

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN LETTRES
OFFERTE CONJOINTEMENT PAR L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
ET L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

PAR JULIE GAUTHIER

B.A.

LA QUESTION DE LA CONNAISSANCE LITTÉRAIRE : ENJEUX ET PERSPECTIVES

QUÉBEC, CANADA

JANVIER 2021

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise cherche à caractériser la connaissance littéraire et à déterminer de quelles façons cette connaissance peut influencer notre monde et nos actions. Puisqu'elle est bien souvent un discours de fiction, la littérature ne peut produire des connaissances au même titre que les sciences naturelles ou les sciences sociales. La conception de la connaissance littéraire que nous proposons dans ce mémoire tient compte du rapport particulier qu'entretient la littérature à ce que nous avons tendance à considérer comme « la vérité ».

Le premier chapitre expose le cadre épistémique et théorique qui sous-tend l'ensemble de nos réflexions. Nous avons choisi un cadre constructiviste selon lequel les différents discours de connaissance sont construits dans et par notre langage. Nous nous référons essentiellement aux travaux du deuxième Wittgenstein pour définir une théorie de la connaissance générale qui peut s'appliquer à tous les discours de connaissance, y compris la littérature, et qui s'inscrit dans l'épistémologie constructiviste que nous privilégions.

Le deuxième chapitre se divise en deux parties. D'abord, nous appliquons la théorie de la connaissance établie au premier chapitre à la littérature. Nous en venons à définir la connaissance littéraire comme une connaissance implicite, qui n'est pas dite mais plutôt montrée d'une certaine façon. Nous terminerons cette partie par l'analyse poétique de deux romans : *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2012), de Nathalie Léger et *Réparer les vivants* (2014), de Maylis de Kerangal. Ensuite, dans la seconde moitié du deuxième chapitre, nous présenterons de quelle façon la connaissance littéraire peut être assimilée grâce à la triple *mimèsis* exposée dans le premier tome de *Temps et récit* (1983) de Paul Ricoeur.

Le troisième chapitre présente de quelle manière la connaissance littéraire peut non seulement être assimilée mais aussi avoir un impact sur nos formes de vie. Nous croyons que la connaissance littéraire est au cœur même de la possibilité de réappropriation subversive de termes qui ont acquis, par la force de l'habitude, un pouvoir de réification et de violence.

Finalement, ce mémoire se veut une défense de la littérature, non seulement en tant qu'art mais aussi comme discours qui nous permet, d'une certaine façon, de connaître et de comprendre notre monde et d'y agir librement.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier la FNEEQ-CSN et le Cégep de Jonquière de m'avoir permis de prendre une année de congé afin de rédiger mon mémoire de maîtrise. Pouvoir terminer ses travaux de recherche en étant rémunérée est un immense privilège. Je remercie également les personnes suivantes :

Mon directeur de maîtrise, Nicolas Xanthos, qui m'a « réveillée de mon sommeil dogmatique » et qui a toujours cru en mes capacités intellectuelles, même quand je me fâchais après tout;

Anne-Martine Parent, François Ouellet et Laurance Ouellet-Tremblay, dont les séminaires ont stimulé ma curiosité intellectuelle et m'ont donné le goût d'en apprendre toujours plus;

Mes parents, Patrice et Cécile, qui m'ont toujours encouragée à l'école, et qui sont toujours prêts à remuer ciel et terre pour me trouver tel livre obscur et onéreux;

Mes amis, Joël, Marie-Hélène, Mel, Phil, Bégin, Manuel, Myriam, Fred, Olivier, Andréanne, Noémie, Lise et tous les autres à qui j'ai cassé les oreilles avec Wittgenstein;

Ma sœur, Catherine, dont les personnages mythiques peuplent encore nos fous rires... elle est mon autrice préférée depuis que je sais lire;

Daniel, mon amoureux, qui a toujours su que je finirais par finir, même quand je me couchais sur le plancher en disant que tout était trop terrible.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
Table des matières	iv
Introduction	1
Chapitre 1. Cadre épistémique et cadre théorique	12
1.1 Tournant linguistique et épistémologie constructiviste.....	12
1.2 La seconde philosophie de Wittgenstein.....	17
1.2.1 Wittgenstein et l'épistémologie constructiviste.....	18
1.2.2 Les jeux de langage.....	22
1.2.3 Grammaires des jeux de langage.....	25
1.3 Création et modification des grammaires.....	28
1.4 Conclusion.....	29
Chapitre 2. Caractérisation de la connaissance littéraire	32
2.1 Caractérisation de la connaissance littéraire.....	34
2.1.1 Différentes conceptions de la connaissance littéraire.....	34
2.1.2 Imagination et connaissance littéraire.....	41
2.1.3 La connaissance littéraire comme connaissance implicite.....	45
2.1.4 <i>Supplément à la vie de Barbara Loden</i>	49
2.1.5 <i>Réparer les vivants</i>	58
2.2 Assimilation de la connaissance littéraire.....	69
2.2.1 Remarques sur la distinction dire/montrer.....	69
2.2.2 Mécanisme d'assimilation de la connaissance littéraire.....	71
2.3 Conclusion.....	80

Chapitre 3. Influence de la connaissance littéraire sur nos formes de vie.....	82
3.1 Littérature et paradigmes.....	83
3.2 Apparition des anomalies.....	87
3.3 Langage et structures de pouvoir.....	92
3.4 Réappropriation de la langue officielle.....	97
3.5 Littérature et réappropriation du langage.....	101
3.6 Littérature et formes de vie.....	105
3.7 Conclusion.....	107
Conclusion.....	110
Orientations bibliographiques.....	120

INTRODUCTION

Problématique

La prolifération des discours d'opinion et des plateformes qui en font la promotion ne se fait pas sans impacts : si tout le monde peut donner son avis sur presque tout, il semble que les débats auxquels nous assistons soient non seulement de plus en plus polarisés, mais aussi de plus en plus méfiants envers les discours de connaissance et les experts qui s'en réclament. Si les sciences de la nature réussissent tant bien que mal à survivre aux attaques de la *doxa*, la situation est plus difficile pour les sciences sociales et la philosophie, et carrément intenable pour les arts. L'expression artistique se voit non seulement sous-financée, mais aussi dévalorisée et marginalisée, quand elle n'est pas tout simplement ignorée. Nous croyons que, dans ce contexte où les arts, les sciences sociales et la philosophie sont non seulement dévalorisés mais où leur enseignement dans les collèges et les universités est constamment remis en question, il est primordial d'entamer un dialogue entre les différents discours qui cherchent non seulement à mieux comprendre le monde, mais aussi à lui donner un sens. La littérature occupe, dans la situation actuelle, une position particulière : si on la reconnaît facilement comme une forme d'art, on lui accorde plus difficilement une place parmi les discours de connaissance.

Nous assistons toutefois aujourd'hui à un changement du paradigme littéraire : la littérature contemporaine prend conscience de son rôle de discours de connaissance et commence à l'explorer. Dans *La littérature française au présent*, Dominique Viart et Bruno Vercier parlent d'une « nouvelle période esthétique » tandis que la littérature devient une « activité critique » (Viart et Vercier, 2008 : 8) qui déconcerte et écrit une nouvelle façon de dire le monde. Si les sciences sociales et la philosophie ont, de tout temps, puisé dans la littérature les exemples qui viennent illustrer leurs théories, nous croyons que la littérature ne fait pas qu'illustrer le savoir : elle entretient avec lui un rapport de production. C'est aussi l'idée avancée par Anne Barrère et Danilo Martuccelli dans *Le roman comme laboratoire* (2009). Selon eux, la littérature problématise, à travers un récit de fiction, la place du sujet dans le monde. Ce faisant, le roman présente une sociologie implicite du personnage. Au même titre, nous pourrions avancer que le roman peut présenter une philosophie ou une théorie politique implicite. Dans son article « Histoire, littérature et philosophie : un travail d'innovation langagière » (2010), paru dans la revue *A contrario*, Lorenzo Bonoli présente la littérature comme le dénominateur commun de toute discipline qui utilise l'écrit comme mode d'expression et de transmission de la connaissance. Selon lui, les modalités de construction des connaissances en histoire, en littérature et en philosophie se ressemblent : ces trois disciplines utilisent le langage qui n'apparaît plus comme un outil neutre, depuis l'émergence de l'épistémologie constructiviste. Comme l'explique Bonoli, la médiation linguistique joue un rôle important dans le fonctionnement épistémique d'un discours de connaissance, et on ne peut nier le travail d'écriture du chercheur, qui consiste en une « mise en forme – ou mieux d'in-formation et de *trans*-formation – des connaissances. » (Bonoli, 2010 : 29)

Ainsi, pour Bonoli, tout savoir est construit par le langage et se dévoile dans ce dernier. En ce sens, la littérature peut, elle aussi, prétendre à une forme de construction du savoir.

En somme, nous croyons que la littérature ne se contente pas de représenter l'agir humain : elle permet aussi une réflexion critique sur cet agir et nous donne, d'une façon qui lui est propre, les moyens non seulement de penser mais aussi de modifier cet agir. Nous nous proposons donc, dans ce mémoire, d'élaborer une théorie de la connaissance littéraire qui permettrait de considérer la littérature non seulement comme un art, mais aussi comme un discours de connaissance. Cette connaissance littéraire serait, selon nous, différente des connaissances que pourraient nous fournir les sciences sociales ou la philosophie.

Cadre épistémologique et théorie littéraire adoptés

La philosophie du langage et l'épistémologie constructivistes issues du tournant linguistique nous serviront tout au long de ce mémoire. L'épistémologie constructiviste a cet intérêt fondamental pour nous de faire du langage, qui est l'outil principal de la littérature, le lieu privilégié de la construction de nos connaissances.

Nous le verrons, l'épistémologie constructiviste ne peut être pensée indépendamment de la question du langage, du mode de fonctionnement de ce dernier. Afin d'étudier cette question, nous nous référerons aux travaux du philosophe Ludwig Wittgenstein. La philosophie de Wittgenstein est marquée par une coupure : si le premier Wittgenstein espérait trouver un langage parfait, qui

collerait à la structure du monde, le second Wittgenstein abandonne l'idée d'un langage qui représenterait une réalité qui lui est extrinsèque. Au contraire, pour le second Wittgenstein, le langage est le seuil même de nos connaissances et de ce qu'il appellera nos « formes de vie ». Ajoutons que, dans sa philosophie tardive, Wittgenstein ne s'intéresse plus au langage parfait, mais aux divers « jeux de langage » dans lesquels nous nous situons et qui forment notre vie commune. Nous aborderons ces questions avec deux ouvrages importants de la seconde philosophie de Wittgenstein : *Les Investigations philosophiques* (1953) et le traité *De la certitude* (1969).

Tout au long de ce mémoire, en plus d'adopter une épistémologie constructiviste, nous proposerons d'appréhender la littérature en gardant à l'esprit qu'un texte est toujours situé dans un certain contexte. En d'autres mots, les enjeux que nous voyons et que nous souhaitons aborder dans le cadre de ce mémoire nécessitent, selon nous, de s'intéresser non seulement au contenu d'une œuvre littéraire mais aussi aux conditions qui permettent sa production et sa réception. Ainsi, afin d'établir notre théorie de la connaissance littéraire, nous devons nous éloigner d'une conception décontextualisante de la littérature. La conception de la littérature que nous adoptons est fortement inspirée des travaux de Florent Coste, dont l'essai *Explore* est paru en 2017.

Si certaines théories littéraires demandent d'étudier uniquement le texte, nous proposons plutôt de considérer le texte et le contexte dans lequel il est produit, et sur lequel il peut agir. Nous privilégierons une approche littéraire qui prend en compte l'amont et l'aval du texte, sans réduire ce dernier à une relation linéaire, fermée et à sens unique entre l'auteur et son lecteur. De cette façon, nous pourrions en arriver à une épistémologie littéraire qui permettra de penser non

seulement la connaissance littéraire, mais aussi ses impacts possibles sur les individus et les sociétés qu'ils composent. D'autant plus, comme l'explique Florent Coste dans *Explore*, que l'attitude qui consiste à réduire une œuvre d'art à sa manifestation physique, une toile ou un livre par exemple,

entraîne une forme de myopie difficilement soignable. Plus l'on cherche à lui conférer des contours stables et fermes, plus l'œuvre littéraire apparaît comme un artefact à un autre titre, non seulement comme un objet non naturel [...], mais au sens où un scientifique l'emploie : comme une construction artificielle émergeant des conditions expérimentales. (Coste, 2017a : 18)

Une réduction ontologique de l'œuvre d'art à sa manifestation physique revient, affirme Coste, à oublier que l'œuvre d'art est non seulement appréhendée mais aussi créée dans et par un contexte social, politique, historique... Cette attitude consistant à refuser une définition essentialiste de la littérature nous prémunit contre une certaine fermeture qui refuserait de reconnaître comme « littéraire » une œuvre qui viendrait transgresser les frontières trop strictes de cette conception de la littérature. Dans le cas contraire, la littérature serait fermée à toute possibilité de nouveauté, ou d'évolution. Ce point est essentiel pour notre propos puisque, nous le verrons, la connaissance littéraire telle que nous la définirons se manifeste par ce que nous appellerons des « innovations langagières », c'est à dire des usages du langage qui sortent de nos cadres conceptuels habituels.

En enfermant le texte dans des catégories tautologiques et en cherchant à lui assigner des règles strictes auxquelles une « bonne » littérature se doit d'obéir, on risque d'empêcher le littéraire d'envisager de nouvelles formes de littérature, ainsi que de nouveaux usages pour la littérature. De notre côté, nous croyons plutôt, comme Florent Coste, qu'il n'y a pas, en littérature, « un critère commun capable de [la] traverser de part en part, ou susceptible de l'unifier globalement. » (Coste, 2017a : 303) Dans le cadre de ce mémoire, nous proposons plutôt de considérer la littérature

comme « une classe résolument mouvante d'expériences » (Coste, 2017a : 304) qui se construirait à la manière d'une étoffe, constituée d'une multitude de fils qui s'entremêlent, conférant étendue et solidité au tissu littéraire : « du fait de son assemblage avec d'autres fibres voisines, la corde littéraire s'étire, de littérature en littérature. Un concept aux bords flous, loin de manquer de robustesse, doit sa résistance et sa solidité à la démultiplication de ces petites liaisons. » (Coste, 2017a : 305)

En somme, plutôt que de parler de la littérature, nous devrions parler des littératures, sans chercher à restreindre la portée et les usages de ces littératures, toujours en mouvement ou en construction, et refuser de les enfermer dans la cloche en verre d'une conception essentialiste, qui nous fait oublier qu'une œuvre littéraire participe toujours d'une forme de vie qui ne saurait se réduire au simple échange unilatéral entre auteur et lecteur. En effet, selon une conception constructiviste de la connaissance et de la littérature, la séparation entre le texte littéraire et le contexte dans lequel ce texte est écrit, publié, partagé et lu n'a plus aucun sens. L'œuvre littéraire s'inscrit dans un contexte collectif, et résulte de ce contexte, en même temps qu'elle le transforme. Ainsi, comme l'affirme Florent Coste, le processus de lecture est un processus social et collectif. Le sens d'un texte littéraire ne saurait se réduire à ce que son auteur a voulu dire, ou à ce qu'un lecteur individuel en aurait compris :

Le sens d'une conduite humaine (et, par exemple, d'une démarche littéraire, d'une activité artistique) est irréductible aux raisons que pourrait en donner l'acteur en question, ou aux intentions qu'il pourrait expliciter. Le sens d'un acte esthétique ou d'une œuvre littéraire est loin d'être logé dans quelque cavité mentale. Il faut aller chercher ailleurs : dans les formes de vie, dans l'environnement, dans la culture, au sein des « institutions du sens » où tout cela palpite. Ce dont le littéraire a besoin, c'est d'être accompagné par un (ou de devenir) un anthropologue externaliste, qui

défendrait une théorie sociale de l'art, soucieuse de décrire les relations dont les termes sont précisément les œuvres d'art. (Coste, 2017a : 41)

L'anthropologue de la littérature imaginé par Coste ne réduit pas son intérêt à la figure de l'auteur ou du lecteur mais s'intéresse à la littérature comme « objet processuel inscrit [...] dans des réseaux d'actions et de pratiques [...] où auteur et lecteurs prennent place parmi une diversité d'autres acteurs souvent insoupçonnés. » (Coste, 2017a : 40) En somme, pour Coste, un texte est toujours « solidaire d'un contexte » (Coste, 2017a : 382) et entre en relation avec les divers éléments qui, avec lui, constituent ce contexte. Ce sont ces relations qui donnent leur sens non seulement au texte, mais à tous les éléments qui participent du même contexte que le texte littéraire. Autrement dit, les œuvres littéraires s'inscrivent nécessairement dans notre langage commun. La littérature, dans ce contexte, sort de l'enfermement imposé par la relation linéaire auteur-lecteur et devient un instrument d'apprentissage du social et du collectif. La lecture d'un texte littéraire est « un travail rivié à un arrière-plan social et culturel » (Coste, 2017a : 319) et c'est grâce au contexte social commun dans lequel le texte et le lecteur s'inscrivent que ce dernier pourra non seulement comprendre l'oeuvre littéraire qu'il est en train de lire mais aussi être influencé par cette dernière :

Le langage n'existe qu'à travers les usages publics et les interactions dont il est solidaire et dont il serait vain de prétendre se détacher pour en extraire la signification. L'idée même d'un langage qui ne serait pas fondé sur quelque vie commune est par conséquent inconcevable. Le travail de la littérature, en quelque manière qu'elle opère dans notre langage, participe, avec une efficacité variable, de la formation de notre vie commune: tantôt elle reconduit et consolide ce que nous partageons, tantôt elle le questionne et le conteste, tantôt elle parvient à le reconfigurer, etc. L'étude de la littérature doit dès lors se frotter à l'observation et à la compréhension de la forme de vie qui produit et que produit l'oeuvre littéraire en question. (Coste, 2017a : 153)

En ce sens, il faut revoir cette idée selon laquelle l'oeuvre littéraire se contenterait de raconter une histoire, en respectant les règles esthétiques propres à son genre. Dans ce mémoire, nous nous

proposons, pour reprendre les mots de Florent Coste, d'appréhender l'oeuvre littéraire « moins comme un *opus* que comme un *modus operandi*, déterminée autant que déterminante des relations sociales, produite et productrice de l'histoire. » (Coste, 2017a : 60) Rappelons-le : la conception de la littérature que nous adoptons n'est évidemment pas la seule qui soit intéressante ou valable. Toutefois, elle s'avère nécessaire afin d'aborder les problématiques qui seront étudiées dans le cadre de ce mémoire.

Division des chapitres

Dans le premier chapitre, nous établirons le cadre théorique qui sous-tendra l'ensemble du travail. Avant de pouvoir discuter de la connaissance littéraire, nous devons établir une théorie de la connaissance qui s'applique à tous les discours de connaissance. D'abord, nous aborderons le tournant linguistique et l'épistémologie constructiviste qui en découle avec deux articles de Lorenzo Bonoli parus dans la revue *A contrario* : « Écrire et lire les cultures : l'ethnographie, une réponse littéraire à un défi scientifique » (2006) et « Histoire, littérature et philosophie : un travail d'innovation langagière » (2010). Nous aurons aussi recours à l'article de Vincent Descombes « Edmond Ortigues et le tournant linguistique » (2005) paru dans la revue *L'Homme*.

Ensuite, nous nous référerons essentiellement aux travaux de Ludwig Wittgenstein et au tournant linguistique initié par la philosophie du langage, qui a permis le développement d'une épistémologie constructiviste. Comme nous l'avons mentionné, nous nous

intéresserons aux travaux du second Wittgenstein, dont les écrits ont été publiés à titre posthume. Nous nous référerons surtout aux *Investigations philosophiques*, ouvrage publié pour la première fois en 1953, et au traité *De la certitude*, publié pour la première fois en 1969. Nous aurons aussi recours au *Cahier Bleu* et au *Cahier Brun* (1933-35), aux *Leçons et conversations* (1966), ainsi qu'au *Tractatus logico-philosophicus* (1921). Pour nous aider dans notre lecture de Wittgenstein nous nous appuierons sur les travaux de Christiane Chauviré, dont *Le grand miroir : essais sur Pierce et Wittgenstein* (2003) et *Voir le visible : la seconde philosophie de Wittgenstein* (2003a). Nous nous référerons aussi au livre de Pierre Hadot, *Wittgenstein et les limites du langage* (2004), ainsi qu'au *Dictionnaire Wittgenstein* (2003) de Hans Jonas Glock. Finalement, l'article de Nicolas Xanthos « Les jeux de langage chez Wittgenstein » (2006) nous permettra d'établir un premier pont entre les idées de Wittgenstein et la littérature.

Dans le deuxième chapitre, nous appliquerons notre cadre théorique à la littérature. Il faudra donc trouver comment un savoir peut être généré et transmis dans ce discours général sur le monde qu'est la littérature. En somme, le deuxième chapitre visera à démontrer ce qui caractérise le savoir littéraire, et comment celui-ci peut se trouver dans un récit de fiction. Nous commencerons par étudier deux conceptions de la connaissance littéraire, afin de déterminer si notre cadre théorique et l'épistémologie constructiviste que nous privilégions peuvent s'y appliquer. Nous dégagerons de ces théories de la connaissance littéraire certains points positifs qui se retrouveront dans l'épistémologie littéraire que nous établirons à la fin de la première moitié du chapitre. Pour atteindre ces objectifs, nous nous

référerons essentiellement au livre *La connaissance de l'écrivain* (2008) de Jacques Bouveresse et son article « Y a-t-il une épistémologie de la connaissance littéraire – Et peut-il y en avoir une? » (2015) paru dans la revue *Narrative Matters*. Nous aborderons aussi les théories d'Hilary Putnam avec son livre *The collapse of the fact/value dichotomy and other essays* (2002), dans lequel il adopte une position résolument constructiviste et rejette une séparation hermétique entre les jugements de faits, décrits comme purement rationnels, et les jugements de valeurs, qui seraient essentiellement subjectifs. Puis, avec les travaux de Jacques Bouveresse mais aussi ceux de Martha Nussbaum et Cora Diamond, nous pourrions proposer une définition de la connaissance littéraire comme connaissance pratique, qui ne se manifeste pas dans ce que le récit nous dit, mais dans ce que le récit nous montre. Par la suite, nous donnerons deux exemples de la connaissance qui peut être montrée par la littérature en proposant des analyses de *Supplément à la vie de Barbara Loden*, un roman de Nathalie Léger paru en 2013, et *Réparer les vivants*, un roman de Maylis De Kerangal paru en 2014. Nous terminerons le deuxième chapitre en montrant que, si la mise en lumière et l'identification précises et détaillées de la connaissance littéraire présente dans un texte requièrent les ressources de l'analyse poétique, l'assimilation concrète de cette connaissance dans et par la lecture peut être tout à fait indépendante de l'analyse en tant que telle. Pour ce faire nous nous référerons au premier tome de *Temps et Récit* (1983) de Paul Ricoeur, et plus précisément au cycle de la triple mimésis.

Finalement, dans le troisième chapitre, nous approfondirons la réflexion amorcée avec la triple mimésis de Ricoeur. Nous utiliserons le concept de « paradigme » tel que

développé par Thomas Kuhn dans *La structure des révolutions scientifiques* (1962) afin de mieux comprendre comment nos jeux de langage et la structure de ceux-ci participent toujours d'une forme de vie collective, et comment nos divers jeux de langage sont interreliés. Par la suite, nous verrons avec *Langage et pouvoir symbolique* (1991) de Pierre Bourdieu et *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif* (2017) de Judith Butler comment le langage que nous utilisons peut faire l'objet d'une appropriation par les structures de pouvoir et d'une réappropriation subversive par celles et ceux qui voudraient contester ou ébranler ces structures de pouvoir. Finalement, nous suggérerons, avec Florent Coste et les idées qu'il présente dans *Explore*, que la réappropriation commune du langage peut être un des effets de la connaissance littéraire sur nos formes de vie. La littérature, dira Florent Coste, nous éduque au pluralisme : elle permet non seulement une réappropriation du langage mais, en plus, elle nous montre différentes réalités et nous sort de l'enfermement dans lequel nous sommes trop souvent jetés.

CHAPITRE 1 : CADRE ÉPISTÉMIQUE ET CADRE THÉORIQUE

Avant de pouvoir parler de la littérature comme discours de connaissance et de l'apport de la littérature dans les autres discours de connaissance, il est nécessaire de définir la conception de la connaissance à laquelle nous nous référerons dans le cadre de ce mémoire. Il s'agit, ici, non de prendre une position épistémique et de la présenter comme la seule valable, mais plutôt de réfléchir au cadre épistémique dans lequel il sera possible de traiter de la question de la connaissance d'un point de vue littéraire. La tâche qui nous attend est double : non seulement savoir de quelle façon la connaissance est contenue dans la littérature (c'est ce qui nous occupera dans le deuxième chapitre de ce mémoire), mais aussi déterminer un moyen de penser ce savoir, qui s'inscrit à travers de multiples manières de décrire et comprendre le monde. Pour y arriver, nous devons établir un cadre théorique qui pourra rendre compte des différents discours sur la réalité, ou des différents modes de connaissance, hors du champ littéraire. Une fois ce cadre théorique posé, nous pourrons l'appliquer à tous les discours qui nous fournissent des outils pour mieux comprendre le monde, y compris la littérature.

1.1 Tournant linguistique et épistémologie constructiviste

On a, pendant longtemps, distingué et séparé les différents types de discours de connaissance : aux sciences sociales, on attribuait la reconstitution des faits du passé ou les

descriptions des formes de société ; les sciences naturelles (ou « pures ») décrivaient le fonctionnement et l'arrangement de la matière ; et à la philosophie il revenait de s'occuper des connaissances premières, ou métaphysiques. La littérature, quant à elle, se contentait d'évoquer des récits imaginaires, sans prétention à la connaissance.

Si la situation tend à changer depuis le milieu du 20^e siècle, c'est notamment grâce à l'apparition et à la diffusion de conceptions épistémiques de nature constructiviste qui non seulement ouvrent à une certaine interdisciplinarité, mais aussi permettent d'envisager la connaissance moins comme une représentation du monde que comme une construction, justement, où le langage agit comme lieu complexe de cette construction de connaissance. Le tournant épistémique constructiviste ne peut donc pas être pensé indépendamment de la question du langage, et du tournant linguistique qui a marqué la philosophie moderne. Ce tournant linguistique, comme l'explique Vincent Descombes, se pose de trois façons différentes et refuse trois présupposés du Cogito, soit l'acte de conscience par lequel le sujet se donne à lui-même l'objet de sa connaissance :

- 1) L'acte de conscience permettrait à quelqu'un de se soustraire à l'histoire, de commencer radicalement : c'est là ce que conteste la philosophie herméneutique de l'homme comme créature langagière ;
- 2) L'acte de conscience permettrait à un sujet pensant de se poser lui-même, pour lui-même avant toute communication « extérieure » avec autrui : c'est là ce que conteste la philosophie pragmatique des actes de discours (speech acts) ;
- 3) L'acte de conscience permettrait au sujet pensant de connaître ses « idées » et d'abord de les identifier en portant sur elles le « regard de l'esprit » : c'est là ce que conteste la philosophie logico-linguistique en tant qu'elle dénonce le mythe d'une langue privée. (Descombes, 2005 : 10)

Le tournant herméneutique en philosophie soutient, comme l'explique Paul Ricoeur à propos de Heidegger et Gadamer, qu'il existe une « condition langagière de toute expérience humaine. » (Ricoeur, 1986 : 29) C'est à partir de cette idée de condition langagière que la philosophie herméneutique participe du tournant linguistique : le penseur ne peut s'exclure du monde des « objets », pas plus qu'il ne peut s'exclure de l'histoire ou du langage. Le tournant pragmatique, qui s'inscrit lui aussi dans le tournant linguistique, s'opère notamment avec les travaux de Peirce, pour qui la proposition est une représentation, une icône « c'est-à-dire un signe ayant pour caractéristique de “ressembler” à son objet, de reproduire les relations existant entre les éléments de l'état des choses qu'elle représente. » (Chauviré, 2003 : 13) Finalement, la philosophie logico-linguistique non seulement s'est intéressée à la question du langage privé, comme le souligne Descombes, mais a aussi critiqué l'idée selon laquelle expliquer le sens d'un mot ou d'un signe nécessite d'en donner une définition absolue. Une telle conception de la définition reviendrait à perpétuer le préjugé positiviste. Au contraire, « expliquer le sens d'un mot [...] c'est plutôt donner des exemples ou des règles d'usage ». (Descombes, 2005 : 30) Nous y reviendrons lorsqu'il sera question des travaux de Ludwig Wittgenstein.

Le tournant linguistique et la conception langagière de la connaissance qui en découle nous permettent d'envisager cette connaissance de façon constructiviste: le langage est désormais au centre du processus permettant au sujet de se faire une image de la réalité. D'un point de vue constructiviste, la connaissance n'est plus, comme l'imaginait Platon, ce monde immatériel abritant des Idées abstraites que le philosophe pourrait entrevoir, et espérer

connaître, lorsque ces Idées abstraites se donnent à voir. Au contraire, l'individu, ou son esprit, joue un rôle actif dans l'élaboration de ses connaissances. C'est là la « seconde révolution copernicienne » dont parlait Emmanuel Kant dans la *Critique de la raison pure* (1781) : l'individu n'est pas simplement passif dans l'acquisition de la connaissance, il y participe et est en interaction avec la réalité et la connaissance de cette dernière. Par conséquent, les théories constructivistes marquent une rupture avec cette idée selon laquelle toute connaissance est nécessairement vraie ou fausse par rapport à une réalité indépendante, située sur un plan ontologique que l'individu se contenterait de décrire plus ou moins exactement. La connaissance n'a donc pas de valeur ou de sens intrinsèque, c'est plutôt le sujet connaissant qui lui donne sa valeur et son sens. Ainsi, dans son article « Écrire et lire les cultures : l'ethnographie, une réponse littéraire au défi scientifique » (2006), Lorenzo Bonoli s'intéresse au rôle de la médiation linguistique dans le fonctionnement épistémique : le langage, explique-t-il, n'est plus un outil neutre qui sert à transmettre une représentation (plus ou moins) adéquate de la réalité. Lorsqu'il s'agit d'un texte d'ethnologie, par exemple,

la connaissance cesse d'être conçue comme la récolte des représentations directes et adéquates de l'autre culture pour devenir une activité de construction de formes symboliques en mesure de rendre compte de la rencontre de notre système symbolique avec le système symbolique d'une autre culture. (Bonoli, 2006 : 113)

C'est lorsque nous passons d'une épistémologie positiviste à une conception constructiviste de la connaissance que nous pouvons rapprocher, comme l'affirme Lorenzo Bonoli dans son article « Histoire, littérature et philosophie : un travail d'innovation langagière », les modalités de construction de connaissance de ces trois domaines. Ce faisant,

la fiction est apparue comme une notion qui permettrait de déstabiliser la conception traditionnelle de la connaissance, tout en se présentant comme un

dénominateur commun qui semblait pouvoir se rattacher à toute discipline se fondant d'une manière ou d'une autre sur le texte écrit, pour établir, fixer et transmettre ses connaissances. (Bonoli, 2010 : 28)

En somme, le changement de paradigme épistémique a non seulement forcé les différentes disciplines à revoir leurs frontières, qui sont bien plus poreuses que ce que la conception positiviste pouvait laisser croire, mais il permet aussi à la littérature de revendiquer une place parmi les discours de connaissance. Pour Lorenzo Bonoli, la fiction devient un point commun entre toutes les disciplines qui présentent et transmettent la connaissance par le texte écrit et, pourrions-nous ajouter, par le langage. Ainsi, on peut désormais affirmer que des discours de connaissance comme l'anthropologie ou l'histoire contiennent une part de fiction, entendue comme un travail d'écriture et de mise en forme. Pour Bonoli, ce travail de mise en forme ne se restreint donc pas à la littérature : on le retrouve aussi dans toutes les disciplines des sciences humaines (Bonoli, 2010 : 29). Inversement, nous pourrions aussi ajouter, comme l'affirme Paul Ricœur, que la fiction nous permet de concevoir de nouvelles modalités de connaissance, hors des limites de la description habituelle du réel :

La fiction a, si l'on peut dire, une double valence quant à la référence : elle se dirige ailleurs, voire nulle part ; mais, parce qu'elle désigne le non-lieu par rapport à toute réalité, elle peut viser indirectement cette réalité, selon ce que j'aimerais appeler un nouvel effet de référence. Ce nouvel effet de référence n'est pas autre chose que le pouvoir de la fiction de redécrire la réalité. (Ricœur, 1986 : 246)

Comme l'explique Bonoli, « avec l'avènement des positions constructivistes s'ouvre la possibilité de concevoir de nouvelles modalités de référence à la réalité et de nouvelles modalités de participation à la constitution des connaissances. » (Bonoli, 2010 : 30) La

connaissance est donc non plus une représentation du réel, mais une production nouvelle de sens, ce qui, dira Bonoli, « justifie au fond le présupposé de départ de [sa] réflexion, à savoir celui de concevoir aussi la littérature comme lieu de constitution des connaissances. » (Bonoli, 2010 : 35) Ce faisant, Bonoli rejoint l'idée d'« innovation sémantique » déjà élaborée par Paul Ricœur dans ses travaux sur la métaphore. Pour Ricœur, cette innovation sémantique est la « production d'une nouvelle pertinence sémantique par le moyen d'une attribution impertinente. » (Ricœur, 1975 : 9) Une innovation sémantique est donc une nouvelle création langagière : une scientifique qui découvrirait une nouvelle particule subatomique, par exemple, devrait faire preuve de ce type d'innovation non seulement pour nommer mais aussi pour décrire et expliquer sa découverte. Si toute découverte oblige cet effort d'innovation sémantique, et si le langage devient, dans la conception constructiviste de la connaissance, non seulement un outil pour décrire mais aussi, et surtout, un outil pour construire la connaissance, alors les innovations sémantiques de la fiction littéraire, qui arrivent à se situer « aux limites du langage familier » (Bonoli, 2010 : 35) en osant « des arrangements inhabituels et parfois même dérangeants » (Bonoli, 2010 : 35) , deviennent un lieu de prédilection pour la construction de nouvelles connaissances.

1.2 La seconde philosophie de Wittgenstein

Afin de définir davantage en quoi consistent, d'un point de vue linguistique, ces « arrangements inhabituels », nous nous servons de la philosophie du langage de Ludwig Wittgenstein. Les travaux de ce dernier ont amorcé le tournant linguistique, menant non

seulement à une nouvelle conception du langage et des signes qui le composent mais aussi à cette nouvelle épistémologie constructiviste dont il a été question dans les paragraphes précédents. Ajoutons que la philosophie de Wittgenstein est marquée par une transition dans les idées du penseur : les premières théories de Wittgenstein, influencées par la philosophie du langage de son époque, seront critiquées par le philosophe lui-même, alors qu'il s'éloigne, dans sa philosophie tardive, des conceptions du langage héritées du Cercle de Vienne. Les idées du premier Wittgenstein, exposées dans le *Tractatus logico-philosophicus*, visent à établir un langage purement logique, alors que le second Wittgenstein réhabilite le langage quotidien en affirmant qu'il n'existe pas « un langage » mais « des jeux de langage » joués dans des situations déterminées. Avec la seconde philosophie de Wittgenstein, nous cherchons à déterminer, d'un point de vue linguistique, en quoi consistent ces « innovations sémantiques » à l'origine des connaissances que nous donnerait la littérature. Nous verrons donc comment la seconde philosophie de Wittgenstein s'inscrit dans la perspective constructiviste que nous privilégions et par quels mécanismes elle permet la production d'une nouvelle pertinence sémantique, au moyen d'une attribution non pertinente, pour reprendre les mots de Ricoeur.

1.2.1 Wittgenstein et l'épistémologie constructiviste

Avant les travaux de Wittgenstein, la conception du langage a essentiellement toujours été la même : il s'agit d'une conception nominaliste selon laquelle chaque mot, pris individuellement, a une signification qui se rapporte à l'objet que le mot représente. Par

exemple, dans la majorité des dialogues platoniciens, le personnage de Socrate mis en scène par Platon force ses interlocuteurs à fournir une définition universelle à des mots, ou des concepts, plus ou moins abstraits. Si Socrate oppose l'universel et le particulier lorsqu'il s'agit de définir exactement le sens d'un mot, Platon radicalisera la position de son maître dans son ontologie et sa métaphysique. En effet, les définitions universelles que recherche Socrate deviennent chez Platon des Idées transcendantales qui évoluent dans un monde bien réel, séparé du nôtre. Ce faisant, Platon instaure une coupure entre les concepts et le monde matériel et lance une tradition philosophique qui perdurera du Moyen-Âge, alors que la philosophie est largement occupée par la querelle des universaux, jusqu'à la philosophie contemporaine, marquée par le langage phénoménologique et les théories abstractionnistes voulant « qu'un concept corresponde à une propriété commune aux objets tombant sous ce concept ; propriété en vertu de laquelle le concept, ou le terme correspondant, s'appliquerait légitimement à tous ces objets. » (Chauviré, 2003 : 47) Même les premières théories du langage issues de la philosophie analytique, celles de Frege notamment, n'ont pas échappé à la conception nominaliste du langage, à laquelle le second Wittgenstein s'oppose radicalement.

La philosophie du langage et l'épistémologie se trouvent ici étroitement liées : en adoptant une conception du langage nominaliste, selon laquelle les mots servent à désigner une réalité qui leur est indépendante, on en vient à considérer la connaissance comme une recherche visant à s'approcher de la vérité à propos de cette réalité indépendante. Dans sa philosophie tardive, Wittgenstein réplique à tous ceux qui ont été séduits non seulement par

la conception nominaliste du langage mais aussi par une épistémologie positiviste : la philosophie antique et médiévale, le Cercle de Vienne, Frege et Peirce, ainsi que lui-même, dans le *Tractatus*.

Si le langage avait des règles strictes, et visait cette utilisation idéale que le premier Wittgenstein croyait trouver avec la logique, les questions de Socrate obtiendraient facilement leurs réponses. Or, le second Wittgenstein s'oppose aux essences et aux idéaux et « reconnaît que beaucoup de nos concepts fonctionnent comme des concepts d'air de famille ; au lieu de refléter une essence des choses, ils reflètent la diversité et la souplesse, dans une certaine cohérence des mots correspondants. » (Chauviré, 2003 : 49) Ce faisant, Wittgenstein abandonne la quête philosophique de l'universel, et l'épistémologie positiviste qui en découle, et nous rappelle à notre langage quotidien, affirmant qu'un mot, dont les bords sont flous, peut être utilisé dans différents contextes, et porter différentes significations.

En somme, dans sa seconde philosophie, Wittgenstein revient sur les « erreurs » de sa philosophie de jeunesse, à laquelle il reprochera d'avoir délaissé le langage ordinaire au profit d'un langage idéal qui n'existe pas. Ajoutons que, dans sa philosophie tardive, Wittgenstein adopte une épistémologie constructiviste dans laquelle langage et connaissance se trouvent étroitement liés : le langage n'est pas un simple outil servant à décrire la connaissance. Il est l'endroit même où se forme la connaissance. Le philosophe propose, comme l'explique Pierre Hadot, que « le langage humain ne peut découvrir des significations qui lui seraient

extérieures, c'est l'activité linguistique humaine qui engendre des significations. » (Hadot, 2014 : 74)

Pour Wittgenstein, identifier la signification d'un mot à son référent est « une erreur de catégorie, à savoir confondre ce qu'un mot représente avec sa signification. » (Glock, 2003 : 298) Wittgenstein dénonce l'erreur fréquente qui consiste à confondre la signification d'un mot, qui relève de l'usage du mot, avec l'objet désigné par ce mot. Lorsqu'il affirme que « les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde » (Wittgenstein, 1986 : §5.6), Wittgenstein prend une position résolument constructiviste et nie toute transcendance au sens des mots. Le sens n'est pas attribué aux mots par une puissance qui nous serait extérieure. Au contraire, « un mot a le sens que quelqu'un lui a donné. » (Wittgenstein, 1996 : 28) Autrement dit, la signification d'un mot n'est pas indépendante de l'usage que nous faisons de ce mot : « Pour une large classe de cas où l'on use du mot "signification" – sinon pour tous les cas de son usage – on peut expliquer ce mot de la façon suivante : La signification d'un mot est son usage dans le langage. » (Wittgenstein, 1986 : §43) En somme, en développant les possibilités d'usage d'un mot, nous augmentons, par le fait même, les différents sens que ce mot peut prendre.

C'est donc en utilisant les mots que nous leur donnons un sens. Les mots n'ont pas de sens figé et nous donnent le degré de liberté nécessaire pour les utiliser dans différents contextes, permettant ainsi une créativité langagière. En d'autres termes, pour Wittgenstein, notre langage est en constant mouvement et il arrive fréquemment que nous utilisions nos

concepts dans de nouveaux contextes. Ce faisant, le mot que nous utilisons dans un nouveau contexte acquiert un nouveau sens et permet, dans une perspective constructiviste, le développement de nouvelles connaissances.

La seconde philosophie de Wittgenstein non seulement s'inscrit dans la perspective constructiviste que nous privilégions mais nous donne aussi un moyen de penser ces innovations sémantiques, ou productions nouvelles de sens, dont nous avons parlé en début de chapitre. Afin de bien comprendre quels sont, selon Wittgenstein, les mécanismes qui régulent notre utilisation du langage, et comment ces mécanismes peuvent se transformer et permettre d'utiliser les mots dans de nouveaux contextes, nous devons nous pencher sur deux éléments clés de la seconde philosophie de Wittgenstein : les « jeux de langage » et les « grammaires » de ces jeux de langage.

1.2.2 Les jeux de langage

Les différentes façons d'utiliser le langage commun sont au cœur de la seconde philosophie de Wittgenstein. Pour l'auteur des *Investigations*, il existe un nombre infini de propositions :

Mais combien de sortes de phrases existe-t-il? L'affirmation, l'interrogation, le commandement peut-être? – Il en est d'innombrables sortes ; il est d'innombrables et diverses sortes d'utilisation de tout ce que nous nommons « signes », « mots », « phrases ». Et cette diversité, cette multiplicité n'est rien de stable ni de donné une fois pour toutes ; mais de nouveaux types de langage, de nouveaux jeux de langage naissent, pourrions-nous dire, tandis que d'autres

vieillissent et tombent en oubli. (Nous trouverions une *image approximative* de ceci dans les changements des mathématiques.)

Le mot « jeu de langage » doit faire ressortir ici que le parler du langage fait partie d'une activité ou d'une forme de vie.

[...]

Il est intéressant de comparer la multiplicité des instruments du langage et de leur mode d'utilisation, la multiplicité des espèces de mots et de propositions avec ce que les logiciens ont dit au sujet de la structure du langage (y compris l'auteur du *Tractatus logico-philosophicus*). (Wittgenstein, 1986 : §23)

L'auteur du *Tractatus* est coupable d'une trop grande simplification et, par le fait même, d'une mauvaise compréhension de la nature du langage lorsqu'il réduit les propositions du langage à des propositions de faits. À cette conception étroite, le second Wittgenstein oppose l'idée des « jeux de langage ». Un jeu de langage est un ensemble de signes réglés qui se confèrent mutuellement signification et cohérence à « l'image d'une étoffe tissée par la main de l'homme », pour reprendre l'expression de Willard Van Orman Quine dans *Deux dogmes de l'empirisme*.

Comme l'explique Pierre Hadot dans *Wittgenstein et les limites du langage*, les significations des mots s'organisent de différentes façons selon les jeux de langage dans lesquels ces mots sont utilisés. Autrement dit, nos concepts sont à même d'être utilisés dans plusieurs contextes, et s'adaptent à nos divers jeux de langage et aux règles de ces derniers :

La philosophie « thérapeutique » de Wittgenstein veut donc nous guérir de l'inquiétude métaphysique en nous ramenant à l'Urphänomen, l'activité linguistique quotidienne, dans la diversité irréductible des jeux de langage, c'est-à-dire de nos attitudes et de nos formes de vie : il n'y a pas un langage, expression d'une pensée capable de concevoir des significations qui préexisteraient au langage ; il y a seulement la diversité irréductible du parler humain : exprimer un

sentiment ne consiste pas à décrire un objet ; chanter, prier, jouer au théâtre, autant d'attitudes qui déterminent une grammaire propre. (Hadot, 2014 : 80)

Au §23 des *Investigations philosophiques* Wittgenstein affirme, sans donner beaucoup plus d'explications, que les jeux de langage font partie de ce qu'il appelle « forme de vie ». Il s'agit d'une idée du philosophe qui met l'accent sur l'entrelacement de la culture, des conceptions du monde et du langage. Comme l'explique Hans-Johan Glock dans son *Dictionnaire Wittgenstein*, le philosophe « insiste sur le fait que parler est une activité gouvernée par des règles. Mais il va plus loin en soutenant que nos jeux de langage sont imbriqués dans un contexte non linguistique et doivent être compris dans ce contexte. » (Glock, 2003 : 250) Dans le *Tractatus*, les fondements du langage sont fournis par des objets éternels et inanalysables qui fixent les limites de ce que l'on peut dire. Dans sa seconde philosophie, « Wittgenstein soutient que, pour autant que le langage ait des fondements qui en permettent la compréhension, ceux-ci ne sont pas constitués par des atomes métaphysiques, mais par des formes variables d'activités communes. » (Glock, 2003 : 251)

En somme, nos pratiques sémiotiques (langagières ou non) ne se font pas au hasard. Ces signes s'inscrivent nécessairement dans un ou des jeux de langage et une forme de vie, et nous les interprétons en fonction des différentes règles ou des différents concepts propres au jeu de langage dans lequel nous nous situons. Un jeu de langage peut être composé d'une multitude de signes de natures différentes. Ces signes sont ce que Wittgenstein appelle des « coups » dans le jeu de langage. C'est à partir de ces coups que nous pouvons déterminer dans quel jeu de langage nous nous trouvons. Si nous ne voyons que les coups, et non les jeux de langage, il ne faut pas se méprendre : un coup se situe toujours dans un ou plusieurs

jeux de langage et obéit toujours aux règles de ces derniers. Dans *De la certitude*, Wittgenstein indique que c'est à partir des coups et de notre réflexion sur ceux-ci que nous pouvons déterminer dans quel jeu de langage nous nous situons, et quelles sont les règles propres à ce jeu de langage : « Les propositions qui sont solidement fixées pour moi, je ne les apprends pas explicitement. Je peux les découvrir ultérieurement comme l'axe autour duquel pivote un corps. L'axe n'est pas fixé dans le sens où il serait maintenu par quelque chose, c'est le mouvement autour de lui qui détermine son immobilité. » (Wittgenstein, 2016 : §152) Ainsi, lorsque nous interprétons les coups, nous le faisons toujours en fonction d'un jeu de langage et des concepts ou règles de ce jeu de langage, sans même en avoir conscience. Les concepts et les règles sous-jacents à un coup dans un jeu de langage sont ce que Wittgenstein appelle la « grammaire » du jeu de langage.

1.2.3 Grammaires des jeux de langage

La notion de grammaire d'un jeu de langage est expliquée grâce à une analogie importante chez Wittgenstein, soit celle où il compare le langage au jeu d'échecs. La pièce d'un jeu d'échecs, prise hors de son contexte, ne signifie rien. Au contraire, la signification de la tour, par exemple, est la somme des coups qu'il est possible de réaliser avec cette pièce, en fonction des règles propres au jeu d'échecs. Il en va de même pour le langage, qui « est une activité guidée par des règles. Comme un jeu, le langage a des règles constitutives, à savoir celles de la grammaire. [...] La signification d'un mot n'est pas l'objet qu'il représente, elle est déterminée par les règles qui gouvernent son utilisation. » (Glock, 2003 :

338-339) Comme lorsque nous apprenons à jouer aux échecs, nous apprenons les significations des mots lorsque nous apprenons à les utiliser, conformément à la grammaire des différents jeux de langage dans lesquels nous nous situons. Ces grammaires ne font pas plus l'objet d'un apprentissage conscient qu'elles ne sont établies délibérément. Nous acquérons les grammaires d'un jeu de langage au fur et à mesure que nous nous familiarisons avec le jeu de langage concerné. Les grammaires ne deviennent apparentes que lorsque nous réfléchissons sur elles, et s'imposent à quiconque prétend se situer dans un jeu de langage. Comme pour les autres formes de jeu, à chaque jeu de langage correspond une grammaire, à laquelle les coups sont assujettis. Toutefois, contrairement aux règles des échecs, les règles grammaticales de nos jeux de langage ne nous servent pas à nous donner la victoire sur l'adversaire ; elles déterminent plutôt ce qui est correct ou qui a un sens dans un certain jeu de langage et ce qui est dit, ou fait, n'a de sens que dans une certaine grammaire.

Dans le *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein essaie de distinguer ce qui peut être dit, et donc qui a un sens, de ce que nous devons taire, ce qui n'a pas de sens. Lorsque l'on tente de dire l'indicible, comme le ferait un métaphysicien par exemple, on ne peut aboutir qu'à un discours insensé :

Car si le langage « logiquement parfait » (dans la mesure où il est possible) et même le langage quotidien représentent une utilisation légitime du langage, une utilisation du langage dans laquelle le langage a un sens, le langage philosophique par contre est un mauvais usage du langage qui a pour résultat d'engendrer des pseudo-problèmes. (Hadot, 2014 : 28)

Pour le premier Wittgenstein, les propositions philosophiques sont des non-sens. Cela s'explique notamment par le fait que la philosophie essaie de *dire* ce qui ne peut qu'être

montré : « les propositions disent et ont donc un sens, lorsqu'elles représentent un fait ; mais, en disant, elles montrent leur forme logique, c'est-à-dire leur identité de structure avec la réalité ». (Hadot, 2014 : 32-33) Cette idée marque tout le *Tractatus*, qui se termine d'ailleurs par un avertissement célèbre : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. » (Wittgenstein, 1986 : §7) Ainsi, le langage est lui-même sa propre limite et, nous rappelle Wittgenstein, « ce qui s'exprime dans le langage, nous ne pouvons l'exprimer par le langage ». (Wittgenstein, 1986 : §4.121) Cette distinction entre *dire* et *montrer*, ainsi que l'impossibilité de se placer hors des limites du langage, reviendront dans la seconde philosophie de Wittgenstein.

Les propositions grammaticales d'un jeu de langage sont les règles constitutives de ces jeux. Par le fait même, elles sont la « condition (conceptuelle) de possibilité des coups faits dans ces mêmes jeux ». (Xanthos, 2006) C'est la mise en lumière de ces grammaires qui occupe Wittgenstein dans les *Investigations philosophiques* :

Nous avons comme le sentiment que nous devrions pénétrer les phénomènes : cependant notre investigation ne se porte pas sur les phénomènes, mais, comme on pourrait dire, sur les « possibilités » des phénomènes. Nous prenons conscience du mode des énoncés que nous formulons à l'égard des phénomènes. [...] Notre investigation de ce fait en est une grammaticale. (Wittgenstein, 1986 : §90)

Les grammaires des différents jeux de langage, comme la forme logique chez le premier Wittgenstein, ne peuvent pas se dire, mais elles peuvent se montrer. Ainsi, un coup dans un jeu de langage dit quelque chose dans ce jeu de langage, mais montre aussi une partie de la grammaire du jeu de langage. Lorsque nous tentons de nommer la grammaire d'un jeu de langage, nous nous situons hors de ce jeu de langage, pour entrer dans un autre jeu de langage,

assujetti à une autre grammaire, qui elle aussi ne peut qu'être montrée lorsque nous nous situons dans le jeu de langage qu'elle régule... et ainsi de suite.

1.3 Création et modification des grammaires

Dans *Le mot et la chose* (1960), W.V.O. Quine affirme que notre capacité de compréhension est limitée au cadre conceptuel instauré par notre système symbolique. Inversement, nous supposons qu'en élargissant notre cadre conceptuel, nous pouvons repousser les limites de notre capacité de compréhension. Évidemment, dans l'éventualité où ce cadre conceptuel est transcendant et immuable, il va de soi que les limites fixées par ce dernier peuvent difficilement être repoussées. L'élargissement dont il est question ici ne peut être envisagé que dans une perspective constructiviste, à laquelle la seconde philosophie de Wittgenstein adhère en renversant l'idéalisme platonicien. Pour Wittgenstein, les grammaires de nos jeux de langage ne sont pas des modèles transcendants : elles sont propres à notre culture, à nos goûts et nos habitudes et formées par eux. Ainsi, « il n'y a aucun paradigme caché qui existerait au-delà de ces pratiques, dont la normativité ne reflète rien d'autre que nos décisions d'agir de telle ou telle façon ». (Chauviré, 2003 : 226) Comme l'explique Christiane Chauviré, le caractère normatif des grammaires n'est pas a priori : et si nous avons cette impression c'est que nous utilisons, à tort, ces grammaires comme des normes a priori. Contrairement à la structure logique du *Tractatus*, les grammaires de jeux de langage décident « a posteriori des limites du sens. » (Chauviré, 2003 : 373) Les grammaires des jeux de langage sont des conventions, et ces conventions sont construites par celles et ceux qui

jouent dans les jeux de langage, sans qu'ils en aient conscience. Ce faisant, en construisant les grammaires des jeux de langage, ce sont les jeux de langage eux-mêmes qui sont construits. En conséquence, contrairement à ce que défendait le premier Wittgenstein, il n'est pas possible de transgresser les règles du langage : si nous croyons cette transgression possible, c'est uniquement parce que certaines utilisations du langage sortent des cadres normatifs, ou des grammaires habituelles, des jeux de langage. Toutefois, rien n'empêche la modification de ces grammaires, ou la création de nouvelles, malgré nos habitudes, et la forme de vie dans laquelle nous nous situons, que nous voyons, à tort, comme immuables. La seconde philosophie de Wittgenstein, en plus de s'inscrire dans l'épistémologie constructiviste, permet la production de nouvelles pertinences sémantiques : puisque les grammaires de nos jeux de langage ne sont pas immuables, elles peuvent être modifiées et transformées, permettant aux mots de notre langage quotidien de gagner de nouvelles possibilités d'usage, et donc de nouveaux sens. En complexifiant les grammaires de nos jeux de langage nous acquérons de nouveaux outils pour parler du monde qui nous entoure et, par le fait même, accroître nos connaissances sur ce dernier.

1.4 Conclusion

Dans ce premier chapitre, nous avons présenté le cadre épistémique qui sous-tend l'ensemble de nos réflexions. Nous avons choisi de privilégier l'épistémologie constructiviste, issue du tournant linguistique, puisqu'elle place le sujet connaissant et le langage au centre du processus de connaissance. La perspective constructiviste abandonne la

quête d'un absolu universel placé dans une réalité indépendante de la nôtre. Au contraire, la connaissance y est conçue comme une construction qui se déploie dans le langage. En d'autres mots, la connaissance n'est plus envisagée comme une progression vers une vérité extérieure mais plutôt comme une production nouvelle de sens. Ce faisant, le langage n'est plus considéré comme une étiquette accolée à des objets extérieurs : il devient plutôt l'outil par excellence de l'établissement de nos connaissances. Nous avons vu avec les travaux de Lorenzo Bonoli et les idées que Paul Ricoeur expose dans son essai *Du texte à l'action* que, selon la perspective constructiviste, la connaissance doit être comprise comme une « innovation sémantique », c'est-à-dire une nouvelle création langagière. Afin de comprendre par quels mécanismes le langage nous permet ces innovations sémantiques, nous avons fait appel à la seconde philosophie de Ludwig Wittgenstein.

Les idées que Wittgenstein expose dans les *Investigations philosophiques* et dans le traité *De la certitude* s'inscrivent dans l'épistémologie constructiviste. Pour le second Wittgenstein, c'est par notre activité linguistique que nous attribuons des significations aux mots que nous utilisons. C'est en variant les possibilités d'usage des mots que nous nous donnons les outils conceptuels nécessaires pour mieux comprendre le monde. Wittgenstein nous explique que nos mots ont des bords flous et peuvent aisément être utilisés dans différents contextes, ou différents « jeux de langage ». Nous l'avons vu, les « coups » que nous produisons dans ces jeux de langage ne se font pas au hasard : ils sont régis par les grammaires propres à chaque jeu de langage. Ces grammaires, nous dira Wittgenstein, sont montrées à chaque fois que nous jouons un certain jeu de langage. Les grammaires sont

acquises par la force de l'habitude et sont renforcées à chaque fois que nous les actualisons, en produisant des coups qui respectent les grammaires du jeu de langage dans lequel nous nous situons. Toutefois ces grammaires ne sont pas immuables : il est possible de les modifier, ou de les complexifier. C'est en créant de nouvelles grammaires que nous procédons à cette création nouvelle de sens : en faisant un coup dans un jeu de langage qui ne respecte pas les grammaires habituelles, nous créons une nouvelle possibilité sémantique et augmentons, par le fait même, l'éventail des possibles usages du langage. En ce sens, l'art a autant à nous enseigner que la science : c'est par l'art que nous ébranlons nos moyens habituels de concevoir les choses et le monde, et c'est l'art qui nous incite à revoir nos cadres normatifs habituels, en nous présentant un urinoir comme une œuvre d'art, en créant de la musique avec du silence ou alors, comme le fait la littérature, en nous montrant de nouvelles grammaires pour différents jeux de langage.

Lorsque la fiction littéraire nous présente un coup dans un jeu de langage qui ne correspond pas à nos habitudes, elle nous force à diversifier notre conception de ce qu'il est possible de dire ou de faire dans tel jeu de langage. Ce bris instauré par l'œuvre littéraire dans notre grammaire habituelle se heurte d'abord à notre incompréhension : on nous montre un usage grammatical nouveau qui par le fait même semble au premier regard insensé ou fautif. Se produit alors un basculement, un déclic : au lieu de voir un non-sens, ou après l'avoir initialement perçu, le lecteur voit une nouvelle façon de jouer dans un jeu de langage. Là où on voyait uniquement un canard, on voit désormais aussi un lapin.

Chapitre 2: Caractérisation et assimilation de la connaissance littéraire

Une tâche double nous attend dans ce chapitre : il faudra premièrement articuler les jeux de langage et la connaissance littéraire puis comprendre comment cette connaissance peut être intégrée par le lecteur. Le chapitre se divise donc en deux parties. La première partie vise à caractériser la connaissance littéraire. Pour ce faire, nous appliquerons le cadre épistémique et théorique que nous avons établi au chapitre précédent à la littérature elle-même. Dans la seconde partie nous chercherons à comprendre par quel mécanisme cette connaissance peut se transmettre et être intégrée.

Nous devons, dans la première partie, considérer la manière dont les œuvres de fiction peuvent contenir une certaine connaissance, et la forme sous laquelle cette connaissance se manifeste dans un texte littéraire. Nous nous référerons principalement aux travaux de Jacques Bouveresse, en commençant par étudier deux attitudes opposées par rapport à la question de la connaissance littéraire : la première attitude consiste à affirmer que seule la connaissance littéraire peut mener à la vérité, tandis que la seconde affirme que seule la connaissance scientifique serait valable. Ces deux attitudes nous permettront de dégager une nouvelle conception de la connaissance littéraire, cohérente avec l'épistémologie constructiviste que nous avons adoptée au premier chapitre. Par la suite, nous analyserons deux romans, *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2013) de Nathalie Léger

et *Réparer les vivants* (2014) de Maylis de Kerangal afin de montrer comment cette connaissance littéraire peut se révéler.

Bien que l'analyse poétique soit une méthode efficace pour montrer et comprendre la connaissance que présente un récit, elle n'est pas la seule. Nous verrons, dans la seconde partie de ce chapitre, qu'il n'est pas nécessaire de passer par un tel exercice pour assimiler la connaissance littéraire. Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, nous acquérons les grammaires des jeux de langage en produisant des coups dans ces jeux de langage. Si les grammaires de nos jeux de langage quotidiens s'acquièrent par la pratique, il en va de même des grammaires que nous présentent les œuvres littéraires. En d'autres mots, nous assimilons les grammaires des jeux de langage présents dans un récit par l'acte même de la lecture et de la compréhension du texte. Nous verrons, avec le cycle de la *triple mimèsis* développé par Paul Ricœur, comment la connaissance littéraire peut être en même temps comprise et intégrée, de façon à venir modifier les grammaires de nos jeux de langage. La *triple mimèsis* non seulement nous permettra de comprendre comment la connaissance littéraire peut être assimilée, mais elle nous donnera aussi l'occasion de commencer à mettre en place une pensée de la littérature dans le contexte plus large de nos formes de vie.

2.1 Caractérisation de la connaissance littéraire

2.1.1 Différentes conceptions de la connaissance littéraire

La théorie littéraire s'est déjà penchée sur la question de la connaissance littéraire, en cherchant d'abord à définir sous quelle forme peut se trouver la connaissance dans un récit. Évidemment, on ne peut pas demander à la littérature d'entretenir la même relation avec la connaissance qu'un article scientifique. La littérature, contrairement à la science, est à la fois un discours de connaissance et une forme d'art. Elle ne cherche pas, comme le fait la science, à décrire exactement un phénomène naturel ou social. Elle cherche plutôt à le représenter, d'une façon qui lui est propre et dans laquelle, nous le verrons plus tard, ce qui est dit et la manière dont on le dit sont deux éléments inséparables et également importants. Ainsi, comme l'explique Jacques Bouveresse,

le problème de la vérité dans le roman n'est cependant probablement pas, en premier lieu, et encore moins uniquement, celui de la vérité du récit. Ceux qui estiment que le roman est capable d'exprimer des vérités d'une certaine sorte pensent, de façon générale, plutôt à la possibilité qu'il y a de représenter, correctement ou incorrectement, ce qu'on appelle « la vie », que les événements qu'il décrit soient ou non réels. (Bouveresse, 2008 : 36)

Ce faisant, dans son livre *La connaissance de l'écrivain*, Bouveresse nous met en garde contre deux attitudes qui, selon lui, ont caractérisé l'épistémologie littéraire. D'abord, « la bigoterie littéraire, qui voit dans la littérature une forme de connaissance supérieure à la réalité » (Bouveresse, 2008 : 13) ; ensuite, une attitude opposée selon laquelle seule la connaissance scientifique serait valable, obligeant tout romancier qui aurait une prétention épistémique à adopter, dans son écriture, une méthode rigoureusement scientifique. Bien que

d'autres épistémologies littéraires existent, Bouveresse voit néanmoins dans ces deux attitudes opposées, dont Marcel Proust et Émile Zola se feront les représentants, un point de départ afin de poser les bases de sa propre théorie de la connaissance littéraire. Ainsi, en étudiant les théories littéraires de Proust et de Zola en fonction du paradigme épistémique constructiviste, nous serons à même de dégager, avec Bouveresse, l'idée selon laquelle la littérature nous offrirait une « connaissance pratique », acquise par des instruments différents de la connaissance théorique de la science, et qui se manifeste non seulement dans ce qu'un roman nous dit, mais aussi (voire surtout) dans ce que le roman nous montre.

La première attitude critiquée par Bouveresse se retrouve notamment chez Marcel Proust, pour qui « la connaissance de la vérité est présentée comme étant le seul but qui compte réellement aux yeux de l'écrivain. » (Bouveresse, 2008 : 21) Pour Proust, même si le roman met en scène un narrateur individuel et « semble consister essentiellement dans une analyse des expériences vécues d'un individu déterminé, réel ou fictif » (Bouveresse, 2008 : 16), le texte de fiction peut légitimement prétendre à « la recherche de vérités universelles et de lois générales. » (Bouveresse, 2008 : 16) Pour Proust, même si un récit raconte l'histoire de quelques individus, il permet d'accéder à des vérités générales sur l'ensemble de l'agir humain. La connaissance que recherche Proust est une connaissance pure et universelle qui seule peut être atteinte par l'écrivain puisqu'il « ne raisonne pas en fonction des conséquences et des applications pratiques, et ne se préoccupe que de la vérité. » (Bouveresse, 2008 : 16) Par conséquent, pour l'auteur de la *Recherche du temps perdu*, celui

qui se détourne de la recherche de la vérité se détourne par le fait même de la littérature.

Inversement, c'est nécessairement par la littérature que s'accomplit la quête de la vérité :

Proust pense qu'il y a un mode de connaissance de la « réalité des choses » [...] à la fois plus immédiat et plus profond que celui de la métaphysique et a fortiori de la science, qui a l'avantage d'être, en outre, au moins théoriquement, à la portée de tout le monde et pour lequel la littérature constitue à la fois le mode d'expression privilégié et une méthode de découverte. (Bouveresse, 2008 : 211)

En d'autres mots, Proust affirme que l'artiste et le romancier réussissent à atteindre la connaissance de lois absolues et universelles, en utilisant une méthode qui leur est propre. Cette conception de la connaissance se rapproche de l'épistémologie positiviste dont nous avons parlé au chapitre précédent : l'objet de la connaissance serait cette vérité absolue, universelle et transcendante qu'il faudrait découvrir ou mettre en lumière. La théorie de la connaissance littéraire proposée par Proust ne convient donc pas dans notre paradigme constructiviste selon lequel la connaissance est construite et n'existe pas indépendamment des sujets connaissant. D'autant plus, comme le fait remarquer Bouveresse, que Proust néglige de répondre à deux questions qui nous semblent importantes. D'abord, quelles sont ces lois universelles auxquelles parvient le romancier? Ensuite, qu'est-ce qui distingue la littérature des autres discours de connaissance, comme la science ou la philosophie, au point de lui donner un accès privilégié à la vérité?

Malgré les questions demeurées sans réponse, la conception de la connaissance littéraire de Marcel Proust soulève une idée intéressante. Comme l'explique Jacques Bouveresse, la connaissance littéraire, chez Proust, est indissociable du travail que le romancier effectue non seulement avec le langage, mais aussi sur le langage :

L'accroissement et l'approfondissement de la connaissance, surtout dans un domaine comme celui dont il s'agit – la découverte et l'éclaircissement de la nature de la vraie vie –, ne résultent pas uniquement ni même principalement de l'exhibition de faits nouveaux et de la construction de théories qui ont pour fonction de les expliquer. Elles peuvent consister également dans l'invention d'un nouveau vocabulaire, d'usages nouveaux du langage et de façons nouvelles de décrire et de raconter, pour parler de réalités qui sont en principe déjà tout à fait familières. Il ne semble pas possible, d'un point de vue proustien, de dissocier réellement, chez l'écrivain, la créativité en matière cognitive de la créativité langagière, les intuitions révolutionnaires des inventions linguistiques qui le sont également, et la force créatrice de l'imagination de la maîtrise supérieure des moyens d'expression. (Bouveresse, 2008 : 196)

À notre avis, c'est dans ces « usages nouveaux du langage » que réside un début de réponse aux questions laissées en suspens par Proust : c'est en effet par les utilisations nouvelles du langage que l'œuvre de fiction semble pouvoir nous fournir une certaine connaissance. Toutefois, l'idée que seule la littérature puisse nous fournir une connaissance vraie et absolue ne fonctionne pas dans le cadre épistémique que nous avons adopté.

La seconde attitude étudiée par Bouveresse, et qui consiste à affirmer que la littérature doit adopter la méthode scientifique afin de devenir un discours de connaissance, est bien représentée par les idées d'Émile Zola. À l'inverse de Proust, pour qui la vérité est donnée par l'intuition plutôt que par la raison, Émile Zola suggère d'utiliser la fiction comme un laboratoire, où différentes théories scientifiques seraient observées jusqu'à leur conclusion logique. L'auteur explique clairement son projet dans *Le roman expérimental* (1880):

Je vais tâcher de prouver à mon tour que, si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle. Ce n'est là qu'une question de degrés dans la même voie, de la chimie à la physiologie, puis de la physiologie à l'anthropologie et à la sociologie. Le roman expérimental est au bout. [...] Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société [...]

En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique dans son action individuelle et sociale. (Zola, 2006 : 16-17)

Une littérature qui prétendrait représenter la vérité au même titre que le discours scientifique implique que le romancier, comme le souhaitait Émile Zola, se comporte « uniquement comme un théoricien pur, qui est à la recherche d'une forme de détachement et d'impassibilité scientifiques. » (Bouveresse, 2008 : 94) Pour Zola, l'unique préoccupation du romancier doit être de reproduire la vie le plus exactement possible en abandonnant, paradoxalement, tout élément romanesque : « Il nous faut des œuvres de vérité, en cet âge de science. Les conteurs meurent à la peine; les analystes seront à coup sûr les romanciers de demain. » (Zola, 2004 : 92)

Si les prétentions scientifiques d'Émile Zola arrivent à une époque « où l'on croit à la possibilité de dissocier rigoureusement les jugements de valeur et les jugements de fait » (Bouveresse, 2008 : 104), cette idée de frontière imperméable entre faits objectifs et valeurs subjectives a été mise à mal par le tournant linguistique et l'épistémologie constructiviste qui en découle. Traditionnellement, un jugement de fait est considéré comme absolument rationnel et vérifiable, alors qu'un jugement de valeur implique une évaluation ou une appréciation personnelle. La séparation imperméable entre fait et valeur ainsi que la prétention à atteindre un jugement vrai et absolu sont caractéristiques de l'épistémologie positiviste dont nous avons parlé au premier chapitre de ce mémoire. Comme nous l'avons expliqué précédemment, l'épistémologie constructiviste, issue du tournant linguistique, tend

à considérer qu'il est impossible de produire un jugement absolument factuel. Nos jugements et nos raisonnements sont toujours, à divers degrés, influencés par nos croyances, nos valeurs, nos habitudes et l'ensemble des connaissances dominantes de notre époque et de notre culture. Ainsi, la séparation absolue (et imaginaire) entre la vérité objective et les impressions subjectives constituait, pour Hilary Putnam, le dernier dogme de l'empirisme. Selon le philosophe américain :

To force all the descriptive terms that we employ in our everyday discourse into one side or the other of the dichotomy "observation term or theoretical term" is to force them into a Procrustean bed. The logical positivist fact/value dichotomy was defended on the basis of a narrowly scientific picture of what a "fact" might be, just as the Humean ancestor of that distinction was defended upon the basis of a narrow empiricist psychology of "ideas" and "impressions." [...]

A deeper problem is that, for Hume on, empiricists – and not only empiricists but many others as well, in and outside of philosophy – failed to appreciate the ways in which factual description and valuation can and must be entangled. (Putnam, 2004 : 26-27)¹

En somme, la conception de la connaissance littéraire qu'envisageait Émile Zola se base sur une séparation nette entre les faits et les valeurs, qui est en vérité bien plus poreuse que le romancier du 19^e siècle ne le croyait. En ce sens, l'idée selon laquelle la littérature (et même la science) puisse prétendre être un discours de connaissance purement factuel, dans l'éventualité où ce que les romans racontent est « vrai » (dans le sens positiviste du terme),

¹Forcer tous les termes descriptifs que nous employons dans notre discours quotidien d'un côté ou de l'autre de la dichotomie « terme d'observation ou terme théorique » revient à les placer dans le lit de Procuste. La dichotomie positiviste fait / valeur a été défendue en fonction d'une image étroitement scientifique de ce que pourrait être un « fait », tout comme l'ancêtre huméen de cette distinction a été défendu sur la base d'une psychologie empiriste étroite des « idées » et des « impressions ». [...] Un problème plus profond est que, à partir de Hume, les empiristes - et pas seulement les empiristes mais aussi bien d'autres, en philosophie ou non - n'ont pas compris les façons dont la description factuelle et l'évaluation peuvent et doivent être enchevêtrées. [Notre traduction]

est à abandonner. Comme la théorie de la connaissance littéraire de Proust, celle de Zola ne cadre pas dans une épistémologie constructiviste. Néanmoins, l'idée exprimée par Zola, selon laquelle une connaissance littéraire peut porter non seulement sur l'individu mais aussi sur l'ensemble de la société, nous semble intéressante. Nous y reviendrons au troisième chapitre de ce mémoire.

En lisant avec Bouveresse les théories de Proust et de Zola, nous avons conclu que ni l'une ni l'autre ne correspond à l'épistémologie constructiviste que nous privilégions. Des éléments intéressants se dégagent toutefois : chez Proust, l'idée que la connaissance littéraire est indissociable du langage ; chez Zola, l'idée que la littérature et la connaissance qu'elle contient s'inscrivent dans un contexte plus large. Il nous faut maintenant élaborer une théorie de la connaissance littéraire qui non seulement tient compte des points forts dégagés chez les auteurs précédents mais aussi s'accorde avec notre paradigme constructiviste. Ajoutons qu'au lieu de privilégier la connaissance littéraire par rapport à la science, comme chez Proust, ou de subordonner la littérature à la méthode et la connaissance scientifiques, comme le fait Zola, nous nous proposons tout simplement, à l'instar de Bouveresse, de considérer la connaissance littéraire et la connaissance scientifique comme différentes. Nous verrons donc comment la connaissance littéraire peut être une connaissance pratique qui nous permet d'envisager des solutions impensables autrement et qui se manifeste de façon implicite, non dans ce que le roman nous dit, mais plutôt dans ce que le roman nous montre.

2.1.2 Imagination et connaissance littéraire

Dans *La connaissance de l'écrivain*, Bouveresse suggère que la connaissance littéraire est une connaissance essentiellement pratique qui entretiendrait un « rapport direct avec la question de savoir comment nous pouvons ou devons vivre. » (Bouveresse, 2008 : 63) Cette connaissance pratique, qui se baserait sur la sensibilité et l'imagination, ne pourrait se faire sans la fiction puisque « nous avons besoin de la littérature pour étendre notre imagination et notre sensibilité morale et améliorer ainsi notre aptitude au raisonnement pratique. » (Bouveresse, 2008 : 63-64) Cette idée se trouve non seulement dans les travaux de Jacques Bouveresse mais aussi dans ceux de Martha Nussbaum et Cora Diamond. Pour Martha Nussbaum, l'idée selon laquelle la littérature peut produire des connaissances se heurte généralement aux mêmes objections :

First, it will be said that the literary imagination is unscientific and subversive of social thought. Second, it will be said that it is irrational in its commitment to emotions. Third, it will be charged that it has nothing to do with the impartiality and universality that we associate with law and public judgment. (Nussbaum, 1995 : 4)²

Nous pourrions répondre à ces critiques en rappelant l'idée d'Aristote qui, dans *La Poétique*, affirme que la littérature, contrairement à la science historique, s'intéresse au général, et non au particulier. À la différence de l'historien, le poète ne travaille pas à raconter comment les choses se sont passées mais plutôt ce qui pourrait arriver. C'est pour cette raison, explique

² Premièrement on dira que l'imagination littéraire est non scientifique et subvertit la pensée sociale scientifique. Deuxièmement, on dira qu'elle est irrationnelle dans sa façon de s'en remettre aux émotions. Troisièmement, elle sera accusée de n'avoir rien à voir avec l'impartialité et l'universalité que nous associons avec le droit et le jugement public. [Notre traduction]

Aristote, que la poésie est plus philosophique que l'histoire, et lui est supérieure. La poésie raconte le général, alors que l'histoire raconte les événements particuliers. Comme Aristote, Jacques Bouveresse considère que la littérature nous présente des possibilités auxquelles nous ne penserions pas naturellement : « À la différence de la plupart des œuvres historiques, les œuvres littéraires invitent de façon caractéristique leurs lecteurs à se mettre à la place de gens d'un bon nombre d'espèces différentes et à s'approprier leurs expériences. » (Bouveresse, 2008 : 117-118) Le roman, en somme, décrit non seulement des possibilités nouvelles, mais contribue aussi à les rendre concrètes, à les faire vivre au lecteur. Pour Nussbaum, ces nouvelles possibilités que nous présentent les œuvres littéraires sont directement inscrites dans la forme des romans qui les présentent : « *Built into the very structure of a novel is a certain conception of what matters .* » (Nussbaum, 1990 : 26)³ Plus loin, la philosophe américaine ajoute que certaines conceptions ou possibilités éthiques ne peuvent être présentées que par la littérature : « *I shall argue, in fact, that there is a distinctive ethical conception [...] that requires, for it's adequate and complete investigation and statement, forms and structures such as those that we find in these novels.* » (Nussbaum, 1990 : 26)⁴

C'est aussi ce que remarque Cora Diamond lorsqu'elle rappelle que Socrate a fait appel à l'imagination de son ami Criton pour lui expliquer son refus de s'enfuir en Thessalie. Très

³ Intégrée à la structure même d'un roman, il y a une certaine conception de ce qui est important. [Notre traduction]

⁴ Je soutiendrai, en fait, qu'il y a une conception éthique spécifique [...] qui requiert, pour son étude et son énonciation adéquates et complètes, des formes et des structures telles que celles que nous trouvons dans les romans. [Notre traduction]

influencée par la philosophie de Wittgenstein, Cora Diamond rejette elle aussi la séparation hermétique entre jugement de fait et jugement de valeur, et critique une certaine forme de philosophie morale qui exigerait une telle séparation. Pour Diamond, l'éthique et la morale trouvent leur source dans ce qu'elle appelle l'imagination morale, qui se manifeste dans la littérature mais aussi dans certaines philosophies. Selon Diamond, la philosophie morale n'est complète que lorsqu'elle se déploie non seulement dans la pensée rationnelle mais aussi dans l'imagination créative. Diamond en donne deux exemples, tirés de la philosophie de Platon : l'histoire de l'anneau de Gygès et le dialogue avec les Lois d'Athènes dans le *Criton*. Dans les deux cas, dira-t-elle, Platon fait appel à l'imagination afin de permettre à ses lecteurs de comprendre le problème moral *autrement*. En ce qui concerne le *Criton*, après avoir résumé les arguments de Criton, pour qui Socrate devrait s'enfuir de prison, s'évitant ainsi une condamnation à mort injuste, Diamond admet que la solution au problème apparaît, de prime abord, évidente : Socrate devrait profiter de l'offre de Criton et s'enfuir. Toutefois, quand on fait appel à l'imagination morale et qu'on regarde les choses sous un autre angle, la solution proposée par Criton devient critiquable. Diamond explique que Platon a dû faire appel à l'imagination du lecteur, en représentant un dialogue imaginaire entre Socrate et les Lois, pour reformuler le problème:

Suppose a man to be unjustly condemned to death, and to be awaiting his execution in prison. He is in a position to escape if he chooses ; if he does not escape he will be executed in two days time. If he is executed his friends will greatly suffer. [...] He would be able to live well as an exile. If he stays in prison, he will be giving to his enemies exactly what they desire. [...] What should he do? Isn't obvious what the solution is to this thought-experiment? Isn't it clear what a good and brave man should choose? Plato wants us to feel the force of that account of the situation ; he wants us to recognize the naturalness with which the problem may be taken to be (as we now say) a no-brainer, an obviously well-posed problem. Our canons of reasonableness are supposed to be taken by us to

determine a unique solution. But the assumptions with which we understand the situation need to be changed, or so Plato thought. He indeed took there to be a solution to the problem, but one that could not be reached without rethinking much of the "information" built into the initial specification of the problem. (Diamond, 2002 : 236-237)⁵

En mettant en scène le dialogue avec les Lois d'Athènes, Platon fait appel à l'imagination de son lecteur et permet à ce dernier de comprendre autrement le problème : il n'en va pas uniquement de la vie de Socrate et de la réputation de ses amis mais aussi de toute la structure démocratique athénienne que le philosophe a toujours défendue. Comment expliquer que le philosophe athénien ait eu besoin de l'imagination et d'une mise en scène théâtrale des Lois d'Athènes pour expliquer son refus de s'enfuir? Aurait-il eu le même succès en adoptant sa rhétorique habituelle? En nous rappelant Wittgenstein, Diamond explique que certaines questions morales nous semblent confuses parce qu'elles sont en réalité différentes de ce qu'elles nous apparaissent, ou de ce que nous en comprenons au premier abord. Nous avons besoin de l'aide de l'imagination et de la fiction afin de bien comprendre ces questions : un discours purement rationnel n'y parvient pas seul. Ainsi, comme le dit Jacques Bouveresse :

Les romans, par le sens remarquable de la complexité considérable et parfois extrême de la vie morale que manifestent les meilleurs d'entre eux, nous fournissent peut-être, dans bien des cas, le meilleur instrument qui soit pour ce travail d'exploration indispensable, en nous montrant à quel point les problèmes

⁵ Imaginons qu'un homme soit injustement condamné à mort et attende son exécution en prison. Il est en mesure de s'échapper s'il le souhaite; s'il ne s'échappe pas, il sera exécuté dans deux jours. S'il est exécuté, ses amis en souffriront grandement. [...] Il pourrait bien vivre en exil. S'il reste en prison, ses ennemis obtiendront exactement ce qu'ils désirent. [...] Que devrait faire cet homme? La solution à cette expérience de pensée n'est-elle pas évidente? Ce qu'un homme bon et courageux devrait choisir n'est-il pas indubitable? Platon veut que nous ressentions toute la force de cette façon d'envisager le problème. Il veut que nous reconnaissons avec quelle facilité la réponse à ce problème, tel qu'il est présenté, peut sembler évidente. En faisant preuve de rationalité nous devrions arriver à cette unique solution. Mais les hypothèses avec lesquelles nous comprenons la situation doivent être modifiées c'est, du moins, ce que Platon pensait. Il a en effet considéré qu'il y avait une solution au problème, mais que cette solution ne pouvait être atteinte sans repenser une bonne partie des « informations » intégrées dans la spécification initiale du problème. [Notre traduction]

moraux que nous voudrions poser peuvent être parfois désespérément mal posés.
(Bouveresse, 2008 : 122)

Sans nous fournir explicitement les réponses, les textes de fiction nous racontent les problèmes moraux *d'une certaine façon* qui les distingue des discours scientifiques et de certains discours philosophiques puisque la fiction, contrairement à ces derniers, fait appel à notre imagination. Ce faisant, les ouvrages de fiction nous *montrent* différentes façons d'appréhender les questions morales et nous suggèrent différentes solutions qui ne sont pas nécessairement apparentes lorsqu'on appréhende les problèmes uniquement avec les outils propres à la raison.

En somme, la connaissance littéraire ne serait pas la capacité de la fiction à décrire le monde ou à parler de la « vraie vie », mais plutôt la capacité qu'ont certaines œuvres de fiction à nous faire voir les choses autrement. Nous verrons maintenant que ce pouvoir de la littérature serait intrinsèquement lié au fait que, lorsqu'il est question de connaissance littéraire, il est impossible de séparer le fond (ce qui est dit) et la forme (la manière dont on le dit), comme on pourrait le faire avec la connaissance scientifique. Ce faisant, la connaissance littéraire apparaîtra essentiellement implicite.

2.1.3 La connaissance littéraire comme connaissance implicite

Lorsqu'un scientifique rédige un article où il fait état des résultats de ses recherches, il n'a pas à se soucier de la poétique. La connaissance scientifique se transmet avec des

formules propositionnelles, auxquelles la communauté scientifique qui examinera l'article pourra attribuer, après certaines expérimentations, une valeur de vérité. Que l'article soit bien écrit ou qu'il soit pénible à lire ne changera rien à la valeur de vérité de ce qui y est exposé. Tout au plus, un article bien écrit pourra rejoindre un plus large public. Ce n'est pas le cas pour la littérature qui, nous l'avons dit, ne cherche pas comme la science à écrire des vérités propositionnelles. Ainsi, nous nous proposons d'envisager la connaissance littéraire comme une connaissance non propositionnelle qui n'a « pas grand-chose à voir avec la vérité factuelle des énoncés contenus dans le roman » (Bouveresse, 2015 : 139) ou dans un article scientifique. En effet, contrairement aux connaissances scientifiques qui possèdent « le degré le plus élevé d'indépendance par rapport à la forme qui peut être choisie pour les exprimer » (Bouveresse, 2008 : 68), en littérature le lien entre le contenu et la forme est tout différent. Ce faisant, la littérature aborde des problèmes d'une façon elle aussi toute différente. C'est à cette capacité de la fiction, issue du lien particulier entre ce qui est dit et la manière dont on le dit, que fait référence Léon Tolstoï lorsqu'il écrit :

Dans tout, dans presque tout ce que j'ai écrit, j'ai été guidé par le besoin de réunir des idées, étroitement imbriquées, pour m'exprimer moi, mais toute idée exprimée isolément avec des mots perd sa signification, s'appauvrit énormément quand on la sort du réseau qui l'enserme. Ce réseau lui-même n'est pas constitué d'idées (du moins je le pense), mais de quelque chose d'autre, et il est absolument impossible d'exprimer directement avec des mots la matière de ce réseau. On ne peut le faire qu'indirectement en décrivant avec des mots des personnages, des actes, des situations. (Tolstoï, 1986 : 315)

Autrement dit, lorsqu'il décrit des personnages, des actions et des situations, Tolstoï exprime indirectement autre chose, qui ne saurait être exprimé comme on décrit des personnages ou des actions. Nous pouvons reprendre ici la distinction opérée par Wittgenstein dans le *Tractatus logico-philosophicus* entre ce qui est dit (les personnages, les actions, les

situations) et ce qui est montré (cet *autre chose* auquel Tolstoï fait référence). Comme l'explique Bouveresse :

En d'autres termes, le roman nous dit, dans ce qu'il raconte et dans les propositions qu'il utilise pour ce faire, exactement ce qu'il cherchait à dire; mais il nous montre en même temps autre chose qui y est contenu d'une façon différente et ne peut pas être exprimé réellement à l'aide de propositions. Ce qu'il nous dit est constitué par l'histoire qui est racontée, mais celle-ci contient en même temps autre chose qui est indiqué par un autre moyen. Selon cette conception, on peut dire de la littérature et de l'art en général qu'ils s'efforcent de nous montrer, à l'aide du langage dans le cas de la première, quelque chose qui ne peut être dit et que celui qui parviendrait à redire aussi bien et peut-être même mieux ce qu'ils disent ne ferait toujours encore que réussir à montrer. (Bouveresse, 2015 : 138)

Celui qui cherche la vérité contenue dans un roman en supposant que ce que le roman dit doit décrire le plus précisément possible la vraie vie, ou un type de vraie vie, est donc dans l'erreur : le roman en exprime tout autant, sinon plus, grâce à sa poétique, à la façon dont il dit les choses. En d'autres mots :

Il faut éviter ici de commettre une confusion entre deux choses bien différentes : la vérité de ce qui est dit réellement dans un roman et celle de ce qui n'y est pas dit directement et peut-être même pas dit du tout. Il y a d'un côté, la vérité de ce qui est raconté, sur laquelle le romancier ne cherche plus depuis longtemps à faire illusion, et, de l'autre, la vérité que cherchent à nous communiquer les romanciers qui, comme Tolstoï et beaucoup d'autres, sont convaincus qu'il y en a bel et bien une et que la tâche principale du roman est de la rendre perceptible et même si possible évidente. Cette vérité-là n'a évidemment pas grand-chose à voir avec la vérité factuelle des énoncés contenus dans le roman. (Bouveresse, 2015 : 139)

La connaissance littéraire serait donc autre chose que ce qui est explicitement écrit dans les pages d'un roman. Elle serait inexprimable mais tout de même contenue dans ce qui est exprimé.

Comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent, un coup dans un jeu de langage se fait toujours en fonction de la grammaire de ce jeu de langage. Nous voyons le coup, mais pas la grammaire qui le sous-tend. C'est en réfléchissant à ces coups que nous pouvons déterminer dans quel jeu de langage nous nous situons et dégager les règles de grammaires du jeu de langage. En d'autres mots, lorsque nous parlons ou nous agissons, nous ne nommons pas le jeu de langage dans lequel nous nous situons, ni la grammaire qui régit ce jeu de langage. Toutefois, les coups nous *montrent* la grammaire du jeu de langage. Nous l'avons dit, un roman présente une multitude de coups, dans différents jeux de langage. Ce que dit le roman, les personnages qu'il décrit, les actions qui s'y déroulent, sont autant de coups dans différents jeux de langage. Ces coups sont, eux aussi, régis par une certaine grammaire, qui nous est montrée à chaque coup. Selon nous, la vérité implicite, cet « autre chose » auquel Tolstoï fait référence et qui constituerait la connaissance littéraire telle que nous l'entendons, serait les grammaires des différents jeux de langage mis en scène dans le roman.

Ajoutons que la littérature est à même de réviser nos grammaires usuelles : lorsque nous lisons un roman, il nous arrive d'être confrontés à de nouvelles grammaires. Ces grammaires, une fois assimilées, viennent complexifier notre façon de voir et comprendre le monde. Nous verrons, dans la seconde partie de ce chapitre et dans le chapitre suivant, par quels mécanismes les nouvelles grammaires présentes dans un récit de fiction peuvent être intégrées, et accroître nos connaissances. Pour l'instant, nous tenterons de mettre en lumière

les connaissances implicites contenues dans deux récits de fiction : *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal.

2.1.4 *Supplément à la vie de Barbara Loden*

Notre premier roman à l'étude, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, nous permettra d'analyser comment un récit peut montrer ce qui est, de prime abord, indicible : une disparition à soi et au monde, un affect qui vient remettre en question la grammaire habituelles de notre jeu de langage sur les affects ainsi qu'une histoire sans histoires qui vient modifier la grammaire du jeu de langage de l'action.

Le récit de Léger met en scène une narratrice qui se fait offrir un contrat en apparence très simple : on lui demande d'écrire une courte notice biographique sur Barbara Loden, une actrice et réalisatrice américaine des années 60 et 70. La narratrice commence alors une véritable reconstruction du parcours de Loden, avec les entrevues de l'actrice, les mémoires d'Elia Kazan, son second mari, mais aussi, et surtout, à travers *Wanda*, l'unique film réalisé par Loden. Tout en hésitant entre le désir de « ne rien savoir et tout savoir, n'écrire qu'à la condition de tout ignorer ou n'écrire qu'à la condition de ne rien omettre » (Léger, 2013 : 31), la narratrice plongera dans les archives des États-Unis des années 70, afin de retracer la vie de Barbara Loden, qui se dessine aussi à travers l'histoire du personnage principal de *Wanda*. Ce qui ne devrait être qu'un récit factuel se transforme alors en pèlerinage en sol américain : la narratrice visitera successivement une prison, un site de parc d'attraction

abandonné et le musée Houdini afin de connaître non seulement Loden, mais aussi la femme que cette dernière met en scène dans son film. Dire une femme à partir d'une autre femme : tel est le projet de Barbara Loden, qui se raconte à travers Wanda, personnage lui-même inspiré d'une femme réelle, Alma Malone. De la même façon, le projet de la narratrice évolue au cours du récit et celle-ci en vient à écrire non sur Loden, mais plutôt sur sa propre mère, avec qui elle écoute *Wanda*. En effet, si les virées dans les souvenirs des États-Unis visent initialement à cerner Barbara Loden, c'est, on le verra, une tentative de décrire l'insaisissable que la narratrice s'efforcera de mener à terme. Ce qui s'annonçait d'abord comme le récit d'une enquête minutieuse avec « un début, un milieu et une fin » (Léger, 2013 : 19) devient, sans que ce ne soit explicitement nommé, une réflexion sur un court instant de la vie de la mère de la narratrice, alors qu'elle errait sans but précis, après son divorce, à Cap 3000, un immense centre commercial. En apparence, donc, la narratrice tente de se documenter sur la vie de Barbara Loden, et sur le seul film réalisé par cette dernière. « Résumons. Une femme contrefait une autre écrite par elle-même à partir d'une autre (ça, on l'apprend plus tard), jouant autre chose qu'un simple rôle, jouant non pas son propre rôle, mais une projection de soi dans une autre interprétée par soi-même à partir d'une autre. » (Léger, 2013 : 64) Si, en apparence, la narratrice décrit *Wanda*, c'est aussi une description de l'intrigue réelle de *Supplément à la vie de Barbara Loden* qui est résumée dans ces quelques lignes. Dans le livre de Léger, « une femme raconte sa propre histoire à travers celle d'une autre. » (Léger, 2013 : 14)

En réalisant *Wanda*, Barbara Loden cherche à comprendre Alma Malone, la femme qui est à l'origine de l'histoire du film. En apprenant qu'elle sera envoyée en prison pour kidnapping et vol de banque, Alma Malone a remercié le juge qui la condamnait. C'est cela que Barbara Loden a voulu représenter en tournant son film : « quelle douleur, quelle impossibilité de vivre, peut-elle vous conduire à désirer l'enfermement? Comment peut-on être soulagée d'être incarcérée? » (Léger, 2013 : 13) Si Loden réalise un film pour comprendre une autre femme, il en va, *mutatis mutandis*, de même pour la narratrice, qui écrit pour mieux comprendre sa mère. D'ailleurs, les personnages de la mère et de Wanda se trouvent fréquemment liés : « elle [Wanda], assise comme ma mère l'était aux côtés de mon père, droite et basse, aux aguets, se retenant de respirer dans l'attente du meurtre. » (Léger, 2013 : 42) Plus loin, l'amalgame entre les deux personnages se poursuit :

Je me souviens de ma mère faisant des gestes absurdes, feints, traqués, dès que mon père était là. La panique qui marquait son visage. Et comme Wanda, cette fixité inquiète dans le regard, cette manière particulière de scruter le visage impassible de l'homme pour comprendre et anticiper. (Léger, 2013 : 45)

La mère de la narratrice et Wanda sont aussi liées par le même moment d'errance dans un centre commercial :

Alors Wanda tue le temps dans un centre commercial, elle marche à pas lents, s'arrête devant les vitrines, [...] elle se réfugie entièrement dans la description de ce qui se présente à elle : petite robe unie sur collant opaque, tailleurs à carreaux, [...] chaque détail est plus chargé de matière et de sens qu'elle-même. (Léger, 2013 : 28-29)

Ce moment d'errance est analogue à celui de la mère qui a « erré des heures à Cap 3000 » (Léger, 2013 : 36) après son divorce. Encore une fois, l'analogie entre la mère et Wanda est montrée par la superposition de ces deux personnages :

À Cap 3000, elle a traîné pendant des heures, simplement traîné. De l'extérieur, dit-elle, je devais avoir l'air d'une femme de médecin qui fait du shopping, de l'extérieur on ne voit rien du plus profond désespoir – on ne voit rien sur le visage de Wanda quand elle erre en ville, on ne voit que l'attente, on ne voit qu'une femme qui tue le temps. (Léger, 2013 : 36)

Ce n'est pas la vie de Barbara Loden mais plutôt un moment fugace et difficilement descriptible de la vie de sa mère que la narratrice cherchera à mettre en mots. Bien qu'elle soit à peine mentionnée dans le récit, et qu'on ne sache presque rien d'elle, la mère de la narratrice est le point central d'un triumvirat de femmes (Loden, Wanda, la mère) à travers lequel la narratrice, à l'image de Loden avec son film, parvient à toucher quelque chose d'elle-même. Nous l'avons dit, ces parallèles entre les différentes femmes ne sont pas explicites mais sont constamment mis en scène par l'écriture de Léger, qui joue avec la superposition : « La lumière s'allume. Je revois le visage de Barbara. La lumière s'éteint. Wanda se penche sur l'homme allongé à ses côtés et la regarde. La lumière s'allume. Une femme abandonnée marche seule dans un centre commercial. La lumière s'éteint. » (Léger, 2013 : 66) En somme, Wanda, Loden et la mère, sont trois femmes différentes liées par un récit qui devrait consister en la simple rédaction d'une notice, mais qui essaie, en fait, de décrire un « moi sans moi » (Léger, 2013 : 41), la « disparition sans bruit de soi dans l'autre. » (Léger, 2013 : 40)

Un lecteur attentif comprendra rapidement que ce moment vécu à Cap 3000 est vécu non seulement par la mère de la narratrice, mais aussi par toutes les femmes, qu'elles soient connues ou non. Ainsi, dès les premières pages, la mère de la narratrice est liée à Wanda, certes, mais aussi à une lignée de femmes emblématiques : « Barbara Loden est née en 1932,

six ans après Marilyn Monroe, deux ans avant ma mère, la même année qu'Elizabeth Taylor, Delphine Seyrig et Sylvia Plath. » (Léger, 2013 : 17) Des icônes, mais aussi une femme au foyer, toutes réunies par un point commun : toutes les femmes doivent, à un moment ou un autre, s'absenter à elles-mêmes et jouer la comédie. Encore une fois, ce constat n'est pas mentionné de façon explicite dans le roman, mais se dégage progressivement des différents fragments d'entrevues de femmes célèbres que la narratrice retrouve dans les archives. Si « toutes les femmes sont obligées d'être des actrices » (Léger, 2013 : 64), affirme Delphine Seyrig, et si l'absence à soi est garante de la présence à la caméra comme le note Isabelle Huppert (Léger, 2013 : 65), c'est l'extrait du journal intime de Sylvia Plath qui met en lumière cette inadéquation à soi qui fait d'une actrice ce qu'elle est, mais qui fait aussi de toute femme, une actrice :

Je pourrais par exemple fermer les yeux, me boucher le nez et sauter aveuglément dans un homme, me laissant recouvrir par les eaux de son fleuve, jusqu'à ce que ses buts deviennent les miens, sa vie la mienne, etc. Un beau jour je remonterais à la surface en flottant, totalement ravie d'avoir trouvé ce nouveau moi sans moi. (Léger, 2013 : 41)

En faisant appel aux paroles de ces femmes, Nathalie Léger nous présente un moment d'absence à soi, un « moi sans moi » que vivent toutes les femmes. C'est ce moment simple en apparence, mais profond et indescriptible, où la mère de la narratrice erre à Cap 3000.

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden* on tente de décrire ce moment de vide, d'absence d'affect, vécu par les femmes. Toutefois, la narratrice comprend rapidement qu'il est impossible de décrire ce *rien* par les moyens habituels:

Je m'essayais à toujours plus d'objectivité et de rigueur. Décrire, rien que décrire. L'état des choses saisi en de moindres mots. Barbara, Wanda. S'y tenir. Viser au

général et à l'anodin. Mais j'avais beau m'appliquer chaque matin à la saine et bureaucratique impassibilité d'un rédacteur de notice, je me faisais toujours emporter par le sujet, effarée, effondrée de découvrir que tout avait commencé malgré moi et même sans moi dans le désordre et l'imperfection, l'inachèvement prévisible et l'incomplétude programmée. (Léger, 2013 : 24)

Un constat s'impose : celui de « l'impossibilité de mettre un nom sur la tristesse d'exister. » (Léger, 2013 : 34) Le roman de Nathalie Léger parvient toutefois à nous montrer cette absence d'affects, à nous la faire vivre, dans une histoire où il ne se passe rien, « pas de vent de l'Histoire, rien des tumultes politiques, pas de drame social exemplaire. » (Léger, 2013 : 31) Pas d'histoire donc, pas de début, de milieu et de fin comme dans *Anna Karenine*, *Les Illusions perdues* ou *Madame Bovary* (Léger, 2013 : 19). Ici, l'intertextualité nous rappelle cette « vieille archéologie des chagrins, vieille agitation romanesque » (Léger, 2013 : 107) où les personnages ressentent des émotions, des sentiments. Au contraire des héros de Tolstoï, Balzac ou Flaubert, Wanda et la mère de la narratrice ne vivent aucune péripétie, et ne semblent pas être affectées par quoi que ce soit. Elles sont présentes et absentes en même temps, elles ne ressentent rien. Ces femmes sont comme le sac à main de Wanda : « quelque chose [qui] subsiste même s'il n'y a rien dedans. » (Léger, 2013 : 51) Pas d'histoire donc, comme l'indique la mère, ni dans ce moment à Cap 3000, ni dans le film *Wanda* de Barbara Loden. Dépourvu de péripéties, le moment d'errance de la mère est sans début, sans milieu et sans fin, un engourdissement passager, rien de plus. Une absence à soi, vécue par toutes et explorée tout au long du texte, principalement à travers le récit du film de Loden, transposé de façon cinématographique, plan par plan. Wanda est présente à l'écran comme dans le récit mais elle demeure impossible à cerner tout à fait à travers ses actions décrites objectivement et rigoureusement, presque mécaniquement, par la narratrice. Les scènes de *Wanda* sont

décrites pêle-mêle et ne permettent pas au lecteur une saisie directe du personnage. Il en va de même du voyage de la narratrice, qui est présenté par bribes, entre les événements de la vie de Barbara Loden, les entrevues des femmes célèbres et les séquences de film. Ces récits imbriqués les uns dans les autres de façon apparemment désarticulée ne permettent aucune compréhension immédiate de Wanda, de Loden ou de la mère. Elles sont insaisissables.

Finalement, si le récit, narré à la première personne, peut laisser croire que nous assistons bel et bien à une recherche biographique sur la vie d'une actrice des années post-féministes, il n'en est rien et la rencontre entre la narratrice et Mickey Mantle lève tout doute qui pourrait subsister à ce sujet. Comme la narratrice, le joueur de baseball a lui aussi entrepris des recherches exhaustives afin de décrire l'insaisissable :

Comment décrire le trajet d'une balle? J'y ai passé des heures, mes amis me disaient, vas-y, détends-toi, raconte les virées, les trophées, les histoires du club [...], mais moi je voulais décrire le trajet d'une balle, l'air, le froissement de l'air, l'espace, le trou que la balle fait sur le fond, la forme et la déformation quand elle m'arrive dessus, et son tracé exact quand elle repart, celui que je conçois en esprit un millième de seconde avant de la frapper, [...] je voulais raconter ce qui était en plus et je voulais raconter ce qui manquait, [...] mais je n'ai pas réussi à décrire le trajet d'une balle, et pas plus que je ne saurais décrire Barbara (Léger, 2013 : 104-105)

Mickey Mantle et la narratrice cherchent tous les deux à décrire quelque chose qui existe quelques secondes, et qui disparaît aussitôt, mais qui laisse une trace imperceptible, indéfinissable.

Le roman se termine avec l'errance de la mère à Cap 3000, alors qu'elle regarde l'immense piscine au fond transparent qui se trouve sur le toit de l'édifice. Dans cette piscine,

une femme plonge dans l'eau puis remonte très vite, dans un mouvement d'aller-retour qui n'est pas sans rappeler les mots de Godard, mis en exergue du roman de Nathalie Léger : la vérité, c'est entre apparaître et disparaître. C'est cette vérité que *Supplément à la vie de Barbara Loden* nous fait découvrir : un moment fugace où une femme erre entre la disparition de soi-même et l'apparition aux autres. Un moment qui, comme le trajet d'une balle de baseball, se termine avant même que nous puissions en avoir conscience.

Supplément à la vie de Barbara Loden ébranle notre conception habituelle des affects. Normalement, nous considérons que notre vie affective est mise en jeu lorsque nous ressentons quelque chose, lorsqu'il se passe quelque chose. Ce que nous présente le roman de Nathalie Léger est un moment de notre vie affective où nous n'éprouvons rien et où il ne se passe rien, où nous existons, rien de plus. Le récit nous montre donc une façon de penser l'absence d'affect comme un affect, justement, qui serait vécu par toutes les femmes. De la même façon, le récit de Nathalie Léger, comme le récit du film de Barbara Loden, est sans grandes péripéties, sans aventures : il ne se passe rien. L'histoire de *Supplément à la vie de Barbara Loden* est dépourvue de toute action. En ce sens, le récit de Nathalie Léger vient aussi modifier nos conceptions habituelles du récit : normalement, un récit raconte quelque chose, il s'y passe quelque chose. Ce n'est pas le cas du film de Loden, et ce n'est pas le cas du roman de Léger. Les deux femmes nous présentent des récits où l'absence d'action devient le sujet du récit où, comme le remarque la mère de la narratrice, on ne raconte rien.

Nathalie Léger ne peut pas décrire cet indescriptible, ce moment d'absence à soi, cette absence d'histoire, comme on écrirait un roman d'aventure. Elle doit, par les divers moyens que nous avons tenté de mettre en lumière, nous faire comprendre autrement ce qui ne peut s'écrire. Pour parler en termes wittgensteiniens, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, présente aux lecteurs des coups dans le jeu de langage des affects qui ne correspondent pas à la grammaire usuelle qui dirait quelque chose comme « nous sommes affectés lorsque nous ressentons quelque chose ». La lecture du roman de Nathalie Léger vient nous proposer une nouvelle règle, qui complexifie notre jeu de langage : « ne rien ressentir peut aussi être un affect. » De la même façon, elle vient modifier les grammaires habituelles du jeu de langage de l'action du lecteur. Normalement, une histoire, qu'on l'écrive, qu'on la lise ou qu'on la mette en scène, met en jeu plusieurs concepts du jeu de langage de l'action : événement, péripétie, obstacle, opposants, but, etc. Ce n'est pas le cas dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Même le but de la narratrice, écrire une notice biographique, finit par s'effacer. Ici, on a droit à une histoire sans action, et c'est cette absence d'action qui est au cœur du récit. Ce faisant, *Supplément à la vie de Babara Loden* vient aussi modifier la grammaire de notre jeu de langage de l'action : « qu'il ne se passe rien est encore quelque chose qui puisse être raconté. » Pour que nous comprenions cette nouvelle grammaire, il a fallu que cette absence de péripétie nous soit transmise, sous la forme d'un récit.

2.1.5 Réparer les vivants

Notre deuxième roman à l'étude, *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal, est paru en 2014 et a été adapté au cinéma en 2016. Le récit débute avec Simon Limbres, 19 ans, qui a rendez-vous avec ses amis surfeurs à l'aube pour attraper une vague annoncée sur la côte. Après un moment de surf exaltant, les trois jeunes adultes, transis et épuisés, reprennent la route vers le Havre. Malheureusement, leur vieille camionnette fait une sortie de route et Simon, le seul des trois amis qui ne portait pas de ceinture de sécurité, est grièvement blessé. Même si le cœur du jeune homme bat toujours, maintenu en opération par des machines, Simon est en état de mort cérébrale. En apprenant la mort de leur fils, les parents de Simon doivent prendre rapidement une décision : Simon Limbres fera-t-il don de ses organes? Dès qu'ils ont donné leur accord, une course contre la montre s'engage dans plusieurs hôpitaux de France : il faut prélever, préserver et répartir les poumons, le foie, les reins et le cœur de Simon. Une équipe de médecins réputés et un jeune cardiologue empressé de montrer de quoi il est capable se chargeront du cœur de Simon. À 5h50 le lendemain matin, soit 24h après le début du récit, le cœur de Simon Limbres bat à nouveau mais dans la poitrine de Claire Méjan, une femme de 50 ans, placée dans la liste des receveurs prioritaires depuis peu.

Le roman de Maylis de Kerangal est une tragédie d'une durée de 24 heures, qui commence avec les battements du cœur de Simon, exalté à l'idée d'aller faire du surf à l'aube, et se termine avec les premiers battements de ce même cœur, dans la poitrine de Claire Méjan. Dans *Réparer les vivants*, on assiste évidemment à une réflexion sur l'acte médical

du don d'organes, sur la vie et la mort, mais aussi sur la dimension mécanique et la dimension affective de l'humain. Le récit joue sur les dualités : le cœur et le cerveau, le donneur et le receveur d'organes, l'aspect symbolique du cœur, lieu des affects, par rapport à l'aspect mécanique, très technique, de cet organe qui pompe notre sang. Ces dualités sont annoncées dès le titre du livre : généralement, on *guérit* les vivants et on *répare* les voitures. Le titre *Réparer les vivants* annonce cette négociation entre l'espace du médical, l'espace technique où les organes sont des morceaux, et l'espace affectif, où l'être humain aime et est aimé, où il vit et ressent. Nous verrons que le roman de Maylis de Kerangal est aussi une réflexion sur le langage, qui nous montre comment quelque chose de commun peut marquer différents jeux de langage qui semblent diamétralement opposés.

C'est le cœur de Simon qui, somme toute, occupe le centre du récit. Le cœur, dans le roman, est situé à la jonction du symbolique et du médical. Pour Pierre Révol, le médecin qui s'occupe de Simon au service de réanimation, le cœur est relégué au statut d'une simple pompe. C'est dans le cerveau, et dans son activité, que se situe la frontière entre la vie et la mort. Depuis la publication travaux de Maurice Goulon et Pierre Mollaret en 1959, la mort est attestée par l'arrêt des fonctions cérébrales, rappelant la conception mécaniste du corps de René Descartes : « si je ne pense plus, alors je ne suis plus. » (de Kerangal, 2014 : 44) Malgré tout, la sacralité du cœur n'est pas disparue. Dans le roman, la double signification du cœur est soulignée par le choix de Virgilio, qui a décidé de devenir cardiologue « pour exister au plus haut, tablant sur l'idée que l'aura souveraine de l'organe rejaillirait sur lui » (de Kerangal, 2014 : 244). Malgré le fait que ce soit désormais l'arrêt de l'activité cérébrale,

et non l'arrêt du cœur, qui marque la mort d'un individu, Virgilio a compris que « le cœur excède le cœur » (de Kerangal, 2014 : 244), que l'organe se situe à la fois du côté affectif et du côté mécanique de la vie humaine :

Même déchu – le muscle en exercice ne suffisant plus à séparer les vivants et les morts –, il est pour lui l'organe central du corps, le lieu des manifestations les plus cruciales et les plus essentielles de la vie, et sa stratification symbolique à ses yeux est intacte. Plus encore, à la fois mécanique de pointe et opérateur d'imaginaire surpuissant, Virgilio l'envisage comme la clé de voûte des représentations qui ordonnent la relation de l'homme à son corps, aux humains, à la Création, aux dieux, et le jeune chirurgien s'émerveille en cela de son inscription dans la parole, de sa présence récurrente en ce point magique du langage, toujours situé à l'exacte intersection du littéral et du figuré, du muscle et de l'affect. (de Kerangal, 2014 : 244-245)

En somme, le roman de Maylis de Kerangal met en scène, à travers la question du don d'organes, et plus spécifiquement la transplantation du cœur, différentes conceptions du corps portées par différents personnages. Pour Sean et Marianne, les parents de Simon, le corps du jeune homme est une chose vivante, sacrée. Ils auront d'ailleurs de la difficulté à comprendre que Simon est mort, étant donné que son cœur bat toujours. Ils n'accepteront pas d'emblée le don d'organes, refusant que leur fils se fasse découper en plusieurs morceaux. Ajoutons que ce n'est pas le don des reins, du foie ou des poumons de Simon qui les feront hésiter, mais plutôt la perspective de donner son cœur. Marianne trouvera le moyen de convaincre Sean d'accepter la procédure en le rassurant : « Ils ne lui feront pas de mal, ils ne lui feront aucun mal. » (de Kerangal, 2014 : 159) Elle négociera cet espace commun, qui permettra aux parents d'accepter une nouvelle vision du corps de Simon, une vision mécanique, celle du corps donneur d'organes. À l'inverse des parents de Simon, Marthe Carrare, la femme qui s'occupe de la logistique du transfert d'organes d'un hôpital à l'autre, considère le corps du patient uniquement sous son potentiel de transplantation. C'est à elle

de déterminer à qui iront les différents organes de Simon, en se basant sur des faits médicaux : le groupe sanguin, la compatibilité ABO, la liste des patients prioritaires, la distance et le temps de survie des différents organes une fois qu'ils sont prélevés. C'est aussi elle qui dépersonnalise les dossiers des patients, en leur conférant un numéro qui vise à préserver l'anonymat du donneur et du receveur. Assise derrière son ordinateur, Marthe Carrare a un contact numérique avec le monde des vivants et des morts.

Dans tous les cas, le corps humain s'inscrit toujours dans une dimension temporelle : celle des souvenirs pour les parents de Simon, celle de la frontière qui sépare les vivants et les morts pour le docteur Révol et celle de la durée de vie des organes pour Marthe Carrare. La question du temps est donc intimement liée à celle du corps, comme le rappelle l'ordre d'apparition des personnages dans le récit. En effet, le système des personnages se constitue en fonction des diverses étapes de la transplantation cardiaque. On voit d'abord le donneur, Simon, qui est transporté au service de réanimation de Pierre Révol, le médecin qui constate la mort du jeune homme. Apparaît ensuite Thomas Rémige, l'infirmier qui est responsable des dons d'organes. C'est lui qui demandera à Sean et Marianne si Simon avait déjà exprimé le souhait de donner ses organes, après sa mort. Le récit se tourne ensuite vers Sean et Marianne, qui doivent accepter l'état de leur fils, et commencer à parler de lui à l'imparfait. Une fois que le processus de transplantation est accepté, apparaît Marthe Carrare, qui s'assure de la logistique de l'opération. Le récit se termine avec Claire Méjan, qui a reçu le cœur de Simon.

Si la première moitié du roman est essentiellement tournée vers la famille de Simon et les émotions que suscite son accident, la deuxième moitié tourne autour du personnel médical et l'efficacité de leurs actions. Dans la seconde partie du roman, chaque geste posé par les personnages se situe dans une perspective strictement médicale. Malgré cette hyperfonctionnalisation des actions et du temps, la dimension affective des personnages du corps médical n'est pas négligée. Grâce à plusieurs analepses, le lecteur est mis devant différents moments de la vie intérieure des personnages : le moment mystique que Pierre Révol a vécu avec des amis lorsqu'il s'est initié au peyotl, la soirée que l'infirmière Cordelia Owl a passée avec son amant ou encore le moment où Thomas Rémige, amateur de chant, a acheté son chardonneret. Même Marthe Carrare, le personnage qui n'est jamais physiquement en contact avec les autres, a fait l'expérience de la solitude au moment où elle était dans l'autobus qui la conduisait vers son rendez-vous d'avortement. Presque tous les personnages appartenant au corps médical, aussi efficaces soient-ils, sont présentés avec une part de subjectivité qui les relie d'une certaine façon aux autres êtres humains. La seule intériorité à laquelle le lecteur n'a aucun accès est celle d'Emmanuel Harfang, membre d'une longue lignée d'hommes médecins. Les Harfang sont des machines hyper performantes : non seulement ils excellent dans tous les domaines médicaux mais ils sont aussi de grands sportifs. Emmanuel Harfang représente ce que seraient la médecine et l'être humain si l'un et l'autre étaient définis uniquement par le discours médical. Les Harfang ne sont que des médecins, et pour eux le corps n'est qu'une machine. D'ailleurs, Marthe Carrare se rappelle une présentation faite par Emmanuel Harfang, dans laquelle il s'était réjoui des avancées de la technique dans le domaine des transplantations cardiaques en évoquant « la fin des

transplantations cardiaques, leur obsolescence prochaine puisque l'heure était venue de considérer enfin les cœurs artificiels, merveilles de technologie inventées et mises au point dans un laboratoire français » (de Kerangal, 2014 : 195). Pour Emmanuel Harfang, le bloc opératoire « est bien le seul espace où il se sente exister, où il trouve à exprimer ce qu'il est ». (de Kerangal, 2014 : 293) Harfang ne peut pas exister hors du jeu de langage de la médecine.

Nous l'avons mentionné, deux jeux de langage se côtoient dans le récit : celui des émotions, des affects, qui peu à peu se transformera en cris et en râles, ainsi que le jeu de langage de la médecine, mécanique, succinct, efficace. Un jeu de langage réservé aux initiés :

Il use de cette langue qu'ils partagent, langue qui bannit le prolixe comme perte de temps, proscrit l'éloquence et la séduction des mots, abuse des nominales, des codes et des acronymes, langue où parler signifie d'abord décrire, autrement dit renseigner un corps, rassembler les paramètres d'une situation afin de permettre qu'un diagnostic soit posé, que des examens soient demandés, que l'on soigne et que l'on sauve : puissance du succinct. (de Kerangal, 2014 : 38)

La grammaire propre au jeu de langage médical est spécialisée, et elle n'est pas partagée par les parents de Simon. Comment Sean et Marianne peuvent-ils envisager la mort de leur enfant alors que la conception médicale de la mort leur échappe totalement?

Comment pourraient-ils seulement penser la mort de leur enfant quand ce qui était un pur absolu – la mort, l'absolu le plus pur justement – s'est reformé, recomposé, en différents états du corps? Puisque ce n'était plus ce rythme frappé au creux de la poitrine qui attestait la vie [...] mais le cerveau électrifié, activé d'ondes cérébrales, des ondes bêta de préférence. Comment pourraient-ils seulement l'envisager, cette mort de Simon, quand sa carnation est rose encore, et souple, quand sa nuque baigne dans le frais cresson bleu et qu'il se tient allongé les pieds dans les glaïeuls? (de Kerangal, 2014 : 108-109)

Non seulement Sean et Marianne ne se situent pas dans le même jeu de langage que les médecins, mais leur douleur les sépare du reste du monde, les plaçant à la fois hors du temps et hors du langage commun :

Pour l'heure ce qu'ils ressentent ne parvient pas à trouver de traduction possible mais les foudroie dans un langage qui précède le langage, un langage impartageable, d'avant les mots et d'avant la grammaire, qui est peut-être l'autre nom de la douleur, ils ne peuvent s'y soustraire, ils ne peuvent lui substituer aucune description, ils ne peuvent en reconstruire aucune image, ils sont à la fois coupés d'eux-mêmes et du monde qui les entoure. (de Kerangal, 2014 : 109-110)

À plusieurs reprises, les parents ne peuvent s'exprimer que par des cris, les seuls sons qui correspondent à ce qu'ils ressentent : « il s'accroche au volant par les dents, mord le caoutchouc, pousse un râle assourdissant, un râle sauvage et sombre, quelque chose d'insupportable » (de Kerangal, 2014 : 152-153). Plus loin, lorsque Sean appelle Juliette, la petite amie de Simon, le langage ordinaire se désarticule, ne suffit pas pour décrire la détresse du père :

Juliette qui sait maintenant, pour Simon, un appel de Sean vers vingt-deux heures après qu'elle a laissé des messages de plus en plus affolés sur le portable de Marianne, un appel incompréhensible, car le père de Simon semblait errer hors du langage, sans plus pouvoir formuler aucune phrase, mais des râles oui, des syllabes hachées, des phénomènes bégayés, des étouffements, alors Juliette comprit qu'il n'y avait rien d'autre à entendre, qu'il n'y avait pas de mots. (de Kerangal, 2014 : 265-257)

En apparence, il semble difficile, voire impossible, de trouver un terrain commun entre les deux types de discours. Ainsi, dans le roman, les jeux de langage se déploient essentiellement en deux temps. Durant les heures d'attentes où Simon n'est pas encore déclaré mort, et les heures de réflexion et de douleur de Sean et Marianne, l'action du récit est suspendue alors que le lecteur découvre la vie affective des personnages. Lorsque le coup d'envoi pour la procédure de don d'organes est donné par Thomas Rémige, la narration s'accélère et

l'écriture de Maylis de Kerangal devient précise, efficace. Le lecteur est mis devant des opérations médicales complexes et minutieusement décrites, les déplacements et les mouvements des personnages sont réglés à la seconde près. Les émotions semblent suspendues et le lecteur n'est plus invité dans l'intériorité des personnages. Ce qui compte, c'est la procédure, le protocole médical. Même Sean et Marianne en sont à des questions de logistique : la petite Lou a faim, comment aviser la copine de Simon, que dire à la famille? Toutefois, il ne faudrait pas en conclure que le jeu de langage des émotions et celui du domaine médical sont irréconciliables. Au contraire, en lisant bien le roman de Maylis de Kerangal, on comprend que c'est uniquement en trouvant un terrain commun entre les deux discours, et par le fait même entre la dimension affective et la dimension mécanique du corps, que les personnages du roman réussissent à exprimer ce qui échappe à toute formulation et, finalement, à réparer les vivants.

Comment annoncer à des parents que leur enfant de 19 ans est en état de mort cérébrale, et qu'on peut l'inscrire sur une liste de donneurs d'organes? Pierre Révol est conscient de la double difficulté qui l'attend. Il doit non seulement expliquer à Sean et Marianne que Simon est mort, mais il doit aussi les amener à voir le corps de Simon comme un objet, plutôt que comme le siège d'un sujet. Il doit, en somme, aménager sa parole (de Kerangal, 2014 : 61) afin de « faire de la sentence clinique une empathie » (de Kerangal, 2014 : 64). Si Révol comprend le sens des mots « coma profond », ce n'est pas le cas de Marianne. Le médecin doit d'abord accompagner Marianne « dans cette zone fragile du langage où se déclare la mort, pour qu'ils y avancent synchrones. » (de Kerangal, 2014 : 64)

En d'autres termes, les grammaires des jeux de langage de Révol et de Marianne doivent se déplacer l'une vers l'autre, pour que le dialogue entre le médecin et la mère devienne possible.

C'est notamment par Thomas Rémige que le dialogue pourra s'établir entre les parents et les médecins. Thomas Rémige est non seulement l'infirmier responsable de la liaison entre les différentes parties impliquées dans un processus de don d'organes, mais il permet de faire la liaison entre différentes conceptions et différents discours sur l'être humain. Il est infirmier mais a aussi une maîtrise en philosophie, il a étudié la psychologie et le droit. Il est capable de parler à tous, en s'adaptant à différents jeux de langage. Thomas Rémige représente, en somme, l'espace de cohabitation entre différents savoirs, qu'il doit utiliser tous afin que tous les personnages puissent peu à peu se comprendre. En refusant de se servir de la loi comme outil de coercition, Thomas Rémige comprend la fragilité du dialogue, et accepte que ce dernier doive demeurer un échange, une compréhension mutuelle :

Ne saurait insister, influencer, manipuler, jouer l'autorité, ne saurait incarner l'agent d'un chantage d'autant plus lourd, d'une pression d'autant plus forte sur les entourages que les donneurs jeunes et sains sont rares. [...] il tairait finalement ces textes qui auraient pulvérisé si facilement le sens du dialogue, devenu alors simple formalité, convention hypocrite. (de Kerangal, 2014 : 135)

C'est aussi Thomas qui acceptera de procéder au rituel demandé par Sean et Marianne au moment d'arrêter le cœur de Simon. Ce faisant, il fait cohabiter le monde des affects et le monde mécanique, et permet aux médecins présents dans la salle d'opération d'accepter la cohabitation de ces deux mondes. Finalement, c'est Thomas qui s'assurera de la restauration du corps de Simon, après le prélèvement des organes : « cette phase du prélèvement, la

restauration du corps du donneur, ne peut être banalisée, c'est une réparation; il faut réparer maintenant, réparer les dégâts. Remettre ce qui a été donné comme il a été donné. Sinon c'est la barbarie. » (de Kerangal, 2014 : 282) En somme, Thomas Rémige permet au corps de Simon de retrouver son humanité, après avoir traité comme un objet. C'est lui qui reconstruira « la singularité de Simon Limbres. » (de Kerangal, 2014 : 288)

Après avoir donné son consentement à l'opération, Marianne regarde le corps de Simon « désormais aussi seul qu'un objet, comme s'il était délesté de sa part humaine, comme s'il n'était plus relié à une communauté, inséré dans un réseau d'intentions et d'émotions mais errait, métamorphosé en une chose absolue » (de Kerangal, 2014 : 175). C'est le chant de Thomas qui permettra à Simon de regagner son intégrité, un chant qui fait écho au cri des parents de Simon. Comme les cris et les râles, le chant de Thomas Rémige se « dissocie du langage » (de Kerangal, 2014 : 287) mais, contrairement aux cris accompagnent la désarticulation du corps du jeune homme, le chant est réparateur :

Ensuite, il ôte du corps tout ce qui l'envahit, ces fils et ces tubes, les perfusions et la sonde urinaire [...] il le dégage et alors le corps de Simon Limbres apparaît dans la lumière plus nu soudain : corps humain catapulté hors de l'humanité, matière inquiétante dérivant dans la nuit magmatique, dans l'espace informe du non-sens, mais entité à laquelle le chant de Thomas confère une présence, une inscription nouvelle. Car ce corps que la vie a éclaté retrouve son unité sous la main qui le lave, dans le souffle de la voix qui chante; ce corps qui a subi quelque chose hors du commun rallie maintenant la mort commune, la compagnie des hommes. Il devient un sujet de louanges, on l'embellit. (de Kerangal, 2014 : 286-287)

En somme, en nous montrant les différents personnages évoluant dans le contexte médical, froid et aseptisé, mais aussi en nous laissant voir une part de leur intériorité, le roman de Maylis de Kerangal nous montre que l'être humain, comme le cœur, est en même temps une

machine précise et efficace et le lieu de nombreux affects. Le personnage du cardiologue Harfang, quant à lui, est un être monolithique, qui n'existe que dans le monde, et dans le discours, médical. Dépourvu d'intériorité et incapable de se situer dans plusieurs jeux de langage, le Dr Harfang est, finalement, incomplet. Mis à part Harfang, les autres personnages du roman cherchent un terrain commun, dans lequel ils pourront se comprendre. Peu à peu, les médecins de Simon et ses parents négocieront cet espace où ils pourront communiquer et, par le fait même se comprendre. Si c'est par le langage que se déclare officiellement la mort de Simon, alors que le Docteur Révol confirme la mort du jeune homme, c'est aussi par le langage, le chant de Thomas, que le corps de Simon retrouvera son humanité. À travers l'histoire du cœur de Simon, *Réparer les vivants* nous montre comment le langage, sous toutes ses formes, est intrinsèquement lié à la vie humaine. Ainsi, le roman de Maylis de Kerangal nous permet non seulement de réfléchir à la mort sous une perspective rarement évoquée, celle du don d'organes, mais il s'en dégage aussi une conception du langage et, avec elle, une conception de l'être humain non seulement comme un corps mais aussi comme un individu irréductible, recelant un immense potentiel. Un être qui a besoin, pour s'exprimer, se comprendre et comprendre les autres, d'une multitude de langages, que ce soient les cris, les discours techniques, les démonstrations d'affection ou le chant.

D'une certaine façon, *Réparer les vivants* nous montre bien ce que nous disons dans ce mémoire : tout comme les parents de Simon, lorsque nous sommes mis devant des jeux de langage que nous ne maîtrisons pas, ou maîtrisons peu, nous devons, peu à peu, adapter nos grammaires usuelles afin de pouvoir en réintégrer de nouvelles, qui nous permettront de

développer nos perspectives. En maîtrisant différents jeux de langage, comme Thomas Rémige, nous pouvons faire le pont entre différents discours, et permettre à ces différents discours de cohabiter. C'est de cette façon, nous dit le roman de Maylis de Kerangal, que nous pourrions comprendre l'être humain dans toute sa complexité.

2.2 Assimilation de la connaissance littéraire

2.2.1 Remarque sur la distinction dire/monttrer

On pourrait remarquer ici une contradiction dans notre entreprise. Comme nous l'avons mentionné au premier chapitre de ce mémoire, tout coup dans un jeu de langage consiste non seulement à dire quelque chose mais aussi à montrer la grammaire d'un jeu de langage. C'est la célèbre distinction que fait Wittgenstein entre ce qui se dit et ce qui se montre. Dans le *Tractatus logico-philosophicus*, le philosophe est catégorique : « Ce qui peut être montré ne peut pas être dit. » (Wittgenstein, 1986 : §4.1212) Dans ce cas, essayer de dégager les différentes grammaires montrées par un récit de fiction, comme nous l'avons fait dans les pages précédentes, est non seulement futile mais nous sort des limites de notre langage. Heureusement, dans sa philosophie tardive, Wittgenstein adopte une position plus nuancée : « 88. Il se peut, par exemple, que toutes nos recherches soient constituées de sorte que certaines propositions, fussent-elles jamais formulées, sont hors de portée du doute. Elles se trouvent hors du chemin emprunté par nos recherches. » (Wittgenstein, 2006 : 38) Il semble donc possible, jusqu'à une certaine limite, de dire une grammaire qui a été montrée au

préalable. D'ailleurs, dans le traité *De la certitude*, Wittgenstein donne en quelques occasions des exemples de règles de grammaire, prises dans différents jeux de langage.

Cela dit, l'analyse des grammaires présentes dans un récit n'est pas la condition *sine qua non* de l'assimilation de la connaissance littéraire. Comme nous l'avons mentionné dans la première partie de ce chapitre, nous considérons que la littérature possède un rapport privilégié avec une certaine forme de connaissance : la littérature nous montre de nouvelles façons d'appréhender certains problèmes, avec des moyens qui lui sont propres. En nous montrant des coups dans différents jeux de langage qui ne respectent pas les grammaires usuelles de ces derniers, la littérature pourrait nous permettre de complexifier nos différentes grammaires, nous donnant par le fait même de nouveaux outils conceptuels. Nous avons montré, avec les analyses de *Supplément à la vie de Barbara Loden* et de *Réparer les vivants*, comment ces innovations langagières peuvent s'articuler dans un roman. Nous nous proposons maintenant de déterminer de quelle façon un lecteur ou une lectrice peut assimiler la connaissance littéraire implicite sans avoir à passer par une analyse poétique. Pour ce faire, nous nous référerons aux travaux de Paul Ricœur, plus précisément au cycle mimétique qu'il présente dans *Temps et récit*. La triple mimésis nous permettra non seulement de comprendre le mécanisme d'assimilation de la connaissance littéraire, mais aussi de situer la littérature dans un contexte plus large, qui ne se limite pas au monde présenté par le récit. Ce faisant, nous pourrions discuter des impacts concrets de la connaissance littéraire. Ce sera le projet du troisième chapitre.

2.2.2 Mécanisme d'assimilation de la connaissance littéraire

Ricœur définit le récit dans un sens large : il s'agit de tout acte de parole ou d'écriture qui opère une certaine forme de configuration temporelle. C'est-à-dire que, pour Ricœur, notre expérience du temps serait essentiellement chaotique et c'est lorsqu'on la met en intrigue dans un récit qu'on lui confère une structure. Si nous faisons l'expérience du temps, nous devons nécessairement ordonner cette expérience hétérogène à travers l'acte narratif : c'est uniquement par la mise en intrigue que nous pouvons donner un sens à notre perception du temps. Ajoutons que pour Ricœur un récit peut être un roman, mais aussi une pièce de théâtre, un film, un poème, une biographie, un texte historique ou une anecdote racontée lors d'une conversation entre amis. Tous ces récits, affirme le philosophe, peuvent s'inscrire dans un cycle mimétique. Nous le verrons, la *mimèsis II* constitue le point central de l'analyse de Ricœur. Elle opère la médiation entre *mimèsis I* et *mimèsis III* qui se trouvent respectivement en amont et en aval du texte. Il est impossible de passer de *mimèsis I* à *mimèsis III* en faisant l'économie de *mimèsis II* : les trois étapes ne sont pas indépendantes et ne peuvent fonctionner l'une sans l'autre. En ce sens, l'interprétation complète d'un texte littéraire se doit de considérer aussi ce qui se trouve hors du texte :

C'est, en revanche, la tâche de l'herméneutique de reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une œuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à son lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir. Pour une sémiotique, le seul concept opératoire reste celui du texte littéraire. Une herméneutique, en revanche, est soucieuse de reconstruire l'arc entier des opérations par lesquelles l'expérience pratique se donne des œuvres, des auteurs et des lecteurs. Elle ne se borne pas à placer *mimèsis II* entre *mimèsis I* et *mimèsis III*. Elle veut caractériser *mimèsis II* par sa fonction de médiation. L'enjeu est donc le procès concret par lequel la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa reconfiguration par

la réception de l'œuvre. Il apparaîtra corollairement, au terme de l'analyse, que le lecteur est l'opérateur par excellence qui assume par son faire – l'action de lire – l'unité du parcours de *mimèsis I* à *mimèsis III* à travers *mimèsis II*. (Ricœur, 1983 : 86)

Certaines théories littéraires, comme le mentionne Ricœur, ne s'attardent qu'au texte, et ne demandent pas à ce que le récit soit placé dans un contexte plus large. La théorie littéraire que nous mettons en place dans ce mémoire demande, quant à elle, que nous nous concentrons non pas uniquement sur le texte, mais aussi sur l'impact de ce dernier sur les grammaires des jeux de langage déjà maîtrisés par un lecteur. C'est pourquoi, comme Ricœur, nous considérons non seulement *mimèsis II* mais l'ensemble du cycle mimétique.

L'hypothèse de base de Paul Ricœur dans *Temps est récit* est exposée dès le début du chapitre qui porte sur la triple *mimèsis* : « il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle. » (Ricœur, 1983 : 85) En d'autres mots, le temps et le récit littéraire entretiennent une relation de réciprocité. Ricœur affirme que « le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle. » (Ricœur, 1983 : 85) Selon le philosophe français, la mise en intrigue effectuée dans un récit agit à titre de médiateur entre le temps et le récit. (Ricœur, 1983 : 87) C'est ce travail de médiation qui se trouve au cœur de la triple *mimèsis*. Notons toutefois que, contrairement à Ricœur qui s'intéresse uniquement au jeu de langage de l'action, nous croyons que le mécanisme de la triple *mimèsis* peut s'appliquer non seulement à l'action mais aussi à tous les jeux de langage qui sont présents dans les récits. L'argument de Ricœur est

que tout récit littéraire, puisqu'il se déroule dans le temps, implique nécessairement une conception de la temporalité. Cette conception de la temporalité qui est structurée par la mise en intrigue dans le récit permet de structurer et complexifier notre propre expérience du temps. Nous pourrions ajouter, par le fait même, qu'étant donné que tout récit met en scène des personnages qui accomplissent des actions non seulement dans le temps mais aussi dans l'espace, le récit implique aussi une certaine anthropologie, une théorie de l'action et de l'espace. De la même façon, quand un récit met en scène des affects, ou une absence d'affects, il implique une certaine conception des affects (nous avons pu le voir, notamment, avec *Supplément à la vie de Barbara Loden*). Plus généralement, lorsqu'un récit parle de quelque chose, il implique nécessairement un jeu de langage sur ce quelque chose. Si nous admettons, avec Ricœur, que la mise en intrigue structure les coups dans le jeu de langage du temps, nous croyons qu'elle structure aussi les coups de tous les jeux de langage convoqués par le récit. En d'autres mots si, pour Ricœur, la mise en intrigue permet de structurer notre expérience individuelle du temps, nous suggérons d'élargir cette idée et de l'appliquer à l'ensemble des expériences humaines. La mise en intrigue, dans ce cas, permettrait d'organiser et de complexifier non seulement notre expérience du temps mais aussi toutes les expériences humaines dont il est question dans un récit.

La *mimèsis I*, le stade dans lequel le lecteur se trouve avant de faire l'action de lire un récit, est « enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action » (Ricoeur, 1983 : 87), c'est-à-dire qu'elle correspond à toutes les connaissances préalables qu'a le lecteur avant de lire le texte, et qui lui permettent de comprendre l'intrigue. Évidemment, la lecture d'un

récit requiert des compétences et des connaissances préalables. Puisque tout récit raconte une action (ou une absence d'action comme dans le cas de certains romans contemporains), il faut nécessairement que le lecteur possède, avant sa lecture, quelques notions du jeu de langage de l'action, sans quoi le récit serait inintelligible : « tout récit présuppose de la part du narrateur et de son auditoire une familiarité avec des termes tels qu'agent, but, moyen, circonstance, secours, hostilité, coopération, conflit, succès, échec, etc. » (Ricoeur, 1983 : 89) De la même façon, ajoutons qu'il faut nécessairement que le lecteur maîtrise au moins en partie tel jeu de langage afin de comprendre un récit qui mettrait en scène des coups dans ce jeu de langage. On voit mal comment quelqu'un qui n'a absolument aucune connaissance en biologie et en médecine moderne, un égyptien de l'Ancien Empire par exemple, pourrait comprendre *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal, même si le roman était traduit en hiéroglyphes.

En d'autres mots, pour Ricoeur, si une action peut non seulement être racontée mais aussi comprise, « c'est qu'elle est déjà articulée dans des signes, des règles, des normes : elle est dès toujours *symboliquement médiatisée*. » (Ricoeur, 1983 : 91) En rappelant les travaux de Cassirer, Ricoeur explique que « les formes symboliques sont des processus culturels qui articulent l'expérience entière. » (Ricoeur, 1983 : 91) Évidemment, tout langage ou système symbolique s'inscrit dans une certaine structure qui, chez Ricoeur, n'est pas sans rappeler l'idée de grammaire et du *voir comme* du second Wittgenstein : « Un système symbolique fournit ainsi un contexte de description pour des actions particulières. Autrement dit, c'est "en fonction de..." telle convention symbolique que nous pouvons interpréter tel geste *comme*

signifiant ceci ou cela ». (Ricoeur, 1983 : 92) Plus loin, Ricoeur ajoute : « Le terme symbole introduit en outre l'idée de règle, non seulement au sens qu'on vient de dire de *règles* de description et d'interprétation pour des actions singulières, mais au sens de *norme* » (Ricoeur, 1983 : 93). L'idée exprimée ici par Ricoeur, selon laquelle chaque système symbolique est régi par un ensemble de conventions qui permettent à tous ceux qui partagent le même système symbolique de se comprendre, est similaire à l'idée de Wittgenstein. Nos jeux de langage sont partagés et si nous comprenons les coups joués par les autres c'est que nous respectons tous les mêmes règles de grammaire. Le langage, affirme Wittgenstein, est essentiellement commun, partagé. C'est aussi ce qu'affirme Ricoeur : si un individu peut raconter sa mésaventure à un autre, et être compris, c'est parce que les deux possèdent une certaine maîtrise du langage, et des jeux de langage qui sont joués. La symbolisation médiatique à laquelle Ricoeur fait référence peut être comprise comme un jeu de langage, avec les grammaires qui lui correspondent. Pour pouvoir nous comprendre et vivre ensemble, nous devons posséder, tous et toutes, un ensemble de jeux de langage communs et en maîtriser, jusqu'à un certain point, les grammaires. Nous suggérons que ces connaissances préalables, qui correspondent au stade de *mimèsis I* et permettent de rendre le récit intelligible, sont les différents jeux de langage partagés par les membres d'une même culture, ou d'une même forme de vie. Le temps préfiguré de *mimèsis I* (et nous pourrions ajouter l'ensemble de nos jeux de langage, en plus de celui du temps) n'est pas informe, même s'il n'a toujours pas été structuré par la mise en intrigue : il nous est intelligible grâce aux différentes normes communes qui s'attachent aux symboles et viennent en régler l'usage.

Comme pour les grammaires de Wittgenstein, ces normes ne sont pas transcendantes : elles sont établies par l'habitude et les coutumes propres à différentes formes de vie.

En somme, pour Ricœur, *mimèsis I* correspond à la conception que nous avons du temps. Nous pouvons élargir la conception de Ricœur et considérer, en reprenant les termes de Wittgenstein, que *mimèsis I* correspond à l'ensemble de nos jeux de langage dont les grammaires, peut-être incomplètes, sont partagées par l'ensemble des membres d'une même forme de vie. Sans ces connaissances préalables, il serait impossible de comprendre un récit. Ainsi, *mimèsis I* non seulement est la condition d'intelligibilité du récit mais aussi permet d'amorcer une réflexion sur le récit, et sur la littérature, dans le contexte plus large d'une forme de vie. Nous y reviendrons au prochain chapitre.

C'est donc à partir de cette « pré-compréhension, commune au poète et à son lecteur » (Ricœur, 1983 : 100) que s'opère *mimèsis II* et « s'ouvre le royaume du *comme si*. » (Ricœur, 1983 : 101) Comme nous l'avons mentionné, *mimèsis II* joue un rôle de médiation. D'abord, le récit regroupe différents événements et les « organise dans une totalité intelligible » (Ricœur, 1983 : 102). Pour Ricœur, c'est en plaçant les événements individuels dans l'ordre cohérent d'une histoire que nous leur donnons un sens : « la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration. » (Ricœur, 1983 : 102) Ensuite, si la mise en intrigue est composée de facteurs hétérogènes (des agents qui interagissent entre eux, qui visent différents buts et utilisent différents moyens pour y parvenir...), elle « fait paraître en un ordre syntagmatique toutes les composantes susceptibles de figurer dans le tableau

paradigmatique établi par la sémantique de l'action. » (Ricœur, 1983 : 103) En ce sens, *mimèsis II* est une activité de configuration de la pré-figuration de *mimèsis I*. Pour Ricœur, le récit constitue un acte de narrativisation de l'expérience temporelle d'un individu. L'expérience que nous faisons du temps est hétérogène et la mise en intrigue lui confère une structure, un ordre logique qui nous permet de mieux l'appréhender. Un récit est construit de façon à ce que les divers événements suivent un ordre cohérent, qui permet à l'intrigue d'être comprise. C'est là l'idée exprimée par Aristote dans *La Poétique* : le récit est composé d'un commencement, d'un milieu et d'une fin (Aristote, 1990 : 50b26). Cette idée, simple en apparence, est tout de même essentielle. Une action, lorsqu'elle est narrativisée, forme un tout cohérent, qui arrive à son dénouement logique et nécessaire. Les actions elles-mêmes sont ordonnées pour former une histoire qui a un sens : « l'arrangement configurant transforme la succession des événements en une totalité signifiante qui est le corrélat d'assembler les événements et fait que l'histoire se laisse suivre. » (Ricœur, 1983 : 130) Sans cet ordre logique, on ne peut pas parler de « récit ». Ainsi, la *mimèsis II* donne au temps « le sens d'un point final » (Ricœur, 1983 : 130) puisqu'il permet de rendre homogène et de donner un sens à l'expérience individuelle du temps et, nous pourrions ajouter, de donner un sens à toutes nos expériences individuelles.

Le récit, en somme, ordonne et donne un sens à l'expérience de la temporalité vécue par un individu. Nous l'avons dit, les systèmes symboliques présents dans *mimèsis I* obéissent à un certain nombre de règles et de normes. Il en va de même pour les systèmes symboliques configurés dans *mimèsis II*. Toutefois, la mise en intrigue est à même de

présenter de nouvelles règles d'utilisation de ces systèmes symboliques, soit de nouvelles façons d'opérer des coups dans différents jeux de langage. C'est *mimèsis II* qui permet cette innovation langagière qui sort des cadres habituels des grammaires de nos jeux de langage et constitue la connaissance littéraire implicite définie dans la première partie de ce chapitre :

De la même manière que la grammaire d'une langue règle la production de phrases bien formées, dont le nombre et le contenu sont imprévisibles, une œuvre d'art – poème, drame, roman – est une production originale, une existence nouvelle dans le royaume langagier. Mais l'inverse n'est pas moins vrai : l'innovation reste une conduite gouvernée par des règles : le travail de l'imagination ne naît pas de rien. Il se relie d'une manière ou d'une autre aux paradigmes de la tradition. Mais il peut entretenir un rapport variable à ces paradigmes. L'éventail des solutions est vaste; il se déploie entre les deux pôles de l'application servile et de la déviance calculée, en passant par tous les degrés de la « déformation réglée ». Le conte, le mythe et en général le récit traditionnel se tiennent au plus près du premier pôle. Mais à mesure que l'on s'éloigne du récit traditionnel, la déviance, l'écart, deviennent la règle. Ainsi le roman contemporain, pour une large part, se laisse définir comme anti-roman, dans la mesure où la contestation l'emporte sur le goût de varier simplement l'application. (Ricœur, 1983 : 108)

Finalement, *mimèsis III* est le moment de la rencontre entre le monde du lecteur et le monde du texte. En d'autres mots, *mimèsis III* correspond à l'acte de lecture lui-même. C'est la troisième *mimèsis* qui donne son sens au récit, en permettant au lecteur de faire l'expérience des éléments configurés par la mise en intrigue, et de se les approprier. Nous sommes passés de la pré-figuration à la refiguration, par l'intermédiaire de la configuration dans le récit littéraire. À ce stade, les grammaires des différents jeux de langage du lecteur ont peut-être été modifiées, et elles deviennent les nouvelles normes des systèmes symboliques du lecteur, qui retourne au stade de *mimèsis I*. L'arrivée à *mimèsis III* et, en même temps, le retour à *mimèsis I*, ne constituent pas un retour au point de départ. Si le cycle de la triple *mimèsis* est circulaire, explique Ricœur, cela ne signifie pas qu'il s'agisse d'un

cercle vicieux : « Que l'analyse soit circulaire n'est pas contestable. Mais que le cercle soit vicieux peut être réfuté. À cet égard, j'aimerais plutôt parler d'une spirale sans fin qui fait passer la médiation plusieurs fois par le même point, mais à une altitude différente. » (Ricœur, 1983 : 111) Le fait que le cycle mimétique soit « spiralé » est important : la deuxième *mimèsis* ne se contente pas de mettre en forme une expérience qui serait informe. Il s'agit plutôt d'un enrichissement : la nouvelle pré-figuration que le lecteur acquiert au terme de *mimèsis III* est différente de la pré-figuration antérieure, dans le cas où le cycle mimétique aurait été complété. (Baroni, 2010 : 365)

Le passage de *mimèsis II* à *mimèsis III*, qui permettrait l'acquisition de nouvelles grammaires, ne se produit pas obligatoirement. Il arrive que les systèmes symboliques configurés dans un récit correspondent à nos systèmes pré-figurés et n'y ajoutent ou n'y changent rien. Ainsi, le cycle mimétique revêt un caractère discursif qui implique non seulement la pré-figuration de *mimèsis I* mais aussi la réception et la transformation dans *mimèsis III*. Pour que les grammaires usuelles de nos jeux de langage soient modifiées au contact d'un récit, il importe que ce dernier vienne ébranler d'une certaine façon nos conceptions habituelles. Toutefois, il n'est pas question de faire table rase de nos anciennes connaissances pour les remplacer par des nouvelles, au gré de nos lectures. Il s'agit plutôt d'un réajustement ou d'un enrichissement, plus ou moins important, des grammaires de nos jeux de langage.

2.3 Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons dégagé une théorie de la connaissance littéraire cohérente avec le cadre épistémique constructiviste établi dans le premier chapitre. En étudiant certaines théories littéraires, soit celles défendues par Marcel Proust et Émile Zola, nous avons établi deux points intéressants qui se retrouvent dans la conception de la théorie littéraire que nous proposons : d'abord, l'idée selon laquelle la connaissance littéraire est intimement liée au langage et, ensuite, l'importance de situer cette connaissance dans un contexte social ou, autrement dit, dans une forme de vie. Par la suite, nous avons défini la connaissance littéraire comme une connaissance pratique, qui nous permettrait d'envisager les problèmes autrement. Cette connaissance pratique serait implicite puisqu'elle se manifeste moins dans ce que le roman dit, que dans la façon dont les choses sont dites. Pour reprendre les termes de Wittgenstein, les romans nous présentent différents coups dans différents jeux de langage. Ce faisant, ils nous montrent les grammaires de ces jeux de langage. La fiction, qui est à même de proposer des innovations langagières, nous montre, par le fait même, de nouvelles grammaires.

Enfin, après avoir donné des exemples de ces nouvelles grammaires qui peuvent être montrées dans les romans, nous nous sommes penchés sur la question de l'acquisition de ces grammaires, en faisant appel à la triple *mimèsis* de Paul Ricœur. En nous concentrant non seulement sur le stade du récit (*mimèsis II*) mais aussi sur l'aboutissement et l'aval du texte (*mimèsis I* et *mimèsis III*), nous avons commencé à situer le récit dans le contexte plus large

de nos formes de vie. Il nous reste à déterminer comment la littérature, et le type de connaissance qu'elle nous propose, peut venir modifier non seulement les grammaires des jeux de langage d'un lecteur mais, avec elles, les grammaires des jeux de langage qui composent nos formes de vie. La littérature, en ce sens, serait un vecteur important de tout changement social.

CHAPITRE 3 : INFLUENCE DE LA CONNAISSANCE LITTÉRAIRE SUR NOS FORMES DE VIE

Dans les chapitres précédents, nous avons défendu une théorie de la connaissance littéraire qui s'inscrit dans l'épistémologie constructiviste et la conception du langage héritée du tournant linguistique. La connaissance littéraire nous permettrait, d'une certaine façon, de venir compléter et complexifier les grammaires de nos jeux de langage. Ce faisant, la littérature, en nous présentant des usages langagiers qui sortent de nos cadres conceptuels habituels, nous fournirait une connaissance pratique qui touche directement notre langage et les règles qui le gouvernent. Comme nous l'avons mentionné au premier chapitre, selon une épistémologie constructiviste, le langage ne sert pas qu'à décrire le monde : il est le lieu même de la construction de nos connaissances et de l'établissement de nos formes de vie. En ce sens, nous croyons que la connaissance littéraire non seulement aurait une incidence sur les outils conceptuels du lecteur mais permettrait aussi d'influencer, d'une certaine manière, la façon qu'a le lecteur de voir le monde et d'agir sur lui. C'est à cet impact de la connaissance littéraire que nous nous intéresserons dans ce dernier chapitre. D'abord, nous devons continuer la réflexion amorcée avec la triple *mimèsis* de Paul Ricœur. Nous avons mentionné, au chapitre précédent, que le cycle mimétique proposé par Ricœur nous permettait de nous intéresser non seulement au récit à proprement parler mais aussi aux connaissances préalables du lecteur et aux différentes transformations opérées chez lui par l'acte de lecture. Ainsi, la triple *mimèsis* nous fournirait, outre un moyen de penser l'acquisition de la connaissance littéraire, le début d'une réflexion sur la littérature prise dans le contexte plus large de nos

formes de vie. Dans la première partie de ce chapitre, nous approfondirons cette réflexion, amorcée à la fin du deuxième chapitre, avec la notion de paradigme exposée par Thomas Kuhn dans *La structure des révolutions scientifiques*. Dans la seconde moitié du chapitre, nous chercherons à comprendre comment la connaissance littéraire non seulement est influencée par son contexte mais peut, en retour, influencer et transformer ce dernier. Selon nous, puisque la connaissance littéraire se déploie dans le langage, c'est aussi par son influence sur le langage qu'elle peut avoir des impacts sur une forme de vie. Nous aborderons ces questions avec les travaux de Judith Butler sur le discours performatif et *Explore* de Florent Coste.

3.1 Littérature et paradigmes

Lorsqu'il expose la triple *mimèsis* dans *Temps et Récit*, Ricœur nous rappelle qu'il est possible de procéder à une analyse littéraire qui se concentrerait uniquement sur l'étape qu'il désigne sous le nom de *mimèsis II*. Toutefois, en s'intéressant au cycle complet, on s'occupe aussi de l'amont et de l'aval du texte, c'est-à-dire des connaissances préalables du lecteur et des modifications de ces connaissances qui peuvent être causées par l'acte de lecture. Comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent, cet enrichissement des connaissances du lecteur, qui se produirait au stade de *mimèsis III*, survient lorsque le lecteur est mis devant une innovation sémantique qui produit un sentiment de défamiliarisation. Dans les prochaines pages, nous nous proposons de traiter les connaissances préalables de *mimèsis I* et les nouvelles connaissances acquises dans *mimèsis III* en faisant un parallèle avec la théorie des

paradigmes de Kuhn. Cela nous permettra de situer les connaissances préalables de *mimèsis I* dans le vaste réseau conceptuel de toutes nos connaissances qui sont elles-mêmes liées à un contexte social, épistémique, culturel, etc. Par la suite, nous aborderons la question des innovations langagières présentes dans un récit, et du sentiment de défamiliarisation qu'elles peuvent produire, en utilisant une autre idée de Kuhn, celle des « anomalies ».

Comme nous l'avons mentionné, avant de débiter sa lecture, le lecteur se trouve au stade de *mimèsis I* : il possède certains jeux de langage qui lui permettront de comprendre le récit. Nous suggérons maintenant d'appréhender ce stade de pré-figuration dans lequel se trouve un lecteur individuel sous l'angle des paradigmes de Thomas Kuhn. Dans *La structure des révolutions scientifiques*, l'épistémologue américain propose une conception selon laquelle chaque théorie scientifique s'inscrit au sein d'une structure, qu'il appelle « paradigme ». Cette structure qui, nous le verrons, rappelle la notion de jeu de langage chez Wittgenstein, englobe non seulement les concepts fondamentaux sur lesquels s'appuie la théorie scientifique mais aussi un certain contexte social, technique, épistémique et culturel. En d'autres mots, le paradigme « organise le regard porté sur les faits, les faits eux-mêmes et enfin la façon dont le scientifique traite ces faits. » (Xanthos, 1999 : 38) Un paradigme est donc à la fois un réseau organisé de concepts et une façon de voir le monde. Un scientifique, dira Kuhn, se situe toujours dans un certain paradigme, qui encadre ce qu'il dit et fait dans le monde, sans qu'il en soit nécessairement conscient. En effet, le réseau conceptuel du paradigme ne s'apprend pas de façon consciente : le scientifique apprend les règles

constituantes de son paradigme par sentiment de familiarisation progressive (Xanthos, 1999 : 40). En somme, nous retenons du paradigme qu'il est ce

réseau conceptuel implicite et flou qui ouvre en la délimitant l'aire du dire et du faire scientifiques, des problèmes légitimes et des solutions acceptables : qu'il donne un sens à la pratique et à ses instruments ; qu'il est, à tous les sens du terme, une manière de voir une portion plus ou moins étendue de la nature ; qu'il s'apprend par une progressive familiarisation. (Xanthos, 1999 : 40)

Le paradigme de Kuhn, tel que nous le comprenons, rappelle les jeux de langage, comme Wittgenstein les présente dans *De la certitude*. Nous avons abordé la notion de jeu de langage dans le premier chapitre de ce mémoire. Rappelons toutefois une idée importante de Wittgenstein, selon laquelle aucun coup dans un jeu de langage ne se fait indépendamment d'une série de règles et de concepts: « Si nous commençons à croire quelque chose, ce n'est pas une proposition isolée mais un système entier de propositions. » (Wittgenstein, 2016 : 57-58) Lorsque nous parlons ou que nous agissons, nous rappelle Wittgenstein, nous nous situons toujours dans un certain jeu de langage. Ce jeu de langage est composé d'un réseau conceptuel, ou d'un système entier de propositions, auquel nous devons obligatoirement adhérer. Si nous formulons un coup dans un jeu de langage sans, en même temps, adhérer à un système entier de propositions et respecter ce système, nous nous mettons automatiquement hors-jeu (de langage). Ce système de propositions auquel Wittgenstein fait référence est l'ensemble des articulations grammaticales qui structurent un jeu de langage. Cette grammaire, comme le réseau conceptuel du paradigme, organise le monde et détermine les actions, langagières ou non, que nous y posons. Ajoutons que les règles conceptuelles du paradigme, comme la grammaire du jeu de langage, ne font pas l'objet d'un apprentissage conscient.

En d'autres mots, pour Kuhn, c'est en fonction des paradigmes dans lesquels nous nous situons que nous voyons et comprenons le monde. Tout comme la pré-figuration de *mimèsis I* est obligatoire pour qui veut comprendre un récit, il faut obligatoirement, dira Kuhn, être familier avec un certain paradigme afin de pouvoir y voir et comprendre les problèmes qui s'y posent :

Un paradigme peut même tenir le groupe des chercheurs à l'écart de problèmes qui ont leur importance sociale mais ne sont pas réductibles aux données d'une énigme parce qu'ils ne se posent pas en termes compatibles avec les outils conceptuels et instrumentaux que fournit le paradigme. (Kuhn, 1970 : 63)

En étudiant la pré-figuration de *mimèsis I* sous l'angle du paradigme, on cherche à mettre en lumière le vaste réseau conceptuel présent dans l'esprit du lecteur, avant même qu'il ne lise un récit. Les jeux de langage que nous maîtrisons ne sont pas des entités indépendantes les unes des autres et sont toujours ancrés dans différents contextes sociaux, politiques, épistémiques, et influencés par eux. Autrement dit, nos jeux de langage sont liés les uns aux autres et se confèrent mutuellement du sens. Si jouer un jeu de langage revient toujours à se situer dans une certaine forme de vie, l'inverse nous semble également vrai : la forme de vie dans laquelle nous nous situons nous amènera à maîtriser un jeu de langage *d'une certaine façon*. Par exemple, le contexte politique et socio-économique dans lequel nous nous situons nous permettra d'acquérir des règles de grammaire différentes pour différents jeux de langage. Ainsi, les règles de grammaire du jeu de langage de l'économie que maîtrisait un Russe en 1930 étaient sans doute différentes de celles maîtrisées par un Américain à la même époque. En ce sens, les problèmes économiques qui se posaient à l'époque ne pouvaient pas être traités de la même façon par le Russe et l'Américain : non seulement la façon de voir le problème mais aussi les solutions envisageables sont, de part et d'autre, influencées par la

forme de vie dans laquelle un ou l'autre se situent. En d'autres mots, l'analogie que nous proposons entre les jeux de langage de Wittgenstein et les paradigmes de Thomas Kuhn nous rappelle que toutes nos connaissances individuelles sont organisées et, jusqu'à un certain point, solidaires les unes des autres. Si, pour Kuhn, une théorie scientifique ne peut s'établir sans l'environnement social, technique, épistémique et culturel qui forme le paradigme, nous croyons qu'il en va de même pour nos jeux de langage, qui s'entrelacent les uns les autres, à travers les airs de famille et l'appartenance à une « forme de vie », que nous avons définie, au premier chapitre de ce mémoire, comme le contexte culturel et épistémique dans lequel les jeux de langage sont joués (Glock, 2003 : 250). Ajoutons que les paradigmes, chez Kuhn, revêtent une dimension collective : c'est parce qu'ils se situent dans un même paradigme que des scientifiques parviennent à s'entendre. De la même façon, nos jeux de langage se doivent d'être partagés. Pour Wittgenstein, un langage ou jeu de langage qui serait connu et utilisé par un seul individu est une impossibilité sémantique, ou une contradiction dans les termes. Ainsi, même si Kuhn ne s'intéresse qu'aux paradigmes (ou jeux de langage) scientifiques, nous croyons que la notion de paradigme peut être étendue à tous les jeux de langage, et nous rappelle au caractère essentiellement collectif de ces jeux de langage.

3.2 Apparition des anomalies

Les travaux de Kuhn nous permettent aussi de comprendre pourquoi certaines innovations sémantiques nous frappent alors que d'autres passent inaperçues. Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, il arrive que nous lisions un récit sans que ne

s'opère le cycle mimétique. De la même façon, chez Kuhn, les révolutions scientifiques n'arrivent pas obligatoirement. Dans les deux cas, il faut non seulement la présence d'un certain élément déclencheur, mais aussi que nous soyons en mesure de reconnaître et d'accepter sa présence.

Dans *La Structure des révolutions scientifiques*, Kuhn insiste sur l'importance des « anomalies », sans lesquelles les découvertes scientifiques, ou tout accroissement de connaissance, seraient impossibles. Évidemment, il faut non seulement que cette anomalie soit présente, mais il faut aussi pouvoir en prendre conscience :

La découverte commence avec la conscience d'une anomalie, c'est-à-dire l'impression que la nature, d'une manière ou d'une autre, contredit les résultats attendus dans le cadre du paradigme qui gouverne la science normale. Il y a ensuite exploration, plus ou moins prolongée, du domaine de l'anomalie. Et l'épisode n'est clos que lorsque la théorie du paradigme est réajustée afin que le phénomène anormal devienne un phénomène attendu. (Kuhn, 1970 : 83)

Bien que les anomalies et les paradigmes auxquels Kuhn fait allusion dans ses travaux soient ceux des discours scientifiques, rien ne nous empêche de considérer que de telles anomalies puissent se manifester dans différents paradigmes, et pas seulement dans les paradigmes dits scientifiques. Selon nous, chez Kuhn comme chez Ricœur, la présence d'une anomalie ou d'une existence nouvelle dans le royaume langagier, pour reprendre les mots de Ricœur, peuvent mener au même résultat : celui d'un réajustement de nos manières de voir le monde. Malheureusement pour les scientifiques et pour les lecteurs, les choses ne sont pas simples et la perception de l'anomalie n'est qu'une première étape.

Les anomalies, dira Kuhn, font toujours face à une certaine résistance de la part de celui qui les constate. Ainsi, la modification de nos paradigmes implique toujours un processus d'assimilation conceptuelle étendu dans le temps :

La nouveauté scientifique n'apparaît qu'avec difficulté (ce qui se manifeste par une résistance), sur un fond constitué par les résultats attendus et habituels, même si les conditions de l'observation sont celles mêmes où l'on remarquera plus tard une anomalie. Une meilleure connaissance du sujet permet cependant de réaliser que quelque chose ne va pas, ou de rattacher l'effet à quelque chose qui déjà n'allait pas auparavant. Cette prise de conscience de l'anomalie ouvre une période durant laquelle les catégories conceptuelles sont réajustées jusqu'à ce qui était à l'origine anormal devienne le résultat attendu. À ce moment, la découverte est achevée. (Kuhn, 1970 : 98)

Cette assimilation conceptuelle plus ou moins longue implique un travail sur les règles des paradigmes. Pour Kuhn, l'existence d'un paradigme n'implique pas nécessairement « celle d'un ensemble complet de règles » (Kuhn, 1970 : 73) et si certaines anomalies passent inaperçues, c'est qu'elles nécessitent un « vocabulaire et des concepts nouveaux » (Kuhn, 1970 : 86) pour pouvoir être comprises. Leur assimilation vient donc modifier les structures mêmes de nos paradigmes ou, pour le dire autrement, les règles conceptuelles que nous utilisons pour fonctionner dans un paradigme :

C'est bien là le résultat de nouveautés fondamentales dans les faits et dans la théorie : produites par inadvertance, au cours d'un jeu mené avec un certain ensemble de règles, leur assimilation exige l'élaboration d'un autre ensemble de règles. Une fois qu'elles seront devenues parties intégrantes de la science, l'entreprise scientifique ne sera jamais plus exactement la même, tout au moins pour les spécialistes dans le domaine particulier desquels se situent ces nouveautés. (Kuhn, 1970 : 82-83)

Comme l'explique Kuhn, une anomalie nécessite, pour être assimilée dans un paradigme, que nous formions et ajoutions de nouvelles règles au paradigme. De plus, les changements de paradigmes ne se font pas sans impacts : « quand les paradigmes changent, le monde lui-

même change avec eux. » (Kuhn, 1970 : 157) En d'autres mots, lorsque nos expériences nous fournissent « les catégories supplémentaires nécessaires » (Kuhn, 1970 : 159) à la compréhension d'une anomalie, nous sommes à même de voir et comprendre les choses sous un nouvel angle. Cette idée n'est pas sans rappeler ce que Paul Ricœur affirme dans *Temps et récit* :

Le monde est l'ensemble des références ouvertes par toutes les sortes de textes descriptifs ou poétiques que j'ai lus, interprétés et aimés. Comprendre ces textes, c'est interpoler parmi les prédicats de notre situation toutes les significations qui, d'un simple environnement (*Umwelt*), font un monde (*Welt*). C'est en effet aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence. Loin que celles-ci ne produisent que des images affaiblies de la réalité, des « ombres » comme le veut le traitement platonicien de l'*eikôn* dans l'ordre de la peinture ou de l'écriture (*Phèdre*, 274e-277e), les œuvres littéraires ne dépeignent la réalité qu'en l'*augmentant* de toutes les significations qu'elles-mêmes doivent à leurs vertus d'abréviation, de saturation et de culmination, étonnamment illustrées par la mise en intrigue. (Ricœur, 1983 : 121)

En somme, les changements apportés par la triple *mimèsis* rappellent, *mutatis mutandis*, les révolutions scientifiques dont parle Thomas Kuhn. Lorsqu'un scientifique constate une anomalie, il peut modifier les règles de son paradigme, afin que ces dernières tiennent dorénavant compte de l'anomalie. Ce faisant, il modifie non seulement sa pratique scientifique mais aussi l'ensemble des connaissances propres à son domaine. Le réaménagement du réseau conceptuel d'un paradigme qui résulte d'une révolution scientifique vient changer la façon dont les scientifiques voient le monde (Kuhn, 1970 : 147). De la même façon, lorsque le lecteur s'engage dans le cycle mimétique et qu'il est confronté à une existence nouvelle dans le royaume langagier, il ne fait pas qu'accroître ses connaissances : il augmente son bagage conceptuel et réorganise la grammaire de ses jeux de langage en conséquence. Ces modifications des réseaux conceptuels (ou des grammaires),

qu'elles proviennent de recherches scientifiques ou de la lecture d'un récit, n'existent pas de façon indépendante. Elles s'intègrent aux grammaires des jeux de langage déjà présents et viennent modifier la façon dont le scientifique ou le lecteur voient le monde : c'est ce que nous rappelle la théorie des paradigmes de Thomas Kuhn.

En établissant un parallèle entre les jeux de langage de Wittgenstein et les révolutions scientifiques de Kuhn, nous rappelons que les connaissances assimilées lors du cycle mimétique s'intègrent dans un ensemble de connaissances déjà présentes à l'esprit du lecteur. Si nous pouvons comprendre un récit, c'est que nous maîtrisons certains jeux de langage qui sont présents dans le récit. Nous partageons ces jeux de langage avec les autres individus qui participent de notre forme de vie. Ajoutons, comme l'explique Kuhn, qu'un changement dans un paradigme, ou dans un jeu de langage, ne se fait pas sans impact : lors d'une révolution scientifique, c'est une partie de notre conception du monde qui est modifiée, en même temps que notre paradigme scientifique. Nous croyons qu'il en va de même pour la modification des grammaires de nos jeux de langage. En effet, dans une épistémologie constructiviste, le langage que nous utilisons ne sert pas qu'à nommer des objets : il est un outil de construction de nos connaissances et de nos formes de vie. Si, pour paraphraser Kuhn, notre façon de voir le monde change en même temps que nos paradigmes se transforment, nous estimons qu'en modifiant les grammaires de nos jeux de langage, nous modifions, d'une certaine façon, notre compréhension du monde. Quand un scientifique doit créer de nouveaux concepts pour expliquer un phénomène récemment observé, il doit en même temps modifier certaines de ses idées sur le monde, pour faire une place aux nouvelles connaissances qu'il vient de

formuler. Lors d'une révolution scientifique, les nouveaux concepts proposés viennent, avec le temps, bouleverser complètement une communauté et un discours scientifique : après les recherches sur l'oxygène par Lavoisier, par exemple, les chimistes ont « appris à voir la nature d'une manière différente. » (Kuhn, 1970 : 83) La découverte scientifique, pour Kuhn, n'est pas un événement ponctuel. Elle est un processus étendu dans le temps, et les changements apportés au paradigme scientifique, une fois intégrés, se joignent à la structure même du paradigme. De la même façon, lorsque les grammaires de nos jeux de langage se modifient et se complexifient, nous multiplions les coups possibles dans un jeu de langage et réorganisons notre pensée en conséquence. Avec le temps, notre conception du monde se modifie, pour faire une place à nos nouvelles façons de voir et les intégrer. Ce faisant, notre rapport au monde et aux autres est modifié de façon permanente.

3.3 Langage et structures de pouvoir

Pour comprendre de quelle façon les connaissances littéraires peuvent changer notre façon de voir le monde autant qu'avoir un impact concret sur nos formes de vie, nous devons non seulement considérer, comme nous l'avons fait en première partie de ce chapitre, comment l'acte de lecture peut modifier notre façon de voir le monde, mais aussi admettre que notre langage est façonné politiquement, pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu. Lorsque Wittgenstein affirme, dans les *Investigations philosophiques*, que le sens des mots est déterminé par l'usage que nous en faisons, il n'aborde pas la question d'un point de vue politique : les travaux de Wittgenstein portent sur le langage, et non sur les structures de

pouvoir. Toutefois, nous proposons maintenant d'élargir notre réflexion sur le langage et, par le fait même, sur la connaissance littéraire, afin d'aborder la question sous un angle plus politique. C'est en réfléchissant au langage non seulement comme lieu de la construction de nos connaissances, mais aussi comme outil politique que nous pourrions aborder les impacts concrets de la connaissance littéraire sur nos formes de vie que nous voyons, elles aussi, dans leurs dimensions sociale et politique. Ce faisant, nous pourrions proposer des applications pratiques à la connaissance littéraire et réaffirmer l'importance de la littérature. Nous verrons avec les travaux de Pierre Bourdieu comment cet usage est influencé par les différentes formes de pouvoir, et comment le langage peut contribuer, d'une certaine façon, à maintenir en place les structures de pouvoir qui le conditionnent. Par la suite, nous verrons, avec Judith Butler, que la langue officielle dont parle Bourdieu, et qui se traduit souvent en langage d'oppression selon Butler, peut être contestée et ébranlée. Nous croyons que la littérature et la connaissance qu'elle nous propose sont, entre autres, à même de permettre une contestation, voire une réappropriation, du discours officiel ou du discours de haine. Ce faisant, nous pourrions finalement considérer la théorie littéraire « comme une suite d'actes politiques situés, destinés à décroquer nos jeux de langage, à y développer de nouveaux usages du langage, corrélés à de nouvelles possibilités d'action. » (Coste, 2017a : 322)

Dès le début de son livre *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, Butler insiste sur la distinction opérée par Austin entre les actes de discours « illocutoires » et les actes de discours « perlocutoires ». Il est nécessaire d'aborder brièvement cette distinction afin de bien comprendre les idées de Bourdieu et de Butler :

les actes illocutoires sont des actes qui en disant quelque chose le font ; les actes perlocutoires sont des actes qui produisent certains effets – un certain effet suit le fait de dire quelque chose. L’acte de discours illocutoire est lui-même la chose qu’il effectue ; l’acte perlocutoire entraîne certains effets qui ne se confondent pas avec l’acte de discours lui-même. (Butler, 2017 : 23)

Par exemple, lorsqu’un professeur dit à ses étudiants: « Je vous promets de corriger l’examen rapidement » il s’agit d’un acte illocutoire : le professeur accomplit quelque chose (une promesse) en le disant. Aussi, lorsqu’un juge annonce « je vous condamne à 10 ans de prison », il vient non seulement de prononcer une suite de mots intelligible mais il vient aussi de poser un geste qui a de lourdes répercussions pour le condamné. Il s’agit d’un acte perlocutoire. Dans *Langage et pouvoir symbolique* Bourdieu ajoute que les effets produits par les actes illocutoires et perlocutoires fonctionnent uniquement dans l’éventualité où les conditions sociales extérieures à la logique linguistique du discours le permettent :

Tel est le principe de l’erreur dont l’expression la plus accomplie est fournie par Austin (ou Habermas après lui) lorsqu’il croit découvrir dans le discours même, c’est-à-dire dans la substance proprement linguistique – si l’on permet l’expression – de la parole, le principe de l’efficacité de la parole. Essayer de comprendre linguistiquement le pouvoir des manifestations linguistiques, chercher dans le langage le principe de la logique et de l’efficacité du *langage d’institution*, c’est oublier que l’autorité advient au langage du dehors, comme le rappelle concrètement le *skeptron* que l’on tend chez Homère, à l’orateur qui va prendre la parole. Cette autorité, le langage tout au plus la *représente*, il la manifeste, il la symbolise. (Bourdieu, 1982 : 161)

En d’autres mots, lorsque le juge affirme « je vous condamne à 10 ans de prison », c’est à cause de sa position de pouvoir, inscrite dans une forme de vie qui actualise et cautionne cette position de pouvoir, que ses mots produisent un effet. Comme l’explique Bourdieu, les mots « je vous condamne » ne gagnent leur effet perlocutoire que lorsqu’ils sont prononcés par certains individus, à qui on reconnaît un certain pouvoir :

Si, comme le remarque Austin, il est des énonciations qui n'ont pas seulement pour rôle de « décrire un état de choses ou d'affirmer un fait quelconque », mais aussi d'« exécuter une action », c'est que le pouvoir des mots réside dans le fait qu'ils ne sont pas prononcés à titre personnel par celui qui n'en est que le « porteur » : le porte-parole autorisé ne peut agir par les mots sur d'autres agents et, par l'intermédiaire de leur travail, sur les choses mêmes, que parce que sa parole concentre le capital symbolique accumulé par le groupe qui l'a mandaté et dont il est le *fondé de pouvoir*. (Bourdieu, 1982 : 163)

En somme, les actes illocutoires et perlocutoires d'Austin sont voués à l'échec s'ils ne sont pas prononcés par une personne à qui on reconnaît le pouvoir de les prononcer. Pour le sociologue français, comme pour Wittgenstein, notre langage n'est pas simplement un outil de communication. Lorsque nous utilisons le langage, nous nous situons en même temps dans des rapports de pouvoir symboliques où « s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs. » (Bourdieu, 1982 : 60)

Ce faisant, Bourdieu ajoute que les rapports de force qui s'instituent dans le langage mènent à l'élaboration et à l'imposition d'une langue « officielle » ou « légitime », qu'il oppose au langage commun. La langue officielle serait une création artificielle qui donnerait, par opposition aux dialectes multiples du langage commun, l'illusion de l'unité de l'État. En imposant une langue unique, l'État chercherait à nier les différentes formes de langage populaire et, ce faisant, viendrait imposer une façon de parler et de vivre jugée légitime. Cette langue officielle, celle des affaires de l'État, est codifiée et maintenue par celui-ci. Parallèlement, la langue officielle, qui n'est pas maîtrisée par tous, vient asseoir le pouvoir et la pérennité des structures étatiques :

La langue officielle a partie liée avec l'État. Et cela tant dans sa genèse que dans ses usages sociaux. C'est dans le processus de constitution de l'État que se créent les conditions de la constitution d'un marché linguistique unifié et dominé par la

langue officielle : obligatoire dans les occasions officielles et dans les espaces officiels [...], cette langue d'État devient la norme théorique à laquelle toutes les pratiques linguistiques sont objectivement mesurées. (Bourdieu, 1982 : 71)

Évidemment, en exigeant la maîtrise de la langue officielle, on crée de nouveaux rapports d'exclusion et de domination :

Les locuteurs dépourvus de la compétence légitime se trouvent exclus en fait des univers sociaux où elle est exigée, ou condamnés au silence. Ce qui est rare, donc, ce n'est pas la capacité de parler qui, étant inscrite dans le patrimoine biologique, est *universelle, donc essentiellement non distinctive*, mais la compétence nécessaire pour parler la langue légitime qui, dépendant du patrimoine social, retraduit des distinctions sociales dans la logique proprement symbolique des écarts différentiels ou, en un mot, la distinction. (Bourdieu, 1982 : 84)

Qui plus est, selon Bourdieu, le domaine littéraire contribue à créer et renforcer cette langue officielle et à en restreindre son usage, tout en rabaissant le langage populaire :

Il reste qu'elle [la langue légitime] n'est pas sans rapport avec l'existence d'un corps de professionnels objectivement investis du monopole de l'usage légitime de la langue légitime qui produisent pour leur propre usage une langue spéciale, prédisposée à remplir *par surcroît* une fonction sociale de distinction dans les rapports entre les classes et dans les luttes qui les opposent sur le terrain de la langue. [...]

Le travail qui s'accomplit dans le champ littéraire produit les apparences d'une langue originale en procédant à un ensemble de dérivations qui ont pour principe un écart par rapport aux usages les plus fréquents c'est-à-dire « communs », « ordinaires », « vulgaires ». (Bourdieu, 1982 : 91)

Contrairement à Bourdieu, pour qui la littérature, malgré les apparences, contribue au maintien et à l'essor de la langue officielle en faisant usage et en propageant une langue artificielle qui n'a rien à voir avec les langages, multiples, utilisés par les différents groupes sociaux qui forment un État, nous estimons que la littérature peut aussi ébranler la langue officielle et la structure sociale qui la convoque. Nous nous proposons d'aborder cette question avec les travaux de Judith Butler qui, dans son livre *Le pouvoir des mots*, non

seulement revient sur les idées d’Austin et de Bourdieu, mais aussi propose la possibilité d’une réappropriation subversive de la langue officielle critiquée par Bourdieu. Nous verrons par la suite, avec les travaux de Florent Coste, le rôle que peut jouer la littérature dans cette réappropriation dont parle Butler.

3.4 Réappropriation de la langue officielle

Dans *Le pouvoir des mots*, Judith Butler rappelle les idées de Bourdieu sur le discours performatif et ajoute que l’usage qui est fait des mots, qui plus est des mots haineux ou injurieux, n’est pas réductible aux circonstances entourant l’énonciation du discours. En d’autres mots, pour Butler, le sens d’un discours performatif ne provient pas uniquement des circonstances et conditions de pouvoir ponctuelles dans lesquelles le discours a lieu. Comme l’explique Butler, le pouvoir du discours injurieux n’est ni nécessaire, ni absolu, comme le démontre l’exemple du mot « queer », qui a fait l’objet d’une resignification et d’une réappropriation par la communauté LGBTQIA2+. Cela indiquerait une

sorte de performativité discursive qui n’est pas réductible à une série d’actes de discours isolables, mais constitue une chaîne rituelle de resignifications dont l’origine et la fin restent nécessairement incertaines. En ce sens, un « acte » n’est pas un événement momentané, mais un nœud complexe d’horizons temporels. (Butler, 2017 : 37)

Donc, si un discours injurieux est performatif, c’est moins à cause des conditions ponctuelles entourant son énonciation que parce qu’en affirmant sa haine, par exemple, le raciste invoque des conventions structurelles et historiques qui existent déjà et qui se voient renforcées par cette invocation. Le succès du performatif, pour Butler, repose non seulement sur les

structures de pouvoir et l'autorité comme chez Bourdieu, mais aussi sur la répétition de ces mêmes pratiques discursives :

Si un performatif réussit provisoirement (et je suggérerai que son « succès » ne peut jamais être que provisoire), ce n'est pas parce qu'une intention gouverne avec succès l'action discursive, mais seulement parce que cette action fait écho à des actions antérieures et *accumule la force de l'autorité à travers la répétition ou la citation d'un ensemble de pratiques antérieures qui font autorité*. Ce n'est pas simplement que l'acte du discours prend place *au sein* d'une pratique, c'est l'acte lui-même qui est une pratique ritualisée. Cela signifie donc qu'un performatif ne « fonctionne » que dans la mesure où il *utilise et masque* à la fois les conventions constitutives par lesquelles il est mobilisé. En ce sens, aucun terme ni aucun énoncé ne peut avoir une quelconque force performative sans cette historicité accumulée et dissimulée. (Butler, 2017 : 87)

Pour le dire en termes wittgensteiniens, nous pourrions affirmer, conformément aux idées de Butler, que les grammaires des jeux de langage sont issues de la répétition des mêmes coups dans divers jeux de langage et renforcées par elle. Des mots comme le « n-word » ou « queer », pour reprendre les exemples de Butler, ne sont pas injurieux en eux-mêmes. Ils sont devenus injurieux parce qu'on les a utilisés comme tel, de façon répétée, et que ces usages se sont inscrits comme dominants. Toutefois, les grammaires des jeux de langage (y compris celles du jeu de langage de l'homophobie ou du racisme) ne sont jamais immuables, même si nous avons tendance à les voir comme telles. Il est possible de se réapproprier les termes injurieux en leur assignant de nouveaux usages, et par le fait même de nouvelles significations. Butler utilise comme exemple le « n-word » qui est sujet à une réappropriation dans la musique rap afro-américaine :

La réappropriation agressive du discours injurieux, par exemple dans le rap de Ice T, devient le site d'une remise en scène traumatique de l'injure, dans laquelle cependant la signification et la valeur de communication des termes ne sont plus conventionnelles, puisque ces termes sont eux-mêmes mis en avant comme des objets discursifs, comme des conventions linguistiques à la fois puissantes et arbitraires, indociles et ouvertes à une réutilisation. (Butler, 2017 : 153)

Nous l'avons dit, lorsque Wittgenstein parle du langage, il n'en fait pas un outil politique. Ce que nous proposons ici, c'est-à-dire d'appréhender les idées de Judith Butler en empruntant le vocabulaire de la seconde philosophie de Wittgenstein, nous sort du cadre habituel de sa philosophie du langage. Toutefois, en réfléchissant aux enjeux soulignés par Butler avec les outils conceptuels que nous fournit la philosophie du langage de Wittgenstein, nous pourrions considérer la « réappropriation agressive » dont parle Butler comme la formation de nouvelles règles de grammaire qui permettent une utilisation inédite, que Butler qualifie de « subversive », de termes devenus violents, offensants et discriminatoires. Si nous nous permettons d'utiliser les outils que nous donne la philosophie de Wittgenstein pour mieux comprendre comment peut fonctionner l'instrument social et politique que Butler décrit dans *Le pouvoir des mots*, c'est que nous croyons pouvoir proposer, de cette façon, une théorie de la connaissance littéraire qui serait féconde non seulement sur le plan épistémique mais aussi sur le plan social et politique.

Lorsqu'un individu a recours à un jeu de langage, il produit des coups qui respectent la grammaire du jeu de langage. Par exemple, si une personne se situe dans le jeu de langage du racisme en traite une autre de « n-word », il respecte une certaine grammaire qui, pour Butler, a été établie par des années de racisme. Il existe donc une forme de réciprocité entre la grammaire d'un jeu de langage et les coups joués dans ce même jeu : c'est parce qu'il respecte une grammaire fondée sur l'utilisation raciste d'un mot que le coup dans le jeu de langage est lui-même raciste. Inversement, c'est par la force de la répétition d'un coup qu'une certaine règle de grammaire s'impose comme dominante, dans un certain jeu de langage.

Comme nous l'avons mentionné dans le deuxième chapitre de ce mémoire, les grammaires des jeux de langage sont des conventions : c'est à force de les répéter qu'elles s'établissent comme les lois qui régissent nos jeux de langage. Les grammaires de nos jeux de langage ne sont pas établies ou apprises consciemment : elles se forment en même temps que se développent nos jeux de langage eux-mêmes. Ainsi, celui qui voudrait (à l'instar de Ice T, dans une certaine mesure⁶) se réapproprier un terme comme « n-word » aurait, ainsi que le dit Butler, non pas à faire table rase des jeux de langage qui existent déjà (cela serait impossible), mais plutôt « à renégocier les usages hérités qui contraignent et autorisent son discours. » (Butler, 2017 : 54)

Pour la philosophe américaine, la solution aux discours de haine ne se trouve pas dans la censure étatique. Au lieu de protéger les victimes des actes et des paroles haineuses, la censure empêcherait cette réappropriation du discours que Butler considère comme la meilleure façon de lutter contre les oppositions et oppressions sociales institutionnalisées dans et par le discours. Plutôt que la censure, donc, Butler en appelle à un usage nouveau du langage ou, pour le dire autrement, à l'élaboration et l'utilisation de nouvelles règles de grammaire qui viendraient permettre des usages subversifs ou insurrectionnels des mots traditionnellement injurieux :

Il est nécessaire de comprendre que le langage n'est pas un système clos et statique, et que la fonction des énonciations n'est pas fixée et déterminée à l'avance par les « positions sociales » auxquelles elles sont mimétiquement liées. La force et la signification d'une énonciation ne sont pas exclusivement déterminées par le contexte et les « positions » qui lui préexistent ; une

⁶ Notons que si le rap de Ice T permet une réappropriation d'une forme de discours raciste, il perpétue toutefois de nombreux stéréotypes de genre et utilise un langage extrêmement sexiste.

énonciation peut tirer sa force précisément de la rupture qu'elle accomplit avec le contexte. De telles ruptures avec le contexte préétabli, ou même avec l'usage ordinaire, sont cruciales pour l'exercice politique du performatif. Le langage prend une signification non ordinaire afin justement de contester ce qui s'est sédimenté dans le langage ordinaire. (Butler, 2017 : 215)

Nous croyons qu'il n'est pas anodin que Judith Butler ait choisi l'art (la musique rap notamment) pour donner un exemple de ces « ruptures avec le contexte préétabli ». En effet, comme nous l'avons indiqué au chapitre précédent, l'art en général et la littérature plus particulièrement sont des lieux privilégiés pour renégocier, voire ébranler, nos grammaires usuelles. Nous aborderons cette question avec *Explore*, essai dans lequel Florent Coste nous enjoint non seulement à penser la littérature comme un discours collectif qui permet un dialogue commun, mais aussi à réfléchir aux impacts concrets et politiques de la connaissance littéraire telle que nous l'avons définie tout au long de ce mémoire.

3.5 Littérature et réappropriation du langage

En début de chapitre, nous avons insisté, avec les paradigmes de Kuhn, sur le caractère structurant du langage, et de nos jeux de langage. Rappelons que, pour Ricœur, un lecteur doit nécessairement posséder quelques jeux de langage afin de comprendre un récit (*mimèsis I*). À la fin du cycle mimétique, les grammaires de ces jeux de langage sont modifiées : la configuration du récit permet une refiguration des grammaires de nos jeux de langage. Nous avons aussi expliqué que lorsqu'un individu est mis devant une anomalie ou, pour le dire autrement, un coup qui ne respecte pas les grammaires usuelles de ses jeux de langage, il peut en venir à intégrer de nouveaux concepts, ou de nouvelles grammaires, qui

modifient son paradigme/jeu de langage. Cela implique, pour Kuhn, un changement dans notre façon de voir le monde. De la même façon, en modifiant les grammaires de nos jeux de langage, il en résulte, selon nous, un changement dans notre compréhension du monde.

Nous croyons qu'un des impacts de ces changements dans les grammaires habituelles de nos jeux de langage, qui constituent l'essentiel de la connaissance littéraire telle que nous l'avons définie au deuxième chapitre, est politique. La littérature est à même d'ébranler les structures de notre langage et de réassigner de nouvelles significations aux termes qui ont acquis, par la force de l'habitude comme l'explique Butler, un pouvoir autoritaire, haineux ou réifiant. C'est là un des points importants du travail de Florent Coste, pour qui nos jeux de langage sont indissociables de la vie commune, essentiellement politique, et influencent nos actions au sein de cette dernière :

Parfois, les jeux de langage ouvrent des champs d'action et développent des expériences possibles : la plupart de nos jeux de langage, indissociables de pratiques, engagent des manières d'agir, et nos façons de parler de certains problèmes ou de certains sujets peuvent modifier notre compréhension, infléchir nos attitudes, orienter nos façons de circuler dans la société d'une manière nouvelle. (Coste, 2017a : 214)

Florent Coste insiste sur la dimension collective du langage, ainsi que sur le rôle que la littérature peut et doit prendre au sein de nos formes de vie. Influencé par la seconde philosophie de Wittgenstein, pour qui parler un langage implique nécessairement de faire partie d'une forme de vie, Coste explique que la littérature agit obligatoirement sur la formation de notre vie commune :

Le langage n'existe qu'à travers les usages publics et les interactions dont il est solidaire et dont il serait vain de prétendre se détacher pour en extraire la

signification. L'idée même d'un langage qui ne serait pas fondé sur quelque vie commune est par conséquent inconcevable. Le travail de la littérature, en quelque manière qu'elle opère dans notre langage, participe, avec une efficacité variable, de la formation de notre vie commune : tantôt elle reconduit et consolide ce que nous partageons, tantôt elle le questionne et le conteste, tantôt elle parvient à le reconfigurer, etc. L'étude de la littérature doit dès lors se frotter à l'observation et à la compréhension de la forme de vie qui produit et que produit l'œuvre littéraire en question. (Coste, 2017a : 153)

La littérature, selon Coste, a un pouvoir de configuration sur nos grammaires mais peut aussi agir sur notre vie concrète. Par son pouvoir de clarification et de resignification, elle vient former, déformer et reformer nos formes de vie :

La littérature pourrait avoir sinon la responsabilité, du moins la capacité de diagnostiquer, clarifier ou parasiter ces usages, de réformer ou déformer les formes de vie que ces acteurs tissent et voient se tisser entre eux. De dilater, en somme, nos possibilités d'intervention. Un texte est une arme contextuellement déterminante et génératrice de prises inédites sur le réel, de manières de configurer le social concurrentes à la *doxa*, de présenter les problèmes publics sous un jour nouveau ou sous un aspect insolite, ou de rendre visibles des minorités invisibles, bref, de travailler de l'intérieur nos accords fondamentaux dans le langage et dans nos formes de vie. La littérature peut travailler nos accords, les faire travailler, mettre en branle ce sens naturalisé du commun, introduire plus de jeu dans nos jeux de langage. Elle ne se situe pas au niveau de ce que les hommes disent, elle opère au niveau du langage où les hommes s'accordent. (Coste, 2017a : 172)

Dans le même ordre d'idées, puisqu'elle permet des usages nouveaux dans nos jeux de langage et qu'elle est le site privilégié de la création langagière, la littérature a le pouvoir, selon nous, de transgresser les règles et les normes établies par l'habitude dans la langue officielle, dans le sens de Bourdieu. Elle présente de nouvelles façons d'utiliser des mots qui ont acquis un certain pouvoir, elle propose des définitions qui sortent de nos cadres conceptuels habituels et permet de nommer, de différentes façons, des réalités que la langue officielle tend à effacer. Elle nous permet de voir les choses *autrement*, en nous mettant face à des situations inédites, des habitudes que nous ne partageons pas ou des types de personnes

que nous ne côtoyons pas habituellement. En somme, pour reprendre les mots de Coste, la littérature nous éduque au pluralisme :

La littérature, par la représentation qu'elle forme, développe un langage commun et accroît nos partenaires de conversation ; elle favorise la reconnaissance politique de vies sans nom ; elle détraque les fictions théoriques qui invisibilisent les uns et marginalisent les autres ; elle déjoue les jeux de langage de la ségrégation ; elle éduque au pluralisme, en intégrant ces vies dans nos jeux de langage ; elle fait advenir sur la scène publique des catégories de personnes de plus en plus différentes, et contribue en ce sens activement à développer les relations avec nos prochains qui font la forme à venir de notre vie. (Coste, 2017a : 246)

Si Bourdieu affirme que le langage n'est pas un outil neutre, nous croyons, de la même façon, que la littérature n'est pas qu'une simple affaire de mots, ou qu'un simple exercice de style.

La littérature est en même temps un art et un discours de connaissance et ce double statut en fait le lieu privilégié de l'exploration des grammaires de nos jeux de langage. Cela dit, la littérature travaille avec le langage dont elle dispose. Comme le dit Judith Butler, il est impossible, même pour la littérature, de créer un langage *ex nihilo* (à moins pour l'écrivain de vouloir être le seul à se comprendre) (Butler, 2017 : 54). Pour Florent Coste, le fait que la littérature travaille avec un langage souvent contrôlé politiquement, tout en cherchant à être un instrument de désaliénation, soulève certains paradoxes qui doivent être pris en compte par la théorie littéraire :

La théorie littéraire doit se poser la question fondamentale de savoir quelles initiatives créatrices il est possible pour nous de décider dans un monde balisé par des règles, auxquelles nous obéissons et qui nous gouvernent. La question du langage ordinaire est aussi celle des règles, de l'obéissance et du gouvernement institué et insinué dans nos formes de vie. C'est pourquoi la théorie littéraire se pose inévitablement (c'est-à-dire d'une manière non accessoire et non conjoncturelle) des problèmes politiques. À savoir : suivons-nous des jeux de langage automatisés, institutionnalisés, incrustés, inertes, dans nos formes de vie? [...] Quelles marges de manœuvre peut-on décemment se dégager sans être dupes? (Coste, 2017a : 417)

Évidemment, l'écriture ou la lecture d'un roman ne peut se faire sans que l'on possède, déjà, des jeux de langage dont les grammaires sont, à différents degrés, automatisées et institutionnalisées. Toutefois, et malgré ce que Coste appelle « leur mainmise sur le langage » (Coste, 2017a : 7), nous partageons avec lui un certain optimisme : la littérature possède des outils qui lui sont propres, et qui lui permettent, jusqu'à un certain point, de proposer des nouvelles utilisations du langage. Nous croyons que cette capacité d'émancipation prend son origine dans le fait que la connaissance littéraire ne se dit pas, mais se montre à travers le récit et la poétique que ce dernier met en place. Nous l'avons expliqué au chapitre précédent : en nous montrant des coups dans différents jeux de langage qui sortent de nos cadres conceptuels habituels, la littérature nous permet de complexifier nos grammaires et, par le fait même, d'acquérir une compréhension plus fine de nos formes de vie. En somme, bien que la littérature doive travailler avec le langage dont elle dispose, et que ce langage ne soit pas un outil neutre, cela limite moins le développement de la connaissance littéraire qu'on pourrait le supposer au premier abord : bien qu'elle utilise des mots qui se sont fait approprier par tel ou tel discours d'oppression, la littérature nous montre de nouvelles façons de comprendre et d'utiliser ces mots. Ainsi, selon nous, la littérature peut nous montrer des alternatives, des nouvelles façons de *voir comme*.

3.6 Littérature et formes de vie

Tout au long de ce mémoire nous avons considéré la littérature dans le contexte global de nos formes de vie. Certaines théories littéraires s'intéressent, à juste titre, à la littérature

comme un objet à part, indépendant du monde dans laquelle elle est écrite, publiée ou lue. Toutefois, les enjeux épistémiques que nous avons cherché à mettre de l'avant demandaient à ce que nous considérions la littérature hors de la cloche de verre dans laquelle on peut l'enfermer. Ce faisant, nous croyons que la littérature peut et doit concrètement prendre une place (ou sa place) au sein de nos existences collectives. Les connaissances qu'elle nous propose peuvent, entre autres, nous permettre une certaine réappropriation du langage, et donc de nos capacités à agir sur le monde :

Si la question du langage ordinaire et des formes de vie est une question qui revient – ni spécialement, ni exclusivement, mais tout de même – au littéraire, c'est que la littérature peut se présenter opportunément comme un ensemble de procédés émancipatoires de réarticulation entre le langage et la vie, voire comme un instrument de désaliénation et de réappropriation de nos mots : des mots qui ne seraient pas à moi (muets et vains), ni des mots qui ne seraient qu'à eux (impérieux et dominateurs), mais des mots à nous (là où, précisément, concrètement, se forment ces collectifs qui nous engagent). (Coste, 2017a : 418)

En somme, la littérature peut ébranler les grammaires établies par l'habitude, et nous en proposer de nouvelles. Ce faisant, elle vient changer non seulement notre façon de voir le monde, comme nous l'avons mentionné dans la première partie de ce chapitre alors qu'il était question des paradigmes de Kuhn, mais aussi notre possibilité d'agir sur lui. En d'autres mots, la littérature nous permet une réappropriation et une resignification de certains mots que s'attribue le discours haineux, et nous propose de nouvelles façons de comprendre les problèmes auxquels nous faisons face collectivement en plus de nous apporter des réponses encore inédites à ces problèmes.

3.7 Conclusion

En résumé, dans ce chapitre, nous avons continué la réflexion amorcée à la fin du deuxième chapitre avec les travaux de Paul Ricœur. Au chapitre précédent, la triple mimésis de Ricœur nous a donné une façon de penser l'assimilation de la connaissance littéraire et, dans ce chapitre, nous avons insisté sur l'amont et l'aval du texte, qui sont mis en lumière par *mimésis I* et *mimésis III*. Nous avons fait appel aux paradigmes, tels que pensés par Thomas Kuhn dans *La structure des révolutions scientifiques*, afin de mieux comprendre comment les jeux de langage, que nous avons comparés aux paradigmes de Kuhn, organisent notre vision du monde. En abordant la question des paradigmes, nous avons aussi réaffirmé l'idée, déjà exprimée par Wittgenstein, selon laquelle quand nous nous situons dans un jeu de langage, nous acceptons tout le système de propositions que comprend ce jeu de langage. C'est en fonction du jeu de langage ou du paradigme dans lequel nous nous situons que nous voyons et comprenons le monde. De plus, la notion d'anomalie, présentée par Kuhn, a permis d'expliquer pourquoi certaines innovations langagières présentes dans un roman nous frappent alors que d'autres passent inaperçues. Finalement, lorsque nous sommes en présence d'une anomalie, qu'elle se manifeste dans un laboratoire de chimie ou dans un roman, nous devons procéder à un réajustement de nos règles de grammaires, afin qu'elles tiennent dorénavant compte de l'anomalie. Ce faisant, nous développons de nouveaux outils conceptuels qui, dans une perspective constructiviste, modifient non seulement nos jeux de langage mais aussi notre façon de voir et de comprendre le monde.

Par la suite, nous avons étudié la manière dont les anomalies présentes dans la littérature peuvent agir concrètement sur nos formes de vie. Avec les travaux de Pierre Bourdieu, nous avons établi que le langage n'est pas un outil neutre et que, selon le sociologue, la littérature vient renforcer l'établissement et l'utilisation de ce qu'il appelle la « langue officielle », une langue d'État, créée de façon artificielle, qui établirait une discrimination entre ceux qui la maîtrisent et ceux qui ne la maîtrisent pas. Pour Bourdieu, cette langue d'État et son usage sont cautionnés et renforcés par la littérature. Bien que nous partagions avec Bourdieu la conviction que le langage n'est pas un outil neutre, et qu'il serve souvent à renforcer ou actualiser certaines formes d'oppression, nous croyons, contrairement à lui, que la littérature et le type de connaissance qu'elle nous propose sont à même de permettre une réappropriation de certains termes qui ont acquis, par la force de l'habitude comme l'explique Judith Butler dans *Le pouvoir des mots*, un pouvoir de domination totalisant ou discriminant. Au lieu de censurer un discours violent, Judith Butler invite à se le réapproprier en proposant de nouvelles façons d'utiliser les mots et les expressions qui sont devenues discriminatoires par la force de l'habitude. Elle donne plusieurs exemples de termes, comme « queer » et le « n-word », qui se sont fait réapproprier par les communautés que l'on cherchait à attaquer par leur usage discriminatoire. Nous croyons que la littérature, par les innovations sémantiques qu'elle propose, est un outil privilégié pour cette réappropriation des termes injurieux dont parle Butler. Cette idée de réappropriation du langage revient chez Florent Coste, pour qui la littérature nous permet de faire du langage un outil réellement commun, qui appartient à tous les individus qui participent d'une même forme de vie. La littérature, pour Florent Coste, nous éduque au pluralisme et nous permet

de voir les choses autrement. La connaissance que la littérature nous propose serait, selon nous, un outil qui nous permettrait non seulement de nous réapproprier le langage mais aussi de nous réapproprier notre capacité de comprendre et de connaître notre monde, et d'agir sur lui.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons cherché à caractériser la connaissance littéraire en la plaçant dans un contexte épistémique constructiviste. En plus de son pouvoir d'illustration de la connaissance, déjà utilisé en philosophie et dans les sciences sociales, nous croyons que la littérature entretient un rapport de production avec la connaissance. Évidemment, la connaissance produite par la littérature doit être de nature différente de la connaissance produite par les discours scientifiques ou philosophiques. En ce sens, nous avons cherché à définir cette capacité de la littérature à produire de la connaissance en misant sur son statut particulier : si elle est un discours de connaissance, elle est aussi un art. C'est, selon nous, cette double nature qui fait de la connaissance littéraire une connaissance particulière.

Nous avons d'abord établi que la conception de la littérature mise de l'avant dans ce mémoire viserait à sortir la littérature de la cloche de verre dans laquelle d'autres théories littéraires demandent à la placer. Les enjeux que nous avons abordés nécessitaient que nous traitions non seulement du texte littéraire mais aussi de son contexte de production et de réception. Ainsi, la conception de la littérature que nous avons privilégiée propose d'élargir la relation linéaire à sens unique entre un auteur et son lecteur et nous rappelle qu'un texte existe toujours dans un certain contexte, et est solidaire de ce dernier. Ce faisant, le texte littéraire ne se contente pas de raconter une histoire : il s'inscrit dans une certaine forme de vie, et nous transmet une certaine connaissance sur cette dernière. Cette connaissance,

essentiellement pratique, pourrait même transformer, jusqu'à un certain point, nos formes de vie.

Dans le premier chapitre, nous avons établi le cadre théorique et épistémique qui nous a guidé tout au long de nos recherches. Avant de pouvoir penser la connaissance littéraire nous avons déterminé un moyen de penser la connaissance en général. Nous avons d'abord abordé le tournant linguistique et l'épistémologie constructiviste qui en découle. La conception du langage héritée du tournant linguistique et la conception de la connaissance issue du paradigme constructiviste sont étroitement liées. Les mots que nous utilisons ne sont plus considérés comme de simples étiquettes servant à désigner une réalité transcendante. Au contraire, le tournant linguistique propose de considérer le langage comme le seuil même de l'établissement de nos connaissances : le langage ne fait pas que nommer les choses, il est la condition de l'existence de nos connaissances sur le monde. En plus de modifier notre conception du langage, la philosophie du langage et le tournant linguistique que cette dernière a initié ont aussi modifié notre définition de la connaissance : l'épistémologie positiviste, héritée de Platon, a cédé le pas à une épistémologie constructiviste qui place le sujet connaissant et son langage au centre du processus d'établissement des connaissances. La connaissance, d'un point de vue constructiviste, ne cherche plus à décrire le plus exactement possible une réalité transcendante. Elle devient plutôt une production nouvelle de sens qui se manifeste dans et par le langage. C'est dans ce contexte, comme l'affirment Paul Ricoeur et Lorenzo Bonoli, que la littérature peut légitimement revendiquer une place parmi les discours

de connaissance : par les « innovations sémantiques » qu'elle permet, la littérature est à même de construire de nouvelles connaissances.

Par la suite, nous avons abordé la seconde philosophie de Ludwig Wittgenstein, afin de définir, d'un point de vue linguistique, en quoi pouvaient consister les « innovations sémantiques » à la base des nouvelles connaissances que nous donnerait la littérature, dans une épistémologie constructiviste. Pour le Wittgenstein tardif, il n'existe pas un langage mais plutôt des jeux de langage, c'est-à-dire différents réseaux de concepts qui permettent la production et l'interprétation des divers signes, linguistiques ou non. Chaque fois que nous parlons ou que nous agissons, nous produisons ce que Wittgenstein appelle un « coup » dans un jeu de langage, sans être conscients que nous nous situons dans tel ou tel jeu de langage. Ces coups ne se font pas au hasard : ils respectent certaines règles, comprises dans le jeu de langage, que Wittgenstein appelle les « grammaires ». Les grammaires des jeux de langage ne s'apprennent pas consciemment, elles s'acquièrent avec l'habitude. C'est en produisant des coups dans divers jeux de langage que nous en apprenons, peu à peu, les grammaires. Finalement, nous avons aussi abordé la question des « formes de vie », auxquelles nous participons lorsque nous nous situons dans un jeu de langage. En parlant des formes de vie, Wittgenstein insiste sur l'entrelacement entre les cultures, les connaissances et le langage. Nos jeux de langage se situent toujours, pour Wittgenstein, dans un contexte non linguistique et doivent être compris dans ce contexte.

Dans le deuxième chapitre, nous avons appliqué notre cadre épistémique et théorique à la littérature afin de dégager une conception de la connaissance littéraire. Nous avons d'abord étudié certaines conceptions littéraires qui existaient déjà, afin de déterminer si ces dernières concordaient avec l'épistémologie constructiviste que nous avons choisi de privilégier. La première théorie de la connaissance littéraire abordée, et dont Marcel Proust s'est fait le représentant, ne peut être applicable dans un cadre constructiviste. En effet, pour Proust, la connaissance que nous donne la littérature serait supérieure à celle que peuvent nous donner les autres discours de connaissance. La connaissance à laquelle peut parvenir la littérature, selon Proust, serait absolue et universelle, ce qui s'éloigne de notre propre épistémologie, selon laquelle la connaissance est construite et n'existe pas indépendamment des sujets connaissant. La seconde conception, mise de l'avant par Zola, affirme que la littérature, pour pouvoir prétendre être un discours de connaissance, doit devenir science et, paradoxalement, éliminer tout élément romanesque. Cette conception de la connaissance littéraire ne convient toujours pas, puisqu'elle considère qu'il existe une frontière imperméable entre jugement de fait et jugement de valeur. Le paradigme constructiviste que nous privilégions considère que cette frontière est beaucoup plus poreuse qu'Émile Zola, entre autres, le pensait. En somme, aucune des deux théories de la connaissance littéraire ne semblait convenir à notre cadre épistémique et théorique.

Plutôt que de considérer la connaissance littéraire supérieure à celle de la science, comme Proust, ou inférieure, comme Zola, nous avons choisi, à l'instar de Jacques Bouveresse, de considérer la connaissance littéraire et les connaissances scientifiques comme

différentes, tout simplement. Nous avons suggéré d'aborder la connaissance littéraire comme une connaissance pratique permettant de voir les problèmes autrement, et ainsi d'envisager des solutions qui ne pourraient pas être envisagées sans les outils particuliers dont la littérature dispose. Nous avons rappelé les travaux de Cora Diamond, qui explique que, grâce à l'imagination morale qui se déploie dans la fiction, nous pouvons comprendre autrement les dilemmes moraux qui se posent à nous. Sans nous fournir explicitement des réponses, les textes de fiction nous présentent les problèmes d'une façon qui leur est propre puisque, contrairement aux discours scientifiques, la fiction fait appel à notre imagination.

En somme, la connaissance littéraire ne résiderait pas dans la capacité de la littérature à décrire une vérité absolue mais plutôt dans sa capacité à nous faire envisager les choses *autrement*. Cela s'explique par le fait que la littérature n'est pas uniquement un discours de connaissance : elle est aussi un art. Il est impossible, en littérature, de séparer le fond et la forme. En d'autres mots, lorsqu'il est question d'un texte littéraire, ce qui est dit est indissociable de la façon dont on le dit. Ce faisant, la connaissance littéraire serait non seulement une connaissance pratique, mais aussi une connaissance implicite. Elle n'est pas dite, mais elle est montrée.

Afin de comprendre mieux l'idée selon laquelle la connaissance littéraire serait *montrée*, nous avons abordé la distinction entre ce qui se dit et ce qui se montre, essentielle dans les travaux de Wittgenstein. Pour Wittgenstein, lorsque nous faisons un coup dans un jeu de langage, nous disons quelque chose et, en même temps, nous montrons une partie de

la grammaire de ce jeu de langage. En parlant et en agissant, nous ne nommons pas le jeu de langage dans lequel nous nous situons, ni la grammaire qui le régit. Au même titre, lorsque dans un roman un personnage dit quelque chose ou accomplit une action, il opère un coup dans un jeu de langage et, en même temps, montre une partie de la grammaire de ce jeu de langage. Selon nous, la connaissance implicite que nous fournit la littérature serait ces grammaires qui nous sont montrées par les différents jeux de langage mis en scène dans un récit. Il arrive qu'un récit mette en scène des coups qui ne respectent pas nos grammaires habituelles dans différents jeux de langage. Ce faisant, le texte nous montre une nouvelle grammaire qui, une fois que nous l'aurons assimilée, nous fournira de nouveaux outils conceptuels qui viendront compléter et complexifier notre compréhension du monde. En somme, dans la première partie du deuxième chapitre, nous avons dégagé une conception de la connaissance littéraire qui respecte l'épistémologie constructiviste. Nous avons défini la connaissance littéraire comme une connaissance pratique et implicite, qui correspond aux différentes grammaires montrées dans un récit. Étant donné qu'elle est non seulement un discours de connaissance mais aussi un art, la littérature est à même de pouvoir nous proposer de nouvelles grammaires, qui viendront complexifier les grammaires de nos jeux de langage. Nous avons donné deux exemples des nouvelles grammaires que peut nous fournir la littérature en procédant à l'analyse poétique de deux romans : *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal.

Dans la dernière partie du deuxième chapitre nous avons, avec la triple *mimèsis* exposée par Paul Ricoeur dans *Temps et récit*, déterminé une façon d'assimiler les

grammaires que nous propose la littérature, indépendante d'une analyse poétique. Dans *Temps et récit*, Ricoeur utilise la mise en intrigue afin d'expliquer comment nous pouvons structurer notre expérience du temps vécu à travers la configuration du temps dans un récit littéraire. La *mimèsis I* est la conception commune, usuelle et partagée que nous avons du temps. Il s'agit de l'ensemble de nos jeux de langage habituels sur le temps : c'est le temps préfiguré. La *mimèsis II* correspond à la configuration du temps dans un texte littéraire. La deuxième *mimèsis* est centrée sur le texte et sert de médiation entre la première et la troisième *mimèsis* en racontant des histoires qui s'inscrivent dans le temps qu'elle configure. Lorsque nous recevons l'œuvre littéraire, notre préconception du temps est reconfigurée, par la médiation du temps configuré. C'est la *mimèsis III*. Bien que Ricoeur applique la triple *mimèsis* uniquement au temps, nous croyons qu'elle peut s'appliquer à tous les aspects d'un récit. L'argument de Ricoeur est que tout récit littéraire, puisqu'il se déroule dans le temps, implique nécessairement une conception de la temporalité. Nous avons expliqué que, par le fait même, étant donné que tout récit met en scène des personnages, qui accomplissent des actions non seulement dans le temps mais aussi dans l'espace, le récit implique aussi une certaine conception de l'être humain, de même qu'une théorie implicite de l'action et de l'espace. Plus généralement, lorsqu'un récit parle de quelque chose, il implique nécessairement un jeu de langage sur ce quelque chose. Nous avons conclu le deuxième chapitre avec l'idée que, par la triple *mimèsis*, la littérature nous permet d'intégrer non seulement une conception du temps, mais aussi une nouvelle conception de tout ce qui est inclus dans le récit.

Dans le troisième et dernier chapitre du mémoire, nous avons cherché à étudier les impacts de la connaissance littéraire telle que nous l'avons définie dans le contexte plus large de nos formes

de vie. En plus de nous suggérer un mécanisme d'assimilation des connaissances littéraires, la triple *mimèsis* de Ricoeur nous a permis de nous intéresser à l'amont et à l'aval du texte, et d'insister sur l'importance de placer celui-ci dans son contexte. Pour bien comprendre la préfiguration de *mimèsis I* et la reconfiguration de *mimèsis III* et les placer dans le contexte général de nos formes de vie, nous nous sommes référés à la théorie des paradigmes que Thomas Kuhn expose dans *La structure des révolutions scientifiques*. Nous avons établi un certain parallèle entre les paradigmes de Kuhn et les jeux de langage de Wittgenstein : tous deux sont à la fois un réseau organisé de concepts et une façon de voir le monde. Tous deux comprennent un ensemble de règles, qui sont inconsciemment apprises et implicitement acceptées par ceux qui se situent dans un paradigme ou un jeu de langage. Avec les travaux de Kuhn, nous avons insisté sur le caractère essentiellement collectif de nos jeux de langage. Ces derniers sont liés les uns aux autres et se confèrent mutuellement sens. Nous avons comparé la modification des grammaires d'un jeu de langage aux révolutions scientifiques de Kuhn. Pour ce dernier, lorsqu'une anomalie apparaît, le scientifique qui la constate pourra, entre autres réponses possibles, modifier le réseau conceptuel de son paradigme afin d'intégrer les faits nouveaux suggérés par l'anomalie. Peu à peu, les nouveaux concepts induits par l'anomalie deviendront la norme et le paradigme scientifique s'en trouvera changé. De la même façon, nous estimons qu'un coup dans un jeu de langage qui ne respecte pas les grammaires usuelles est aussi une anomalie. Ce coup inhabituel demande une réorganisation des règles de grammaire du jeu de langage. Comme les jeux de langage sont tous reliés et constituent nos formes de vie, nous avons expliqué que, à l'instar des révolutions scientifiques de Kuhn, une révolution dans les grammaires de nos jeux de langage peut transformer notre façon de voir le monde.

Nous avons conclu le troisième chapitre en donnant un exemple concret de la façon dont la connaissance littéraire telle que nous l'avons définie pourrait influencer nos formes de vie. Nous avons abordé, avec *Le pouvoir des mots* de Judith Butler, la question de la réappropriation subversive de certains termes qui sont devenus, par la force de l'habitude, injurieux, discriminatoires et violents. Pour Butler, c'est en proposant de nouveaux usages de ces termes que nous pouvons transformer leur usage péjoratif, voire permettre une réappropriation par les communautés mêmes qui étaient visées à l'origine par l'injure. Nous croyons que la littérature, puisqu'elle est un moyen privilégié pour permettre des innovations sémantiques, est à même de permettre cette réappropriation subversive, en faisant des coups dans différents jeux de langage qui montreraient de nouvelles règles de grammaires, donc de nouvelles façons d'utiliser les termes violents. Nous avons conclu le troisième chapitre en invoquant les idées de Florent Coste qui, dans son essai *Explore*, parle lui aussi d'une réappropriation du langage. Pour Coste, la littérature nous éduque au pluralisme et agit sur notre forme de vie en nous mettant face à des situations inhabituelles. Ce faisant, la littérature nous permet de voir les choses autrement. En nous suggérant de nouvelles grammaires, la littérature nous permettrait non seulement de voir le monde différemment, mais nous donnerait aussi des outils pour agir concrètement.

« C'est une bien belle chose, la destruction des mots » (Orwell, 2002 : 78) affirme Syme, dans *1984* de George Orwell, lorsqu'il parle de son travail pour le dictionnaire novlangue. Encore plus que les télécrans ou le gouvernement totalitaire, c'est, selon nous, dans l'émergence du novlangue que réside le véritable génie de Big Brother, et le véritable danger contre lequel Orwell nous met en garde. Dans l'appendice sur le novlangue, à la fin du roman, Orwell écrit :

La plus grande difficulté à laquelle eurent à faire face les compilateurs du dictionnaire novlangue, ne fut pas d'inventer des mots nouveaux mais, les ayant inventés, *de bien s'assurer de leur sens*, c'est-à-dire de chercher quelles séries de mots ils supprimaient par leur existence.

Comme nous l'avons vu pour le mot *libre*, des mots qui avaient un sens hérétique étaient parfois conservés pour la commodité qu'ils présentaient, mais ils étaient épurés de toute signification indésirable.

D'innombrables mots comme : *honneur, justice, moralité, internationalisme, démocratie, science, religion*, avaient simplement cessé d'exister. Quelques mots-couvertures les englobaient et, les englobant, les supprimaient. (Orwell, 2002 : 429)

Si, dans le gouvernement de l'Ansoc, la littérature se voit exclusivement confiée à des machines qui réécrivent sans cesse la même histoire c'est bien pour éviter la propagation d'une connaissance littéraire qui viendrait ébranler les sens usuels des mots, établis par l'usage habituel et majoritaire, voire dominant. En somme, notre mémoire de maîtrise se veut un vibrant plaidoyer pour la littérature et la connaissance qu'elle met à notre disposition. Cette connaissance nous permet de donner de nouveaux sens aux mots, de varier leur usage et, ce faisant, de complexifier le regard que nous portons sur le monde. La connaissance littéraire nous fournit les outils nécessaires pour établir cette pensée originale et nouvelle, donc subversive et contestataire pour les tenants du novlangue, qui fait de nous des êtres libres.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Ouvrages théoriques

ARISTOTE (1990), *La poétique*, Paris, Le livre de poche, 216 p.

AUSTIN, John Langshaw ([1962] 1991), *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 202 p.

BARRÈRE, Anne et MARTUCCELLI, Danilo (2009), *Le roman comme laboratoire : de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 373 p.

BLACK, Max (1964), *Companion to Wittgenstein's Tractatus*, Ithaca, Cornell University Press, 468 p.

BOURDIEU, Pierre ([1991] 2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 423 p.

BOUVERESSE, Jacques (2008), *La connaissance de l'écrivain sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone, 240 p.

BUTLER, Judith (2017), *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 241 p.

CAVELL, Stanley (1996), *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Seuil, 717 p.

CHAUVIRÉ, Christiane (2003), *Le grand miroir : essais sur Peirce et Wittgenstein*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 386 p.

————— (2003a), *Voir le visible : la seconde philosophie de Wittgenstein*, Paris, Presses Universitaires de France, 127 p.

COSTE, Florent (2017a), *Explore : investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 444 p.

DIAMOND, Cora (2004), « Passer à côté de l'aventure. Réponse à Martha Nussbaum », *L'esprit réaliste : Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*, traduit de l'anglais par Emmanuel Halais et Jean-Yves Mondon, Paris, Presses Universitaires de France, p.417-428.

————— (2019), *Reading Wittgenstein with Anscombe, Going on to Ethics*, Cambridge, Harvard University Press, 344 p.

GLOCK, Hans Jonas (2003), *Dictionnaire Wittgenstein*, traduit de l'anglais par Philippe de Lara et Hélène Roudier de Lara, Paris, Gallimard, 624 p.

HADOT, Pierre ([2004] 2014), *Wittgenstein et les limites du langage*, Paris, Vrin, 126 p.

HAMON, Philippe (1984), *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 227 p.

KUHN, Thomas ([1962] 1970), *La structure des révolutions scientifiques*, traduit de l'anglais par Laure Meyer, Paris, Flammarion, 284 p.

LAUGIER, Sandra (2006), *Lire les recherches de Wittgenstein*, Paris, Vrin, 256 p.

————— (2012), *Éthique, littérature et vie humaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 372 p.

LAURIER, Daniel (1996), *Introduction à la philosophie du langage*, Liège, Mardaga Éditions, 324 p.

MOLINO, Jean et Raphaël LAFHAIL-MOLINO (2003), *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 318 p.

NUSSBAUM, Martha (1990), *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 403 p.

————— (1995), *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 142 p.

PUTNAM, Hilary ([2002] 2004), *The Collapse of the Fact/Value Dichotomy and other essays*, Cambridge, Harvard University Press, 190 p.

QUINE, Willard Van Orman ([1953] 2003), *Du point de vue logique : neuf essais logico-philosophiques*, Paris, Vrin, 254 p.

————— ([1960] 2010), *Le mot et la chose*, Paris, Flammarion, 400 p.

RICOEUR, Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 416 p.

————— (1983), *Temps et récit (tome 1 : l'intrigue et le récit historique)*, Paris, Seuil, 320 p.

————— (1986), *Du texte à l'action (tome 2 : essai d'herméneutique)*, Paris, Seuil, 409 p.

TOLSTOÏ, Léon (1986), *Lettres I (1828-1879)*, traduit du russe par Bernadette du Crest, Paris, Gallimard, 408 p.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno (2008), *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 364 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig ([1958] 1996), *Le cahier bleu et le cahier brun*, traduit de l'anglais par Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, 320 p.

————— ([1961] 1986), *Tractatus logico-philosophicus suivi des Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 378 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig ([1966] 1992), *Leçons et conversations*, traduit de l'anglais par Jacques Fauve, Paris, Gallimard, 256 p.

————— ([1969] 2016), *De la certitude*, traduit de l'allemand par Danièle Moyal-Sharrock, Paris, Gallimard, 210 p.

ZOLA, Émile ([1863] 2004), *Écrits sur le roman*, anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterrand, Paris, Librairie générale française, 351 p.

————— ([1880] 2006), *Le roman expérimental*, Paris, Flammarion, 460 p.

Articles scientifiques

BARONI, Raphaël (2010), « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricoeur », *Poétique*, n° 163, p. 361-382.

BONOLI, Lorenzo (2004), « Écritures de la réalité », *Poétique*, n° 137, p. 19-34.

————— (2006), « Écrire et lire les cultures : l'ethnographie, une réponse littéraire à un défi scientifique », *A contrario*, vol. 4, p. 108-124.

————— (2007), « Fiction, épistémologie et sciences humaines », *A contrario*, vol. 5, p. 51-66.

————— (2010), « Histoire, littérature et philosophie : un travail d'innovation langagière », *A contrario*, vol. 14, p.27-38.

BOUVERESSE, Jacques (2015), « Y a-t-il une épistémologie de la connaissance littéraire – Et peut-il y en avoir une? », *Narrative Matters*, vol. 5, n° 1, p. 123-152.

COSTE, Florent (2017b), « Propositions pour une littérature d'investigation », *Journal des anthropologues* [en ligne], n° 148-149.

DESCOMBES, Vincent (2005), « Edmond Ortigues et le tournant linguistique », *L'Homme*, n° 175-176, p. 455-474.

DIAMOND, Cora (2002), "What if x isn't the number of sheep? Wittgenstein and Thought-Experiments in Ethics", *Philosophical Papers*, vol.31, partie 3, p. 227-250.

HAMON, Philippe (1972), « Pour un statut sémiotique du personnage », *Littérature*, n° 6, p. 86-110.

LEDENT, David (2015), « Peut-on parler d'une sociologie implicite du roman? », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 9, n° 3, p. 371-386.

XANTHOS, Nicolas (1999), « La lecture littéraire comme parcours dans l'aire du dire : prolégomènes à une sémiotique de la réception », *Protée* [en ligne], vol. 27, n° 2, p. 35-44.

————— (2006), « Les jeux de langage chez Wittgenstein », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski.

Romans

DE KERANGAL, Maylis (2014), *Réparer les vivants*, Paris, Gallimard, 299 p.

LEGER, Nathalie (2013), *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, Gallimard, 128 p.

ORWELL, George ([1972] 2002), *1984*, Paris, Gallimard, 438.