

Les créations mentales du lecteur et les limites de l'exégèse littéraire

MICKAËL TOLCK

L'explication de texte, que notre intérêt prend d'abord pour fin, devient, une fois accomplie, le moyen à travers lequel notre intérêt lui-même s'interprète et se comprend. Nous affirmons aussi le lien nécessaire entre l'interprétation de l'objet et l'interprétation de soi – entre le discours sur les textes et le fondement même de notre discours.¹

Nous considérons aisément les écrivains comme les créateurs d'univers fictionnels, et il est tout aussi évident que ces univers n'existent, en tant que fictions, que s'ils se recomposent dans l'esprit d'un lecteur par l'intermédiaire du texte. De ce fait, nous pouvons ajouter l'idée que le lecteur participe au processus de création.

Dès lors, de la constitution d'une illusion référentielle à une exégèse dépassant nettement les intentions de l'écrivain, comment stratifier les différents apports du lecteur dans l'interprétation du texte, sans être soupçonné de trahir l'auteur ?

Notre précédent article paru dans *Intentio*² mettait en pratique des outils d'analyse qui permettaient d'interroger la question de la pertinence de

1. J. Starobinski, *La relation critique*, Gallimard, Paris, 2014, p. 109.

2. M. Tolck, « Structure et sous-structures dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec : les limites de l'exégèse », *Intentio*. Edition du Crealp, Saint Jean sur Reyssouze, 2019, p. 161-176.

l'exégèse littéraire poussée à ses confins. Le présent article a pour objectif de revenir sur les conditions premières de l'interprétation et sur l'identification des outils à l'œuvre lorsque nous lisons crayon en main afin de créer du sens.

Nous proposerons ici l'état des lieux d'une réflexion à propos de la forgerie des représentations à l'œuvre au fil de la lecture. Nous nous appuierons dans un second temps sur un exemple qui visera à démontrer que plus un texte se prête au déploiement des représentations, plus nous pouvons garantir la qualité de ce dernier comme objet esthétique et ce, indépendamment des intentions conscientes ou non de l'écrivain.

1. ÉTAT DES LIEUX D'UNE RECHERCHE SUR LE PROCESSUS INTERPRÉTATIF

Dans un premier temps, nous avons pris l'option d'envisager le processus interprétatif de manière empirique. Il n'était pas question, pour notre part, de faire du puzzle avec ce qui existe de façon théorique à ce sujet, mais d'envisager un cheminement possible de création de sens.

La recherche en cours vise à stratifier les différentes perceptions possibles d'un texte littéraire tout en essayant d'identifier et de sérier les mécanismes qui permettent de justifier une interprétation. De cette manière, nous espérons pouvoir fournir une méthode opérante d'analyse pour un lecteur qui souhaite dépasser la simple capacité d'immersion dans un univers de fiction tout en identifiant les mécanismes qu'il met inconsciemment en route pour constituer une représentation.

Il y aura lieu de convoquer les systèmes développés par les théoriciens de l'interprétation, par les spécialistes de la sémiologie ou de la sémiotique ultérieurement lorsque les grandes lignes du système auront été esquissées dans le cadre d'un prochain article.

2. PROPOSITION D'UNE MÉTHODE

Pour commencer, il nous semble que le dispositif à mettre en œuvre pour interpréter un texte, et partant pour lui conférer également une qualité esthétique, repose sur deux conditions triviales : à savoir, d'une part la capacité de figuration et d'autre part, le repérage d'analogies et d'oppositions, et ce dans un dispositif dynamique.

La constitution d'une représentation, quand nous lisons, découle d'une première figuration qui repose sur un faisceau d'indices permettant d'établir la diégèse, c'est-à-dire ce qui nous permet d'imaginer le temps et l'espace

de la fiction qui se constitue dans notre esprit. Il s'agit bien d'une fiction, puisque le texte ne peut pas offrir de modèle complet dans la réalité. C'est sur la base des indices textuels que nous reconstituons une image mentale. Ensuite, nous *faisons comme si* ce qui nous est raconté avait une réalité possible, nous l'acceptons comme vraie indépendamment de la correspondance avec le monde dans lequel nous agissons tous les jours. L'espace fictionnel engage différemment notre croyance à la vraisemblance de ce qui est dit, car le fait qu'un personnage de roman enfourche un cochon et s'envole à califourchon dessus en atteignant une vitesse phénoménale dans *Maître et Marguerite*, le roman de Boulgakov, n'arrêtera pas notre lecture, alors que si notre voisin nous raconte son expérience personnelle de la veille sur le même mode, on le suspectera immédiatement d'un sérieux *delirium tremens*.

Le critère de vérité engagé dans la constitution de sens en lien avec le texte littéraire fonctionne évidemment sur une autre strate de la constitution de sens que celle qui nous engage dans le « réel »³, pourtant nous verrons que cela fonctionne exactement sur le même modèle. La capacité initiale de figuration du réel, nous y reviendrons, en appelle nécessairement d'autres de plus en plus abstraites dans un espace de plus en plus symbolique, de plus en plus « fictionnel ».

Nous posons d'ores et déjà notre hypothèse selon laquelle notre moyen d'accéder à la réalité est empreint très tôt de fiction dès lors que nous avons besoin d'interpréter le monde, ne serait-ce que pour y survivre, et que nous vivons dans un système de signes et de symboles. En effet, il semblerait bien que nous ayons développé une disposition de l'ordre de la seconde nature à *faire comme si* ces espaces fictionnels étaient réels, que cela soit sur le plan individuel ou sur le plan collectif, puisque nous nous sommes manifestement mis d'accord sur des codes d'acceptation de ces « fictions ». Pour illustrer grossièrement ces deux modes d'acceptation, rappelons que Leyton Hewitt se prenait pour *Rocky Balboa* sur un terrain de tennis en hurlant *Come on Rocky* lorsqu'il réussissait un point crucial. Personne n'est venu sur le terrain pour l'embarquer dans une ambulance ou le tirer par la manche en lui rappelant avec condescendance qu'il n'est pas *Rocky Balboa*, de même que l'on n'arrête pas un enfant jouant à *Zorro* avec un bout de bois pour lui dire qu'il n'est pas *Zorro* et que son bout de bois n'est pas une épée. Collectivement, nous

3. Nous définissons ici le « réel » comme le monde directement perçu par nos cinq sens, même si, nous le verrons, une part de fiction intervient très vite quasi de concert. Toujours est-il qu'il y a bien lieu de distinguer le fait de recevoir une enclume sur le pied, ici et maintenant, et la figuration du même événement relaté par une tierce personne.

pouvons constater aisément que lorsque nous allons voir des films mettant en scène des extraterrestres, nous donnons crédit à des êtres qui concrètement n'existent pas non plus, mais nous ne sommes pas heurtés par le fait que rien ne correspond à la réalité. Nous l'acceptons comme une « réalité » possible.

Si la figuration d'une fiction littéraire comporte l'idée selon laquelle *nous faisons comme si* le monde proposé était réel, l'interprétation va mettre en relation des motifs dont nous induirons d'autres figurations ajoutées qui viennent se superposer dans un continuum indéfini. En effet, les motifs vont pouvoir être mis en lien dans des jeux de symétrie, de superposition et de transposition sur le modèle de l'analogie. C'est parce qu'il y a du même, de la ressemblance, que nous pouvons mettre en lien deux motifs, que cela soit de manière factuelle ou de manière métaphorique. Dans le cas de la métaphore, c'est bien le point de comparaison qui justifie la co-présence de deux motifs sur le modèle de la ressemblance.

Inversement, un motif entre en tension lorsqu'il est mis en relation avec une dissemblance dans un rapport d'opposition. Dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo, lorsque les *Comprachicos* abandonnent Gwynplaine sur la berge, pressés qu'ils sont de fuir l'Angleterre sur une hourque, par trois fois leur navire nommé *La Matutina* échappe de justesse à un naufrage sur une mer déchaînée, dans la violence de la nuit, dans la brume, sous les grêlons, évitant miraculeusement les récifs dans un déferlement intense des forces naturelles. La tension est alors à son comble. Et soudain tout se calme. « L'ouragan venait de s'arrêter court. [...] Ce repos, après ces exaspérations et ces paroxysmes, fut pour les malheureux si longtemps ballottés un indicible bien-être. »⁴ Mais c'est dans cette tranquillité et le doux clapotis des vagues que l'un des matelots remonte de la cale pour annoncer que cette dernière est pleine d'eau et qu'ils vont sombrer dans la demi-heure qui suivra. Le contraste entre la mer déchaînée à laquelle les marins se soustraient prodigieusement et l'absurdité d'un naufrage imminent sur une mer comparée à « une flaque de plomb liquide »⁵, une eau qui ne bouge plus, est d'autant plus signifiant qu'il relève l'absurdité d'avoir évité par trois fois une mort violente en étant projetés contre les récifs pour subir *in fine* impuissants une lente descente verticale vers les abîmes alors qu'ils se pensaient tirés d'affaire. La tension entre *mer déchaînée vie sauve* et *mer calme mort assurée* renforce le côté tragique de l'absurdité du naufrage en jouant sur les motifs en opposition.

4. V. Hugo, *L'Homme qui rit*, tome 1, GF Flammarion, 1982, chapitre XVI, p. 183 -185.

5. *Ibid.*, p. 184.

Les analogies et les oppositions débusquées permettront de faire apparaître un autre espace mental, une autre figuration et ainsi de suite.

C'est vite dit, mal dit pour l'instant, mais c'est l'hypothèse qu'il conviendra d'éprouver par la suite en nous fondant sur des analyses de textes littéraires. Nous exploiterons ce dispositif comportant différentes approches, que l'on s'en tienne au texte ou en le combinant à un contexte de plus en plus élargi. Cela peut s'appliquer en effet autant à un extrait de texte, tout comme à un motif dans le livre, à un motif dans l'œuvre, à un motif pris en compte dans un contexte culturel et historique propre à l'auteur, etc.

Par exemple, parmi les auteurs qui ont écrit sur les *Salons*, il y a fort à parier que la pratique de l'*ekphrasis*, de la description de tableaux figurant dans les différentes expositions qui ont eu lieu au *Salon*, ait eu une influence déterminante sur leur œuvre littéraire. De fait, convoquer les tableaux évoqués dans leur œuvre va modifier notre perception du texte dans le sens où nous pouvons ensuite en inférer des jeux de correspondances analogiques beaucoup plus subtils que si le tableau n'était pas sous nos yeux ou si ce tableau était inconnu du lecteur.

On sait par exemple que certains poèmes⁶ de Baudelaire ont été écrits en prenant pour modèle des œuvres picturales que le poète a eues sous les yeux, mais on peut également supposer que d'autres tableaux, si la première pratique a été attestée, ont pu également influencer l'auteur. Il est donc raisonnable de tenter de faire des liens entre des tableaux que Baudelaire a pu voir et certains de ses poèmes. Ici, l'analogie est contextuelle, elle nécessite une connaissance de l'œuvre de Baudelaire et de ses pratiques. Le texte ne suffit pas forcément pour faire à lui seul le lien permettant d'élaborer le sens. Dans *L'Assommoir*⁷ de Zola, la traversée du Musée du Louvre par les invités à la noce de Gervaise et Coupeau permet la mention de plusieurs tableaux dont le premier et le dernier annoncent la destinée inversée du couple : *Le Radeau de la Méduse* de Géricault, le naufrage, *La Kermesse* de Rubens, la fête. Mais on trouve également d'autres tableaux qui ont un lien direct avec la thématique de l'œuvre : *Les Noces de Cana* de Rubens, où le vin coule à flots notamment. Le regard amusé de la noce sur les détails érotiques des tableaux, la ressemblance de *La Joconde* avec la tante de Coupeau pour ce dernier, témoignent quant à eux du choc des regards distincts entre le peuple et

6. J. Prévost, *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Mercure de France, Paris, 1953. Prévost démontre avec brio comment Baudelaire s'inspire de tableaux exposés au Salon et comment il les exploite à des fins poétiques.

7. E. Zola, *L'Assommoir*, Folio classique, Gallimard, 1978, chapitre III, p. 101-105.