

Force de frappe sémantique du texte littéraire et herméneutique de la réception



Dr. Said Saidi

Université de Constantine 1

Résumé : Doté d'une véritable « force de frappe » sémantique, le texte littéraire inscrit dans ses propres circonvolutions, ses codes spécifiques de déchiffrement, et ainsi, de par l'option intellectuelle choisie, il mobilise et parfois même crée un lecteur déterminé au détriment de celui, superficiel ou profane, qui l'aborderait comme tout autre texte. Dans les compositions où la démarcation est ouvertement revendiquée, l'herméneutique est neutralisée avec préméditation, et la réception n'a d'autre voie, d'autre voix, que de formuler ce programme d'interprétation, souvent axé sur une forme inédite, et, cautionne ainsi la célèbre « aventure de l'écriture » de Ricardou.

Mots-clés : Texte - herméneutique - sémantique - écriture - poétique.

المخلص: بما أن للنص الأدبي "قوة دلالية ضاربة" حقيقية فإنه يدمج في تلافيفه الخاصة رموز فك محددة لتفسيره ، وهكذا، من خلال الخيار الفكري المختار، فإنه يعبئ ويخلق أحيانا قارئ خاصا، مخالفا للذي يحاول مقاربتة بطريقة سطحية غير بارعة كأى نص عادي.

الكلمات المفتاحية: النص التأويل الدلالية الشعر الكتابة.

Abstract : With a real semantic "strike force", the literary text writes in its own circumvolutions, its specific decryption codes, and so, by the intellectual option chosen, it mobilizes and sometimes creates a determined reader at the expense of the superficial or profane, which would address it just like any other text. In the compositions, where demarcation is openly claimed, the hermeneutics is neutralized with premeditation, and the reception has no other way and no other voice, than to formulate this interpretation program, often focused on a new form, thus endorsing Ricardou's famous "adventure of writing".

Keywords: Text - hermeneutics - semantic - writing - poetry.

*Une des grandes causes
de notre déchéance
est sans aucun doute
dans cette division
de la science et de l'art.
Gino Severin*

Du haut de son statut d'un des hommes les plus érudits du monde, le grand sémioticien Umberto Eco a tenu ces sages paroles:

« L'écrivain essaie d'échapper aux interprétations, non pas nécessairement parce qu'il n'y en a pas, mais parce qu'il y en a peut-être plusieurs et qu'il ne veut pas arrêter les lecteurs sur une seule. » (2002)

Mais bien avant lui, Roland Barthes a été encore plus éloquent:

« Ecrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie: on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse: affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure. » (1979 : 8)

Pour sa part, Gide a été encore plus disert : « Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens. » (1895 : 5)

Preuve est faite de la polysémie naturelle du texte littéraire, expliquée par deux critiques de renom, et revendiquée par un auteur, prix Nobel de littérature. Mais il n'en a pas toujours été ainsi. Pendant de longs siècles, l'auteur a été regardé comme un thaumaturge, seul dépositaire, unique détenteur du sens de son texte parce qu'il en était l'incontestable producteur. Cela relevait de l'évidence même. Sinon une conception critique proprement réactionnaire et réductionniste, celle de Sainte-Beuve, par exemple, n'aurait jamais existé. Car qui contesterait le fait que l'auteur est le producteur de son œuvre mais aussi et surtout que cette même œuvre est le reflet de son cheminement existentiel, l'expression d'un certain nombre de sentiments, la résultante de l'accumulation des émotions et des expériences de toute une vie.

Pendant longtemps, nombre de critiques, de philosophes, de sémioticiens, de théoriciens ont forgé des concepts pour démontrer la dépendance quasi-totale du texte littéraire vis-à-vis de tout ce qui

est extratextuel. L'œuvre était un document annexe, une forme de prétexte pour aller explorer des contrées qui lui sont tout à fait étrangères: observation ou non des règles préétablies d'un genre, polémique de la supériorité de ce dernier sur un autre, biographie de l'auteur, contexte historique, social, culturel, de classes, engagement pour telle ou telle cause, soumission et intégration à un mouvement littéraire, un code esthétique ... ont été les centres de gravité supposés pour des œuvres devenues ainsi orphelines, reléguées à une périphérie anonyme, nébuleuse, appartenant aux limbes de la réflexion scientifique techniquement argumentée.

Mais de par sa puissance sémantique, irréductible à un ensemble de contingences, identifiables, dénombrables dans un ensemble limité, le texte prit une juste revanche sur ce long cheminement hérétique, ingrat, faisant de l'œuvre un document parmi tant d'autres. Laquelle revanche porte aujourd'hui des appellations aussi obtuses que révélatrices d'une pointilleuse précaution contre tout ce qui relève de l'évidence d'une illusoire transparence et donc d'une hâte interprétative réductionniste, - la naissance du terme approche résume à lui seul cette précaution, devenue un véritable réflexe. En effet, herméneutique, polysémie, autotélicité, opacité ... ont donné au texte littéraire un statut très ambitieux et totalement innovateur, en en faisant le lieu, par excellence, et, l'espace, par nature, de convergence d'un certain nombre de paramètres, dont le non moindre est, sans aucun doute, la fiction, et le plus important, l'esthétique. Les deux, ne pouvant pleinement sous-tendre le texte littéraire que dans cet hyperespace que constitue la liberté de l'acte de créativité, d'innovation, d'originalité, spécifique à la production littéraire. C'est que le monde n'est plus regardé à travers les grandes évidences des interprétations toutes faites et stéréotypées, des représentations fausses, mensongères mais se voulant édifiantes.

En effet, récemment, c'est-à-dire autour des années soixante dix - les idées évoluent beaucoup plus lentement dans le domaine de la littérature et des sciences humaines en général - une véritable mutation s'est opérée dans l'approche des textes littéraires: un transfert d'intérêt, authentiquement révolutionnaire, s'est fait, du texte, à une instance jusque là très secondaire pour ne pas dire inexistante et ignorée: le lecteur.

Ces considérations, loin de simplifier l'attitude et l'esprit critiques, les compliquèrent au contraire. Car il s'agissait de prendre en compte cette vérité nouvelle: tout comme ces paramètres montrent, de manière évidente, qu'il y a une unité littéraire supérieure car toutes

les œuvres participent de la même substance avec, il est vrai, une densité changeante, ils montrent aussi et paradoxalement, qu'il y a une diversité littéraire, la discipline étant une infinie variété d'œuvres construites, avant tout, dans l'ambition de l'originalité. Il y a donc unité et constance à ce niveau encore plus supérieur de la littérature, l'originalité servant de premier critère pour l'appartenance à cette vénérable discipline. Mais du moment que l'originalité ne peut signifier que distinction, démarcation et diversité, il y a, nécessairement, différence dans cette seconde grande unité dans les œuvres composant la discipline. De sorte que la prospection critique se trouve distribuée sur une même substance en apparence mais offrant des nuances distinctes, à l'infini. En plus de cette caractéristique de complexité extrême de la substance littérature, la dimension inépuisable de l'œuvre littéraire apparaît clairement et dote le texte d'une sémantique insondable dans sa totalité, se régénérant infiniment à chaque lecture, surtout quand celle-ci bénéficie du confort intellectuel inégalable procuré par le recul historique. Lequel permet un regard à chaque fois renouvelé, parce que, intégrant des données non visibles au moment de la production du texte et qui en montrent des aspects insoupçonnés jusque là.

Il s'agit d'une véritable force de frappe sémantique, inépuisable, permettant un perpétuel bain de jouvence à l'herméneutique des lecteurs de plus en plus avertis car nécessairement au courant des grandes conquêtes de l'esthétique, de la linguistique, de la psychologie et de toutes les sciences humaines qui servent peu ou prou l'approche des textes quand elles ne sont pas elles-mêmes influencées fondamentalement par la littérature, grande pourvoyeuse de savoirs, nul n'en doute aujourd'hui.

Cette force de frappe mobilise toutes les énergies du langage, infinies et subtiles, toutes les ressources de l'esthétique, innombrables et scintillantes, toute la puissance des réflexions, créatives et séduisantes. Elle les mobilise pour le lecteur. Non pas le lecteur passif et indolent, mais celui capable d'une herméneutique ambitieuse, aventureuse, capricieuse, partant à la conquête du texte et en mesure d'en éprouver cette force de frappe sémantique.

Ainsi apparaît toute la complexité spontanée et nécessaire à toute investigation critique qui ne peut être menée que par le lecteur. Mais quel type de lecteur et sur quelle catégorie de textes ? A partir du moment où des écrivains revendiquèrent l'autonomie totale du texte - que l'on pense à « l'art pour l'art des Parnassiens » - le recours à l'extratextuel n'est plus permis. Et à ce titre, Todorov cite Karl Philipp Moritz : « Le beau véritable consiste en ce qu'une chose ne se signifie qu'elle-même,

ne se désigne qu'elle-même, ne se contient qu'elle-même, qu'elle est un tout accompli en soi. » (1978 : 17)

Et dès lors que l'œuvre est regardée comme principalement repliée sur sa propre signification qui lui est immanente, est donc programmé dans sa trame même un lecteur hypothétique, le «lecteur idéal atteint d'une insomnie idéale », de Joyce, celui en attente d'un horizon suggéré par son expérience antécédente de la fréquentation des œuvres, de Jauss, le lecteur créatif, d'Iser, dont la réception et l'acte de lecteur sont préorientés et dirigés par les prévisions inscrites dans le texte même, le Lecteur Modèle d'Eco, coopératif à souhait dans l'interprétation en allant au devant de l'auteur par la reconnaissance des indices dont ce dernier parseme son texte pour élaborer l'univers encyclopédique permettant une coopération optimale, le lecteur littéraire de Picard qui se livre à un véritable jeu avec le texte, lequel identifie celui qui le lit, à travers l'attitude, le degré d'interprétation et d'émotivité du récepteur. L'œuvre, dans une optique pareille, devient un véritable parcours sémiotique, se constitue en labyrinthe, et se démarque du « récit en pente », selon l'heureuse formule de Barthes. Le labyrinthe étant une figure mythique de la recherche, de l'exercice ardu, laborieux, durable pour un aboutissement après l'exploration d'un certain nombre de pistes et de possibilités. A. Moles et E. Rohmer l'ont compris qui considèrent qu' :

« Un labyrinthe sera apprécié par sa complexité (en unités binaires), son volume (en mètres cubes), les événements qui marquent son parcours (la liste de ceux-ci), les probabilités des différents trajets, sa longueur, le degré d'angoisse qu'il est susceptible de provoquer, l'angoisse intervenant au titre d'élément esthétique, comme l'ont bien montré les psychanalystes; angoisse de recherche de la sortie, anxiété des événements à venir au détour du couloir. Le labyrinthe apparaît donc comme la forme canonique de l'expérience de l'espace et il est utile de le souligner à l'attention de l'artiste et du critique d'art. » (1972 : 141)

L'œuvre est principalement repliée sur sa propre signification, immanente, mais elle est surtout ouverte sur le monde, non pas seulement celui sensible qui constituerait le contexte limité et vital d'un lecteur donné mais sur l'ensemble des autres œuvres composant la discipline parce qu'elle y participe globalement par sa nature, et s'y inscrit, résolument, par la nuance de diversité qu'elle y introduit; et certainement aussi ouverte sur toute la substance des considérations herméneutiques, discursives, théoriques, portant sur toute la pratique littéraire. Cela confirme cette force de frappe sémantique de l'œuvre,

bénéficiant dans ce cas précis, de l'alliance naturelle qu'elle entretient avec les autres œuvres, le système déclenchant spontanément une attitude de lecture, spécifique, littéraire, articulée autour de la recherche du sens dans la réception adéquate, et non plus dans la réception passive exclusivement.

Pour parfaire et compléter cette force de frappe sémantique, l'œuvre puise tout naturellement dans ce discours savant à l'échelle supérieure, celui de l'herméneutique déjà consommée en quelque sorte, et mise à l'épreuve, tamisée par les polémiques antérieures, souvent constructives.

Dans cette béance théorique où le lecteur occupe un statut privilégié, émerge un consensus entre des critiques, véritables autorités et références en la matière, pour dire que le texte n'a plus d'existence indépendante de sa réception si ce n'est celle-ci qui le fait véritablement exister.

« A peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves. Il fleurit, s'épanouit, devient enfin ce qu'il est : un monde imaginaire foisonnant, où se mêlent indistinctement (...) les intentions de l'écrivain et les fantasmes du lecteur. » (M. Tournier, 1981 : 11).

Tournier définit ainsi la position du lecteur dans l'œuvre. Mais l'on est tenté d'inverser ou d'invertir les rôles dans la dernière proposition et de dire « les fantasmes de l'écrivain et les intentions du lecteur »; les fantasmes au sens théorique cela s'entend; et les intentions au sens intellectuel cela se comprend.

Sous toutes ces apparences théoriques relevant du parfait camouflage, apparaît en filigrane et à nouveau, une place prépondérante de l'auteur, maître-penseur producteur de sens, et investit donc le texte d'une autorité indéniable, voire, indiscutable. Il en est ainsi effectivement. Car l'œuvre, aujourd'hui, ne peut être qu'expérimentale - contrairement à l'avalanche de productions relevant beaucoup plus de la chronique, de l'autobiographie, de la confession ou de l'engagement politique condamnant une option sociale sans proposer de substitut, ... - introduisant et suscitant l'ambiguïté, la fécondité du subvertissement de la forme canonique, le défi de l'indétermination, le vertige des hauteurs de l'intelligence et des constructions intellectuelles; elle entend proposer au lecteur la plus exotique, la plus rebelle des aventures. Ainsi s'instaure pleinement une communication à une échelle supérieure, entre l'auteur et le lecteur, le conduit à une nouvelle forme, et lui fait découvrir un nouvel espace de possibilités.

Dans la mesure où le texte, dans l'immensité de la discipline, oscille entre l'extrême transparence du texte traditionnellement thématique, relevant de la littérature de la représentation et l'impénétrable opacité du texte moderne, écrit expérimental, souvent déroutant, donnant sa pleine légitimité à la réflexion - ô combien judicieuse - de Ricardou, selon lequel, désormais en littérature, il s'agira non plus de l'écriture d'une aventure mais de l'aventure de l'écriture.

Dans cette immensité, le confort intellectuel est maximalelement garanti : à tout auteur, son ambition et son projet d'écriture et à tout lecteur sa compétence et son niveau de lecture. Ne peut accéder à une certaine liberté de lecture, devant une œuvre élitiste, qu'un lecteur intellectuellement armé et appartenant à cette même élite. Sinon comment partir à la conquête, ou du moins, à l'apprivoisement de cette force de frappe sémantique écrasante et inépuisable, sans connaissances suffisantes dans le domaine. Plus les connaissances sur la littérature sont vastes et variées, encyclopédiques, ouvertes sur tous les possibles esthétiques, mais aussi culturels et idéologiques, sans frilosité - car il s'agira, sans plus, et toujours de langue aseptisée par la dimension artistique, partant à la conquête, à chaque fois un peu plus ambitieuse de virtualités et d'expérimentations poétiques - plus l'élite est restreinte, plus on s'éloigne de la cacophonie propre aux foules, beaucoup plus proche de la profanation que de la valorisation et de la sacralisation du texte littéraire dans son esprit éthéré, voire inaccessible, condition indispensable, indiscutable même, pour une curiosité intellectuelle saine et substantielle, mieux l'herméneutique est conçue sur cette œuvre ou telle autre, projet d'écriture ambitieux, fait de liberté, expression de cette même liberté, dispensatrice d'une autre liberté, celle du lecteur, en train d'escalader pertinemment cette force de frappe sémantique incommensurable.

Bibliographie

- Eco, U. 2002. « Interview ». *Le Point*. 15 février 2002.
- Barthes, R. 1979. *Sollers écrivain*. Paris : Le Seuil.
- Gide, A. 1981. *Paludes, antiprêface*. Paris : Gallimard.
- Todorov, T. 1978. *Les genres du discours*. Paris : Le Seuil, 1978.
- Moles, A. & E. Rohmer. 1972. *Psychologie de l'espace*. Tournai : Casterman.
- Tournier, M. 1981. *Le vol du vampire*. Paris : Mercure de France.