

**Lire/lier sens global et sens local dans une œuvre
littéraire. Carson McCullers: The Heart is a Lonely
Hunter (1940)**
Christine Chollier

► **To cite this version:**

Christine Chollier. Lire/lier sens global et sens local dans une œuvre littéraire. Carson McCullers : The Heart is a Lonely Hunter (1940). Daniel Thomières; Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP, EA 4299). Des mots à la pensée. Onze variations sur l'interprétation, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.113-131, 2016, 9782374960128. hal-02561025

HAL Id: hal-02561025

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02561025>

Submitted on 5 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Lire/lier sens global et sens local dans une œuvre littéraire.

Carson McCullers : *The Heart is a Lonely Hunter* (1940)

Christine Chollier

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Que signifie « lire une œuvre littéraire » ?

Qu'est-ce qu'une « œuvre littéraire » ?

Les « littéraires » (critiques, universitaires, éditeurs) ont l'habitude de promouvoir certains textes de leurs pratiques professionnelles en les qualifiant d' « œuvres ». Il convient donc d'abord de définir ce terme, qui, comme souvent, se prêterait d'autant mieux à l'exercice qu'il sera comparé à d'autres.

Le terme « œuvre » est certes synonyme de qualité mais d'où provient cette qualité et qui est habilité à la conférer ? Tantôt sont évoqués des critères externes à l'œuvre, tantôt des critères internes. Examinons-les brièvement puisque le temps qui passe fait et défait, consacre le bon et élimine le mauvais, mais ne suffit pas à lui seul à opérer la distinction.

Parmi les critères externes les plus courants se trouvent :

- celui de l'expression de la vérité (notion qui relève en fait du domaine politique ou religieux et dont on connaît les fluctuations de la définition) ;
- celui de l'adéquation au bien (qui, comme le mal, appartient au domaine de la morale) ;
- celui de la conformité à une réalité (qui n'est pas plus fiable étant donné que la trajectoire entre signifiant et référent n'est ni immédiate, ni directe,

ni transparente¹, et que le fait passé ne nous est plus accessible que par le truchement de la mémoire et de documents² ;

- celui de l'utile/inutile (qui ne présente que les attraits insuffisants de la pragmatique, doctrine jugeant de l'importance de chaque chose à l'aune de son action sur le réel) ;

- celui de l'innovation (critère situé historiquement car lié à l'idée de progrès et à l'individualisme) ;

- et enfin celui de la beauté (qui est l'objet d'étude d'une branche de la philosophie appelée « esthétique »).

D'une part, ces critères externes posent de nombreux problèmes de définition en soi et d'autre part, ils se révèlent chacun non définitoires de l'œuvre, encore moins de l'œuvre littéraire.

Parmi les critères internes, le plus commun est celui de la valeur intrinsèque du texte, considéré comme adéquation entre projet de l'auteur et produit fini, ou entre produit fini et jugement du lecteur, ou encore comme réalisation d'une langue spécifique. Or l'intention de l'auteur a été déclarée notion fallacieuse parce que personne n'y a accès, ou par éloignement temporel, linguistique et spatial de l'auteur ou par sa volonté éventuelle de brouiller les cartes dans ses diverses traces et déclarations ; le jugement du lecteur est à prendre en compte mais il dépend bien évidemment de la diversité des lecteurs ; quant à l'invention d'une « langue littéraire », elle a trouvé sa théorie au début du vingtième siècle dans la notion structuraliste de « désautomatisation » du langage ordinaire grâce à des procédés stylistiques dont on a montré depuis qu'on les trouve ailleurs que dans les textes littéraires et elle est décrite désormais en tant qu'« idiolecte (style) entré en interaction avec le dialecte (la langue, système général et commun) et le sociolecte (les traditions discursives qu'inventent nos pratiques sociales, dont les normes de genres). Concluons provisoirement que l'œuvre ne relève pas d'un seul critère mais d'un ensemble de critères externes et internes.

Allons plus loin à présent en proposant une description de l'œuvre en tant qu'objet culturel, c'est-à-dire résultat d'une ou plusieurs actions. Cette

¹ Voir Rastier, François. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris : PUF (1991), 2001, chapitre VIII.

² Voir les travaux sur le postmodernisme, en particulier les ouvrages de Linda Hutcheon comme *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London : Routledge, 1988 ou *The Politics of Postmodernism*. London & New York : Routledge, 1989.

œuvre-là articule deux forces : un couplage sémiotique entre expression et contenu — le dit — avec un couplage éthique entre point de vue et garantie — le dire. Le schéma reproduit ci-dessous est emprunté au linguiste François Rastier dont on a résumé ici la théorie :

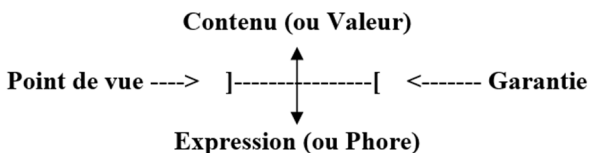


Figure 1 : *Le modèle élémentaire de l'objet culturel* (Rastier 2011, p. 46, légèrement modifié par nous)

Si nous pensons comprendre l'appariement esthétique entre contenu et expression dans le dit, qui fera l'objet de notre encadré (*cf.* 2), comment pouvons-nous définir le point de vue et la garantie qui entrent dans le couplage éthique du dire ? Dans ce couplage éthique entrent en ligne de compte le point de vue de l'auteur — construit dans l'image qu'il donne de lui-même, à comparer aux points de vue représentés dans le texte et construits dans les personnages et le foyer narratorial — et la garantie offerte par une ou plusieurs instances de validation : « cette instance est une norme sociale qui peut être juridique, scientifique, religieuse ou simplement endoxale » (Rastier 2011, p. 47). Le point de vue n'est donc pas ici réduit à une opinion représentée : il procède d'une pratique et d'un agent individuel ou collectif. La garantie inclut des forces institutionnelles comme les éditeurs, les prix littéraires, les critiques, le canon, les programmes académiques, etc. ainsi que des réécritures du premier texte.

Pour montrer la nécessité de cette double articulation entre dit et dire, raisonnons par l'absurde. Que serait le dit sans le dire ? On serait alors en présence d'un signe qui aurait une signification mais pas de sens : tout texte serait une œuvre, en quelque sorte. Or la garantie est nécessaire pour valider l'expression et légitimer la valeur. Inversement, que serait le dire sans le dit ? Une intention jamais concrétisée dans une action fixée sur un support quelconque : on ne retiendrait que des agents et donc on ferait totalement fi du sémiotique.

Notons que la question éthique articulant garantie et point de vue se pose avec d'autant plus d'acuité que le texte est récent. En effet, dans ce cas, les institutions n'ont pas encore joué leur rôle de hiérarchisation des textes. La littérature dite de « témoignage » fournit des exemples

concrets. Le roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell a été accueilli par un concert de louanges journalistiques et académiques³ alors que Charlotte Lacoste a établi dans ses travaux qu'il s'agit d'un cas de manipulation narrative⁴ visant à humaniser un bourreau grâce au procédé d'un « monologue intérieur d'un nazi circoncis, incestueux et scatophage, omniscient et ubiquiste » (Rastier 2011, p. 24). La référence du titre à la « grande littérature », aux *Euménides* d'Eschyle, a beau essayer de conférer du crédit à ce « faux témoignage », il n'en reste pas moins que le roman ne peut prétendre à la véridicité puisque Narrateur et Auteur, témoin et survivant, ne coïncident pas :

Dans le cas du témoignage de l'extermination, le projet éthique du témoin s'accorde avec le projet esthétique du survivant qui veut donner à son écrit une portée générale, voire universelle. Le témoignage formule un point de vue pour les vivants, mais il se destine aux morts, dont l'évocation furtive garantit en retour la véridicité du propos. Le Point de vue et la Garantie sont alors concrétisés par la dualité entre le Narrateur et l'Auteur. Ces deux instances peuvent dans d'autres genres littéraires assumer des points de vue différents, mais ils convergent dans le témoignage, dépassant ainsi la dualité entre témoin et survivant⁵. (Rastier 2011, p. 53-54)

On vient de voir que les auteurs prétendant écrire des œuvres se servent des grands textes du passé. Dans le cas évoqué plus haut, les références se limitaient à des allusions et à des clins d'œil sans jamais aboutir à de véritables réécritures. Or le projet éthique allié au projet esthétique des

³ Charlotte Lacoste cite entre autres Suleïman S., « Quand le bourreau devient le témoin : réflexions sur *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell » in Dambre M. et Golsan R. J. (éd.). *L'Exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 33.

⁴ Lacoste, Charlotte (2009). « Un cas de manipulation narrative : *Les Bienveillantes* », *Texto!* [En ligne], Consulté le 14/12/2015 URL : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2133>.

⁵ « Le témoignage trouve dans l'ancrage biographique une condition de garantie qui ne permet pas d'éliminer l'instance du narrateur, comme le fait Genette, quand il estime que le narrateur en première personne disparaît devant l'auteur : « quand A=N, exit N, car c'est tout bonnement l'auteur qui raconte » (*Fiction et diction*, p. 88). L'auteur biographique garantit son propos, le narrateur assume le Point de vue et l'incarne » (Rastier 2011, p. 54, note 35).

œuvres vise souvent à ouvrir un dialogue avec leurs prédécesseurs : les œuvres dialoguent et rivalisent avec d'autres œuvres ; cette relation de transformations les institue comme œuvres en même temps qu'elle renforce le crédit des précédentes. Autrement dit, la relation entre deux textes montre que l'œuvre modifie la lignée dont elle hérite tout comme elle va créer à son tour une lignée de réécritures et une lignée de commentaires. *Ulysses* de James Joyce (1922) raconte la vie, le monologue et les déambulations de Leopold Bloom dans la ville de Dublin dans un intervalle temporel de vingt-quatre heures. Que serait *Ulysses* sans l'*Odyssée* d'Homère ? *Under the Volcano* de Malcolm Lowry (1948) est explicitement conçu comme une le volet d'une trilogie apparentée à la *Divine Comédie* de Dante. Voici en quels termes l'auteur présentait son projet à son éditeur Jonathan Cape : [Je] conçus le projet d'écrire une trilogie qui s'appellerait *Le Voyage qui ne finit jamais* que je destinai à votre maison d'édition, [...], le *Volcan* constituant la première partie ou Enfer, *Caustique Lunaire* en version augmentée la seconde ou Purgatoire, et un énorme roman auquel j'étais en train de travailler intitulé *Cargo en lest pour la mer Blanche* la troisième ou Paradis, la trilogie abordant les chocs subis par l'esprit humain (sans doute pour le punir de sa trop grande ambition) dans son aspiration vers un but véritable (S.V., p. 419)⁶. Enfin, *The Handmaid's Tale* de la Canadienne Margaret Atwood (1985) est une dystopie contemporaine. Les déclarations de l'auteur mentionnent volontiers une tradition allant de *La République* (Platon) à *Nineteen Eighty-Four* (Orwell) en passant par *Utopia* (Thomas More),

⁶ *Sous le Volcan* (abrégé en S.V.) est le titre de la deuxième traduction française du roman (Paris : Bernard Grasset, 1987). Elle est l'œuvre de Jacques Darras qui, outre cette nouvelle traduction et une présentation du roman, propose également à la fin de cet ouvrage une nouvelle traduction de la lettre adressée à l'éditeur Jonathan Cape le 2 janvier 1946. L'original de la lettre donnait : « I also [...] conceived the idea of a trilogy entitled *The Voyage that Never Ends* for your firm (nothing less than a trilogy would do) with the *Volcano* as the first, infernal part, a much amplified *Lunar Caustic* as the second, purgatorial part, and an enormous novel I was also working on called *In Ballast to the White Sea* (which I lost when my house burned down as I believe I wrote you) as the paradisaical third part, the whole to concern the battering the human spirit takes (doubtless because it is overreaching itself) in its ascent towards its true purpose » (Penguin, 1987).

Gulliver's Travels (Jonathan Swift), *Erewhon: or, Over the Range* (Samuel Butler), *News from Nowhere* (William Morris), *A Crystal Age* (W. H. Hudson), *The Time Machine* (H. G. Wells), *L'île aux pingouins* (Anatole France), *Brave New World* (Huxley), les romans de science-fiction de John Wyndham, etc (Atwood 1998, 20-21). Les commentaires critiques, eux, perçoivent surtout les transformations que Margaret Atwood fait subir à deux œuvres du corpus dystopique, celle d'Orwell et celle d'Huxley, auxquelles ils ajoutent *The Scarlet Letter* (de Hawthorne) et *The Canterbury Tales* (de Chaucer). L'œuvre qui transforme la précédente se voit conférer intérêt et prestige, de même que son travail promeut sa rivale au rang de modèle.

Nous avons suggéré que tous les textes ne sont pas des œuvres. De même tous les documents ne sont pas des textes. Par exemple, le *British National Corpus* numérise des extraits, pas des textes entiers : comment sélectionner ces fragments ? Peut-on les étudier coupés de leur contexte ? En fait, documents, textes, œuvres ne relèvent pas de la même discipline. Un document se déchiffre et s'authentifie : c'est le travail de la philologie. Un texte se prête à l'interprétation grammaticale et linguistique. Les œuvres se conservent et se transmettent : elles suscitent des interprétations approfondies et illimitées en raison d'un haut degré de subtilité et de complexité ; elles suscitent des jeux de réécriture ; elles sont l'objet d'étude de la critique ou de l'herméneutique (discipline de l'interprétation des textes). La figure suivante distingue les trois états et leur discipline respective :

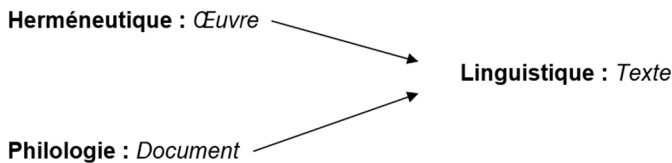


Figure 2 : Convergence du document et de l'œuvre dans le texte (Raster 2011, p. 29)

On pourrait s'étonner de cette attention prêtée à l'authentification des documents. Or cette dernière est fondamentale car travailler sur des textes inauthentiques pose des problèmes considérables. En comparant des textes publiés des pièces de Shakespeare et leurs traductions respectives, on s'aperçoit que certaines éditions publie le Quarto 1 de

1603, d'autres le Quarto 2 de 1604, d'autres le Quarto 3 de 1611, d'autres le First Folio de 1623, et enfin d'autres des hybridations de Quarto et de Folio. Comparer des traductions de la même œuvre pour les évaluer devient alors chose très compliquée puisque les traducteurs ne traduisent pas tous le même texte. Distinguer documents, textes et œuvres reste donc fondamental, même — voire surtout — à l'ère d'internet où tout semble équivaloir à tout.

En conclusion de cette première approche de l'œuvre comparée au document et au texte, précisons que les groupements de documents sont des collections ; les groupements de textes sont des corpus ; les groupements d'œuvres dessinent un intertexte. Autrement dit, leurs régimes génétiques ne sont pas les mêmes et ils relèvent de disciplines spécialisées, bien que complémentaires. Ainsi, l'œuvre est singulière, complexe, réflexive :

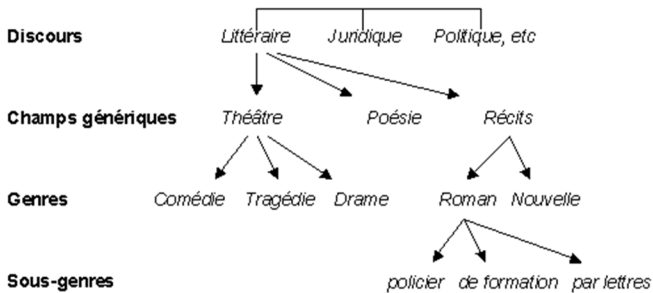
- singulière parce qu'elle regarde en arrière pour avancer puisqu'elle transforme le système dont elle hérite (régime génétique).
 - complexe parce qu'elle ouvre un dialogue illimité avec les commentaires qui ne parviennent pas à la réduire à la simplicité étant donné qu'elle décrit plus de problèmes qu'elle n'en résout (régime herméneutique).
 - réflexive parce qu'elle attire l'attention des lecteurs sur des passages particuliers et des modalités interprétatives, comme si elle apprenait à son lecteur comment la lire pourvu qu'il lui soit attentif (régime mimétique).
- Cela nous amène à nous demander ce que nous faisons quand nous lisons.

Que fait-on quand on lit ?

Lorsque nous lisons, nous mettons en rapport le sens global de l'œuvre et le sens de passages singuliers où nous percevons des modifications importantes du premier. Mais d'abord qu'est-ce que le sens global ? Et qu'est-ce que le sens local ?

Une œuvre, nous l'avons dit, n'est jamais issue de la génération spontanée. Elle hérite d'une tradition pour la modifier. C'est pourquoi elle est « programmée » par un corpus dont elle reçoit des déterminations. Ce corpus est celui du genre dans lequel elle s'inscrit. En effet, nous travaillons dans des domaines dont les pratiques sociales ont forgé des traditions discursives et textuelles propres, qui se traduisent par des normes génériques. Parmi les pratiques sociales à textes, citons, outre la littérature, le droit, le journalisme, la médecine, la religion, etc. Le droit a recours à des genres différents que sont l'écriture d'un article de loi, le

commentaire d'un article de loi, la plaidoirie, etc. Le journalisme pratique le fait divers, l'article de vulgarisation scientifique, l'article d'investigation, l'éditorial, etc. La médecine distingue la lettre au confrère, le compte-rendu d'opération, l'article de recherche scientifique, etc. Quant à elle, la littérature a pour champs génériques le théâtre, la poésie, le récit qui ont chacun généré leurs genres, lesquels ont inventé leurs sous-genres, comme indiqué ci-dessous (Malrieu & Rastier 2001) :



Une œuvre n'est donc jamais un objet écrit non identifié, sinon elle serait illisible. La tradition rhétorique/herméneutique choisit de considérer tout niveau local comme étant déterminé par son niveau global. Ce en quoi elle s'oppose à une tradition logico-mathématique décrivant un texte comme une addition de paragraphes qui seraient chacun une somme de phrases, lesquelles seraient chacune une suite de mots. Or le texte, et *a fortiori* l'œuvre, est davantage qu'une addition de parties également importantes. La totalité est plus qu'une somme d'îlots parce que, nous le verrons plus tard, il faut prendre en compte les relations entre les unités. Osons pour comprendre une comparaison avec la société : cette dernière ne se laisse pas réduire à une simple addition d'individus puisque les relations entre ces individus (échanges, conflits, contrats) comptent énormément. Cette détermination du local par le global concerne :

- celle du texte par un corpus générique : on écrit un roman policier en se demandant comment les prédécesseurs ont écrit les leurs ; on écrit un poème d'amour en élisant des thèmes précis et une énonciation singulière ; de même, on interprète un texte par rapport à ses précurseurs ; et on traduit en tenant compte du genre de départ et de la lignée de la langue d'arrivée dans laquelle on inscrit la traduction.
- celle des passages par le texte dont ils dépendent.

En effet, la pratique des textes montre qu'ils incluent des lieux de qualité inégale. Cette observation n'est pas péjorative. Elle permet au contraire de percevoir des transformations majeures du sens global d'un texte dans certains passages. Ces « passages » ne sont ni des unités autonomes — formant texte à elles seules — ni des morceaux de bravoure concentrée où le style de l'auteur serait à son paroxysme. Ils s'appellent précisément « passages » parce que le sens global de l'œuvre passe par eux pour y subir des modifications importantes. Il reste à décrire ces modifications. Lire revient à repérer des régularités et, mieux encore, des ruptures de régularités. Tentons d'abord de définir ces régularités. Ce que nous percevons comme permanence est en réalité un effet de récurrence d'un trait sémantique. Ce signifié d'un morphème est la plus petite unité de sens et on l'appelle un « sème ». Le trait (ou « sème ») générique note l'appartenance à une classe alors que le trait (ou « sème ») spécifique oppose un élément à un autre au sein d'une classe. Par exemple, dans la classe //humain// s'opposent /féminin/ et /masculin/. Les textes nous font percevoir des groupements structurés de traits. Ainsi, un thème est défini comme un groupement structuré de sèmes : le thème de l'Ennui dans *Madame Bovary* de Flaubert se construit par perception de la récurrence des traits /privation/ /imperfectif/ /itératif/, bien davantage que par la répétition du mot 'ennui' qui est loin d'être omniprésent dans le texte du roman (Rastier 2001, *Arts et sciences du texte*, pp. 200-201). Un acteur (pas seulement un personnage car un acteur peut être un animal ou un objet) est aussi décrit comme une molécule de traits qui peuvent être génériques (/humain/, /animal/, /inanimé/), spécifiques (/avare/ /menteur/) et signifier des rôles (/thésauriser/). Ces groupements de sèmes sont plus ou moins stables : ils gagnent certains traits et en perdent d'autres au fil du texte.

C'est ainsi que lire consiste aussi à repérer des ruptures de régularités. Certains traits abandonnés peuvent réapparaître ou non. Ils peuvent être communs à plusieurs acteurs. Les modifications affectent éventuellement un ou plusieurs des critères habituellement employés pour décrire les genres et donc les textes. Depuis Platon jusqu'au 20^e siècle, la tradition nous a légué trois critères de description: thématiques ; énonciatifs ; formels. La sémantique des textes en a sélectionné quatre. Elle décrit les genres comme une interaction normée de quatre composantes, chaque texte étant une interaction spécifique de ces quatre composantes qui sont : Thématique ; Dialectique ; Dialogique ; Tactique. La thématique rend compte des contenus et elle guide l'étude lexicale. La dialectique

étudie états et processus attribués aux acteurs et distribués dans le temps fictif, dont les aspects des temps verbaux. La dialogique traite des énonciations représentées et des modalités qui leur sont rattachées (factuel, possible, irréel ou contrefactuel). La tactique examine la disposition des unités dans la linéarité du texte. Les linguistes y verront dans l'ordre l'ancienne sémantique, l'étude aspecto-temporelle, les modalités et la *dispositio*.

Lorsque nous lisons, nous percevons des fonds sémantiques (des isotopies formées par récurrence d'un trait ou des faisceaux d'isotopies) et des formes sémantiques comme les thèmes, les acteurs, les foyers énonciatifs (qui sont des groupements de traits hétérogènes). Or au fil de la lecture, ces fonds et ces formes subissent des modifications. Les changements que nous percevons en lisant affectent aussi bien les fonds sémantiques que les formes sémantiques, ou encore les rapports qu'ils entretiennent entre eux.

La sémantique des textes appelle métamorphismes les changements de forme, métatopies les changements de fond, transpositions les changements des rapports entre forme et fond.

Composantes sémantiques	Métamorphismes = changements de forme	Métatopies = changement de fond
<i>Thématique</i> (contenus)	Transformation d'un thème par perte ou gain de trait	Changement d'isotopie, comme par exemple //nature// remplacée par //culture//
<i>Dialectique</i> (états, processus, rôles)	Transformation narrative par changement d'état, de processus, de rôle	Changement de séquence dans le récit
<i>Dialogique</i> (énonciations) et modalités)	Changement de foyer énonciatif	Changement de ton
<i>Tactique</i> (disposition)	Changement de succession	Changement de rythme

Tableau des transformations de forme (métamorphismes) et de fond (métatopies)

Les modifications des rapports entre formes et fonds peuvent se décrire comme une diffusion d'une forme en fond ou comme une sommation de fond en forme. Dans la partie 2 (voir encadré), nous proposons l'étude d'une diffusion de forme « oubliée » dans un roman de l'Américaine Carson McCullers. Où nous verrons qu'un fond est « un semis de forme oubliée » (selon Rastier). Sur ce nouveau fond, nous étudierons également l'importation d'une forme transposée depuis des fonds

Lier sens global et sens local dans *The Heart is a Lonely Hunter* de Carson McCullers : Le rêve de Singer

Le Rêve de Singer

Out of the blackness of sleep a dream formed. There were dull yellow lanterns lighting up a dark flight of stone steps. Antonapoulos kneeled at the top of these steps. He was naked and he fumbled with something that he held above his head and gazed at it as though in prayer. He himself knelt half-way down the steps. He was naked and cold and he could not take his eyes from Antonapoulos and the thing he held above him. Behind him on the ground he felt the one with the moustache and the girl and the black man and the last one⁸. They knelt naked and he felt their eyes on him. And behind them there were uncounted crowds of kneeling people in the darkness. His own hands were huge windmills and he stared fascinated at the unknown thing that Antonapoulos held. The yellow lanterns swayed to and fro in the darkness and all else was motionless. Then suddenly there was a ferment. In the upheaval the steps collapsed and he felt himself falling downwards. He awoke with a jerk. The early light whitened the window. He felt afraid.

Carson McCullers. *The Heart Is A Lonely Hunter* (1940). Harmondsworth : Penguin, 1987, 312 p., p. 192.

Carson McCullers est une écrivaine née en Géorgie, état du Sud des Etats-Unis, en 1917. Comme ses pairs régionaux (Faulkner, Flannery O'Connor, Eudora Welty), elle décrit avec une acuité singulière le grotesque du Sud, sanctuaire de la Réaction politique et sociale entaché par le scandale de l'esclavage, de la Guerre de Sécession, de la Reconstruction et de la Réségrégation. Ses histoires d'amour et d'amitié impossibles dégénèrent dans le grotesque, voire dans la haine et la violence.

C'est le cas de son premier roman au titre évocateur : *Le Cœur est un chasseur solitaire*, tiré d'un vers extrait d'un poème écrit par une certaine Fiona MacLeod, pseudonyme féminin

⁷ Singer, l'un des deux sourds-muets avec Antonapoulos.

⁸ Par élimination, il ne peut s'agir que de Biff Brannon, le cafetier.

d'un écrivain écossais, William Sharp. Ce titre résume particulièrement bien l'histoire de ce roman raconté comme une fable : dans une petite ville du Sud anonyme, et donc à vocation générale, juste avant 1940, deux sourds-muets vivent tant bien que mal jusqu'à l'internement d'Antonapoulos pour comportement antisocial, éloignement forcé qui condamne Singer à une solitude insupportable. Les visites régulières de quatre autres personnages gravitant autour de Singer pour lui confier leurs espoirs et leurs échecs ne parviennent pas à le consoler, tant ces relations sont unilatérales. En effet, chacun de ces quatre « autres » conçoit « son » sourd-muet comme un réceptacle de ses frustrations sans s'interroger sur Singer, sa situation et ses propres sentiments. D'ailleurs le récit reproduit la disproportion entre les « satellites » et le « cœur » du système en consacrant davantage de sections à ces quatre personnages qu'à Singer.

Le roman est divisé en trois parties qui se divisent respectivement en 6, 15 et 4 sections. Dans les sections 1 et 6 de la première partie, l'énonciation présente les sourds-muets de façon plus omnisciente que les autres personnages puisqu'ils ne sont pas censés s'exprimer directement ou subjectivement. Les autres sections sont dominées par l'univers d'un personnage — souvent le texte d'un monologue. La focalisation est donc variable d'une section à l'autre mais relativement fixe et calée sur un monologue singulier dans chaque section.

Confident invisible et muet, Singer est promu personnage réverbérateur dans la section médiane du roman (II-7), ce qui convient à ce pivot de l'histoire indispensable quoique discret. C'est dans cette section que nous avons sélectionné un passage particulier : le rêve de Singer.

Cette section médiane du récit attire l'attention par son caractère inhabituel et paradoxal puisqu'elle est la plus longue du roman et parce qu'elle est dédiée au monologue du personnage central mais transparent et silencieux, Singer. Ses pensées intimes, que le lecteur découvre pour la première fois, incluent son sentiment de grande solitude depuis l'internement d'Antonapoulos, ses souvenirs de la vie avec Antonapoulos dans la ville, l'écriture d'une lettre qui ne sera jamais envoyée à son ami, un rêve et enfin une visite à l'asile où Antonapoulos aura été transféré à l'infirmerie.

Si toute la section médiane représente un « passage » au sens où nous l'entendons ici (parce qu'y passe le sens entier du texte pour y être transformé), nous nous concentrerons sur le rêve de Singer. Du point de vue de l'expression, ce rêve constitue un passage remarquable car il est encapsulé dans un paragraphe de quelque dix-sept lignes : il est donc détaché des autres séquences nommées ci-dessus. Du point de vue du contenu, c'est un fragment pertinent pour les raisons suivantes :

Singer, premier personnage présenté à l'incipit mais rarement réverbérateur, se confie à son tour.

Singer aime les quatre autres personnages qui ne s'intéressent pas à lui en dehors de son rôle de confident muet ; pourquoi sont-ils attirés par ce confident inconnu et muet ?

Le rêve est encadré par deux références à la lumière : son absence dans le sommeil, exprimée par le substantif 'blackness' dont le suffixe de l'abstrait figure le symbolisme généralement attendu du rêve ; son retour, suggéré par un processus 'light'+ 'whitened', met fin au rêve et à son symbolisme.

En littérature, le rêve est souvent prémonitoire : il résume le passé et annonce l'avenir.

Nous allons voir en quoi ce rêve constitue un « passage », c'est-à-dire où dans cet extrait-fragment passe le sens global du texte et comment il y est transformé.

L'entrée dans le rêve s'effectue par le passage du noir du sommeil à l'obscurité d'un escalier à peine éclairé par des lanternes : « dull yellow lanterns ». Le lieu semble recycler la visite de Singer à la maison dans laquelle il avait partagé un petit appartement avec Antonapoulos, séquence précédant celle de la lettre écrite jamais envoyée. L'appartement était situé au premier étage (« second storey ») et il était éclairé par « five golden lanterns » (p. 183).

Puis le rêve décrit une situation avant de raconter un enchaînement de processus. La situation est celle d'une distribution — étalée verticalement sur les marches — des personnages présents dans la galaxie du rêveur : en bas la foule, puis les quatre visiteurs, ensuite Singer et enfin, au sommet, Antonapoulos regardant « quelque chose » d'indéfini. On reconnaît les quatre visiteurs dans ces

personnages intermédiaires : la jeune fille est Mick ; le noir est le Docteur Copeland ; le moustachu est Blount ; et le dernier est Biff Brannon. Tous ces personnages, Singer et Antonapoulos inclus, ont la même attitude : ils sont agenouillés (« knelt ») et ont les yeux levés vers celui ou ceux qui se tiennent sur la marche supérieure devant eux et qui par conséquent leur tournent le dos. Humilité et fascination sont donc deux traits qui les caractérisent tandis que l'objet de leur fascination est défini par son indifférence à leur égard. Cette humilité et cette fascination dessinent une attitude religieuse, voire mystique, qui symbolise l'histoire de tous ces personnages qui échouent à établir une relation avec ceux qui leur sont proches :

Blount est associé au domaine politico-économique : il essaie, en vain, de convaincre les ouvriers de s'unir.

Le docteur Copeland est un vieux médecin noir qui s'épuise à inciter les noirs à s'instruire et prendre leur destin en main : il relève du domaine politico-social.

Mick, issue d'une famille pauvre, est une adolescente qui rêve de devenir une grande compositrice ; son idéal est relié au domaine artistique.

Brannon, propriétaire d'un café et observateur des autres, est caractérisé par une vie conjugale marquée par la solitude et la perte.

Tous les quatre sont définis par la frustration provoquée par l'échec de leurs efforts acharnés quoique maladroits pour établir des relations fructueuses avec les êtres de leur zone identitaire. Si la vie sociale met en contact le moi, le proche et l'autre (le JE, le TU et le IL) situés respectivement dans les zones identitaire, proximale et distale⁹, alors dans le roman de McCullers, les relations empiriques situées à la frontière entre identitaire et proximal sont vouées à l'échec ; en revanche, dans l'univers des personnages, cet échec est comme compensé par leur relation à Singer, qui tient lieu de divinité *ad hoc*, « homemade god », confident d'autant plus bienveillant et malléable qu'il est sourd-muet. En effet, Singer est un fantasme : les gens le voient non comme il est mais comme ils

⁹ La zone distale est celle du passé, de l'ailleurs et de l'irréel : on y trouve l'interdit, la folie, l'extase, le rêve et la mort.

souhaitent le voir. Or Singer lui-même adore un être qui lui tourne le dos et ne paie pas de retour cette adoration. Dans le rêve, ses mains s'agitent comme des moulins à vent (« huge windmills »), comme lors de sa vie passée avec Antonapoulos (182, 186), alors qu'elles sont inertes et enfoncées dans ses poches depuis l'éloignement de l'ami fascinant. L'absence prolongée de l'indispensable ami fait oublier les défauts d'Antonapoulos et promet un être idéalisé : « He saw Antonapoulos sitting in a large chair before him. He sat tranquil and unmoving. His round face was inscrutable. His mouth was wise and smiling. And his eyes were profound. He watched the things that were said to him. And in his wisdom he understood » (p. 180). A l'infirmerie de l'asile où il lui rend visite (avant-dernière séquence de la section II 7), Singer ne voit pas Antonapoulos comme un miroir muet mais comme un saint, un roi-mage (« some wise king from a legend » 196). Or le foyer narratorial montre par ailleurs qu'Antonapoulos est toujours centré sur lui-même. Dès l'ouverture du roman, il est caractérisé par l'excès : de nourriture, d'alcool, de graisse corporelle, dans ses relations aux autres et son adoration des idoles. Précisément, un trait /mystic/ s'additionne souvent à d'autres : « At night, if he were not too drunk, he would *kneel down* before his bed and *pray* awhile. Then his plump hands shaped the words 'Holy Jesus', or 'God', or 'Darling Mary'. (8) [...] He *fumbled* with his hands to say 'Darling Mary' and then *held to the small brass cross tied to his neck with a dirty string*. His big eyes would *wall up to the ceiling* with a look of *fear* in them » (10). Ce trait /mystic/, discret mais récurrent, appartient aussi aux molécules définissant les autres acteurs. Ici, c'est la femme de Biff, Alice, qui prépare une leçon de catéchisme¹⁰. Là, c'est le révolutionnaire Blount qui est décrit comme un prédicateur enfiévré¹¹. Ou encore le docteur Copeland, un ascète, qui

¹⁰ « ?... and in the morning, rising up a great while before day, He went out, and departed into a solitary place, and there prayed. And Simon and they that were with Him followed after Him. And when they had found Him, they said unto Him, "All men seek for Thee." ' (31) ».

¹¹ Blount a d'abord eu Jésus pour premier amour. Son discours est rempli de questions rhétoriques et de répétitions qui évoquent la diction

s'adresse à sa communauté en termes religieux¹². Tout au long du roman le trait /mystic/ fait donc partie de ces formes qui dessinent les acteurs. Ce qui est un trait spécifique, partie d'une forme, devient donc dans le rêve un fond unique, une isotopie générique, puisque le rêve ne raconte plus que cela : on dit alors que la forme //mystic// est diffusée en fond dans cette séquence singulière. Le rêve de Singer donne à voir autrement l'effondrement de relations humaines impossibles à établir et remplacées par des relations mystiques avec un grand Autre.

Or le rêve ne se contente pas de résumer le passé : il annonce l'avenir. En quoi ? Sa partie narrative commence par un « Then » qui, renforcé par l'adverbe « suddenly », introduit une rupture avec la quasi-immobilité précédente. Il se produit d'abord un bouillonnement interne, un « ferment », qui n'est pas sans rappeler le travail souterrain de toutes les « maladies » surnoises à l'œuvre dans le reste de l'histoire dans les domaines politique, économique et social, conjugal et familial. Par exemple, le Docteur Copeland ne s'est jamais débarrassé d'une tuberculose qui travaille souterrainement et revient en force. La gale (250), la pellagre, l'ankylostome et l'anémie (261) viennent compléter l'isotopie d'un mal qui couve, rongé et détruit en infestant sournoisement l'intérieur du corps, telle l'épidémie de grippe qui ravage la ville (122). La gorge de Copeland est encombrée d'une grosse boule, « black swollen thing », qui telle une tumeur maligne incube avant de se déclarer, métaphore de sa frustration. De même, le monologue de Biff commentant l'attitude de Blount utilise la métaphore de la fermentation qui empoisonne (« it ferments and poisons » 32). La mort d'Alice Brannon est emblématique d'un accident vécu comme brutal alors qu'il est préparé par un mal perfide qui dévaste de l'intérieur (110). Toutes les maladies de cette société couvent jusqu'à l'embrasement :

biblique. Il est décrit comme un prédicateur qui dit l'Évangile aux ouvriers : « 'All we can do is go round telling the truth.' » (141).

¹² Le discours de Copeland file la métaphore religieuse en permanence comme s'il était contraint d'employer un langage connu de sa communauté, alors même qu'il fustige l'inertie victimaire : « 'The Negro race of its own accord climbs up on the cross on every Friday.' » (71).

« fervid [outbreak of new beliefs] » (p. 175) ; « sudden fires » ; « blaze up » (III 2, p. 294). Autrement dit, un groupement de traits incluant /heat/ /inside/ /durative/ est transposé sur des fonds aussi différents que //disease// et //society//. A cette molécule en est enchaînée parfois une autre alliant /movement/ /upwards/ /inchoative/, elle-même suivie d'une chute funeste. Transposée sur le fond //mysticism// du rêve, cette même fièvre provoque une catastrophe : un soulèvement brutal, suivi d'un affaissement de l'escalier et de l'effondrement de Singer. Comme le poète égaré de Dante dans *l'Enfer*, Singer suit un point lumineux dans la forêt obscure, s'évanouit comme celui qui succombe au sommeil et, réveillé par la foudre, entame sa descente aux enfers. L'annonce de la mort d'Antonapoulos dans la section II 15 le conduit en effet au suicide. La dernière et courte partie III du roman montre un système qui, après implosion de la force centripète – Singer –, s'atomise totalement.

Aussi le rêve symbolise-t-il le passé, le présent et le futur de personnages connaissant l'échec dans le monde obvie et tournés faute de mieux vers un monde transcendant constitué *ad hoc*. Cette symbolisation enchaîne plusieurs phénomènes textuels que nous avons décrits ainsi : d'abord, la promotion d'une forme récurrente comparante (le phénomène mystique) en fond sémantique unique ; puis la transposition sur ce nouveau fond mystique d'un bouillonnement souterrain, forme remplacée par celle d'une situation éruptive catastrophique. Le rêve de Singer est une configuration locale compacte de formes intermittentes ici diffusées en fonds ou transposées sur d'autres fonds. Voilà comment, sémantiquement et textuellement, le rêve réalise sa fonction prémonitoire. Notre passage est une transformation locale du sens global du texte du roman. Pour l'interpréter, nous avons eu besoin du contexte. Le contexte peut être interne à l'œuvre (comme ci-dessus) ou externe (corpus d'autres œuvres, ou « intertexte », comme le synopsis de la nouvelle « The Mute » ou *L'Enfer* de Dante ; corpus d'autres textes pris dans d'autres pratiques sociales que la littérature comme des textes religieux, ou historiques, lus par les auteurs : forme d'intertextualité externe). Plus le contexte est large, plus il multiplie les possibilités d'inférence, une fois que le lecteur a construit des interprétants internes au texte.

Bibliographie sélective et commentée

- CHOLIER Christine. «Textual Semantics and Literature : corpus, text, translation ». *Signata*, « Sémiotique et littérature : histoire et épistémologie », Vol. 5 (hiver 2014-15). Jean-Pierre Bertrand, François Provenzano et Valérie Stiénon (dir.). Liège : P. U. de Liège, 2015. 77-99. Cet article montre l'étendue des études littéraires inspirées par la sémantique des textes, depuis le travail sur corpus jusqu'au travail du passage en passant par la traduction.
- MALRIEU, Denise, RASTIER, François. « Genres et variations morphosyntaxiques ». *Traitement automatique des langues*. 42.2 (2001), p. 548-577. *Texto!* 2002 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Malrieu_Rastier/Malrieu-Rastier_Genres.html>. [Consulté le 30/05/2015]. A partir d'un corpus de 2 500 textes complets classés par genres et discours et étiquetés, les auteurs cherchent à retrouver et valider les différents niveaux de la classification.
- McCULLERS, Carson (1940). *The Heart Is A Lonely Hunter*. London and Harmondsworth : Penguin, 1987. Le roman et l'édition dont est tiré le passage commenté. « Author's Outline of 'The Mute' », in *The Mortgaged Heart*, (1972). London and Harmondsworth : Penguin, p. 136-159. Le synopsis de la nouvelle « The Mute » qui a été transformée en roman *The Heart Is A Lonely Hunter*.
- RASTIER, François. *Sens et textualité*. Paris : Hachette, 1989. [traduction anglaise : *Meaning and Textuality*. Toronto : Toronto University Press, 1997]. Rééd. française pdf, décembre 2002 : http://www.revue-texto.net/Parutions/Sens-et-textualite/Rastier_sens_et_textualite.html. La sémantique interprétative (Rastier 1987) est ici appliquée au palier macrosémantique des textes littéraires. La partie théorique enrichit les interprétations et s'enrichit de la pratique des textes.
- RASTIER, François. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris : PUF (1991), édition corrigée et augmentée : octobre 2001. L'ouvrage regroupe des travaux sur perception sémantique et représentations mentales ; il traite aussi des débats entre sémantique interprétative et sémantique cognitive. Voir en particulier le chapitre VIII sur la perception sémantique.
- RASTIER, François. *Arts et sciences du texte*. Paris : PUF, 2001. Cet ouvrage propose une nouvelle collaboration à des sous-disciplines littéraires isolées (rhétorique, stylistique, thématique, poétique, etc.) sur la base d'une linguistique des textes dans le cadre d'une sémiotique des cultures.
- RASTIER, François. « L'action et le sens pour une sémiotique des cultures », le *Journal des anthropologues*, n° 85-86, mai 2001, p. 183-219. Article proposant une description du symbolique et son articulation au

sémiotique. Essentiel pour une compréhension du monde obvie et du monde absent, des trois zones anthropiques (identitaire, proximale, distale).

RASTIER, François. « Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures ». *Une introduction aux sciences de la culture* (François Rastier et Simon Bouquet, éd.). Paris : PUF, 2002, p. 243-267. Pour comprendre l'articulation entre la médiation sémiotique et la médiation symbolique, fondement des sciences de la culture.

RASTIER, François. « Passages et parcours dans l'intertexte », *Texto !* octobre 2008, vol. XIII, n° 4. (consultée le 30/05/2015) http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2002/rastier_passages_et_parcours.pdf. Cet article essentiel définit différents types d'intertextualité, le passage, les fonds et formes sémantiques, les transformations appliquées à ces fonds et ces formes, tout en donnant des exemples de métamorphismes et de transformations intertextuelles.

RASTIER, François. « Du texte à l'œuvre : la valeur en questions », in CHOLLIER Christine (ed.), *Qu'est-ce qui fait la valeur des textes ?* Reims : Epure, 2011, pp. 11-74. [En ligne] : François RASTIER. « Du texte à l'œuvre », Vol. XVI, n° 3, 2011. URL [consultée le 30/05/2015] : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2889>. Cet article décrit le texte à l'intersection d'un couplage sémiotique et d'un couplage éthique. Le modèle du texte peut être étendu à tout objet culturel.

RASTIER, François. « La sémiotique des textes, du document à l'œuvre », in *Documents, Textes, Œuvres*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, « Rivages Linguistiques », 2014, p. 13-39. Cet article revient sur tout ce qui précède pour en proposer une synthèse et préciser les défis qui se posent à la sémiotique des textes.