'est pourquoi il faut que la raison lui donne des ordres. Mais, si se soumettre à la loi est pour nous la seule manière d'être moraux, ne sommes-nous pas sous son commandement de simples moyens? Comment être moral sans être aliéné par la loi?

Kant propose un concept opératoire d'une importance cardinale, pivot de toute sa morale: le concept *d'autonomie*. L'unique solution à ce problème est en effet que notre propre volonté instaure la législation à laquelle nous devons nous soumettre, et que nous soyons à la fois législateurs et sujets de la loi morale. L'homme ne doit pas chercher à l'accomplissement de son devoir une raison en dehors de lui-même. Sa propre raison est la source de la loi morale; lui obéir, c'est assurer l'unité et l'émancipation de la personne humaine. Pour résumer: si la bonne volonté est la volonté d'agir par devoir, si d'autre part le devoir,

en raison de la dualité de notre nature à la fois sensible et rationnelle, se présente à nous comme un principe objectif contraignant, il reste que la volonté n'est pas contrainte par une loi extérieure.

Kant s'emploie à montrer ensuite comment le concept de *liberté* est la clef de l'explication de l'autonomie de la volonté: une volonté libre et une volonté soumise à des lois sont une seule et même chose.

"Que m'est-il permis d'espérer?" est la question que tout homme se pose en accomplissant son devoir.

De même que le devoir n'a de sens que si nous sommes libres, la vertu n'aurait plus de signification si nous n'admettions pas l'immortalité de l'âme et l'existence de Dieu; l'immortalité de l'âme permet de comprendre comment le sujet moral peut espérer faire coïncider, par un progrès indéfini, incompatible avec la brièveté de la vie, la volonté et la loi, coïncidence grâce à laquelle nous devenons dignes du bonheur; et comme l'ordre de la moralité et celui de la félicité, ainsi que le montre l'expérience quotidienne, sont radicalement hétérogènes, Dieu seul a pouvoir d'en assurer l'union future. Liberté, immortalité de l'âme, existence de Dieu constituent les trois postulats de la raison pratique, qui restent, il est vrai, inconnaisables en eux-mêmes et échappent à toute tentative de connaissance métaphysique, mais auxquels nous pouvons adhérer par une foi rationnelle. S'ils ne s'imposent pas par des démonstrations

objectives et ne constituent pas un savoir qui pourrait se communiquer, ils répondent subjectivement à une conviction qui repose sur l'existence même de la conscience morale du sujet. C'est parce qu'il existe une raison pratique que je suis contraint d'affirmer, avec celle de la liberté, l'existence d'une vie future et d'une cause morale suprême, capable de réaliser l'accord entre la vertu et le bonheur. La raison établit la possibilité d'un tel être dans le monde nouménal; elle ne réussit ni à prouver son existence, ni à définir sa nature. Tout au plus, son idée peut-elle servir de principe régulateur de la connaissance, d'unité idéale de tous les objets possibles à laquelle tend, sans jamais y parvenir, tout l'effort de connaissance. La sainteté n'est pas autre chose que cette réconciliation de la liberté et de la loi qui se traduit par une conduite irréprochable.

Une religion et une Eglise véritables ne peuvent donc être instaurées que sous la législation suprême de la raison pratique, seule capable d'atteindre cette universalité que les religions historiques n'ont pas réussi à fonder, seule susceptible de promouvoir un ordre humain nouveau auquel tout homme est appelé et qu'il peut comprendre, indépendamment de tout recours à une révélation particulière. Si Dieu parle aux hommes, c'est par la Raison, critère suprême de ce qui est vraiment religieux. Kant opère donc un renversement: c'est en lui-même que l'homme, conformément à l'autonomie du sujet moral, trouve la source de ce qui est vraiment religieux. Bien loin de fonder la morale, la religion en reçoit son

contenu: la loi morale est le signe de notre appartenance à un monde qu'il ne nous est point donné ici-bas de connaître.

Ce n'est pas dire que la religion se confond avec la morale. Kant assigne à la religion, comme l'une de ses tâches principales, de briser la solitude de l'homme, de vaincre son découragement par la constitution d'une Eglise universelle, et, dans une vue prospective, de devenir le lien vivant qui unit les hommes entre eux et les hommes à Dieu. L'homme majeur de la philosophie kantienne ne reçoit pas de la société ou de l'histoire la religion comme un don. Elle est pour lui une tâche infinie d'harmonie à réaliser dans la société et dans l'histoire.

Le jugement esthétique

Kant apparaît comme le philosophe des distinctions, des ruptures: il oppose le monde sensible et le monde intelligible, la sensibilité et l'entendement, l'entendement et la raison, le phénomène et le noumène, la nature et la liberté; mais partout se manifeste aussi la volonté d'inventer des médiations et des passages. S'il est une exigence que l'on retrouve à tout moment de l'évolution de sa pensée, c'est celle de l'unité de son système. La *Critique de la faculté de juger* et les réflexions qu'elle comporte sur la beauté et la finalité répondent à cette exigence fondamentale.

Il s'agit donc de trouver un intermédiaire entre l'entendement et

la raison. C'est la faculté de juger qui rend possible le passage du concept de nature à celui de liberté. Grâce à elle une certaine présence du supra-sensible est perceptible dans la nature, sans que soit porté atteinte à la législation de l'entendement. Kant distingue deux sortes de jugements: le jugement *déterminant* qui subsume, par l'intermédiaire du schème, l'intuition sensible sous la catégorie et constitue une connaissance objective, et le jugement *réfléchissant* que pose la faculté de juger et qui vise l'universel à travers les particularités de l'expérience. Le jugement réfléchissant est double: ou bien il énonce un accord découvert entre les parties mêmes de la nature, et c'est le jugement de *finalité*; ou bien il traduit l'accord purement subjectif de quelque objet naturel avec nos propres facultés mises en mouvement par le spectacle extérieur, et c'est le jugement de *goût*.

Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant fait l'analyse du jugement de goût qui n'est jamais un jugement de connaissance: je ne rapporte pas la sensation que j'éprouve à l'objet, mais à moi-même, au sentiment de plaisir qu'à travers la représentation que j'en ai elle me donne; la satisfaction qui détermine ce jugement est désintéressée. L'objet beau nous donne l'impression d'être ce qu'il doit être, mais, à la différence d'un objet utile par exemple, sans que nous puissions savoir à l'avance ce qu'il doit être. Il y a finalité dans l'œuvre d'art parce que nous jugeons que la satisfaction qu'elle donne est universelle et nécessaire, mais il n'y a pas représentation de fins, parce qu'elle ne correspond à aucun intérêt sensible (agréable) ou rationnel (bon).

Le jugement de goût nous renvoie aussi au jeu de nos facultés: il traduit un certain accord entre nos facultés sensibles et nos facultés intellectuelles. Kant explique, de la même manière, le jugement sur le sublime: le sublime comme le beau est source d'un plaisir désintéressé, mais Kant rapporte celui-là au libre jeu de l'imagination et de la raison.

Le jugement de finalité, qui est la deuxième forme du jugement réfléchissant, introduit lui aussi une médiation entre la nature et le monde intelligible. S'il est un domaine qui correspond à cette exigence et où le jugement déterminant paraît insuffisant, où le mécanisme strict ne rend pas entièrement compte de l'observation commune, c'est celui des êtres vivants. Dans les phénomènes de la vie, en effet, se manifeste un type de finalité où la fin n'est pas transcendante comme dans les œuvres humaines, mais immanente à l'être lui-même. Si la téléologie, même en biologie, ne peut remplacer le mécanisme qui conserve tous ses pouvoirs, l'idée d'une fin naturelle permet, sinon de mieux connaître, du moins de mieux comprendre les êtres vivants.

Dans le plaisir désintéressé du jugement esthétique, dans l'inclination à subordonner l'ordre de la nature à celui de la liberté, l'homme prend conscience de sa double appartenance; de la nature qu'il constitue par la science, l'homme relève comme phénomène, mais il lit dans cette nature les signes de sa destinée supra-sensible. C'est ainsi qu'il se prépare à réaliser, dans l'histoire, les fins de la liberté.

C'est également dans la perspective de la *Critique de la faculté de juger* que les réflexions de Kant sur l'histoire prennent toute leur signification. L'usage du principe de finalité n'est en effet pas limité à la nature physique. L'histoire requiert aussi, pour être comprise, l'appel à des fins de la nature qui se réalisent à travers elle. A travers une libre interprétation de la Genèse ou la discussion des thèses de Rousseau et de Herder se forme une réflexion sur l'histoire et la société humaines.

Kant distingue avant tout ce qui, relevant du savoir, peut fournir des connaissances objectives, et le domaine des hypothèses et des suppositions plus ou moins fondées. Il interprète le récit biblique à sa manière. Dès l'origine, pour lui, se manifeste une opposition entre une nature et une liberté. L'histoire commence avec l'apparition de la liberté et de la raison qui sont toujours des mises en cause de l'ordre naturel. Le départ de l'homme du paradis, que la raison lui représente comme le premier séjour de son espèce, n'a été, pour Kant, que le passage de la rusticité d'une créature purement animale à l'humanité, des lisières où le tenait l'instinct au gouvernement de la raison, en un mot de la tutelle de la nature à l'état de la liberté. Le désir du bonheur et de la tranquillité conduirait l'homme à la paresse et à l'inertie s'il n'était combattu par celui de s'estimer soi-même, qui oblige au travail et à l'effort. Il met en relief l'*insociable sociabilité* de l'homme qui le rapproche et l'éloigne à la fois de son semblable.

Tout se passe comme si, à travers les désordres et la confusion des destinées individuelles, se réalisait un grand dessein de la nature dont il est possible de reconnaître dans l'histoire les signes évidents. La nature dont il s'agit ici n'est plus le cosmos mécaniquement déterminé, mais une puissance dominante et régulatrice qui impose aux phénomènes historiques une finalité transcendante et se confond, en définitive, avec la sagesse divine à l'œuvre parmi les hommes.

Les violences et les désordres individuels conduisent peu à peu l'humanité vers une organisation animée par les idées de justice et de droit, et qui, pour Kant, s'incarne dans la société républicaine. Toutefois, si à l'intérieur d'une société donnée règnent la justice et le droit, entre les Etats se perpétuent la violence et la guerre. Il est donc nécessaire de penser à une fédération d'Etats qui se soumettraient à une législation universelle. Cette réalisation, dit Kant, doit commander tous nos efforts; il est raisonnable de penser que telle est la fin dernière de la nature. Ainsi l'histoire humaine paraît dominée par une pédagogie naturelle, analogue à celle qui doit s'exercer à l'égard de l'enfant et dont il est aisément de retrouver les principes, en réfléchissant aux conditions grâce auxquelles l'humanité peut passer de l'état naturel à l'état cultivé.

L'idée du droit intervient donc comme médiatrice entre la nature et la liberté. L'instauration du droit permet à l'homme d'accéder à la culture; il n'y a de moralité que pour l'homme cultivé. Tout philo-

sophie, en ce sens, a une tâche politique qui, pour Kant, est d'abord et une fois encore, une tâche critique: il n'appartient pas au philosophe de gouverner, il lui incombe de définir la forme du meilleur gouvernement, celle qui permettra le mieux à l'homme de répondre à sa vocation supra-sensible. Car c'est cela qui importe, en définitive, pour Kant: sa philosophie de l'histoire comme sa philosophie pratique est une philosophie de la liberté.

3.2 LE ROMANTISME ALLEMAND

Chez Kant, on constate qu'est présente à tout moment la préoccupation de voir ce qui assure le passage entre la Nature et la Culture. Et ce n'est qu'à la fin de toute son entreprise critique que l'on perçoit qu'en réalité la Critique du jugement, saisie dans un sens génétique, constitue bien l'ultime fondement qui manquait encore aux deux autres Critiques. La Critique cesse alors d'être un simple conditionnement, pour devenir une Formation transcendantale, une Culture transcendantale, une Genèse transcendantale:

La *Critique du Jugement* (...) constitue le fond origininaire d'où dérivent les deux autres *Critiques*.

Sans doute montre-t-elle comment l'intérêt spéculatif peut être subordonné à l'intérêt pratique, comment la Nature peut être en accord avec la liberté, comment notre destination est une prédestinée morale. Mais elle ne le montre qu'en ramenant le jugement, dans le sujet et hors de lui, "à quelque chose qui n'est ni la nature ni la

liberté". Et l'intérêt lié au beau n'est en lui-même ni moral ni spéculatif. (Ferrari 1971: 76)

Ce n'est que plus tard en effet que ce qui était là dès le début, dans chacune des deux premières Critiques, c'est-à-dire le principe vital qui est présent dans l'une comme dans l'autre, s'y montre comme tel; mais fugitivement seulement, car on est à la fin de la troisième Critique et cette question de l'Art et du jugement réfléchissant qui est amenée sera laissée comme un germe et léguée à la postérité, c'est-à-dire aux Romantiques allemands. Et, plus précisément comme on le verra, c'est au langage comme base de tous les arts que s'intéresseront ceux-ci.

Il ne s'agira pas chez ceux-ci d'une approche *philosophique* de la langue et de la littérature, au sens d'une option philosophique pré-existante, comme l'indiquent Lacoue-Labarthe et Nancy (1978), mais il s'agit bien de réfléchir sur ce rôle de centre organisateur joué par le langage dans la construction de nos connaissances, et dès lors cela a à voir avec la philosophie vue comme construction de concepts, ainsi que nous l'avons déjà entrevu au précédent chapitre.

Ce qui nous amène à parler un peu de ce rapport entre langage, art et philosophie, dans la perspective de Schelling, dans son introduction à la *Philosophie de l'art* (Schelling 1978).

Sur l'art et la philosophie: Schelling

Concernant *l'esthétique*, Schelling n'est pas tendre envers ses prédecesseurs. Il souligne qu'avant Kant, toute doctrine de l'art, en Allemagne, était pur rejeton de l'*Esthétique* de Baumgarten. Et que pour apprécier celle-ci, il suffit de signaler qu'elle est elle-même à son tour un surgon de la philosophie wolfienne: on cherchait alors à expliquer le beau par la psychologie empirique. D'autres esthétiques sont d'une certaine manière des recettes ou des livres de cuisine.

Pour Schelling, la *philosophie de l'art* relève avant tout de questions relatives à la *philosophie*. Or la philosophie est le fondement de tout, elle embrasse tout; elle étend sa construction à toutes les puissances et à tous les objets du savoir; c'est par elle seulement que l'on parvient à ce qu'il y a de plus haut. Le complément "art" dans "philosophie de l'art" ne fait que limiter le concept général de la philosophie, il ne le supprime pas: l'accidentel d'un concept ne peut, de manière générale, pas modifier son essence, et la philosophie comme philosophie de l'art ne peut être autre chose que ce qu'elle est en soi et considérée absolument. La philosophie est purement et simplement une; elle ne peut être partagée. Ce qu'on désigne comme diverses sciences philosophiques est de l'avis de Schelling ou bien quelque chose de parfaitement plat ou bien *des présentations de l'unique tout indivis de la philosophie en différentes puissances ou sous différentes déterminations idéelles*. Par exemple, ce que nous reconnaissons dans

l'histoire ou dans l'art est essentiellement la même chose que ce qui se trouve aussi dans la nature. Mais la philosophie ne se manifeste complètement que dans la totalité des puissances.

La philosophie ne va pas, de manière générale, au particulier comme tel, mais seulement toujours immédiatement à l'Absolu, et ne va au particulier que pour autant qu'il prend et présente en lui l'Absolu tout entier. Nous pouvons donc bien extraire du Tout la puissance particulière et la traiter pour elle-même, mais *c'est seulement dans la mesure où nous présentons effectivement en elle l'absolu que cette présentation est elle-même philosophie*. Nous pouvons alors nommer cette présentation par exemple philosophie de la nature, de l'histoire, de l'art. Est donc démontrée pour Schelling la réalité d'une philosophie de l'art, et par là se trouvent en même temps désignées ses frontières et sa différence, nommément, avec une pure théorie de l'art. Dans tous les cas où la puissance particulière est traitée comme particulière, où on établit pour elle des lois particulières - dans tout cas semblable la science ne peut se nommer philosophie, mais seulement *théorie* d'un objet particulier, ainsi théorie de la nature, ainsi théorie de l'art. Dans la philosophie de l'art, je ne construis donc pas tout d'abord l'art comme art, comme ce particulier, mais je construis l'Univers dans la figure de l'art, et la *philosophie de l'art est science du tout dans la forme ou la puissance de l'art*.

Mais, dit Schelling, par la doctrine de l'art se forme à l'intérieur de

la philosophie elle-même un cercle plus étroit, dans lequel nous voyons immédiatement l'éternel, sous une forme visible en quelque sorte, et ainsi cette doctrine, correctement comprise, offre le plus parfait accord avec la philosophie elle-même.

En effet, Schelling affirme que :

(...) l'art retourne en deçà de la séparation, en deçà de la différence primitive qui reste insurmontable pour la volonté morale et pour la réflexion sur la nature, parce qu'il est un moment constitutif de leur propre concept. L'art est donc pour le philosophe la chose suprême, précisément parce qu'il lui ouvre pour ainsi dire le Saint des Saints, où brûle en quelque sorte d'une seule flamme, en union éternelle et originelle, ce qui est séparé dans la Nature et dans l'Histoire et qui doit éternellement se fuir dans la vie et dans l'action aussi bien que dans la pensée. La vision de la nature que le philosophe se donne est pour l'art la vision naturelle et originale. Ce que nous nommons nature est un poème scellé dans une merveilleuse écriture chiffrée. Pourtant l'énigme pourrait se dévoiler si nous y reconnaissions l'odyssée de l'esprit qui, étrangement abusé, se cherchant lui-même, lui-même se fuit, en proie à de prodigieuses illusions (...)²

Schelling, dans ce passage, stipule que c'est par l'art même que se constituent nos concepts de nature et de culture. La *Troisième Critique* accéderait bien ainsi au statut de centre organisateur de tout l'édifice critique kantien. Et cela signifierait concrètement que l'art serait déjà présent aussi bien dans la formation des concepts de l'entendement

que dans la liaison de ceux-ci par la formation de la raison, mais que ce n'est que plus tard que nous pouvons en prendre conscience, rétrospectivement (et cela correspond en définitive au processus que nous avons présenté dans les deux premiers chapitres, en quoi consiste la formation de nos connaissances sur les choses). Et cette genèse comme processus serait destiné à n'avoir pas de fin, serait une constante quête, par lequel l'esprit, le «sujet», se cherchant lui-même, lui-même se fuit.

Nous voici déjà, cette incursion philosophique à peine entamée, sur des pistes qui pourraient être des plus intéressantes en vue de la compréhension du processus *dynamique* par lequel se génèrent des points de vue, des savoirs, à travers cet art qu'est le roman. Nous nous retrouvons en effet ici face à cet abîme du *sujet* que, outre celui du *schématisme* auquel il répond, Kant a laissé à ses successeurs. Ce qu'ont bien vu Lacoue-Labarthe et Nancy:

Que représente en effet l'Esthétique transcendantale? (...) Le premier résultat, et le plus fondamental, est qu'il n'y a pas d'*intuitus originarius* ou si l'on préfère que fait désormais défaut ce qui jusque-là, soit en position d'*archè*, soit en position de *télos* - soit en position divine, soit en position humaine (et là, ou bien pure conscience intellectuelle de soi: Descartes; ou bien pure sensibilité empirique: Hume) - avait toujours été présent pour assurer le philosophique lui-même. Ne reste plus par conséquent, au titre du sujet, que le "je" comme "forme vide" (...) qui "accompagne mes représentations". (...) Le "cogito"

kantien, la chose est bien connue, est un cogito vide. (...) C'est de là qu'il faut partir, de cette problématique du sujet imprésentable à lui-même et de cette éradication de tout substantialisme, si l'on veut comprendre ce que le romantisme recevra, non pas en legs, mais comme "sa" question la plus difficile et - peut-être - la plus intraitable. Car du moment où le sujet se vide de toute substance, la forme pure en quoi il consiste, si l'on peut dire, se réduit à n'être qu'une fonction d'unité ou de synthèse. C'est l'imagination transcendantale, l'*Einbildungskraft*, la fonction qui doit former (*bilden*) l'unité et qui doit la former comme *Bild*, comme représentation et tableau (...) (1978: 43-44).

Cette crise ouverte dans ce qui assure le philosophique lui-même trouve sa résolution, chez les Romantiques, dans la littérature. Toute pensée est *poësis*, c'est-à-dire opération, et se réalise à travers la production langagière. "Les moins nombreux sont ceux qui comprennent que déjà la langue dans laquelle ils s'expriment est l'oeuvre d'art la plus accomplie", a dit Schelling (1978: 394-95). C'est précisément sur ce point qu'il convient d'expliciter, pour essayer de mieux saisir la manière dont un savoir est produit à travers l'énonciation langagière, et, par extension, narrative. Pour cela, nous allons parcourir les idées d'un autre texte, celui de A.W. Schlegel (1978), concernant la genèse de la poésie et du langage.

**Langage et formation des connaissances chez
August Wilhelm Schlegel**

"Qu'est-ce donc que la poésie?" se demande en effet Schlegel.

Les autres arts, de par les moyens ou médiums bornés qu'emploient leurs présentations, ont une sphère déterminée, qui jusqu'à un certain point peut être mesurée. Mais le médium qu'utilise la poésie est précisément le même que celui par lequel l'esprit humain accède en général à la conscience [*Besinnung*], et obtient la maîtrise de ses représentations, afin de les lier et de les exprimer à son gré : le langage. De là vient aussi que la poésie n'est pas liée à des objets, mais se crée elle-même les siens, elle est le plus ample de tous les arts, et en quelque sorte l'esprit universel omniprésent en eux. Le langage n'est pas un produit de la nature, mais une reproduction de l'esprit humain, qui y consigne l'apparition et les affinités de ses représentations, et tout le mécanisme de ses opérations. Oui, on peut selon Schlegel dire sans exagération qu'à proprement parler toute poésie est *poésie de la poésie*; car elle presuppose déjà le langage, dont l'invention relève bien de l'aptitude poétique, et qui est lui-même un poème du genre humain tout entier, un poème en perpétuel devenir, en perpétuelle métamorphose, jamais achevé. Et c'est bien parce que la poésie est universellement présente et pénètre tout qu'elle nous est plus difficile à concevoir, de même que nous ne percevons guère l'air dans lequel nous respirons et vivons.

Ce qui précède montre selon Schlegel la stérilité et l'inanité du procédé où, d'entrée de jeu, on commence par une définition verbale de la poésie, d'où l'on prétend ensuite tout dévider. Empruntant cette voie, on n'a pas manqué de tomber sur des critères d'une incomparable banalité. On ne comprend donc rien selon Schlegel à l'organisation du discours quand on place tout dans les parties constituantes, auxquelles chaque arrangement confère pourtant une détermination toute différente. Une très vieille opinion, bourgeoise et sans problème, consiste à tenir pour poésie tout ce qui est écrit en vers. Mais dans la poésie romantique s'est ouvert un genre qui non seulement peut se passer de vers, mais proscrit même en de nombreux cas la versification: c'est le roman. *Avec des définitions et des critères attrappés au vol et au hasard, on n'arrive donc à rien. La démarche synthétique est donc la seule vraie: les genres poétiques doivent être conçus à partir de la poésie générale, et les poèmes individuels ainsi que leurs parties à partir de leur genre poétique. Mais il est pour cela indispensable de saisir l'affaire de plus haut.*

Il s'agit donc d'essayer d'expliquer la poésie de manière génétique, ce que Schlegel tente de faire en l'accompagnant au long des divers stades qu'elle a parcourus, depuis le premier éveil de l'instinct, jusqu'au dessein accompli de l'artiste, jusqu'à l'oeuvre. Il traite donc successivement de la poésie de nature (*Naturpoesie*) et de la poésie d'art (*Kunstpoesie*).

Nous devons donc remonter jusqu'à la plus ancienne histoire de l'humanité pour découvrir la racine de la poésie. Et contrairement aux poétiques habituelles, qui considèrent la diction et la construction du vers comme la dernière phase de l'exécution, l'explication génétique de Schlegel devrait selon lui permettre de voir comment l'usage de ces moyens émane de l'essence de la poésie, et comment il est donc nécessaire.

Du langage

Comment donc nous vient le langage? D'où l'avons-nous? Ne peut-on voir dans l'apprentissage d'une langue maternelle par les enfants, sans la médiation d'aucune autre (ce qui en définitive surpassé de très loin les possibilités du plus grand savant en matière de langage), de même que dans l'invention véritable de langues par ces derniers, des traces de ce qui se produisit, simplement à un degré plus élevé, lors de l'invention du langage par le genre humain? Toutes questions qui posent inévitablement le problème de l'origine du langage.

Pour Schlegel l'origine du langage ne doit pas être considérée comme quelque chose qui soit à situer en un point déterminé du temps. Les hommes ne peuvent avoir vécu un certain temps sans langage, et l'avoir soudainement inventé; car sans le langage ils n'existaient pas du tout en tant qu'hommes. Et dans le sens où le langage ne cesse pas de naître, la création du monde se renouvelle

constamment.

L'homme, on l'a maintes fois répété, est à la fois animal et être de raison. En tant qu'animal il fait de sa voix un usage commun aux autres espèces. C'est le cri inarticulé. Mais il peut aussi émettre des sons articulés, et c'est par là que se rend manifeste sa faculté de la raison. Les animaux ont aussi peu de monde extérieur que de monde intérieur, ils n'ont pas de personne. Il n'y a pour eux, à proprement parler, pas d'objets, seulement des états, et même ceux-ci, ils ne les ont pas tant qu'ils ne les sont pas eux-mêmes. Au stade où dans l'homme le principe d'autonomie est encore très faible, ce principe qui contre toutes les mutations affirme en lui une permanence, un Moi, une personnalité, au stade de l'enfance, l'homme se perd totalement en chacun de ses états, il se transforme intérieurement en chaque objet. Or le principe d'autonomie, qui est l'opposé de la dépendance animale, ne se fait valoir qu'en s'efforçant de mettre dans l'existence cohérence et unité. Il compare donc entre elles les impressions sensibles; pour pouvoir être comparées, il faut qu'elles coexistent, ce qui suppose donc la capacité de les fixer. Or c'est précisément en cela que consiste le parler originel. Ce à quoi une impression est fixée est un signe. En ce sens il est vrai que la faculté du langage et celle de la raison sont une seule et même chose, et que l'homme n'aurait pu penser sans langage, ni former des concepts universels.

Parler est donc avant tout une action interne, qui se

communiquera pourtant immanquablement au corps et se traduira comme mouvement. Et le mouvement qui entre tous constituera l'instrument privilégié du langage sera celui dont le producteur peut percevoir l'effet totalement et immédiatement, et c'est là le son de la voix. Dans une certaine mesure, l'homme perçoit aussi l'effet de ses gestes. Mais le langage par sons devait néanmoins prendre la suprématie avec les progrès de la culture, si bien que très tôt c'est lui que par préférence on désigne comme langage : en partie pour la raison indiquée ci-dessus, à savoir qu'il n'est pas d'espèce de mouvement que l'homme perçoive aussi totalement et immédiatement comme son propre effet que le son de sa voix; et en partie du fait de l'étroite relation déjà souvent mentionnée entre l'élément audible et le sens interne.

Il en résulte que le langage originel consistera en signes naturels, c'est-à-dire en signes tels qu'ils ont un rapport essentiel avec le signifié. Il part de l'impression sensible et tend vers la pensée : son caractère flottera donc aussi à mi-chemin de la dépendance animale et du libre-arbitre de l'entendement. Dans sa forme première, la langue sera fortement accentuée. L'articulation consiste en mouvements délibérés, intentionnels des organes et correspond donc à des actions analogues de l'esprit. Mais à l'origine, bien que l'articulation dépende du libre arbitre, l'homme s'en sert pour produire des signes naturels : c'est par son moyen qu'il imite. Mais cette imitation est aussi peu un copiage passif que l'expression de la sensation dans le langage est le cri

animal brut. L'homme humanisa les voix animales, comme tout en général chez les animaux, et par là il s'en soumit la représentation dans la désignation. De même pour les autres espèces de bruits. Schlegel par là s'oppose en particulier aux applications «grossières» de la théorie de l'origine du langage par l'imitation.

Le langage naturel était déjà par conséquent, sous le rapport subjectif aussi bien qu'objectif, une *présentation transformatrice*, tout à la fois naturelle et portant cependant l'empreinte de la liberté humaine. Il ne pouvait s'étendre autrement que comme il avait commencé, c'est-à-dire qu'il fallait chercher des signes analogues pour les représentations. Les signes vocaux n'ont d'analogie immédiate qu'avec l'élément audible. Ce qui touche les autres sens doit donc être désigné par des analogies médiatisées.

De la *Naturpoesie* à la *Kunstpoesie*

L'extension du langage présuppose déjà dans la région sensible une chaîne ininterrompue de comparaisons. Mais l'homme en vient à vouloir désigner aussi par le langage ce qu'aucune intuition sensible ne peut fournir. Comment cela est-il possible? Par le seul fait que loge en l'homme, selon Schlegel, un obscur pressentiment de l'unité profonde de ce que l'entendement divise, à savoir des parties sensibles et spirituelles de sa nature. C'est ce qui l'autorise et le pousse non seulement à signifier les sensibles les uns par les autres, mais aussi

avec les non-sensibles, et c'est ainsi que finalement le plus palpable doit servir de signe à l'intuition spirituelle la plus sublimée. Ainsi selon Schlegel le langage, précisément par ce qu'on a coutume d'y tenir pour non-philosophique, donne par avance à entendre le but de la philosophie, qui dans son essence ne fait qu'un avec celui de la poésie, pour lequel à l'origine il témoigne d'une parfaite aptitude.

Il s'édifie donc dans le langage, au-dessus de la première présentation du monde des sens, une seconde présentation, de nos intuitions non-sensibles, et le lien des deux est la métaphore. La figuralité, la désignation par comparaison, entrait sans doute déjà en jeu dans la première de ces sphères, mais c'est ici seulement que se manifeste en nous la pleine conscience de notre faculté de symboliser, grâce à l'usage délibéré et intentionnel de laquelle la poésie proprement dite est formée à partir des éléments poétiques du langage originel. *Les onomatopées, la métaphore et toutes les sortes de tropes, et la personnification, figures du discours que la poésie d'art recherche de propos délibéré, se trouvent d'elles-mêmes avec une inéluctable nécessité dans le langage originel, y sont chez elles et y règnent souverainement.*

D'où provient donc le prosaïque dans le langage? Du fait que l'entendement s'empare des signes que l'imagination avait créés. Car celui-ci laisse entièrement de côté le rapport du signe au signifié. On peut le constater sur nombre d'expressions relatives aux fonctions

spirituelles, qui ne désignent plus aujourd'hui que le concept spirituel. Avec le temps, la provenance des mots devient méconnaissable. C'est la langue scientifique qui pousse ce mouvement à l'extrême. Mais une langue ne peut jamais devenir absolument non poétique. Il y subsiste toujours des éléments poétiques épars, si bien cachés qu'ils soient. Lorsque le langage présente les opérations de l'entendement de préférence à l'intuition vivante des objets, alors l'aptitude à la présentation ne peut y être restaurée qu'en faisant revenir dans le langage le but que le besoin poursuit en dehors de lui, le réduisant ainsi au rôle de moyen; et c'est à quoi s'efforce le bel art. Les tropes et métaphores étaient donc au début un expédient contre l'indigence des désignations. Telle est en général la relation qui existe entre le développement artificiel des arts et leur origine naturelle : c'est toujours un progrès de la nécessité vers le libre jeu.

L'homme, considère Schlegel, n'invente pas son langage comme un être oisif occupé à regarder, mais comme un être qui, au milieu des forces physiques qui le contraignent, cherche à affirmer son existence. Ce qui se meut, ce qui change, ce dont l'action est visible le frappera donc d'abord et plus puissamment que ce qui reste au repos. Cela permet à Schlegel d'affirmer, au total, que furent désignées d'abord les modifications, puis les choses, puis les propriétés, et enfin les relations. Cela fait que les verbes sont les racines de ces langues qui sont restées assez proches de leur origine, et c'est aussi le temps passé du verbe qui fut le premier. Ce qui renferme cette signification qu'un évé-

nement, tel qu'il est saisi, est aussi déjà passé.

Ayant présenté les idées des Romantiques allemands concernant la formation des connaissances, nous allons maintenant faire quelques remarques sur la *Bildung* proprement dite.

3.3 LA *BILDUNG*: UNE DYNAMIQUE DE LA PRISE DE FORME LANGAGIÈRE

Comme l'indiquent Lacoue-Labarthe et Nancy (1978: 435), le terme de *Bildung* signifie à la fois formation de la Culture, de la subjectivité, et à la fois formation de forme, dans le sens de *Gestaltung*. Cela rejoint les remarques que nous avons déjà faites au premier chapitre à l'effet que la réflexion, la formation de connaissance se produit par prise de forme langagière concrète, de la même façon qu'il a été trouvé par Goethe que dans la morphogenèse végétale il y a «élévation sur une échelle de subjectivité».

De plus, le déploiement de la prise de forme langagière de la *Bildung* correspond à l'oscillation entre le sens dynamique et statique de ce mot. Car la *Bildung* signifie «à la fois un processus et son résultat» (Berman 1984: 73). Ces deux composantes (mouvement et stabilité) sont justement les deux éléments essentiels de la *Bildung*: celle-ci comporte, à chaque "niveau de réflexion", dans chaque

"spirale", un élément de mouvement et un élément de stabilité. En effet: le défilé continual de sensations individuelles, sans moyen de les regrouper en une *forme*, ne peut donner lieu à formation de concepts (on l'a vu chez Schlegel), à maîtrise sur nos représentations: sans moyen de fixer des impressions sensibles nous en serions au stade animal. De même, des concepts, stabilisés, mais désormais coupés de leur intuition sensible, et utilisés dans un but purement utilitaire, dans le cadre du discours de l'entendement, tendent à faire revenir l'aspect mécanique, uniquement naturel en nous. C'est ainsi que certains ont pu dire que le langage est à la fois le plus inoffensif et le plus dangereux des biens. En effet, lorsque nous créons des concepts, nous nous soumettons en quelque sorte le monde naturel, mais ensuite ces concepts deviennent seulement utilitaires, et ne montrent plus le jeu vivant de sensations qui l'ont généré. Alors même que nous croyions jouer impunément avec le langage, on a vu que celui-ci devient ensuite maître de nous, nous rend à la longue machinal car il nous dispense de penser, de reformer le concept de chaque forme mondaine. En effet, à chaque étape de la *Bildung*, nos expressions achevées, qui sont selon nous le signe de notre contrôle sur le monde extérieur, ces expressions en réalité conditionnent notre manière de voir le monde. Ainsi, de la même façon qu'au début, où nous n'avions pas fixé les intuitions sensibles, qui défilaient devant nous sans lien entre elles, nous n'étions que des êtres *naturels*, de cette même façon l'entendement, par le jugement déterminant, ne voit dans le monde qu'une juxtaposition d'objets sans lien entre eux et il en résulte que

nous ne construisons pas plus de connaissance, nous ne nous «formons» pas plus que dans le premier cas.

C'est en définitive l'oscillation entre les deux composantes, c'est-à-dire entre mouvement et stabilité, qui constitue le mouvement vital de la *Bildung*. Cela nous indique que, à chaque étape de la *Bildung*, il s'agit en quelque sorte nous re-créer comme sujets, à quelque niveau ou «puissance» qu'on en soit. C'est pourquoi il y a, au début de chaque étape de formation, une impression de régression, mais cela ne fait qu'indiquer qu'on a dès lors la possibilité de passer à un niveau supérieur de réflexion, qu'on a perçu l'Idée parcourant une série d'intuitions sensibles et que nous pouvons à partir de là revenir sur le déploiement des composantes et voir comment dans chacune d'elle se matérialisait déjà l'Idée, de façon différente. Nous avons senti qu'il en était ainsi, quand par exemple au premier chapitre, considérant les diverses composantes des taxinomies narratives, nous avons eu l'«intuition» de l'idée qui les parcourait toutes, l'«euphorie» de la perception de cette idée succédant, un peu comme chez Proust, à la «dysphorie» du défilé d'intuitions sensibles sans lien apparent entre elles. Cela nous ramenait bien à la base de la formation de ces taxinomies, mais nous n'étions pas dans un cercle car la réflexion qui pouvait s'amorcer allait en quelque sorte rendre conscient ce qui était inconscient, «élever à la puissance» la taxinomie (et, au vrai, dans cette réflexion, dans cette «narration» du cheminement ayant mené à la découverte de l'idée, nous aurions pu bien dire dans certains

«épisodes», comme Proust : «Comme j'allais le savoir seulement plus tard...»; ce qui nous motive à considérer ces types de prospectives narratives dans le cadre de la *Bildung*).

Le processus que nous venons de décrire, répétons-le, relève à notre avis de la *Bildung*, du processus poïétique en général par quoi, comme l'indique Schlegel :

(...) dans la poésie, quelque chose de déjà formé est donc à nouveau formé, et la capacité de son organe à prendre forme est aussi illimitée que la capacité de l'esprit à revenir sur lui-même par des réflexions toujours portées à la puissance supérieure. (1978: 349)

On constate donc que, bien que comme l'estime W. Moser (1990) le processus d'élévation à la puissance puisse être «vertigineux», celui-ci se fait toujours *entre des bornes*: «La limitation est ce qui distingue l'expérience de la *Bildung* de la pure aventure errante et chaotique où l'on se perd.» (Berman 1984: 80); et il s'incarne toujours dans une *morphologie*: «la *Bildung* est toujours un mouvement vers une forme, vers une forme qui est une *forme propre*.» (Berman 1984: 73). Dans ce sens, nous ne pouvons suivre ceux qui affirment que Schelling, lorsqu'il réfléchit sur la formation des connaissances, est plus spéculatif que Goethe qui réfléchit sur la formation des plantes; car tous deux ils réfléchissent sur des morphologies, et ils le font par formation de forme cognitivo-langagière. Et comme nous l'avons vu

avec Deleuze au chapitre précédent, les concepts sont aussi concrets que les objets du monde naturel.

C'est pourquoi aussi le poète, parfois, peut sembler en état de traîtrise, en déstabilisant des formes que lui-même a établies, et que par la suite des générations ont adoptées. Mais cette "traîtrise" cache une fidélité plus grande, une fidélité à la poésie. Les «adeptes», tant qu'ils le sont, ne sont en réalité pas encore "nés" comme sujets. À partir du moment où une mode est adoptée par le grand nombre, le créateur est déjà en train de développer de nouveaux concepts, car il se construit par sa *poïesis*, constamment, et n'a que faire de se limiter à l'utilisation des constructions achevées, devenues normes et adoptées par la masse.

Nous sommes ainsi amenés à considérer le processus de la *Bildung* en tant que *rythme*, un peu de la même manière que dans ses recherches sur la morphogenèse végétale Goethe a découvert que l'idée pure de la morphogenèse était un processus, à différents niveaux, d'«ouverture/fermeture», ou d'«expansion/contraction». La question du rythme en poésie a beaucoup été étudiée, mais peut-être pas suffisamment dans le roman. Ce faisant, on pourrait voir que le rythme est quelque chose d'originale, et qu'on le retrouve aussi bien dans la poésie que dans le roman et que dans nos discours quotidiens. Ce serait à notre avis une des tâches d'une nouvelle analyse de discours que de développer cette approche dans divers types de

discours et de montrer comment se déploie l'idée de la philosophie (de la poésie) dans chacune de ces puissances, et comment chacune de ces formes de la poésie est nécessaire d'après l'essence de la poésie, pour parler comme A.W. Schlegel.

De plus, nous pouvons mettre en rapport la conception des Romantiques allemands à l'effet que la poësis a pour fonction de parfaire la nature, de l'amener à son achèvement, avec cette affirmation de Proust à l'effet que «la tâche de l'écrivain est celle d'un traducteur». Il s'agit pour lui en effet de traduire les impressions, de les amener à leur plein développement. Dans ce processus de traduction, il ne s'agit donc pas de décrire ce qui est existant, mais plutôt d'amener des germes à leur développement. L'écrivain rend donc service à la nature. Il est en quelque la nature qui prend conscience d'elle-même, et qui acquiert un plus haut degré de conscience en se reformant à un niveau supérieur.

On pourrait généraliser ce concept de la traduction et considérer que la traduction interlinguistique serait un cas particulier de la traduction généralisée qui se trouve dans les différents plans de la *Bildung* (par exemple on a remarqué que lorsque Hölderlin traduit Pindare et les tragédies de Sophocle, il «développe» le grec, il obtient une langue qui n'est ni de l'allemand ni du grec, c'est une langue plus originale que ces deux langues. On constate que, contrairement à l'opinion commune, avec une bonne traduction on ne perd pas, par

rapport à l'original, mais on gagne plutôt, on se rapproche du «natal», mais ce n'est pas pour autant une régression). Car si le monde se montre à nous langagièrement, on peut déjà le considérer comme un texte, que nous avons pour tâche de traduire. Et dans l'étymologie du mot "traduction", on a *tra-ducere*, c'est-à-dire l'idée de traverser la distance entre deux bornes. En grec, on a *meta-pherein*, ce qui est justement l'étymologie du mot *métaphore*. Il apparaîtrait donc que, comme l'indique Paul Ricoeur (1980, 1983), la métaphore serait bien le prototype de la poïesis langagière. Nous citerons en terminant un passage du très riche livre de Max Loreau, sur cette question du rythme dans la poésie de Michel Deguy :

Le sort de la poésie qui se cherche se joue nécessairement dans la question du rythme, en tant que ce dernier est une force de liaison rassemblant les mots en poème, les composant en son transport. Par ailleurs, *transport* est le non latin de la métaphore. Il en résulte que, si son sort dépend de la question du rythme, la poésie de l'essence de la poésie comme celle que veut Deguy est par nature vouée à réserver en elle un rôle primordial à la métaphore. Pour la poésie en quête de soi-même, le rythme et la métaphore vont de pair : l'un et l'autre lui sont, d'un seul et même mouvement, également essentiels; sur eux repose son existence. (...) Et une poésie qui serait amenée à trouver dans la métaphore son propre noyau et son origine, devrait être aussi par là même tout entière centrée sur le rythme – que le poète le veuille ou non. Chercher l'origine dans la métaphore ou bien dans le rythme, en dernier ressort ne font qu'un pour elle. (1980: 61)

3.4 CONCLUSION

Dans ce chapitre, nous avons présenté les grandes lignes de la philosophie kantienne, et ensuite tenté de montrer comment les Romantiques allemands ont poussé plus avant la réflexion sur les rapports entre littérature et philosophie. Nous croyons que nous devions passer par cette étape pour espérer mieux comprendre, en retour, les enjeux actuels dans l'étude de la morphogenèse narrative. Du moins espérons-nous avoir donné des indications qui vont dans le sens d'une réunification de la poésie et de la philosophie.

CHAPITRE IV

BILDUNG ET PRISE DE FORME

NARRATIVE

CHAPITRE IV

BILDUNG ET PRISE DE FORME NARRATIVE

4.0 INTRODUCTION

Ayant dans le chapitre précédent amené le concept de *Bildung* cognitivo-langagière, nous tenterons finalement, dans ce dernier chapitre, de voir si celui-ci pourrait éventuellement nous aider à mieux comprendre la prise de forme des textes narratifs. Nous exposerons d'abord sommairement comment certaines taxinomies concernant les textes pourraient être envisagées dans leur émergence grâce à la *Bildung*. Ensuite nous tenterons, dans de courts extraits de la *Recherche du temps perdu* de Proust, de voir si la *Bildung* peut y être reconnue à l'oeuvre.

4.1 DES TAXINOMIES À REPOÉTISER

On l'a vu chez Schelling, la réflexion sur différentes «déterminations» est *philosophie* dans la mesure où elle présente le

tout de la philosophie, l'Absolu, dans cette puissance particulière: ainsi philosophie de la Nature, ainsi philosophie de l'Histoire. Et nous avons indiqué à la fin du chapitre précédent que l'idée pure de la philosophie, de la formation cognitivo-langagièr, consiste dans le rythme de la *Bildung*, qui se présente comme oscillation entre défilé d'intuitions sensibles et perception de l'idée. Et nous avons vu que ce processus est similaire à celui ayant cours dans la morphogenèse végétale, où Goethe a constaté que le mouvement pur, l'Idée de la morphogenèse des plantes, consiste en un mouvement d'expansion/contraction.

Nous aimerais voir si ce mouvement pourrait nous permettre de mieux comprendre la formation de savoirs sur différentes déterminations, ayant à voir de près ou de loin avec la littérature. Il s'agit d'accompagner la formation de ces formes cognitivo-langagières, au long d'une *Zeiterlebnis*, par laquelle se succèdent temporellement diverses configurations prises par la même idée de la philosophie, dans la constitution d'une taxinomie de telle ou telle «puissance», pour employer le terme de Schelling.

La sémiotique greimassienne

Nous pouvons dans cette perspective envisager d'abord la constitution, dans l'histoire de la sémiotique greimassienne, de la typologie des trois «dimensions» de la sémiosis des textes: *pragmatique*,

tique, cognitive et thymique. La sémiotique greimassienne en effet s'est d'abord constituée en étudiant dans les textes la dimension *pragmatique*, soit les *actions* qui y sont racontées. À travers les ouvrages d'A.J. Greimas¹ ont ainsi été élaborés le *schéma actanciel*, le *parcours génératif de la signification* ainsi que le *carré sémiotique*.

Plus récemment, les greimassiens se sont penchés sur l'étude de la dimension *cognitive*, qui consiste dans les relations entre sujets et objets de savoir dans les textes, cette dimension «prenant en charge» la dimension *pragmatique*². Pour l'étude de cette dimension sémiotique, ils ont cru bon d'utiliser la méthodologie déjà développée pour la dimension *pragmatique*.

Mais voilà que dernièrement, voulant pousser plus loin les recherches sur les interactions prenant place sur cette dimension de la sémiosis des textes, on en est arrivé à un stade où on a constaté qu'une place prépondérante devait être accordée, dans la formation du sens, à la dimension *passionnelle* des discours. Un tel constat est fait dans le récent ouvrage de Greimas et Fontanille, intitulé *Sémiotique des passions* (1991), ouvrage paru peu avant la disparition de Greimas. Ces derniers y affirment en effet qu'il est maintenant temps pour la sémiotique de s'intéresser tout particulièrement aux «préconditions» de la signification :

Il s'agit maintenant de concevoir et de mettre en place une esquisse des préconditions préalables

au surgissement des conditions [de la signification] proprement dites. (...) (1991: 15)

Or ces «préconditions» de la signification ont précisément à voir avec la *sensibilisation thymique*:

(...) ce qui leur arrive de plus remarquable, en l'occurrence, c'est que les figures du monde ne puissent «faire sens» qu'au prix de la *sensibilisation* que leur impose la médiation du corps. C'est pourquoi le sujet épistémologique de la construction théorique ne peut pas se présenter comme un pur sujet cognitif «rationnel»; en effet, dans son parcours qui conduit à l'avènement de la signification et à sa manifestation discursive, *il rencontre obligatoirement une phase de «sensibilisation» thymique.* (p. 13, nous soulignons)

Et c'est bien la *perception*, comme ouverture première au monde, qui permet cette sensibilisation:

(...) il n'en reste pas moins que c'est la perception comme interaction de l'homme et de son environnement qui est la pierre de touche dans nos efforts pour comprendre le monde du sens commun et que c'est le corps propre qui permet à ce monde l'accès à l'univers du sens. Corps sentant, percevant, réagissant; corps mobilisant tous les rôles épars du sujet, en un raidissement, un sursaut, un transport. Corps comme barrage et arrêt, conduisant à la somatisation, douloureuse ou heureuse, du sujet, mais aussi lieu de transit et de pathématisation qui ménage l'ouverture sur les modes d'existence sémiotique. (p. 324)

Mais la prise en compte de la perception, il faut le voir, comporte des enjeux fondamentaux :

La prise en compte de la composante passionnelle du discours conduit à de tels ajustements retentissant jusqu'aux paliers les plus profonds de la théorie sémiotique. À partir de là, il s'agira de remonter progressivement vers la surface (...) (p. 20)

Nous pourrions très bien voir ce qui apparaît comme différents stades dans la réflexion sémiotique sur les textes comme autant d'étapes dans un processus de «réflexions potentialisantes», constitutif de la *Bildung* du savoir sémiotique sur les textes. Par ces «élévations à la puissance», la sémiotique oeuvreraient ainsi à la réalisation des textes selon un potentiel déjà contenu en eux. Cette réflexion consisterait à «accomplir» les textes, à rendre conscient ce qui est en eux inconscient, à en faire une présentation à la deuxième puissance.

Comme chez Kant, tout se passe en définitive dans le développement temporel de la sémiotique comme si, celle-ci ayant d'abord construit du savoir sur le niveau de base des textes (la dimension pragmatique, qu'on peut assimiler au plan des concepts de l'entendement), elle en soit ensuite passée à un stade pour ainsi dire plus «réfléchi», c'est-à-dire à la constitution du savoir sur la dimension cognitive, dimension qui est réflexion sur la dimension pragmatique et qu'on peut comparer à la globalisation des concepts de

l'entendement par la constitution de la raison chez Kant, et que dans une troisième étape elle en soit finalement arrivée à un moment synthétique où est perçue l'Idée qui relie ces deux moments, «objectif» et «subjectif», cette idée concernant la *dimension passionnelle* du discours, allant de pair avec *l'esthésis*, et qu'on en soit ramenés ainsi aux «préconditions» de la sémiotique. Ce n'est qu'à ce moment qu'on s'aperçoit que cette Idée, elle était déjà présente, comme principe de la morphogenèse, dès la constitution de la dimension pragmatique, mais que ce n'est que plus tard qu'on allait pouvoir la voir dans sa clarté, après être passés par tout le processus de séparation.

Dès lors, une autre étape pourrait s'amorcer aujourd'hui pour la sémiotique greimassienne, une étape qu'on pourrait appeler celle de la «sémiotique à la deuxième puissance», et qui en serait une de réflexion sur la sémiotique. En quelque sorte, elle consistera à rendre conscient ce qui était inconscient dans la sémiotique, elle «élèvera à la puissance» cette dernière. Qu'on en revienne aux préconditions de la sémiotique ne signifie pas que l'on tourne en rond; c'est selon nous plutôt le signe qu'on débute une étape suivante de la *Bildung*, dans la morphogenèse de la sémiotique, et qui implique ce faisant une «montée sur une échelle de subjectivité», pour employer l'expression de Goethe. Ce sera, pour employer une tournure de Friedrich Schlegel, une «*Über-sémiotique*».

On notera que la dimension *thymique* avait déjà été identifiée par les sémioticiens il y a quelque temps³. Mais à ce moment ils n'étaient sans doute pas encore en mesure de saisir toute l'importance de celle-ci dans la morphogenèse des textes, la traitant souvent de façon technique, comme «une des dimensions de la sémiotique», au même titre que les autres, ils ne pouvaient pas encore alors savoir que plus tard elle «allait avoir joué» un rôle primordial. En cela, ils ne pouvaient qu'agir à la manière de Jaap Lintvelt, qui, on l'a constaté, considère le *verbal* comme une catégorie comme les autres, «qu'il ne faut pas oublier». Au mieux, ils pouvaient, tel Jacques Fontanille étudiant la dimension cognitive, essayer de mettre en lumière les «dépendances et interrelations que la dimension cognitive présente avec les deux autres [pragmatique et thymique]» (Fontanille 1987: 12); mais il fallait néanmoins pousser jusqu'à son terme, pas à pas, la constitution de la dimension cognitive, pour qu'apparaisse enfin, à un détour du chemin pour ainsi dire, l'Idée qui relie les dimensions objective et subjective et qui était là dès le départ sans qu'on le sache, cette Idée concernant *l'esthésis*, la perception qui nous «force à penser», et qui est autrement dit, pour employer le terme de von Uexküll, *motif pour la morphogenèse*.

De plus, Greimas et Fontanille affirment que:

[d]ans la recherche de matériaux qui permettent de reconstituer imaginairement le niveau épistémologique profond, deux concepts

- ceux de *tensivité* et de *phorie* - nous paraissent porteurs d'un rendement exceptionnel. (p. 16)

Ceux-ci retiennent donc l'*euphorie* et la *dysphorie* comme concepts centraux. Or, plaisir et peine, espoir et déception, ne sont-ils pas en vérité, au plan du pathos, les deux pôles de la pulsation, du *rythme* de la prise de forme langagière⁴ - qui réapparaîtrait ainsi «là où ne s'attend pas qu'il soit question de lui» (Deguy 1987: 45) - ? Ainsi que le propose en effet ce dernier, «plutôt que d'analyser une dualité (voire «une famille») d'émotions, considérons le pathos comme une pulsation, un rythme (...» (1987: 45).

On rejoint donc là finalement cette question du *rythme*, qui est, ainsi que nous l'avons suggéré plus haut, le concept qui définirait peut-être le mieux le mouvement de la *Bildung* cognitivo-langagière: rythme d'expansion/contraction. Cependant Jean-Claude Coquet avait déclaré il y a déjà quelque temps à propos de la question du rythme, de «l'élément-corps dans le langage», telle que traitée par H. Meschonnic (1973: 270), qu'

[a]rrivé à ce point, le chercheur court rapidement le risque de ne plus pouvoir maîtriser l'ensemble des phénomènes dont il voudrait rendre compte. Sa tentation est alors de tomber soit dans l'éclectisme et l'impressionnisme, soit dans le verbalisme scholastique. (...) (1982: 47)

Mais cela, c'était avant le «retournement» de la sémiotique

survenu récemment. Car on s'aperçoit que la sémiotique greimasienne a toujours préféré avancer «à petit pas» et a toujours regardé d'un mauvais œil des chercheurs qui, ayant ou non fait préalablement des analyses minutieuses comme elle, se hissent à une synthèse supérieure, pour envisager la poétique à l'aide de concepts plus globalisants. Les greimassiens à de tels moments ont considéré que ces théoriciens allaient trop vite, utilisant des concepts qu'ils voyaient difficilement quant à eux s'appliquer concrètement aux textes, à l'intérieur de leurs modèles existants. Mais il y a là au vrai une question de stade dans la recherche, les greimassiens acceptant difficilement la présence en leur sein de concepts plus synthétiques (ce qui a pu contribuer à donner à la sémiotique greimasienne l'allure d'un cercle très fermé). Du moins jusqu'à ce qu'eux-mêmes aient atteint un stade de développement qui leur permette de développer de tels concepts à l'intérieur de la sémiotique. Une telle attitude fait que ceux-ci ont l'air d'inventer des concepts, de découvrir pour la première fois des phénomènes, qui en réalité avaient été remarqués il y a longtemps déjà; mais c'était par «les autres»: donc cela ne comptait pas. Il en est ainsi de la question du rythme. On s'aperçoit que les dernières réflexions de Greimas et Fontanille ont à voir avec le rythme, de près ou de loin. Et une sémiotique qui voulait continuer sa progression devait à notre avis tôt ou tard en arriver là (ce qu'elle ne pouvait toutefois savoir avant de se déployer).

Il semble donc que la sémiotique en soit arrivée à un stade qui

lui permette de saisir l'Idée de la philosophie telle qu'elle se déploie dans son domaine. Et on pressent que l'on pourrait rendre compte de ce processus en tant que *Bildung*. Ainsi, on peut constater que celle-ci se déploie concrètement dans la «puissance» de la sémiotique des textes, et qu'elle n'est pas seulement spéculative (comme on le lui a maintes fois reproché, en toute méconnaissance de cause nous commençons à le voir). Dans les travaux actuels de certains sémioticiens, on s'aperçoit que la sémiotique, avec la conscience accrue qu'elle a acquise, s'est hissée à l'étape qui consiste à montrer comment est à l'œuvre, déjà dans les niveaux primaires, «microscopiques» de la syntaxe narrative, cette Idée, ce processus allant de la perception du monde naturel, par l'*esthésis*, à la «représentation» de celui-ci langagièrement. Des recherches prometteuses sont effectivement en cours dans ce secteur, par quelques «primitifs du futur»⁵. En quelque sorte, nous dirions que pour la sémiotique, «quelque chose vient de la *forcer à penser*», à déployer une étape suivante du devenir de sa morphogenèse. Ce germe sera-t-il développé? Ou restera-t-il stérile comme chez les narratologues? C'est ce qu'en vérité seul l'avenir pourra dire.

Ce que nous a suggéré en outre la courte incursion que nous venons de faire dans le domaine de la sémiotique, c'est que, autant dans les textes que dans la réflexion sur les textes, si on les envisage dans leur morphogenèse, on retrouve les trois étapes : objective, subjective et leur synthèse. En effet, aussi bien dans le stade de

formation objectif (les textes) que dans le stade de formation subjectif (la réflexion sur les textes), on retrouverait l'objectif, le subjectif et la synthèse. Ceci est du reste aisément compréhensible, puisque la réflexion sur un texte consisterait, à partir de la saisie de l'Idée s'incarnant dans celui-ci, à re-parcourir l'ensemble du texte à la lumière de cette conscience supérieure. C'est ainsi qu'on parcourerait nécessairement, dans le déploiement de la réflexion, les deux étapes de cela même sur quoi l'on réfléchit, ainsi que la synthèse. Mais ce faisant on *développe* chacune de ces parties, on y «explique» ce qui n'y était qu'«impliqué». Ce serait donc bien le cas de dire qu'on rend conscient ce qui était inconscient, qu'on *accomplit* l'objet de réflexion, par le déploiement cognitivo-langagier de la réflexion.

À ce moment-ci, rétrospectivement, nous croyons être en droit de dire que le travail de réflexion que nous avons fait dans les trois premiers chapitres n'a pas été vain. En effet, nous croyons qu'il y a vraiment un lien, une idée qui parcourt ces chapitres, aussi bien au plan des catégories narratologiques, qu'à celui de la genèse du film, ou à celui, philosophique, de Kant, Schelling et Schlegel. Et ce qui est le plus important, c'est qu'on semble retrouver un même processus dans différents secteurs de la formation du savoir sur le langage et les textes (ce processus que nous avons présenté, de façon quelque peu «abstraite», dans le chapitre précédent).

Nous constatons que dans un cas concret, celui de la sémiotique,

nous serions bien en présence de quelque chose comme une révolution copernicienne, et que la réflexion sur les différentes grilles, taxinomies, qu'au cours du temps la Culture a formées (et tout particulièrement sur les taxinomies élaborées pour l'étude des récits), cette réflexion, telle celle que nous avons voulu déployer dans les précédents chapitres, ne serait pas pure fantaisie, divagation comme on a bien voulu nous le reprocher: elle se situerait plutôt dans un contexte global de repoétisation de la Culture (des œuvres humaines) en général, constitutif de la *Bildung*. Il s'agit là au vrai d'un processus de *poésie de la poésie*: car l'esprit revient, par des réflexions toujours portées à la puissance supérieure, sur ce qu'il avait déjà formé. Mais plus précisément, c'est ici poésie à la *quatrième puissance*; car on réfléchit sur des théories qui réfléchissent sur des textes, qui eux-mêmes étaient réflexion sur le monde naturel, dont la constitution des concepts de base, concepts de l'entendement, était déjà faite poétiquement, nous a dit A.W. Schlegel.

Les approches de la critique

Nous pourrions ainsi étudier plusieurs autres taxinomies dans la perspective de la *Bildung*, comme nous venons de le faire. Mais nous n'en considérerons succinctement ici qu'une seule autre, soit celle, dans le domaine de la critique littéraire, par laquelle Walter Moser (1990) distingue la critique «moderne», la critique «déconstructive» et

la critique «romantique».

Il ne s'agit pas dans ce cas-ci de dater historiquement l'émergence de ces trois types de critique. Il s'agit plutôt d'essayer de voir à quel niveau chacune d'elle se placerait dans le processus de la *Bildung*.

La critique «moderne»

Lorsqu'on dit critique «moderne», on prend *moderne* dans le sens de l'*Aufklärung* du XVIII^e siècle, de *rationalité* qui s'oppose à l'«irrationnel». Sa puissance critique résiderait dans l'emploi rigoureux de la rationalité. Elle s'installe en position de hauteur et de supériorité, que ce soit en termes épistémiques ou logiques. Cela lui permet de toujours se situer *au-dessus* de l'autre discours. C'est ainsi qu'elle réussit à toujours surplomber son objet et à maintenir une distance verticale sécurisante par rapport à lui. La critique moderne parle donc nécessairement de l'extérieur de l'objet critiqué.

Nous voyons comme exemples typiques de ce type de critique le rationalisme greimassien ou encore l'étude des textes à partir des typologies narratives élaborées par les narratologues.

Au plan de la *Bildung*, cette critique se place au moment où des concepts sont déjà constitués sur des textes, et où, par l'exercice du

jugement déterminant, on reconnaît dans les textes différentes «déterminations» à partir de nos grilles ou modèles d'analyse préalables. Ainsi on est sûr d'être toujours en position de force, en position de sujet constitué, qui ne sera pas remis en question (et c'est sciemment que nous avons refusé d'adopter cette attitude dans notre propre travail).

La critique «déconstructive»

La critique déconstructive a été développée à partir des ouvrages de Jacques Derrida.

Le travail de la critique déconstructive ne poursuit pas la mise à distance ou - ce qui est son équivalent inversé - l'appropriation triomphante de son objet sur le mode agonistique. Il accepte au contraire de s'engager avec son objet, ne craignant pas le contact direct avec lui, n'éitant pas le corps à corps avec le discours critiqué. Pourtant, ce corps à corps est moins de la lutte que de la connivence. Le critique a cessé d'aspirer en matière discursive à une séparation nette entre sa pratique et son objet. Nous avons en fait affaire à un type de critique qui fonctionne par voie latérale et oblique. Il se caractérise par le déploiement d'une latéralité multiple. Le déconstructeur oeuvre au même niveau épistémique que ce qui est à déconstruire. La primauté accordée à cette relation latérale a comme conséquence que le critique renonce d'emblée à toute domination épisté-

mique, à toute sécurité verticale. Cette pratique semble abolir toute distance critique en télescopant en une même pratique les deux instances engagées dans la relation critique.

Au regard de la *Bildung*, ce type de critique semble se situer au stade où sujet et objet ne se sont pas encore constitués, au stade «pré-humain» pour ainsi dire où, n'ayant pas encore pris de distance suffisante par rapport au monde, le sujet n'est pas encore parvenu à s'en abstraire et à former de la connaissance à travers la constitution de concepts de l'entendement. Il n'a même pas atteint la «synthèse de l'aperception» kantienne.

Il appert que la critique déconstructive, en ne voulant pas se placer au-dessus de son objet, est non moins dogmatique que la critique «moderne». En effet quel est le statut du savoir critique que la déconstruction produit par déplacement latéral, par co-habitation avec l'objet critiqué? Ce savoir «faible» se tourne parfois en la ruse d'une pensée «forte». Qui entre par la porte de la déconstruction doit laisser derrière lui tout espoir de retour. Le résultat est qu'aucune position à l'extérieur de la déconstruction n'est tenable. La déconstruction en tant que pratique critique s'affirme comme aussi générale et puissante que la pensée moderne. Contrairement à ses postulats, qui sont de travailler localement, selon les situations spécifiques, elle devient alors, *de facto*, un dispositif totalisant, sinon totalitaire, qui n'est pas toujours à l'abri de la tentation de terroriser ses adversaires.

Ainsi que l'indique Walter Moser :

Si la déconstruction assume son activité d'interprète sur le mode ludique, reste-t-elle par contre aveugle à la volonté-de-puissance dont cette activité est inséparable?

Reprise dans la situation actuelle, cette question pourrait se formuler comme suit : les déconstructivistes sont-ils capables d'appliquer leur méthode critique à leur propre paradigme, surtout quand ce paradigme se solidifie institutionnellement et se transforme en un mécanisme rusé assurant l'exercice du pouvoir institutionnel? Si non, la pratique de la critique déconstructive équivaudrait à une dénégation, à une conscience cynique qui consisterait à exercer le pouvoir en le critiquant. (1990: 140-141)

La critique «romantique»

La critique romantique se déploie selon le processus de la *Bildung*, tel que dans ce travail nous essayons de le cerner. Sa tâche est non pas de porter un jugement évaluatif sur l'oeuvre, mais d'effectuer le développement de son potentiel de réflexion interne, de rapprocher l'oeuvre réelle maximalement de l'*idée* d'oeuvre qu'elle comporte. L'attitude critique n'est pas celle d'une opposition à l'objet critiqué, elle donne plutôt lieu à une réalisation de l'objet d'art selon un potentiel déjà contenu en lui. Le critique est celui qui porte le niveau de conscience de l'oeuvre-sujet au-dessus d'elle-même. Ce processus d'élévation réfléchissante fait à la fois le triomphe et l'umi-

lité du critique. Triomphe, parce qu'il appartient au critique de porter le potentiel réfléchissant de l'oeuvre vers son déploiement maximal. Humilité, parce que ce travail, bien qu'exécuté par le critique, continue à appartenir à l'oeuvre. Selon sa logique romantique, la critique appartient donc à l'oeuvre critiquée. Elle est en quelque sorte immatérielle à l'oeuvre; néanmoins pour se réaliser, elle a besoin de l'intervention du critique. Ce qui veut dire que, contrairement au critique moderne qui doit avoir le dernier mot sur l'oeuvre, en critique romantique le dernier mot revient à l'oeuvre, même s'il est énoncé par le critique. C'est dire que l'oeuvre se réalise dans la succession des actes critiques. D'où l'inséparabilité ou l'inclusivité de l'oeuvre et de sa critique, et la nature inachevable de la tâche critique.

Considérant globalement ce parcours en trois étapes, la critique romantique apparaît comme un chaînon intéressant entre les deux positions extrêmes. En effet elle ne se limite pas à la complaisance dans le chaos comme la critique déconstructive, qui reste trop près de son objet, ou à juger l'oeuvre par rapport à des concepts déjà formés, comme la critique «moderne», qui se place quant à elle trop loin de son objet d'analyse. Elle consiste bien plutôt à *effectuer le passage* entre ces deux positions, dans différentes puissances de réflexion. Elle se dégage de son objet à partir de la perception de l'idée, et elle l'accomplit, elle le développe. Ce faisant, le Moi de la critique, de la réflexion, «lui-même se cherche et lui-même se fuit». Et une fois des concepts créés à propos des textes, elle ne saurait se limiter ensuite à

les «appliquer» en retour sur ceux-ci, par l'exercice du jugement déterminant, ainsi que le fait la critique moderne. Car ces savoirs sur le texte, c'est-à-dire les *théories* sur le texte, sont inachevés par essence, sont *germes*, et sont susceptibles d'être à leur tour objets de réflexion dans une étape suivante de la critique. C'est comme étapes dans ce processus d'élévation réfléchissante, répétons-le, que nous devons voir les réflexion déployées au cours de ce travail, par exemple dans le domaine des taxinomies narratives ou dans celui de la sémiotique greimassienne. La réflexion sur les théories n'est pas vaine: elle s'insère bien dans le déploiement de la *Bildung*.

4.2 ASPECTS DE LA *BILDUNG* CHEZ PROUST

Ayant proposé qu'une meilleure compréhension de la formation du savoir sur les textes pourrait découler de la prise en compte de la *Bildung*, nous essaierons de voir succinctement si la présence de celle-ci peut être constatée dans un roman. C'est ainsi que nous tenterons de la voir à l'oeuvre dans quelques passages de la *Recherche du temps perdu* de Proust, au niveau de la construction de la connaissance par le personnage Marcel⁶.

Le surgissement de l'Idée ou: motifs pour la morphogenèse

Un cycle de formation commence par une synthèse de l'aperception, qui correspond à la fermeture d'un cycle de formation «naturelle» par la perception de l'idée qui y parcourt diverses composantes, et cette fermeture est en même temps condition pour l'ouverture d'une étape de formation «culturelle», qui consiste dans la réflexion, dans la pensée de cette nouvelle forme naturelle, par la formation d'une forme culturelle, cognitivo-langagière.

Il se trouve plusieurs épisodes dans la *Recherche du temps perdu* qui débutent à notre avis sur des moments synthétiques de cette sorte, où pour ainsi dire l'événement naturel s'élève au-dessus de lui-même. Ce surgissement de l'Idée provoque à chaque fois chez Marcel une impression de plaisir, qui correspondrait à l'émotion esthétique kantienne, et qui l'institue comme sujet de quête cognitive, doté d'un «savoir pré-discursif», «anté-prédicatif».

On retrouve cette impression de plaisir par exemple au début de l'épisode de la madeleine :

Un plaisir délicieux m'avait envahi, sans la notion de sa cause. (M 45)

ou au début de l'épisode des clochers de Martinville:

Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce *plaisir spécial* qui ne ressemblait à aucun autre (...) Je ne savais pas la raison du plaisir spécial que j'avais eu à les apercevoir à l'horizon (...) (CM 180)

De même, dans l'épisode des arbres d'Hudimesnil:

(...) tout d'un coup je fus rempli de ce *bonheur profond* (...) un bonheur analogue à celui que m'avaient donné, entre autres, les clochers de Martinville. (AH 717)

et à diverses autres occasions encore:

Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires (...) tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un *plaisir particulier* qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais. pas à découvrir. (...) (I, 178)

Dans chacun de ces exemples, c'est alors que Marcel ne cherchait rien de particulier qu'apparaît l'impression de plaisir. Nous proposons d'y voir, quant à nous, le surgissement de la *synthèse de l'aperception* de Kant. En effet, juste avant que surgisse ce moment, le «sujet» perçoit des intuitions sensibles, des formes mondaines, mais celles-ci sont déjà connues; des concepts existent déjà de celles-ci,

c'est-à-dire qu'il subsume ces occurrences mondaines sous des concepts de l'entendement. De cette façon, il fait du jugement déterminant. C'est ainsi que par exemple, juste avant l'impression de plaisir de l'épisode de la madeleine, Marcel :

(...) machinalement, accablé par la morne journée et la perception d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amolir un morceau de madeleine. (...) (M 78)

Dans cet exercice du jugement déterminant, nous pouvons considérer que c'est l'aspect *naturel* qui prime en lui. Car que ce soit lui qui ait déjà formé ces concepts ou que ceux-ci lui aient été inculqués par d'autres, il est à ce stade un être uniquement naturel, «mécanique» car il obéit automatiquement à une loi extérieure :

(...) Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-mêmes que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres. (...) (TR 459)

Comme nous l'avons suggéré au chapitre précédent, faire du jugement déterminant seulement est l'équivalent de n'être pas encore né comme sujet. Ce qui cause l'impression de plaisir ne peut être déterminé à l'aide d'un concept existant. C'est en définitive le jugement réfléchissant qui devra être exercé pour former la connaissance sur ce nouvel objet. On voit donc, comme nous l'avions

suggéré au chapitre précédent, que le jugement déterminant équivaut au stade «naturel», et qu'à ce titre il équivaut à la perception d'intuitions sensibles individuelles, sans lien entre elles, qui advient au stade «animal», «pré-humain» comme nous l'indiquait A.W. Schlegel. Mais il n'y a pas de contradiction entre le fait que l'on soit devant une nouvelle réalité et le fait que celle-ci se compose de parties déjà connues, de réalités «ontiques» dont existent déjà des concepts. Car ce qui provoque l'impression de plaisir, c'est une *nouvelle forme*, formée par le *jeu* des impressions sensibles. Le jugement réfléchissant a donc en quelque sorte besoin du jugement déterminant. C'est bien cela qu'on a: jeu de sensations dans le temps (madeleine), jeu de sensations dans l'espace (clochers de Martinville, arbres d'Hudimesnil). C'est le *jeu* des clochers, des arbres, qui provoque Marcel à chercher le secret qu'ils cache. Et nous allons voir que Marcel devra «éclaircir par son effort personnel» cette énigme que le monde lui pose, pour «co-naître» avec lui, déployant ainsi une étape de sa formation, de sa *Bildung* comme sujet.

Mais c'est justement cette «inconscience», dans l'exercice du jugement déterminant, qui permet que l'esprit soit disponible à diverses perceptions, comme celles qui lui procurent ces impressions de plaisir. Et cette période monotone, de la vie quotidienne, c'est ce *temps perdu* que la réflexion aura pour tâche de recréer. C'est pourquoi, lorsque nous croyons perdre notre temps, nous poursuivons souvent un apprentissage obscur, jusqu'à la révélation finale d'une

vérité du temps qu'on perd. Et à chaque fois que Marcel entreprend une étape de *Bildung*, un monde se recrée, car lorsque celui-ci fait du jugement déterminant c'est comme si le monde n'existant pas encore. Le monde, et donc le sujet, n'est pas formé une fois pour toutes, achevé; sa formation est plutôt en continual devenir. Il y a, ainsi, recréation de monde à chaque cycle. De plus, nous voyons dans ces passages que cette *idée* est bien un *germe*, que Marcel aura à développer :

En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois. (CM 180)

(...) Je sentais qu'elle [l'«essence»] était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle la dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. (...) (M 45)

Chercher? pas seulement: créer. Il [mon esprit] est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière. (M 45)

En effet, l'impression de plaisir que produisent le thé ou les clochers forcent Marcel à penser, à développer, accomplir ce qui n'est qu'en germe en eux, ils sont motifs pour la réflexion, la *Bildung* de Marcel.

Dans l'exercice du jugement déterminant, dans la vie quotidienne, le temps s'écoule de façon uniforme. Mais lorsque Marcel éprouve ces sensations de plaisir, il se produit un vacillement du temps, que nous pourrions rapprocher de ce qui se produit lors du surgissement de l'image-temps chez Deleuze:

De sorte que *mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent*, les environs de Balbec vacillèrent et je me demandai si toute cette promenade n'était pas une fiction, Balbec, un endroit où je n'étais jamais allé que par l'imagination, Mme de Villeparisis, un personnage de roman et les trois vieux arbres la réalité qu'on retrouve en levant les yeux de dessus le livre qu'on était en train de lire et qui vous décrivait un milieu dans lequel on avait fini par se croire effectivement transporté. (AH 717)

(...) Je glissais rapidement sur tout cela, plus impérieusement sollicité que j'étais de chercher la cause de cette félicité, du caractère de certitude avec lequel elle s'imposait, recherche ajournée autrefois. Or cette cause, je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que *je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné* où le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine allaient jusqu'à faire *empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais; (...)* (TR 449-50)

Nous pouvons de plus retrouver le jeu entre liberté et nécessité dans ces épisodes. La découverte du secret caché par les choses se

révèle ainsi être une *nécessité*. Le germe, il *incombe* à Marcel de le développer. Toutefois, celui-ci est quand même libre de le faire ou non, mais s'il ne développe pas l'impression il aura raté l'occasion de se former, il restera inconscient sur de larges parties du monde et de sa propre vie. Autrement dit, sachant que c'est un véritable service qu'il rendrait à la nature en la réfléchissant, en la menant à son accomplissement, s'il ne développe pas le germe il restera un être uniquement *naturel, nécessaire*, car la nature (lui) ne s'élèvera pas au-dessus d'elle-même et ne se réfléchira pas à un niveau supérieur.

Dans l'épisode des clochers :

Je sentais que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois (...) et *l'obligation* de chercher à découvrir cette raison me semblait bien pénible (...) J'avais envie de garder en réserve dans ma tête ces lignes remuantes au soleil et de n'y plus penser maintenant. Et il est probable que si je l'avais fait, les deux clochers seraient allés à jamais rejoindre tant d'arbres, de toits, de sons, que j'avais distingués des autres à cause de ce plaisir obscur qu'ils m'avaient procuré et que je n'ai jamais approfondi. (CM 180)

et immédiatement avant :

Mais le *devoir de conscience* était si ardu, que m'imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleur - de tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles, que je ne tardais pas à me chercher à moi-même des excuses qui me

permettent de me dérober à ces efforts, et de m'épargner cette fatigue. (I, 179)

Il y aurait donc effectivement quelque chose qui *forcerait* Marcel à penser, qui appliquerait à la pensée la «griffe de la nécessité». Mais il a tôt fait de se chercher à lui-même des excuses pour lui épargner cet effort, par paresse naturelle qui le détourne de toute tâche difficile, et qui le renvoie à la vie quotidienne, monotone, qui n'est peut-être pas une «vraie vie» mais qui est rassurante.

C'est le cas juste avant l'épisode des clochers de Martinville, alors que Marcel, ayant à plusieurs reprises été frappé par le plaisir que lui donnait «tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin (...), trouvait si ardu le devoir de conscience que lui imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleur, de «tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles», qu'il ne tardait pas à se chercher lui-même des excuses qui lui permettent de se dérober à ces efforts et de lui épargner cette fatigue. Ainsi s'entassaient dans son esprit «bien des images différentes sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie que *je n'ai pas eu assez de volonté* pour arriver à découvrir.» (I, 179)

Mais dans les épisodes qui nous intéressent, Marcel a cette volonté de trouver ce qui se cache sous les impressions. Car il s'aperçoit que l'objet lui fait la promesse pour qu'il entreprenne enfin «une vraie vie». Or cette vraie vie, c'est à notre avis la vie *réflexive*,

qui rend conscient ce qui était inconscient dans le monde et dans l'action.

C'est sur cette volonté d'approfondissement de l'impression que commence ainsi l'épisode des clochers de Martinville :

(...) Une fois pourtant (...) j'eus une impression de ce genre et *ne l'abandonnai pas sans un peu l'approfondir.* (...) (CM 179) .

Le fait que pour Marcel surgisse cette synthèse de l'aperception, ce savoir pré-discursif, anté-prédicatif, le dynamise en tant que *volonté*. C'est ainsi qu'on pourra dire que, s'il ne réussit pas la tâche qui lui est impartie, il sera coupable, car il a en quelque sorte une mission et l'a acceptée. Voyons maintenant comment se déploie cette réflexion.

La formation du savoir sur la forme naturelle

Abordons maintenant le déploiement de la quête cognitive proprement dite. Nous distinguerons deux étapes dans la quête cognitive : une étape «objective» et une étape «subjective».

Dans la première étape, objective, Marcel cherche le secret dans la *proximité physique* avec l'objet.

D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l'appréhender? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer.
(M 45)

C'est ainsi qu'il s'élance à plusieurs reprises vers l'objet, avec à chaque fois une déception mais un nouvel espoir à chaque fois qu'il s'en éloigne. Ce processus, c'est celui du rythme d'expansion/contraction de la *Bildung*, mais dans son stade objectif, pragmatique. En fait, c'est l'Idée de tous les événements pragmatiques que vit Marcel et qui font partie de son apprentissage, et par lesquels progressivement il se rend compte que ce n'est pas dans l'action qu'il se réalisera, comme il le deviendra clair dans la synthèse finale du roman (qui au fond est une répétition, mais en plus développé, de la synthèse de chaque épisode particulier):

(...) Non seulement je savais que les pays n'étaient pas tels que leur nom me les peignait, et qui avait été le leur quand je me les représentais. (...) J'avais trop expérimenté *l'impossibilité d'atteindre dans la réalité* ce qui était au fond de moi-même. Ce n'était pas plus sur la place Saint-Marc que ce n'avait été à mon second voyage à Balbec, ou à mon retour à Tansonville, pour voir Gilberte, que je retrouverais le temps perdu (...) Je ne voulais pas me laisser leurrer une fois de plus, car il s'agissait pour moi de savoir enfin s'il était

vraiment possible d'atteindre ce que, *toujours déçu comme je l'avais été en présence des lieux et des êtres*, j'avais cru irréalisable. Je n'allais donc pas tenter une expérience de plus dans la voie *que je savais depuis longtemps ne mener à rien*. (...) (TR 455-456)

(...) Je sentais bien que la déception du voyage, la déception de l'amour n'étaient pas des déceptions différentes, mais l'aspect varié que prend selon le fait auquel il s'applique, *l'impuissance que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective*. (...) (TR 456)

Car dans cette étape objective, Marcel agit, mais il n'a pas encore saisi la *loi* dont relève chacune de ses actions. Il est encore trop attaché aux objets; chaque tentative de possession est isolée, Marcel *n'apprend pas*, d'une tentative à l'autre, qu'il ne trouvera pas le secret dans la possession de l'objet. Ainsi il passe d'espoir en déception.

Jusqu'à ce qu'à un certain moment la synthèse se fasse et que l'Idée qui parcourt l'ensemble de cette formation objective (la loi qui parcourt l'ensemble de nos tentatives, de nos actions) surgisse, cette synthèse étant fermeture du stade objectif et en même temps condition pour l'ouverture d'un stade subjectif dans la quête cognitive. À ce moment, l'être «pragmatique» qu'il est s'élève au-dessus de lui-même, et il arrive à une étape «subjective», où il réfléchira sur la partie objective de sa quête cognitive. Et c'est *en lui* qu'il recréera l'objet. Il faudra d'abord qu'il remette l'impression

devant lui, mais *dans la mémoire*. Aussi bien dans l'épisode de la madeleine que dans celui des clochers de Martinville et celui des arbres, il faut, après des tentatives de conjonction objective, faire revenir devant soi l'objet par la *mémoire*. L'on voit ainsi que même dans les niveaux les plus primaires, il y a déjà *création*, l'objet, nous avons à le *créer*. Ceci nous permet de constater que la *Bildung* n'est pas simplement «éthérée»: elle permet de rendre compte de la prise de forme de la textualisation.

Marcel sent donc que la vérité à chercher est liée à cette impression, mais qu'«elle la dépasse infiniment, ne doit pas être de même nature». Il s'aperçoit que

la vérité que je cherche n'est pas en lui [le breuvage], mais *en moi*. Il y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que témoigner indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact, à ma disposition, pour un éclaircissement décisif. (M 45)

C'est alors que peut commencer l'étape subjective dans la formation du savoir. Il faut *réfléchir* l'objet, le *penser*, et c'est ainsi qu'à terme Marcel le *co-naîtra*, qu'il l'amènera à l'existence, à son épanouissement, à son accomplissement.

Il se tourne alors vers son esprit : «Je pose la tasse de café et

me tourne vers mon esprit. *C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment?»* (M 45).

C'est véritablement là toute la question : Comment trouver cette vérité, qui est *en lui*? Il s'agit d'une tâche difficile, car il est à la fois celui qui cherche et ce qui est cherché (son Moi, pour dire comme Schelling, «lui-même se cherche et lui-même se fuit»):

Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. (M 45)

En effet, tout son bagage ne lui sera de rien. Car le sujet de quête n'est pas un sujet constitué, mais uniquement une *dynamique*. Autrement dit, le Moi n'est pas pré-existant, il cherche plutôt à se constituer. Et en même temps, la «réalité» n'est pas déjà constituée, c'est par la formation du Moi qu'elle se constituera:

Chercher? pas seulement: créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière. (M 45)

C'est ainsi que rythmiquement, par une série d'ouvertures et de fermetures comme dans l'étape objective, l'esprit se tend et se distend, tente de créer en lui la vérité, la dimension cognitive des épisodes se déployant par là:

Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence, de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouisaient. Je veux essayer de le faire réapparaître. *Je rétrograde dans la pensée* au moment où je pris la première cuillerée de thé. Je retrouve le même état, sans une clarté nouvelle. (...)

Je demande à mon esprit un effort de plus (...) Et pour que rien ne brise l'élan (...) j'écarte tout obstacle (...)

Mais, sentant mon esprit qui se fatigue sans réussir, (...) je le force au contraire à penser à autre chose, à se refaire avant une tentative suprême. Puis une deuxième fois, je fais le vide devant lui, je remets en face de lui la saveur (...) (M 45-46)

C'est alors que Marcel sent que «quelque chose» est en train de bouger:

(...) et je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées. (M 46)

Et cela se répète à plusieurs reprises:

Dix fois, il me faut recommencer, me pencher vers lui. Et chaque fois la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute oeuvre importante, m'a conseillé de laisser cela (...)

Et tout d'un coup, le souvenir m'est apparu. (...)
(M 46)

De même, dans l'épisode des clochers de Martinville:

Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, (...) (CM 180)

La partie de réflexion «subjective» se produit comme la partie «objective». Mais elle se termine sur la révélation de l'*Art*, comme *principe* central à la base de la formation objective, et de la formation subjective. Mais si dans des épisodes moins «développés», tel celui des clochers de Martinville, la réflexion subjective débouche sur l'écriture par Marcel d'un texte sur les clochers, ce n'est qu'à la fin du roman, dans le *Temps retrouvé*, à la synthèse finale, que l'on *verra clairement* que la vérité des choses, c'est *dans l'Art* qu'on peut la trouver.

En effet, tout au long du roman Marcel fait un apprentissage obscur qui le mènera finalement à la révélation de l'*Art*. Et à partir de cette révélation Marcel sera en mesure de voir, rétrospectivement, que les stades antérieurs, les stades du «temps perdu», étaient des étapes essentielles de la formation, mais que ce n'est que plus tard qu'il allait pouvoir le voir clairement.

La *Recherche* se termine donc sur la révélation de l'oeuvre à faire, et c'est bien le cas de dire que toute la vie de Marcel n'est qu'un lent apprentissage devant le mener à la révélation de sa vocation d'écrivain:

(...) Sans doute, ce déchiffrage était difficile, *mais seul il donnait quelque vérité à lire.* (...) il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. *Or, ce moyen qui m e paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que de faire une oeuvre d'art?* Et déjà les conséquences se pressaient dans mon esprit (...) (TR 457)

Et cette oeuvre, elle consistera pour Marcel, par une réflexion de niveau supérieur, à revenir en pensée sur chacun des stades de formation de sa vie, et à les développer, à montrer comment s'y déployait déjà une même idée, qui à chaque fois prenait des formes différentes, dans différentes *déterminations* (amour, action, ...) ou *puissances* (dans l'«objectif» ou le «subjectif»). Il s'agit donc d'*élèver à la puissance* sa vie. La vie (matérielle) de Marcel se termine donc bien comme *germe*, que dans une *vraie vie*, une vie spirituelle, il pourra amener à son épanouissement. Voilà pourquoi la mort devient indifférente à Marcel.

Mais, comme c'était le cas dans les épisodes particuliers, Marcel a suite à la révélation finale du Temps retrouvé la même tendance à

se trouver des prétextes pour s'épargner l'effort ardu en quoi consistera l'oeuvre de réflexion; cependant à ce stade il sait que la vraie vie est la vie réflexive, et que tout ce à quoi on pourrait la sacrifier *n'existe pas*:

(...) *Car l'instinct dicte le devoir et l'intelligence fournit les prétextes pour l'écluder.* Seulement les excuses ne figurent point dans l'art, les intentions n'y sont pas comptées, à tout moment l'artiste doit écouter son instinct, ce qui fait que l'art est ce qu'il y a de plus réel, la plus austère école de la vie, et le vrai Jugement dernier. (...) (TR 458)

(...) l'artiste qui renonce à une heure de travail pour une heure de causerie avec un ami sait qu'il sacrifie une réalité pour quelque chose qui n'existe pas (...) (TR 454)

Au stade où il est parvenu, il devient donc nécessaire pour Marcel de se désocialiser, pour entreprendre une vie de niveau supérieur. Car, bien qu'il demeure un humain parmi les humains, il n'est plus au même niveau que ses pairs, il est en mesure de voir comment les actions de ceux-ci ne sont que la manifestation d'idées qui s'incarnent à travers eux, et que ces derniers, croyant être parfaitement libres, sont en réalité des êtres nécessaires. Tel Hölderlin, il devient un «enfant aux cheveux blancs», un «primitif du futur».

Mais pour Marcel la révélation finale, avec le ravissement qu'elle apporte, lui apporte aussi la conscience de quelque chose

d'incontournable, qui est que

(...) le temps perdu est contenu dans le temps retrouvé, mais (...) c'est finalement le Temps qui nous contient. (...) (Ricoeur 1983, II:224)

Ainsi, la réflexion cognitivo-langagière, par quoi nous nous formons en tant que Culture, relève elle aussi de la Nature, et cette réflexion est destinée à être inachevée, transcendant même la vie d'un individu. Comme l'indique Alain De Lattre:

(...) La page que j'écris n'est que l'attente et l'imposture de celle qui suivra; le livre qui se ferme ou dont je crois, sur un moment, écrire la dernière phrase, n'est que l'appel de celui qui succèdera - que je ferai, ne ferai pas, qui sait? *Appel, réponse* et qui peut-être sera *sans réponse* (...) (1978, III: 260)

Ce sera la tâche d'une *Über-Recherche* éventuelle, dès lors, de prendre le relais.

Au terme de cette analyse, nous avons pu constater que dans les passages étudiés se produit un mouvement d'ouverture/fermeture tel que celui de la *Bildung*. Il faudrait poursuivre des analyses encore plus précises en ce sens. Nous pouvons déjà pressentir que la *Bildung* permettrait de mieux comprendre le *principe* du déploiement d'un

texte, comment se forme une forme narrative, un *savoir* narratif, en général. Mais il va sans dire que nous devrons voir dans des analyses futures si la dynamique telle que nous l'avons décrite ici se trouve bel et bien dans d'autres types de textes, avec des apparences différentes sans doute - et le plus souvent sans une réflexion explicite sur ce sujet comme chez Proust -, mais avec la même *Idée*, toujours.

4.3 CONCLUSION

Nous avons essayé de voir dans ce chapitre si la *Bildung* pouvait être un concept pertinent pour la compréhension du déploiement d'une forme narrative. Nous avons ainsi constaté qu'elle pouvait aider à comprendre le mouvement de formation de certaines taxonomies qui concernent les textes, de même que certaines approches de la critique des textes. Nous avons ensuite constaté que dans certains extraits de la *Recherche du temps perdu* nous pouvions voir à l'oeuvre une dynamique pouvant être décrite comme *Bildung*. Nous espérons que des analyses subséquentes permettront de montrer plus en détails comment celle-ci se déploie dans des textes narratifs.

CONCLUSION

Dans ce travail, nous avions comme objectif de voir sur quelles bases pourrait éventuellement être développée une méthodologie nous permettant une meilleure compréhension de la dynamique des points de vue dans les textes narratifs. Un certain nombre de conclusions peuvent maintenant être tirées des réflexions dans ce sens déployées au cours de ce travail.

Un survol du traitement narratologique classique de la focalisation nous a permis de constater que la narratologie en était toujours au stade de la «quête des instances». Elle est ainsi difficilement en mesure de rendre compte du principe général par lequel est assuré le passage entre différents points de vue.

Il est vrai que plus récemment des travaux ont suggéré que c'est *l'ensemble* des catégories de la typologie de Gérard Genette qui a à voir avec le point de vue. Ainsi, la question du point de vue serait coextensive à celle de l'énonciation en général. Nous avons alors remarqué que s'opère ainsi une sorte de bouclage de boucle historique, qui semble faire retour à la conception «pré-scientifique», «naïve» de la narratologie d'avant Gérard Genette. Ce fut là notre première

rencontre dans ce travail avec ce qui devait devenir l'Idée centrale de celui-ci, soit la *Bildung* langagièr e telle que développée par les Romantiques allemands. Et cette idée, pressentie à ce moment, devait devenir de plus en plus importante tout au long du travail.

Mais on a vu que la narratologie, une fois qu'elle eut perçu que le point de vue était coextensif à l'énonciation, a quand même continué à être une approche technique, taxinomique. À notre avis, il aurait été intéressant, une fois cela constaté, de revenir plutôt sur chacune des parties des taxinomies narratives et d'essayer de voir comment elles sont des matérialisations différentes prises au cours du temps par une même idée. Cette idée, c'est celle à l'effet que toutes ces catégories narratives sont possibles seulement par le langagier, et que leur développement se fait à travers une formation cognitivo-langagièr e. Mais Lintvelt ne s'est pour ainsi dire pas élevé jusqu'à l'Idée, car le langagier, le *verbal*, est réduit par lui au rang de composante, de dernière composante «qu'il ne faut pas oublier».

Donc c'est d'une autre manière que par les taxinomies que le lien unissant des composantes doit être appréhendé. Nous avons alors fait état de la conception goethéenne de la morphogenèse végétale, en rapport avec les classifications de Carl von Linné. Nous avons vu que le même problème s'y pose, et qu'une conception «goethéenne» des taxinomies narratives serait intéressante à envisager, qui pourrait éventuellement nous permettre de rendre compte, non seulement du

découpage d'un objet en parties, mais encore et surtout de cette fameuse *Idée* qui les parcourt toutes. Nous avons alors vu cet intéressant «paradoxe», voulant que, en même temps que croît la subjectivité croît aussi la forme, que l'on passe, dans la réflexion, de l'abstrait au concret bien plus que du concret à l'abstrait, comme on le pense couramment. Toute formation langagière, toute pensée se formule morphologiquement.

C'est ainsi que nos dernières réticences ont été levées en ce qui concerne la *Bildung*, qui a pu dès lors devenir le centre organisateur de l'ensemble du travail. En effet il a fallu que nous prenions nos distances par rapport à un certain nombre d'idées répandues concernant le romantisme allemand et la *Bildung*, notamment à l'effet que celle-ci est une conception spéculative, désincarnée, qui n'est résolument pas en mesure de nous aider à comprendre la morphogenèse narrative.

Envisageant le traitement de la question du point de vue par les narratologues du cinéma, nous y avons trouvé que la narratologie filmique connaît les mêmes limites que la narratologie romanesque. On n'y explique pas le principe vital par lequel on passe, temporellement, du voir au savoir, ou de la «monstration» à la «narration».

Les réflexions de Gilles Deleuze sur le cinéma que nous avons ensuite présentées nous ont confirmé dans notre idée quant au

principe organisateur *langagier* à la base de la formation des formes cognitives, conceptuelles. En effet Deleuze nous permet de voir que, aussi bien dans l'Histoire du cinéma que dans le développement temporel d'un film en particulier, c'est *un même principe central* qui agit. Il s'agit de *l'image-temps*, qui est présente, implicitement, même dans les divers stades du déploiement de l'image-mouvement, mais qu'on ne peut que seulement plus tard percevoir comme tel. Et Deleuze fait alors une analogie avec le kantisme, qui a amené une révolution copernicienne dans le domaine de la connaissance.

Nous avons reconnu dans ce fonctionnement celui que nous avons préconisé en ce qui concerne le dépassement des typologies narratives. De même que selon Deleuze l'Histoire du cinéma a connu sa révolution copernicienne, de même nous devons rendre compte en quelque sorte de la révolution copernicienne qui advient dans la formation des textes narratifs. Nous avons donc résolu d'aller voir comment s'est développée la philosophie kantienne et, à sa suite, le romantisme allemand et la *Bildung*. D'autant plus que pour Deleuze, une compréhension du cinéma (et nous disons de même pour les textes narratifs) passe par la question: «Qu'est-ce que la philosophie?», où *philosophie* est entendue au sens de *construction de concepts*. Pour comprendre la formation du film et du roman nous devons comprendre la *formation de nos concepts*, la formation de nos savoirs sur le cinéma et le roman.

C'est ainsi que nous avons cru reconnaître chez Kant ce même cheminement. En effet, après que celui-ci ait réfléchi sur la raison pure et la raison pratique, il se rend compte que c'est dans le jugement esthétique que se situe le point central à partir duquel pouvaient se développer les deux premières Critiques, mais que ce n'est que plus tard que ce principe pouvait se montrer dans sa clarté. À la fin de l'entreprise critique, on s'aperçoit que c'est l'Art qui joue ce rôle central, et spécialement le langage, qui est le médium par lequel nous acquérons la maîtrise de nos représentations.

Nous avons tenté de montrer comment les Romantiques allemands ont développé sur ce sujet, avec A.W. Schlegel et Schelling. Nous avons explicité quelque peu sur différents aspects de la *Bildung*. Nous y avons proposé que celle-ci prend bien en considération le rapport entre perception et représentation. De plus, elle consiste fondamentalement en un mouvement d'ouverture et de fermeture, d'«expansion/contraction», dans différentes déterminations ou «puissances». Ainsi, elle réunit philosophie et poésie, philosophie au sens de construction de connaissance et poésie au sens de poïesis, construction langagière.

Dans le dernier chapitre, nous avons tenté de voir comment la *Bildung* pourrait éventuellement nous aider à mieux comprendre le processus de formation des formes narratives. Nous avons d'abord considéré quelques typologies en rapport avec les textes narratifs et

essayé de saisir le principe du développement temporel de celles-ci. Il nous est ainsi apparu que la *Bildung* est à l'oeuvre dans la formation des concepts sur les textes. Il restait à voir si celle-ci était à l'oeuvre dans la formation des textes eux-mêmes comme formation de connaissance. Nous avons donc finalement tenté de voir si dans la morphogenèse de quelques courts passages de la *Recherche du temps perdu* de Proust, nous pouvions déceler des signes de la présence du mouvement de la *Bildung*. Nous avons alors constaté que dans ces passages nous pouvions effectivement voir la présence d'une dynamique pouvant relever du processus d'ouverture/fermeture dont nous avions parlé plus haut.

Ce travail se termine donc sur un nouveau commencement. En effet il nous donne la motivation pour, dans des travaux futurs, élaborer davantage des analyses de textes en regard de la *Bildung*. C'est donc un programme de recherche qu'il peut avoir ouvert.

Parmi les perspectives futures, il serait entre autres intéressant de voir comment la *Bildung* se déploie dans différents types de textes, comment ceux-ci en quelque sorte seraient «identiques selon l'idée» mais différents dans leur apparence, répondant à différents «motifs de morphogenèse». On pourrait peut-être espérer ainsi contribuer aux recherches en analyse de discours, qui parfois, bien qu'ayant développé des modèles du discours intégrant l'énonciateur (Culioli), ne nous indiquent pas clairement ce qui serait l'Idée commune qui relie-

rait différentes «opérations énonciatives», et qui serait à la base de la morphogenèse énonciative.

Enfin, un autre perspective intéressante consisterait à étudier les rapports entre la sémiotique des textes et la phytosémioïtique et la zoosémioïtique, deux types de sémiotique peu présents au vrai dans l'espace francophone. La signification en effet se produisant par *information*, il serait intéressant dans cette perspective de voir ce qu'on pourrait tirer des écrits de Goethe et de Jakob von Uexküll sur la morphogenèse végétale et animale que nous avons mentionnés dans ce travail, en mettant en rapport ces morphogenèses «naturelles» avec la morphogenèse langagièr, *notre* morphogenèse comme sujets «culturels». Ainsi pourrait se déployer une étape dans la morphogenèse de la recherche, qui aurait comme tâche de nous raconter la *Zeiterlebnis* du passage entre formes naturelles et formes culturelles, et qui nous ferait ré-opérer la création de la Nature et de la Culture, la création d'un *monde* en vérité.

NOTES

CHAPITRE I

- 1) Pour un aperçu des travaux réalisés en dehors du domaine francophone, on pourra consulter Lintvelt 1981, troisième partie.
- 2) Cf. Lintvelt 1981 pour une présentation de ces travaux.
- 3) Bal 1984. Ces précisions étaient d'abord apparues dans Bal 1977.
- 4) Dans la construction de ce modèle communicatif, Lintvelt se fonde sur les critiques adressées au bien connu «schéma de la communication» de Jakobson (voir Jakobson 1963, p. 214), par Pierre Kuentz et Jean-Michel Adam. Ces critiques sont à l'effet que le schéma jakobsonien suppose l'existence d'«un destinataire qui, traversant un code auquel il préexiste, s'adresse à un destinataire qui "entend" son message. La relation qui est supposée ici est celle qui va de l'auteur au lecteur, non la relation dialectique qui, à partir de la pragmatique linguistique, institue ses actants par le travail du langage» (Kuentz 1972, p. 26). On fait également remarquer que ce schéma communicatif néglige le contexte socio-culturel, les phénomènes d'intertextualité ainsi que la possibilité de significations (connotatives, anagrammatiques e.a.) qui débordent le sens prétendu univoque et transparent du message (Adam 1976, p. 251-281, 294-295). Tirant parti de l'application de cette conception pragmatique au récit fictionnel par différents théoriciens - notamment ceux ressortissant de l'«esthétique de la réception» ou *École de Constance* (voir Dällenbach 1979) -, Lintvelt représente l'interaction dynamique entre les différentes instances de l'œuvre littéraire au moyen d'un tableau (p. 32), qui pour l'essentiel s'inspire du schéma de la communication proposé par Schmid (1973, p. 29). Dans ce tableau, précise Lintvelt, «la superposition des carrés

successifs symbolise entre les diverses instances une hiérarchie sémiotique, avec au sommet l'auteur abstrait dominant la structure d'ensemble de l'oeuvre littéraire» (p. 32).

5) Pour Gérard Cordesse (1988), une dichotomie du genre de celle établie entre type narratif «auctoriel» et type narratif «acto-riel» ne doit pas masquer ce fait qu'en combinant énonciation, narration et focalisation on obtient un récit plus ou moins auctoriel ou plus ou moins acto-riel, en fonction du plus ou moins grand débrayage, c'est-à-dire de la plus ou moins grande délégation du pouvoir de narration et de focalisation du narrateur vers les personnages.

6) Cohn 1981. Voir aussi l'échange Cohn-Genette dans Genette 1985. Mais Ann Banfield (1973) avait déjà abordé cette problématique, qu'elle reprendra d'ailleurs dans Banfield 1982.

7) Ricoeur 1983, tome II, p. 148.

8) *Faust*, cité par R Steiner (1975), p. 12.

9) Cf. Novalis 1908.

10) Pour une critique de la "théorie de la communication", voir entre autres Fontanille 1987 et Vidal 1989.

11) Heidegger 1969: 176, cité dans Vidal 1989, p. 73.

CHAPITRE II

1) Cette distinction entre focalisation et ocularisation est ultérieurement reconduite dans Jost 1987. Elle est également mise en relation avec la "polyphonie" d'Oswald Ducrot, dans Jost 1988.

2) Cet épisode se trouve dans la seconde partie de "Combray", chapitre par lequel s'ouvre le roman proustien.

3) St-Augustin 1968, p. 314. Ce passage est repris et discuté dans Ricoeur 1980, p. 60. Ricoeur dira premièrement que "À ces trois aspects correspondent la mémoire, l'attention et l'attente. Or telles sont les présuppositions les plus fondamentales de l'acte de raconter et de re-raconter." À son avis une herméneutique de l'historicité doit commencer avec la fameuse méditation de Saint-Augustin dans le livre XI des *Confessions*, et passer également nécessairement par Kant. En dépit du fait que Saint-Augustin n'a nullement à l'esprit les conditions de possibilité de la narrativité, c'est son traitement du temps qui ouvre le chemin d'une investigation portant sur les relations entre histori-

cité et narrativité. Cette investigation sera opérée par Ricoeur dans les trois volumes de *Temps et récit*.

4) Tarkovsky ajoute : «(...) à la table de montage, a lieu, non pas un assemblage, simple mécanique de morceaux, mais un processus douloureux pour *rechercher* le principe d'assemblage des plans, processus au cours duquel, progressivement, pas à pas, se manifeste avec de plus en plus d'évidence le sens de l'unité inclus dans le matériau dès le moment du tournage.» (p. 35); «(...) Et à mon avis, c'est précisément *le rythme qui est l'élément constituant principal au cinéma*, et pas le montage, comme on a l'habitude de le croire.» (p. 36). Cf. le commentaire de Michel Chion (1984: 41) sur ce texte de Tarkovsky: «(...) son intuition profonde de l'essence du cinéma, quand il refuse de l'assimiler à un langage combinant des unités telles que plans, images, sons, etc.».

CHAPITRE III

- 1) Pour ce sommaire, nous nous inspirons pour une part de l'ouvrage de Jean Ferrari sur Kant (Ferrari 1971).
- 2) Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal*, cité dans Cassirer 1983, p. 191-192.

CHAPITRE IV

- 1) Cf. Greimas 1970 et 1983.
- 2) Voir Fontanille 1987, 1989.
- 3) Voir entre autres l'ouvrage d'Herman Parret (1986).
- 4) Sur cette question, voir en particulier Loreau 1980; voir également en 4.2 ici-même, en ce qui concerne la formation de la connaissance chez le personnage Marcel dans la *Recherche du temps perdu*.
- 5) Nous citerons pour exemple la réflexion de Pierre Ouellet. Par lui se trouve vérifié le commentaire de Paul Ricoeur (1980a, 1983:II) sur la sémiotique greimassienne, selon lequel même les concepts élémentaires (c'est-à-dire ici les composantes de la dimension pragmatique) ont eux-mêmes du d'abord être *sché*-

matisés. En effet, et il n'a de cesse de le répéter, l'opération de prendre-ensemble, par laquelle est constitué le niveau de base, relève bien du *schématisme* kantien.

6) Nous utilisons l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade de la *Recherche du Temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Gallimard, 1954. Les épisodes des clochers de Martinville (CM), des arbres d'Hudimesnil (AH) et celui de la madeleine (M) se trouvent dans le tome I. Nous y référerons en indiquant la page. Pour le *Temps retrouvé* nous utilisons l'édition 1989 de la Pléiade, sous la direction de Jean-Yves Tadié, tome IV; nous y référerons en indiquant la page. Pour les autres passages cités, nous indiquerons le tome et la page. Les passages soulignés le sont par nous.

BIBLIOGRAPHIE

ADAM, Jean-Michel (1976), *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*, Paris, Larousse.

AUMONT, Jacques (1983), «Le point de vue», *Communications*, no 38, p. 3-29.

AYRAULT, Roger (1961), *Genèse du romantisme allemand*, 2 vol., Paris, Aubier-Montaigne.

AYRAULT, Roger (1966), *Heinrich von Kleist*, Paris, Aubier-Montaigne.

BAL, Mieke (1977), "Narration et focalisation : pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, 29, p. 107-127.

BAL, Mieke (1984), *Narratology*, Utrecht, HES Publishers.

BANFIELD, Ann (1973), "Narrative style and the grammar of direct and indirect speech", *Foundations of Language*, vol. 10. p. 1-39.

BANFIELD, Ann (1982), *Unspeakable Sentences*, Boston, Routledge & Kegan Paul.

BEAUFRET, Jean (1965), «Hölderlin et Sophocle», préface à Friedrich Hölderlin, *Remarques sur Œdipe, Remarques sur Antigone*, Paris, UGE, p. 7-42.

BEDARD, Yves (1988), «Cinéma, matière et point de vue», *Protée*, vol. 16, no 1-2, p. 119-127.

BENJAMIN, Walter (1986), *Le concept de critique artistique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion.

BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard.

BERGSON, Henri (1962), *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF.

BERGSON, Henri (1965), *Matière et mémoire*, Paris, PUF.

BERGSON, Henri (1966), *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF.

BERGSON, Henri (1967), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF.

BERMAN, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1969), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.

BORGES, Jorge Luis et Charles CHARBONNIER (1967), *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Gallimard.

BROWN, Roger (1973), *A First Language*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

CASSIRER, Ernst (1962), *Essais sur le langage*, Paris, Minuit.

CASSIRER, Ernst (1972), *La Philosophie des formes symboliques*, 3 vol., Paris, Minuit.

CASSIRER, Ernst (1973), *Langage et mythe*, Paris, Minuit.

CASSIRER, Ernst (1983), *Les Systèmes post-kantiens*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

CHION, Michel (1984), «Sur l'esthétique de Tarkovsky», *Cahiers du cinéma*, no 358, p. 37-43.

COHN, Dorrit (1981), *La Transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil.

COQUET, Jean-Claude (1982), «L'École de Paris», in J.-C. Coquet et al., *Sémiotique: l'École de Paris*, Paris, Hachette, p. 5-64.

CORDESSE, Gérard (1988), "Narration et focalisation", *Poétique*, 76, p. 487-498.

CULIOLI, Antoine (1973), "Sur quelques contradictions en linguistique", *Communications*, 20, p. 83-91.

CULIOLI, Antoine (1981), "Sur le concept de notion", *Bulletin de Linguistique appliquée et générale*, Université de Besançon, no 8, p. 62-79.

CULIOLI, Antoine (1985), *Notes du Séminaire de D.E.A.*, 1983-1984, Paris, Université de Paris 7, Département de Recherches linguistiques.

CULIOLI, Antoine (1991), *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys.

DÄLLENBACH, Lucien (sous la direction de), «Théorie de la réception en Allemagne», Numéro de *Poétique*, 30, 1979.

DEGUY, Michel (1987), *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Paris, Seuil.

DE LATTRE, Alain (1978), *La Doctrine de la réalité chez Proust*, 3 vol., Paris, J. Corti.

DELEUZE, Gilles (1972), *Proust et les signes*, Paris, PUF.

DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.

DESCOMBES, Vincent (1987), *Proust: philosophie du roman*, Paris, Minuit.

DUCROT, Oswald (1984), "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation", in *Le Dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, p. 171-233.

FALL, Khadiyatoula et Daniel SIMEONI (1992), «Tâtonnements énonciatifs, appropriation/désappropriation notionnelle, lieux de négociation et de conflit dans l'énonciation en situation d'entretien», *Revue québécoise de linguistique*, vol. 22, no 1, p. 203-239.

FERRARI, Jean (1971), *Kant ou l'invention de l'homme*, Paris, P. Seghers.

FILLMORE, Charles J. (1968), «The case for case», *Universals in Linguistic Theory* (E. Bach, R. T. Harms, éd.), I-88, New York, Holt, Rinehart & Winston.

FILLMORE, Charles J. (1969), «Toward a modern theory of case», *Modern Studies in English* (A. D. Reibel, S. A. Schane, éd.), Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, p. 361-375.

FILLMORE, Charles J. (1971), «Some Problems for Case Grammar», *Monograph Series on Languages and Linguistics*, 24.

FILLMORE, Charles J. (1977), «The Case for case reopened», *Syntax and semantics*, 8, *Grammatical Relations* (P. Cole, J. M. Sadock, éd.), New York, Academic Press, p. 59-81.

FONTANILLE, Jacques (1987), *Le Savoir partagé: Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.

FONTANILLE, Jacques (1988), «Point de vue: essai de définition discursive», *Protée*, vol. 16, no 1-2, p. 7-22.

FONTANILLE, Jacques (1989), *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.

GARDIES, André (1984), "Le su et le vu", *Hors Cadre*, 2, Cinénarrable, p. 45-64.

GARELLI, Jacques (1966), *La Gravitation poétique*, Paris, Mercure de France.

GARELLI, Jacques (1978), *Le Recel et la dispersion*, Paris, Gallimard.

GARELLI, Jacques (1983), *Le Temps des signes*, Paris, Klincksieck.

GARELLI, Jacques (1991), *Rythmes et mondes*, Grenoble, Jérôme Millon.

GARNIER, Pierre (1962), *Novalis*, Paris, Seghers.

GAUDREAU, André (1984), "Narration et monstration au cinéma", *Hors Cadre*, 2, Cinénarrable, p. 87-98.

GAUDREAU, André (1988), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.

GENETTE, Gérard (1972), "Discours du récit", in *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, p. 64-273.

GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

GENETTE, Gérard et Dorrit COHN (1985), "Nouveaux nouveaux discours du récit", *Poétique*, 61, p. 101-109.

GODARD, Jean-Luc (1982), «À propos de *Passion*», *Le Monde*, 27 mai.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1956), *Faust et le Second Faust*, trad. de Gérard de Nerval, Paris, Garnier.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1975), *La Métamorphose des plantes*, présentée par P.-H. Bideau, Paris, Triades.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1983), *Traité des couleurs*, présenté par P.-H. Bideau, Paris, Triades.

GRACQ, Julien (1984), *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti.

GREIMAS, Algirdas J. (1970), *Du Sens*, Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas J. et Joseph COURTÉS (1979), *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

GREIMAS, Algirdas J. (1983), *Du Sens II*, Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas J. (1987), *De l'Imperfection*, Paris, Fanlac.

GREIMAS, Algirdas J. et Jacques FONTANILLE (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.

HEIDEGGER, Martin (1969), *Héraclite* (en collab. avec Eugen Fink), Paris, Gallimard.

HEIDEGGER, Martin (1980), *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard.

HENRY, Anne (1981), *Marcel Proust: théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck.

HENRY, Anne (1983), *Proust romancier: le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion.

HERDER, Johann Gottfried (1992), *Traité sur l'origine du langage*, Paris, PUF.

HÖLDERLIN, Friedrich (1965), *Remarques sur Œdipe, Remarques sur Antigone*, trad. par François Fédier, Paris, UGE.

HUMBOLDT, Wilhelm von (1974), *Introduction à l'oeuvre sur le Kavi*, Paris, Seuil.

HUSSERL, E. (1950), *Idées directrices pour une phénoménologie* (traduction de Paul Ricoeur), Paris, Editions Gallimard.

JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.

JANKELEVITCH, Vladimir (1933), *L'Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, Paris, Alcan.

JOHNSON, Mark (1987), *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, The University of Chicago Press.

JOST, François (1983), "Narration(s): en deça et au-delà", *Communications*, 38, p. 192-212.

JOST, François (1987), *L'Oeil-caméra*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

JOST, François (1988), "Mises au point sur le point de vue", *Protée*, vol. 16, no 1-2, p. 147-155.

KANT, Immanuel (1963), *Critique de la raison pure*, trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, PUF.

KANT, Immanuel (1966), *Le Jugement esthétique* (textes choisis et traduits par Florence Khodoss), Paris, Presses Universitaires de France.

KANT, Immanuel (1966), *Critique de la raison pratique*, trad. François-Joseph Picavet, Paris, PUF.

KRAMPEN, Martin (1981), «Phytosemiotics», *Semiotica*, vol. 36, nos 3-4, p. 187-209.

KUENTZ, Pierre (1972), "Parole/discours", *Langue française*, no 15, p. 18-28.

LACOUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc (1978), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.

LAKOFF, George et JOHNSON, Mark (1985), *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit.

LINNÉ, Carl von (1972), *L'Équilibre de la nature*, textes traduits par Bernard Jasmin, Paris, J. Vrin.

LINTVELT, Jaap (1981), *Essai de typologie narrative: le "point de vue"*, Paris, Editions José Corti.

LOREAU, Max (1980), *Michel Deguy, la poursuite de la poésie tout entière*, Paris, Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1973), *Pour la Poétique*, II, Paris, Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1946), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1979), *Le Visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard.

MEUNIER, Jean-Guy (1989), "La machine humaine et l'information", in *L'Informatique en perspectives* (Khadiyatoula Fall et Georges

Vignaux, éd.), Sillery, Presses de l'Université du Québec, p. 121-139.

MOSER, Walter (1990), «Réinscrire, déconstruire: une critique du troisième type», *RS/SI*, vol. 10, nos 1-2-3, p. 127-141.

MOURGUES, Nicole de (1988), «La nouvelle cuisine sémiologique» (recension de: Dominique Château, *Le Cinéma comme langage*, Paris, AISS, Publications de la Sorbonne, 1986), *Protée*, vol. 16, no 1-2, p. 233.

NORMAND, Claudine (1976), *Métaphore et concept*, Bruxelles, Éditions Complexe.

NERVAL, Gérard de (1966), «Paradoxe et vérité», in *Oeuvres* (présentées par Albert Béguin et Jean Richer), tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 435-438.

NOVALIS (1908), *Henri d'Ofterdingen*, trad. et préface par Albert Camus, Paris, Aubier.

NOVALIS (1927), *Fragments inédits*, trad. G. Claretie et S. Joachim-Chaigneau, Paris, Stock.

NOVALIS (1947), *Kleine Schriften (Petits Ecrits)*, traduits et présentés par Geneviève Bianquis, édition bilingue, Paris, Aubier-Montaigne.

OUELLET, Pierre (1988), "Peinture aveugle: le problème de la "perspective" dans un texte narratif", *Protée*, vol. 16, no 1-2, p. 53-65.

OUELLET, Pierre (1988), «Énonciation et perception: La représentation sémiolinguistique des événements perceptifs», *RS/SI*, vol. 8, nos 1-2, p. 109-130.

OUELLET, Pierre (1992), *Voir et savoir. La perception des univers de discours*, Candiac, Éditions Balzac.

PARRET, Herman (1986), *Les Passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, P. Mardaga.

PETITOT, Jean (1985), *Morphogenèse du sens I*, Paris, Presses Universitaires de France.

PETITOT, Jean (1987), «Un mémorialiste du visible: la quête du réel chez Proust», *Protée*, vol. 16, no 1-2, p. 39-52.

PETITOT, Jean (1990), Article "Forme", *Encyclopædia Universalis*, p. 712-728.

PIROUÉ, Georges (1960), *Proust et la musique du devenir*, Paris, Denoël.

POUILLO, Jean (1945), *Temps et roman*, Paris, Éditions Gallimard.

POULET, Georges (1974), *La Conscience critique*, Paris, José Corti.

POULET, Georges (1982), *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard.

PROUST, Marcel (1954), *À la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard.

PROUST, Marcel (1989), *À la recherche du temps perdu*, publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard.

RICOEUR, Paul (1975), *La Métaphore vive*, Paris, Seuil.

RICOEUR, Paul (1980), *La Narrativité*, Paris, Éditions du CNRS.

RICOEUR, Paul (1980a), *La Grammaire narrative de Greimas*, Document de recherche no 15, Groupe de recherches sémio-linguistiques, EHESS, Paris.

RICOEUR, Paul (1983), *Temps et récit*, 3 vol., Paris, Seuil.

ROSNAY, Joël de (1975), *Le Macroscope*, Paris, Seuil.

SAINT-AUGUSTIN (1968), *Les Confessions*, Paris, Les Belles Lettres.

SCHEFER, Jean-Louis (1980), *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard.

SCHELLING, "Introduction à la philosophie de l'art", dans LACOUE-LABARTHE et NANCY (1978), *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, p. 394-406.

SCHLEGEL, August Wilhelm, "Leçons sur l'art et la littérature", dans LACOUE-LABARTHE et NANCY (1978), *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, p. 341-368.

SCHMID, Wolf (1973), *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskis*, Munich, Fink.

SEBEOCK, Thomas A. (1990), *Essays in Zoosemiotics* (Monograph Series of the Toronto Semiotic Circle, Number 5), Toronto, Toronto Semiotic Circle, Victoria College in the University of Toronto.

SERRES, Michel (1991), *Le Tiers-Instruit*, Paris, F. Bourin.

SIBLOT, Paul (1994), «Les variations sémantiques d'un emprunt, ou: de la détermination de la production de sens par la perception de l'altérité», à paraître in K. Fall et V. Tremblay (éd.), *Mots et représentations comme enjeux dans les problématiques de l'interethnicité et de l'interculturalité*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

STANZEL, Franz K. (1971), *Narrative Situation in the Novel*, Bloomington, Indiana University Press.

STEINER, Georges (1975), *After Babel*, New York, Oxford University Press.

STEINER, Rudolf, *Introduction* dans GOETHE (1975), *La Métamorphose des plantes*, Paris, Triades.

STEINER, Rudolf, *Introduction* dans GOETHE (1983), *Traité des couleurs*, Paris, Triades.

STIEGLER, Bernard (1987), «Techno-logiques et traduction : la faute d'Épiméthée», *Protée*, vol. 15, no 2, p. 41-55.

SZONDI, Peter (1975), *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Minuit.

TARKOVSKY, Sergeï (1981), «De la figure cinématographique», *Positif*, no 249, p. 29-38.

TESNIERES, Lucien (1959), *Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.

TODOROV, Tzvetan (1966), "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, no 8, p. 125-151.

UEXKÜLL, Jakob von (1956), *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Gonthier.

UEXKÜLL, Thure von (Guest Editor), «Jakob von Uexküll's Theory of Meaning», no spécial de *Semiotica*, vol. 42, no 1, 1982.

VALERY, Paul (1938), *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard.

VIDAL, Jean-Pierre (1988), «L'écrivain apprenti» (recension de: Élizabeth Vonarburg, *Comment écrire des histoires*, Beloeil, Éditions La Lignée, 1986), *Protée*, vol. 16, no 1-2, p. 237-239.

VIDAL, Jean-Pierre (1989), «Musique du récit. Approches de la

description chez Raymond Chandler (*The Big Sleep*)», *Protée*, vol. 19, no 1, p. 71-78.

VIGNAUX, Georges (1988), *Le Discours, acteur du monde: énonciation, argumentation et cognition*, Paris, Editions Ophrys.

VIRILIO, Paul (1985), «Un jour, le jour viendra où le jour ne viendra pas», *Traverses*, no 35, p. 5-10.

VITOUX, Pierre (1982), "Le jeu de la focalisation", *Poétique*, 51, p. 359-368.

VITOUX, Pierre (1984), "Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique", *Études littéraires*, vol. 17, no 2, p. 261-272.

VITOUX, Pierre (1988), "Focalisation, point de vue, perspective", *Protée*, vol. 16, no 1-2, p. 33-38.