Sémiostylistique : à propos de Proust

Autor(en): **Molinié, Georges**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **18 (1990)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-259858

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

SÉMIOSTYLISTIQUE

A propos de Proust

On constate, en ce début de la dernière décennie du XXe siècle, un renouveau des études de stylistique. Ce renouveau, marqué par plusieurs événements éditoriaux, est également commenté, du point de vue de la réflexion épistémologique, dans la plus récente de ces livraisons[1]. On peut aller encore plus loin, préciser davantage les enjeux et tenter l'expérimentation sur un cas précis.

Aller plus loin, de la part de l'un des protagonistes de ce mouvement, c'est à la fois faire le point et mieux éclairer les axes de nouvelles avenues. Il n'est pas inutile de rappeler quelques-uns des axiomes qui ont permis le salutaire dépoussiérage. La littérature est appréhendée sous la forme de textes. Le texte littéraire est saisi comme discours. Le discours littéraire fait l'objet d'une analyse qui doit en scruter la qualité spécifique, c'est-à-dire la littérarité. La littérarité relève d'un examen à conduire à partir des sciences du langage, en tant qu'il s'agit d'un fonctionnement verbal: la littérarité est langagière. Mais ce fonctionnement verbal est spécifique; il doit être aussi questionné par rapport à une réflexion large, concernant les autres pratiques artistiques.

La théorie dont on va faire état, d'autre part, n'a de chance d'avoir un minimum d'efficacité durable que si elle est pensée comme provisoire, falsifiable et modifiable. C'est pourquoi il est important, voire nécessaire, dans le principe même, d'en indiquer sans cesse de nouveaux affinements et ajustements. Il s'agit donc d'un programme et d'une proposition, qui se situent dans la logique des derniers livres de l'auteur[2], à titre de préalables impliqués.

Le problème de fond, par-delà les développements jakobsoniens sur la fonction poétique[3], est bien celui de la valeur de cette conception. A faire court, et à ne discuter que du

vraiment essentiel, on peut dire que le point sensible a été atteint de plein fouet, si l'on ose écrire audacieusement la figure, dans le grand article de Nicolas Ruwet intitulé «Roman Jakobson — *Linguistique et poétique*, vingt-cinq ans après»[4]. La critique de Ruwet, concernant notamment la notion d'*auto-* ou de *sui-référence*, ainsi que la fameuse projection d'un axe sur l'autre, vise certes, apparemment, les seules simplifications abusives, ou vulgarisations sommaires, superficiellement comprises, des vues de Jakobson. Mais on est cependant forcément conduit à penser que «le mal vient de plus loin». C'est, de fait, l'idée même de fonction poétique qui est en jeu. A partir du moment en effet où l'on reconnaît que les formes rhétoriques d'expression ne signifient, de soi, absolument rien; à partir du moment où l'on refuse l'essentialisme; à partir du moment où l'on se situe en plein immanentisme linguistique — on voit mal, il est vrai, comment penser, scientifiquement, une fonction (du langage) poétique. Ou plus exactement, si l'on arrive à penser la nécessité de penser une fonction poétique, ne serait-ce que pour rendre compte, langagièrement, de *Phèdre* ou des *Illuminations*, l'obligation de ce «rendre compte» n'équivaut pas à sa possibilité effective. Au bout du compte, pour un certain radicalisme linguistique, la fonction poétique n'est peut-être qu'un beau rêve, car on ne voit pas comment des mécanismes proprement linguistiques peuvent produire un objet langagier hétérogène à la pragmatique linguistique générale. Tout cela n'est pas querelle de mots: reconnaissons-le, penser une fonction (du langage) poétique, à la fois cohérente et spécifique à l'égard des autres fonctions explicitées par Jakobson, est quasiment impossible, à l'intérieur d'une théorie linguistique. Et, sans qu'ils le disent tous, la plupart des linguistes n'y croient pas, laissant prudemment le champ libre aux poéticiens. Mais c'est un hors-champ.

L'aporie ne saurait oblitérer l'exigence. Si les difficultés théoriques paraissent en effet presque insolubles à penser une fonction poétique, à cause de son caractère à la fois parallèle et distinct, dans la praxis langagière, il sera peut-être moins raide d'essayer de concevoir un *régime de littérarité* en pragmatique linguistique. L'avantage, provisoirement apparent, de cette notion, c'est qu'il n'est pas question d'isoler un mécanisme au fonctionnement à la fois différent et homogène des

autres cas de production langagière: on reconnaît la nature uniformément langagière des structurations verbales (ce qui en légitime seul l'examen linguistique), mais on les examine ici à un certain *régime* de fonctionnement, capable de faire jouer toutes les articulations de toutes les fonctions du langage. Ce n'est pas là une solution miracle, ni un tour de passe-passe nominaliste: face à un problème épistémologique de fond, l'idée de *régime de littérarité* paraît plus linguistiquement pensable.

Dans cet esprit, il est normal d'essayer de construire une stylistique sémiotique — une sémiostylistique; pourquoi? C'est qu'on a effectivement besoin d'une sémiotique stylistique. Une sémiotique aux deux sens du terme: une modélisation, et une interprétation. On va voir ainsi peu à peu se croiser les axes de l'architecture théorique proposée. La sémiotique est la construction de modèles abstraits de la signification: il s'agit de modaliser les constituants verbaux de littérarité, leur combinaison et leur production. Personne ne s'étonnera que la référence essentielle ici invoquée soit donc Hjelmslev, depuis les *Prolégomènes à une théorie du langage*[5] jusqu'aux *Nouveaux Essais*[6]. On y reviendra. Mais la sémiotique, par sa conception de la mondanité, est obligatoirement aussi une herméneutique. Or, par-delà les ridicules de la stylistique des effets, et l'aridité de la stylistique sèche, il faut s'interroger, non sur la signification de telle ou telle détermination stylistique, ce qui n'a aucun sens, mais sur la significativité des structurations verbales, prises comme ensembles constitués, par rapport à l'horizon culturel. Cette significativité des formes, qui relève de ce que j'ai appelé une *sémiotique de second niveau*[7], rejoint les perspectives d'une indispensable esthétique. Dans un univers idéologico-mental donné, certaines inflexions d'art (verbal) se développent plutôt que d'autres; au sein de ces dominantes-là, apparaissent éventuellement des faits de récurrence ou de contre-marquages, toutes déterminations ne prenant leur valeur que corrélativement les unes aux autres. Le stylisticien doit pouvoir décrire les caractères les plus saillants de ces traits; pour cela, il faut d'abord les identifier; pour les identifier, il faut être sûr de leur représentativité; pour juger de la représentativité des faits d'expression, on doit pouvoir mesurer leur enjeu culturel. C'est W. Benjamin qui a écrit, sans aucun appareil conceptuel

linguistique, le plus grand livre d'esthétique ainsi orientée: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*[8]. Avec l'arsenal commun à ce double horizon, on a des chances de pouvoir construire une stylistique interprétative: c'est-à-dire une stylistique de la réception significativement descriptive — une sémiostylistique.

On part d'un triple postulat. Il existe trois types de littérarité: la littérarité générale, la littérarité générique et la littérarité singulière. Par rapport au premier type, un discours est littéraire ou non littéraire. Des cas sont clairs: les *Illuminations* ne sont ni une recette de cuisine, ni un échange en soutenance de thèse de doctorat. La différence est évidente, mais non la structuration langagière, comme langagière, de la différenciation. Qu'en est-il de ce que l'on appelle la *littérature d'idées*? Comment appréhender les *Pensées* ou les *Lettres philosophiques*? Si l'on songe à la quadripartition hjelmslévienne, on a l'impression qu'on a, dans ces deux dernières œuvres, un fort décalage en faveur de la composante «substance du contenu». A l'opposé (d'une certaine façon), on a la littérature présentée sous cellophane dans les halls de gares et d'aéroports, ou même les «polars» en général: et ce n'est qu'un des aspects de la littérature de masse qui constitue ici le problème[9]. On semble être là en face d'une hypertrophie de la forme du contenu. Pour se limiter à ces deux cas de figure, on voit que la question de la littérarité générale n'est pas si simple qu'elle en a l'air. Il doit falloir, là aussi, parfois, discuter en termes de dominantes et de degrés, ou du moins concevoir un système d'analyse qui permette, le cas échéant, ce genre de discussion.

La littérarité générique semble correspondre à la catégorisation la plus aisée. Un texte appartient à tel ou à tel genre. Le plus intéressant se note à propos des œuvres qui sont hybrides, ou réfractaires à la classification: c'est pourtant par rapport au caractère générique ou non générique que pourra s'apprécier une de leurs fortes particularités. C'est également sous cet angle qu'on abordera un autre aspect de la littérature de masse: l'ensemble des œuvres conventionnelles, divertissantes ou émouvantes, comme le théâtre de boulevard, la poésie mineure, les romans de seconde zone, la production des prix littéraires. Toutes œuvres aisément réductibles, surtout après coup, à la réalisation d'un modèle avec variations.

Quant à la littérarité singulière, si son objet est plus patent, sa détermination caractéristique n'est pas claire du tout. Il faut pouvoir verbalement distinguer, toute question de contenu anecdotique mise à part, la *Phèdre* de Pradon de celle de Racine, *Iphigénie* d'*Andromaque*, ou *L'Acacia* de *La Route des Flandres* (de Claude Simon). Qu'est-ce qui fait donc, en prenant le cas le plus pointu, que deux œuvres les plus voisines du même auteur, dans la même espèce, sur le même sujet, toute question de traitement anecdotique, encore une fois, mise à part, ne soient pas unes?

Par rapport à ces trois types de littérarité, on cherche à identifier des caractérisèmes de littérarité — on dit des *stylèmes* — dont les combinaisons soient véritablement caractéristiques de chaque type, de chaque nuancement de type, et de toutes les sous-catégorisations concrètes et occurrentes. La question est de savoir s'il existe des classes de stylèmes spécifiques, dans leur structure langagière interne, de chacun de ces trois types, ou si c'est seulement dans l'architecture des combinaisons de stylèmes que se constituent des hiérarchies explicatives des trois littérarités. Ce qui est sûr, c'est que les stylèmes ne sont pas des universaux. En termes hjelmsléviens, le stylème est une corrélation, c'est-à-dire un rapport avec modification suivie, à connexion en *ou*; le stylème est donc une fonction, vraisemblablement entre une variable et un invariant, car on a besoin, expérimentalement, d'un invariant conventionnellement arrêté pour fixer l'analyse. A la différence, la réalité objectale qu'est le style sera saisie comme relation, c'est-à-dire comme mise en rapport sans modification possible, à connexion en *et*: sa réalisation est le texte, donnée stable et massive. Quoi qu'il en soit, le stylème n'est pas «hylétique», pour reprendre les termes de la sémiotique rastiérienne[10], puisqu'il est fonctionnel; son statut est entièrement heuristique, car c'est l'analyste qui, à chaque niveau d'examen, expérimente la pertinence du couple variable-invariant dont il va explorer le devenir solidaire. Enfin, seule une stylistique sérielle, jouant sur de grandes quantités homogènes, peut espérer isoler, significativement, ces stylèmes, à la fois dans leur structuration verbale et dans leur portée esthétique.

En revanche, il est possible, brièvement, de tester la validité de l'approche sémiostylistique par rapport aux caractères

généraux du régime langagier de littérarité. On propose trois caractéristiques du discours littéraire *comme littéraire* (sans doute trois façons différentes de dire la même chose): 1° le discours littéraire est son propre système sémiotique; 2° il est son propre référent; 3° il est l'acte de désignation de l'idée de ce référent.

Que le discours littéraire soit son propre système sémiotique, voilà une composante définitionnelle aussi paradoxale qu'indispensable. La formule est un peu raide, car elle est lapidaire; mais on peut l'expliquer. En réalité, il serait plus juste de parler d'un double fonctionnement sémiotique du discours littéraire. Celui-ci, de manière interne, pourrait-on écrire, c'est-à-dire, dans le roman, intrafictionnellement, fonctionne à régime normal. Quand le narrateur décrit les jeux de lumière et de couleurs réalisés sur la végétation, vus à travers les fenêtres de la voiture de chemin de fer qui le ramène de Venise à Paris, ou lorsque sont développées les péripéties sociales et sentimentales de sa liaison avec Albertine, le lecteur reçoit bien le discours comme porteur d'informations et d'impressions: il s'agit donc, en gros, de la désignation mondaine habituelle du discours, avec la particularité de l'éventuelle fictionnalité de cette désignation. Mais, simultanément, se déploie un autre axe sémiotique. Ce second axe définit une significativité spéciale, qui n'est nullement l'indication anecdotique du contenu narré, mais qui tient à la valeur de cette narration, pour les mêmes récepteurs-lecteurs, dans l'univers culturel qui est le leur.

Le discours littéraire est son propre référent: il le construit et le détermine lui-même, au lieu de renvoyer à un référent extralinguistique; le référent du discours littéraire est le discours littéraire, qui joue donc deux rôles. C'est le point le plus simple, et aussi le plus délicat, à cause des ambiguïtés, justement dénoncées par N. Ruwet[11], relatives aux expressions *auto-* ou *sui-référentialité*. Sans doute des fleurs sont-elles des fleurs, et l'hôtel de Balbec un hôtel dans une station balnéaire: le lecteur a forcément, par ces segments discursifs, l'esprit éveillé à des représentations extralinguistiques. Mais quel est le statut extralinguistique de ce référent-là, sinon sa seule expression verbale? L'univers par rapport auquel, sur le fond duquel se meut la réalité, même fictionnelle, du discours littéraire, est

exclusivement construit dans ce discours: sa totalité autarcique, si souvent signalée, vient de cette composante langagière. La μίμησις, comme représentation, est un acte qui se donne à lui-même sa propre mesure; il est verbo-créateur, c'est-à-dire poétique. Tout le système formel de la déixis fonctionne à ce degré-là d'auto-référentialité, en littérature.

Le discours littéraire est ainsi l'acte de désignation de l'idée de ce référent par lui construit. Une telle formule permet de rendre compte de l'impression de circularité indéfinie donnée par l'œuvre d'art verbal. Elle permet surtout de rendre compte, dans une perspective pragmatique concrètement efficace (ce qui est bien le moins qu'on puisse demander d'une pragmatique) d'un fonctionnement sémiotique absolument original: le discours littéraire est actualisable, de soi, sans aucune modification matérielle, autant de fois et aussi longtemps qu'un récepteur le décide. Selon son tempérament, on doit pouvoir relire quantité de fois *Phèdre* ou *Belle du Seigneur*, avec, à chaque coup, création d'un événement artistique. Le discours littéraire, en effet, est performatif ou rien.

Sans doute l'adéquation de tout discours littéraire à la satisfaction de ces trois critères est-elle susceptible de degrés, sur une échelle que l'on peut considérer comme l'échelle du ressentiment variable du beau; mais on est porté à croire que, pour la dernière composante définitoire, il n'y a point de degré: le discours réalise cet acte, ou non — ce qui ne veut pas dire que la réponse est la même pour tous les récepteurs-lecteurs, dans la géographie et dans l'histoire.

Ainsi, dans *Sodome et Gomorrhe II*[12], après l'évocation des états d'âme du narrateur, dans sa chambre à l'hôtel de Balbec, on lit ce début de paragraphe:

> Deux ou trois fois, pendant un instant, j'eus l'idée que le monde où étaient cette chambre et ces bibliothèques, et dans lequel Albertine était si peu de chose, était peut-être un monde intellectuel, qui était la seule réalité, et mon chagrin, quelque chose comme celui que donne la lecture d'un roman et dont un fou seul pourrait faire un chagrin durable et permanent et se prolongeant dans sa vie; qu'il suffirait peut-être d'un petit mouvement de ma volonté pour atteindre ce monde réel, y rentrer en dépassant ma douleur comme un cerceau de papier qu'on crève, et ne plus me soucier davantage de ce qu'avait fait Albertine que nous ne nous soucions des actions de l'héroïne imaginaire d'un roman après que nous en avons fini la lecture.

Les démonstratifs sont bien anaphoriques, mais dans l'univers intrafictionnel; plus: dans *«ce monde réel»*, l'anaphore et la double prédication renvoient, au sein de la fiction même, à un monde dont la seule réalité est d'être un monde intellectuel. Fictionnellement, le projet d'atteindre un réel, c'est d'entrer dans un univers romanesque; et la folie a pour mesure de donner statut de réalité aux tribulations fictionnellement non romanesques du héros. Non seulement le référent est mis en question à l'intérieur même du discours fictionnel; la pensée du référent n'est posée que dans sa constitution culturelle, précisément verbale, c'est-à-dire, ici, artistique. A ce moment privilégié et singulièrement saisissant du déroulement romanesque, le discours littéraire est bien son propre référent.

D'autre part, il se replie sur lui-même, sous la forme d'une indexation de l'activité d'écriture, représentée en tant que lecture effectuée, comme action: c'est l'acte de désignation de l'idée du référent; celui-ci n'existe que dans le modèle, en train d'être construit, du discours textuel. Enfin, il n'y a aucune raison pour que cette «mise en abyme» s'interrompe: la portée sémiotique en est à la fois interne et perpétuellement reflétée, réfléchie; c'est ce qui définit la performativité absolue du discours littéraire, la fascination de l'art en acte, toujours activable — sans quoi il est impensable de désirer relire.

Plus généralement, si l'on interprète la théorie littéraire explicitée à partir de la fameuse scène dans l'hôtel du prince de Guermantes, dans *Le Temps retrouvé*, il est entendu que la littérature est une activité, qui a une finalité propre, existentielle (pour le narrateur: sa raison de vivre). Il est question d'une pratique du langage comme acte, comme d'autres mangent, ou font une version grecque. Cet acte consiste à désigner, par un système sémiotique qui est à la fois un matériau et une fonction signifiante, l'idée, la représentation mentale, l'image psychique, d'un référent (en soi hors saisie, et peu intéressant), uniquement dans ses traces vibratoires intrapsychiques: d'où la récupération parcellaire, et à forte valeur d'indexation, de bribes d'anecdotes, de visions fugaces, de jeu d'art sur l'art. Car ce référent-matière de *La Recherche* n'a de statut ontologique que dans le déploiement du système sémiotique: dans sa linéarité floue, la narrativité de *La Recherche* obéit à une objectivité qui est celle du seul discours du roman (par opposi-

tion à celle d'autres «réalités» mondaines). Ce déploiement verbal produit simultanément un effet de monde paradoxalement replié sur lui-même (aussi bien au niveau de la substance que de la forme du contenu, pour s'exprimer en termes hjelmsléviens).

Une telle activité discursive se développe selon un système sémiotique autonome, par rapport à sa significativité, qui n'est que *finalement* dévoilée (pour l'instance narrative elle-même), à l'inverse de la narrativité matérielle non marquée. C'est ainsi l'ensemble du discours romanesque, contenu du message compris, qui fonctionne, au niveau occasionnel, anecdotique, contingent — donc le plus profondément substantiel et personnel — comme une forme sémiotique d'au-delà du dire.

Ce qui dans *La Recherche* apparaît si souvent comme discours «méta-» n'est que le signe, très normalement saturé, de l'indexation d'art, au même titre que la prosodie et le système verbo-rythmique dans les tragédies de Racine. C'est dans cette direction qu'on devrait efficacement tenter de repérer une hiérarchie de stylèmes, génériques et/ou singuliers, à l'œuvre dans le foyer verbal qu'est l'écriture proustienne. Resterait encore, et alors, à mettre ces éventuels résultats en relation avec les nécessaires investigations de stylistique actantielle, de manière à pouvoir poser avec rigueur la question de la représentativité culturelle *à réception* d'un tel discours[13]. Le chantier est ouvert.

Georges Molinié
Université de Paris-Sorbonne

NOTES

[1] Article «Stylistique», par Georges Molinié, de la nouvelle édition de l'*Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1990, pp. 705-709.

[2] Notamment les *Eléments de stylistique française*, Paris, P.U.F., 1987; le *Vocabulaire de la stylistique* en collaboration avec Jean Mazaleyrat, Paris, P.U.F., coll. «Dictionnaires», 1989; *La Stylistique*, Paris, P.U.F., «Que sais-je?», 1989.

[3] Voir essentiellement «Linguistique et poétique» dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963 (paru en anglais, sous le titre «Closing statements: Linguistics and Poetics», dans T.A. Sebeok, éd., *Style in Language*, New York, The Technology Press/Wiley, 1960).

[4] Dans *Le Souci des apparences* (Marc Dominicy, éd.), Bruxelles, Ed. de l'Université, 1989, pp. 12-30.

[5] Tr. fr. Paris, Minuit, 1968-1971.

[6] Tr. fr. Paris, P.U.F., 1985. La présentation en est faite par François Rastier, dont on lira avec grand profit *Sémantique interprétative* (Paris, P.U.F., 1987) et *Sens et textualité* (Paris, Hachette, 1989).

[7] Voir présentation de *Stylistique du XVIIe siècle* (*XVIIe Siècle* n° 152, 1986).

[8] En 1928; la traduction française a pour titre *Origine du drame baroque allemand* (Paris, Flammarion, 1985). On lira aussi, en plus humble, mais inspiré de la même démarche, G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Publ. de l'Univ. de Toulouse — Le Mirail, 1982.

[9] D'un point de vue plus général, on ne soulignera jamais assez l'importance scientifique des productions de masse, pour la recherche des caractères distinctifs, à différents niveaux. C'est l'un des axes de la stylistique sérielle (voir «Que sais-je?» *La Stylistique*, ouvrage cité).

[10] Voir les ouvrages de François Rastier référencés note 6.

[11] Article référencé note 4.

[12] Proust, *Sodome et Gomorrhe*, éd. de Paris, Gallimard-Folio, 1989, pp. 510-511.

[13] Voir G. Molinié et Alain Viala, *Le Clézio: sémiostylistique et sociopoétique de la réception*, Paris, P.U.F., à paraître en 1991.