

Univers de la ressemblance: récit associatif et lecture de *Tombeau* de J.R. Léveillé*

par

Jean Valenti

Collège universitaire de Saint-Boniface
Winnipeg (Manitoba)

RÉSUMÉ

Tombeau de J.R. Léveillé multiplie les figures de l'analogie. Elles établissent des correspondances, des liens et des télescopages de tous ordres entre de très nombreux segments textuels, à tel point d'ailleurs que la chronologie du récit perd parfois sa cohérence au profit d'un glissement progressif de la signification. Cette sémiotique de la ressemblance entretient, par ailleurs, des rapports très étroits avec l'hermétisme et la gnose comme modèles d'interprétation du monde. Cet article vise à comprendre l'importance accordée aux *signes analogiques* dans l'économie générale de *Tombeau*. Dans ce dessein, il développe la notion de *récit associatif* et en mesure l'incidence sur l'acte de lecture du point de vue de sa construction cognitive.

ABSTRACT

J.R. Léveillé's *Tombeau* explodes the multiple images of analogy, juxtaposing all sorts of parallels, connections and superimpositions with a welter of text segments to the point where the coherency of the novel's diegesis gives way to a progressive shift in signification. This semiotics of «resemblance» is closely related to the

* Version remaniée d'une communication présentée lors de la *Fourteenth Biennial Conference of the American Council for Québec Studies* «Québec: New Worlds / Nouveaux Mondes», qui a eu lieu à Québec du 18 au 21 novembre 2004. Cet article a déjà fait l'objet d'une première publication, «Récit analogique, hermétisme et glose: *Tombeau* de J.R. Léveillé» (Valenti, 2005). Pour les fins de cette seconde publication, il a été augmenté de façon considérable.

world view models of hermeticism and gnosticism. This article examines the role of *analogic signs* in the context of the general compression found in *Tombeau*, developing the idea of the *associative narrative* and its effect on the act of reading from the point of view of cognitive consistency-building.

«[...] *l'univers de la sympathie est un labyrinthe d'actions réciproques dans lequel chaque événement suit une sorte de logique spiraliforme où l'idée d'une linéarité, ordonnée temporellement des causes et des effets, se trouve remise en question.*»
 Umberto Eco (1992, p. 56)

«*De quoi s'agissait-il donc? De rien moins que de trouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte. Il importe pour cela de se soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire, ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir. Ce besoin de réagir de façon draconienne contre la dépréciation du langage, qui s'est affirmé ici avec Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé – en même temps qu'en Angleterre avec Lewis Carroll – n'a pas laissé de se manifester impérieusement depuis lors.*»
 André Breton (1998, p. 165-166)

Tombeau de J.R. Léveillé célèbre les fastes de la ressemblance par le biais de dispositifs analogiques reconduits selon diverses modalités signifiantes. Ces correspondances inscrivent la trajectoire des signes dans un univers scalaire¹ où la chronologie événementielle de la *fabula* perd sa cohérence au profit d'un glissement perpétuel de la signification. Aussi le récit se déploie-t-il plus qu'il ne se développe; il repose moins en effet sur une trame chronologique ou argumentative que sur une manifestation d'effets associatifs de tous ordres, liés à des expériences extrêmes de la conscience et de l'écriture. En outre, cette sémiotique de la ressemblance entretient nombre de rapports avec l'hermétisme et la gnose comme modèles d'interprétation du monde. L'une des caractéristiques de cette stratégie d'écriture installe l'image au centre des préoccupations esthétiques de J.R. Léveillé. S'il est vrai que le déploiement du texte en tire en grande partie sa substance, encore faut-il montrer à quel titre *l'image* s'inscrit

dans ce parcours à dimension *verticale*. Ce sera par le biais de ce que j'appellerai le *récit associatif*, lequel se fonde sur toutes les ressources de la répétition analogique et obéit au principe rimbaldien du dérèglement des sens dans le cas qui m'occupe. Enfin, la dernière partie de cet article soulignera l'incidence du récit associatif sur les configurations de signes dans l'acte de lecture.

MÉMOIRE ET DÉRIVES ANALOGIQUES

La mémoire de l'être perdu constitue le motif structurant de *Tombeau*. Elle sonde le passé de l'histoire amoureuse entre Christian et Christine et retrace, de façon elliptique et parfois même lacunaire, certains épisodes de leur vie commune. Elle développe à la faveur de fragments le récit des événements passés, la description du corps, des gestes et des paroles de Christine en une véritable épitaphe, un «... épitaphe... [...]... à une jeune fille» (p. 68)². L'immersion du narrateur dans sa mémoire se matérialise en accents élégiaques et, par un jeu d'associations renouvelées et de dérives thématiques fondées sur l'analogie, essaie de «ressusciter» l'être cher, si ce n'est de

[...] continuer ce livre de toi, ou de moi. De rien, du minuscule quelque chose qui nous tient, nous lie entre ta mort et ma (vie). Ce livre qui est, qui ne sera jamais autre chose qu'une épitaphe. Puisque je meurs (Léveillé, 1995, p. 29).

En adoptant la forme littéraire du tombeau, le roman célèbre l'existence passée de Christine et s'inscrit d'entrée de jeu sous le patronage esthétique de Rimbaud, dont on lit en épigraphe l'une des formules célèbres tirée d'*Une saison en enfer*: «La vraie vie est absente» – référence implicite à la «fausse vie» de l'énonciateur Christian, tragiquement séparé de Christine par la mort. Cette double revendication générique et esthétique apparaît comme l'assise d'une pratique scripturale rhizomique.

Le dérèglement des sens préconisé dans la lettre dite du «voyant» de Rimbaud (inversion du «délire de la vierge folle dans son dialogue avec l'époux divin») sera au cœur de l'écriture de Christian, comme d'ailleurs de la plupart des épisodes relatés de son union amoureuse avec Christine.

Dérèglement – ou délire – qui touche le récit et en déstabilise souvent l'organisation linéaire. De là, deux conséquences narratives complémentaires: d'abord, une pratique généralisée de l'ellipse au plan du récit premier³; ensuite, une poétique de la discontinuité, voire de la dispersion à prolongement métadiégétique. Ce double phénomène organise un parcours marqué par de nombreuses ruptures. De manière plus générale, ce dérèglement des sens en vient à nier les principes d'identité ($A = A$), de non-contradiction (l'impossibilité pour quelque chose d'être A et de ne pas l'être en même temps) et du tiers-exclu. Une pratique scripturale ambiguë et polyréférentielle s'y substitue, qui multiplie les liens entre les objets et les êtres, les circonstances et les sons, la nature et la peinture. Dans cette économie verbale quasi délirante, les comparaisons et les métaphores seront nombreuses, ainsi que les images surréalistes, les mots-valises et la métamorphose continue des corps et des objets. Ces stratégies textuelles se répondront comme par échos, selon le principe d'une sympathie universelle. C'est bien en ce sens que le récit se déploie plus qu'il ne se développe.

Dans ces glissements de la signification, le corps de l'être aimé sera notamment habillé, déshabillé, maquillé et peint de manière à devenir ce qu'il ne saurait être, et ce, suivant une règle de similarité. En guise d'exemple, il prend la forme d'un pan entier de nature:

Quelquefois je te maquillais. À une soirée de la haute société, j'ai peint un jardin sombre sur ta peau blanche ou bronze, dépendant de l'éclairage et de mes souhaits. J'ai peint une tige lovant ton cou et deux fleurs dans le dos. Puis une petite tige et une fleur qui recouvrait entièrement ton sein droit. C'était noir, confiné par ton décolleté blanc (Léveillé, 1995, p. 21).

Il convient de signaler que cette métamorphose du corps donne lieu à un dérèglement des sens non négligeable. Christian et Christine sont au restaurant; le spectacle du corps peint attire les regards, «les jeunes gens surtout se [penchent] sur [Christine]» (p. 22). Cela intimide à tel point Christian qu'il est en proie à une double hallucination, auditive et visuelle:

Le bruit devint si lourd, la terre allait s'ouvrir, éteindre tous les lustres dans sa gueule sombre et abyssale; le

bruit à l'appétit terrible prit des proportions si gigantesques et étourdissantes en vivant de lui-même qu'à un moment extrême je ne vis plus que ta fleur, et je croyais qu'elle t'avait ensevelie, ou que tu étais disparue: la fleur flottant en plein air, au-dessus des gens (Léveillé, 1995, p. 22).

L'hallucination se prolonge après coup dans un sentiment de «chute»:

Je sentis une chute. Je me mis à m'évanouir. Il y avait des géantes fleurs blanches dans le soleil qui me brûlait, qui me dévoraient. On t'avait déshabillée et tu étais en plein air crucifiée, mais sans croix ni clous ni sang. Des empreintes digitales sur tes flancs, sur l'épaule et le sein droit nous horrifiaient; toi morte et transfigurée en un état qui te permettait de le savoir, moi devant le spectacle, emprisonné dans les étamines (Léveillé, 1995, p. 22).

On notera la reprise du motif des «fleurs» sur le corps à la faveur d'une autre image où apparaissent également des «fleurs», mais il s'agit cette fois de fleurs dévorantes: «géantes fleurs blanches dans le soleil qui me brûlait, qui me dévoraient» (p. 22). C'est donc par le biais d'une hallucination visuelle – d'une expérience à la limite du délire – que s'opère le transfert de signification de la fleur peinte aux fleurs carnivores. À quelques paragraphes d'intervalle, on rencontre une autre métamorphose d'objet où il est question cette fois d'une robe, d'une robe que Christine portait jadis: «[...] une robe très légère, le genre qui pend aux épaules [...], robe alors à la mode» (p. 22). La couleur peau («flesh coloured», [p. 23]) de cette robe en sera une à laquelle Christian mêlera du rouge dans une de ses œuvres picturales et

[...] ce résultat rosissant, sensuel couvrait toute la toile, baignant les orange, les rouges, les verts-sucés qui devenaient comme des poissons nageant émerveillés hors de leur milieu (Léveillé, 1995, p. 23).

Cette trame associative ne s'arrête pas là puisqu'il sera question un peu plus loin d'une autre fleur dans un contexte où paraît encore une fois la thématization de la mort:

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
(Léveillé, 1995, p. 24)

C'est à présent Christine qui récite, «[...] pour les buildings, pour la rue» (p. 23), un segment du célèbre poème «Ophélie» de Rimbaud, dans lequel le personnage éponymique «flotte comme un grand lys». Complexifions davantage ce réseau associatif. Dès les premiers énoncés de ce même segment d'écriture, en l'occurrence le chapitre «C», les figures de l'«eau», de la «mort seulement possible cette fois» et de la «blancheur» font également l'objet d'un développement important:

C. Le jour où nous sommes finalement descendus au port nous n'avons rien vu. Il y avait trop de brume et j'ai failli tomber à l'eau au bout du quai. [...] Nous nous sommes assis sur le bois mouillé, les pieds ballants que nous avons nudifiés pour les baigner dans l'eau. L'eau contournait les doigts de pied comme une aura et je me retrouvais toujours dans la tienne. Ce que je sentais devait aussi être ce qui t'arrivait. Une communion des âmes aquatiques. Il y avait en plus le bruit de l'eau qui à cause de la brume nous parvenait comme par écho [...] L'eau nous parvenait-elle d'un passé très lointain? nos pieds y baigneraient-ils? ou serions-nous tout simplement descendus au port déjà? (Léveillé, 1995, p. 20)

À noter ici les motifs de l'«eau», de la «mort possible» et de la «blancheur des lieux» représentée cette fois par la «brume». Mais plus encore, car il est aussi question d'une «communion des âmes aquatiques» qui préfigure la récitation d'«Ophélie» par Christine. Cela revient à dire que Christian trace un pointillé entre deux mortes, Christine et Ophélie, lequel passe par la «mort», l'«eau» et la «communion des âmes aquatiques», ce qui incite le narrateur à s'interroger sur la provenance peut-être très lointaine de l'eau.

D'autres passages qui développent aussi le motif de l'«eau» apparaissent dans le même segment. On retourne alors à la très jeune enfance de Christine. À l'occasion d'une inondation de la maison familiale, Christine a été obligée de séjourner chez son grand-père, où «[...] il y avait, dans un coin sombre du jardin, de l'eau contenue dans une piscine de roches, à même la terre. Cela faisait très ancien, comme une source» (p. 26). Ce passage réactualise non seulement la thématique de l'«eau», mais aussi celle de l'«ancienneté de l'eau», de l'«origine lointaine de l'eau» ; il donne dès lors un

relief important à la «communion des âmes aquatiques», qui s'instaure par delà la mort de Christine, d'Ophélie, et traverse diverses temporalités: la jeunesse et l'âge adulte de Christine; l'Ophélie de Rimbaud qui fait signe à celle de Shakespeare; la jeunesse et l'âge adulte de Christian; celui-ci comme amant et comme écrivain. Toutes ces temporalités sont liées entre elles par les motifs signalés plus haut.

Ce que cette analyse incomplète vise à illustrer, c'est que les motifs mis en scène deviennent «[...] une galerie de glaces où chaque chose se reflète et signifie toutes les autres» (Eco, 1992, p. 55). En effet, le motif de l'«eau» ne fait pas l'objet d'un développement descriptif ou analytique, mais prend toute sa signification en fonction d'autres contextes d'«eau», lesquels entretiennent des rapports de ressemblance avec les autres motifs signalés, la «mort», les «fleurs», la «communion des âmes aquatiques»... Dans la mesure où l'«eau» ressemble partiellement à un autre motif, et que tel autre motif ressemble aussi à un autre motif..., l'«eau» amplifie sa signification parce qu'elle renvoie à la mort, que celle-ci suppose à son tour la «communion des âmes aquatiques» parce qu'elle y ressemble, et ainsi de suite. Dans ce glissement perpétuel de la signification, on remarque que «[...] les chaînes causales s'enroulent sur elles-mêmes en spirale, l'après précède l'avant [...]» (Eco, 1992, p. 53). Une citation donnera peut-être la juste mesure de cette sémiosis à caractère hermétique dans *Tombeau*: en réfléchissant à sa pratique scripturale et à l'être cher perdu, le narrateur écrit: «Je t'univers» (p. 39) à propos de Christine. Celle-ci prend littéralement la dimension du cosmos dans la mesure où elle devient une «galerie de glaces» dans laquelle tout objet, chose ou événement signifie parce qu'il renvoie à elle d'une façon ou d'une autre. Ces trames associatives sont aussi générées par le développement du récit de la relation amoureuse entre le narrateur et Christine, par leurs déambulations ou errances à travers la ville, leurs discussions et leur simple manière d'être. À vrai dire, des circonstances fort diverses peuvent servir de prélude à ces développements associatifs.

LE RÉCIF ASSOCIATIF: HERMÉTISME ET GNOSE

La reprise des mêmes motifs au sein de progressions thématiques différentes construit un univers fictionnel où tout

se répond par échos; un principe de ressemblance génère ainsi un réseau de répétitions qui indexent toujours quelques références privilégiées dans leurs dimensions foisonnantes. Il en résulte l'élaboration d'une structure phrastique marquée à la fois par une polyvalence et une mobilité contextuelles. De là, les glissements analogiques qui multiplient les liens à partir de quelques entrées encyclopédiques précises. La forme générique du tombeau s'associe à merveille à cette pratique scripturale dans la mesure où celle-ci parcourt le passé et le présent, traverse les frontières du temps et de l'espace, établissant à la fois des liens et des repères chronotopiques⁴ au delà de la mort et de la vie, dans le détail des points de référence entre Christian et Christine. Tout cela trouve une congruence parfaite dans l'itinéraire initiatique du narrateur qui passe de l'état de mort à l'état de vie. Le dérèglement rimbaldien des sens se trouve au cœur de cette écriture scalaire et en constitue le principe démultiplicateur de liens; il montre bien que «[l]a vraie vie est absente» et que «[Christian et Christine ne sont] pas au monde» (Rimbaud, 1984, p. 135), pour documenter davantage les sutures avec l'intertexte rimbaldien. C'est notamment à ce titre et selon ces principes que le récit se déploie plus qu'il ne se développe dans *Tombeau*. Or, comme les diverses modalités de ce déploiement verbal reposent toutes sur le principe de la ressemblance, on procèdera à leur regroupement sous l'appellation de *récit associatif*.

Le *récit associatif* entretient des rapports interdiscursifs avec deux phénomènes sémiotiques fort anciens: l'hermétisme et la gnose. Quelles en sont les caractéristiques saillantes, les traits les plus pertinents pour cette analyse? D'abord, la remise en question des chaînes de causalité, les rapports qui nient à un titre ou à un autre les principes d'identité, de non-contradiction et du tiers-exclus. À ce propos, les hallucinations, les délires et la mélancolie profonde du narrateur nourrissent une pratique scripturale aux antipodes de la rationalité raisonnante. Ensuite, le glissement perpétuel de la signification à la faveur de thématizations analogiques nous rapproche de *l'apeiron* (l'infini) grec, comme le signale à juste titre Umberto Eco: «Et l'infini est ce qui n'a pas de *modus*, ce qui échappe à la norme» (Eco, 1992, p. 53). Cette notion d'infini implique également «[...] l'idée de la métamorphose

continue, symbolisée par Hermès, un être évanescent, ambigu, père de tous les arts mais dieu des voleurs, *iuvenis* et *senex* à la fois» (Eco, 1992, p. 53). Dans le même ordre d'idées,

[l]a pensée hermétique affirme [...] que plus notre langage est ambigu et polyvalent, plus il use de symboles et de métaphores, et mieux il est apte à nommer un Un où se réalise la coïncidence des opposés (Eco, 1992, p. 55).

Cette rencontre des antinomies se réalise dans la pratique scripturale de Christian, qui se fonde en grande partie sur la mémoire de ses délires en rapprochant esprit et matière, corps, sons et expériences de nature fusionnelle avec Christine. Aussi, «[...] avec la disparition de la linéarité temporelle ordonnée des chaînes causales, l'effet peut agir sur sa propre cause» (Eco, 1992, p. 57). On comprendra alors pourquoi «[l]a pensée hermétique transforme le théâtre du monde en un phénomène linguistique et, parallèlement, elle retire au langage tout pouvoir communicatif» (Eco, 1992, p. 56). Les remarques du sémioticien italien sont précieuses non seulement parce qu'elles délimitent le cadre de l'hermétisme comme modèle d'interprétation du monde, mais encore et surtout parce qu'elles proposent une hypothèse plus large suivant laquelle la sémiosis hermétique s'inscrit dans le parcours des diverses modernités littéraires depuis l'avènement du romantisme littéraire.

En ce qui a trait à la gnose, elle concerne toujours la «conscience névrotique» du sujet dans un monde incompréhensible, un monde où son rôle lui semble de plus en plus obscur. À ce titre, le deuil profond du narrateur l'incite non seulement à faire de Christine la mesure même du monde («Je t'univers») par la coïncidence des opposés, mais aussi à prendre ses distances vis-à-vis de la société parce qu'il ne saurait plus y trouver quelque réconfort. Christian semble conscient du fait que le «rien» qui l'unit à Christine à travers sa pratique scripturale repose sur une vérité impossible à dévoiler. Sous ce rapport, il rejoint l'un des enseignements les plus anciens de la sémiosis gnostique pour laquelle «[l]a vérité est secrète, aucune interrogation des symboles et des énigmes ne dit jamais la vérité ultime, mais déplace le secret ailleurs» (Eco, 1992, p. 59). Aussi le secret de l'initiation hermétique est-il le parcours lui-même, l'effort soutenu d'une écriture scalaire

qui se confond à une recherche de l'inconnu, c'est-à-dire une gnose infinie de la connaissance, dans le dessein ultime de subvertir les lois du Beau, du Vrai et du Bien. Dans cette ornière esthétique où jadis le surréalisme réécrivait à sa manière l'histoire littéraire en proclamant haut et fort sa descendance nombreuse (Breton, 1998) avec un humour confinant presque au cynisme⁵, la pratique scripturale hermétique de Christian repose sur le double principe de la sympathie et de la ressemblance universelles. C'est à ce titre qu'il convient de comprendre les modalités du récit associatif et sa manipulation quasi kaléidoscopique de l'image.

RÉCIT ASSOCIATIF ET LECTURE

La lecture du récit associatif soulève une série de problèmes relatifs à la mise en forme de l'objet littéraire comme artefact culturel. Or, celle-ci ne se règle ni sur les propriétés spécifiques de l'objet discursif, ni sur les capacités cognitives du sujet, mais sur le caractère labile et fluide de l'interaction construite⁶. Cette mise en forme constitue par conséquent une qualité toute relative, et la condition nécessaire pour que le texte littéraire apparaisse comme un objet discursif dans l'acte de lecture se confond avec la mise en œuvre concomitante de processus sémiotiques spécifiques⁷. Or, la mise en forme du récit associatif relève de la façon dont les savoirs, les images et les signes sont interpellés et orientés dans la lecture. Dans une réflexion fort pertinente pour notre propos, Jacques Schlanger (1990) distingue trois types d'approche concernant les savoirs. Il insiste d'abord sur l'importance du savoir comme *relation* (le *savoir-que* ou la pré-compréhension de la langue et du monde au sens large). Cette forme de savoir concerne la façon dont le sujet se rapporte à son monde, l'intimité et la familiarité incessamment reconduites qu'il entretient avec son univers mental dans une situation cognitive donnée. Il s'agit donc ici de connaissances «[...] en termes de ce qui unit, [de] ce qui cimente la situation cognitive dans son aspect vécu» (Schlanger, 1990, p. 87). La lecture de textes littéraires constitue une situation cognitive spécifique. De ce point de vue, le lecteur ne saurait être considéré comme une *tabula rasa*. Il a déjà passé par l'apprentissage de la langue, il a sans aucun doute à son crédit de nombreuses lectures qu'il aura catégorisées en raison

d'intérêts personnels ou de contraintes particulières (s'il s'intéresse, par exemple, à certains corpus, s'il les organise en séries personnelles, s'il instaure entre eux un mode de régulation scalaire...). À ce titre, certaines de ses lectures lui apparaîtront comme autant d'unités culturelles (Eco, 1972) dont les traces s'inscrivent en profondeur dans sa *memoria* littéraire. Dans le cas du récit associatif, un rapprochement avec le surréalisme et sa poétique de l'analogie s'imposera peut-être avec la force de l'évidence; car, dans sa critique des modèles dualistes de la pensée, des philosophies rationalistes et autres idéologies utilitaires ou mercantiles, André Breton (1998) note l'importance de l'analogie pour façonner un nouveau langage littéraire, non seulement comme instrument de la pensée, mais encore comme clef de tout acte de déchiffrement et de connaissance de soi. Ce nouveau langage repose sur une trajectoire analogique de signes et entretient avec des pratiques comme l'hermétisme, la gnose, l'alchimie, la mystique, le merveilleux, le fantastique et le freudisme nombre de rapports. Comme le remarque fort justement M. Eigeldinger à propos de l'œuvre du chef de fil du surréalisme:

Alchimie et poésie poursuivent au niveau de l'imaginaire un triple dessein commun, perceptible dans le souci de remonter à la matière originelle du monde et du langage, qui consiste à transformer les substances de l'univers et du verbe, en l'accompagnant d'un travail d'interprétation à travers la grille inépuisable des analogies [...] (cité dans Béhar et Carassou, 1992, p. 303-304)

Le récit associatif (chez J.R. Léveillé) comporte également cette dimension interprétative: en élaborant un réseau de répétitions qui privilégie certaines références dans leurs possibilités de solidarité et d'extension sémantiques, il actualise des configurations sémiotiques inédites qui s'imposent comme autant de nouvelles ramifications dans les savoirs-relation du lecteur. Celui-ci est ainsi convié à une élaboration cognitive fort complexe qui défie les principes de l'identité, de la contradiction et du tiers-exclu. Or, pour saisir avec plus d'acuité les conséquences d'un tel phénomène discursif, il convient d'aborder la problématique de la mise en forme des savoirs et des signes dans l'acte de lecture comme tel.

Le second type de savoir dont Jacques Schlanger souligne l'importance dans la situation cognitive concerne le rôle du savoir comme *produit*. Celui-ci se construit par rapport aux représentations de second degré qui prennent forme dans la situation cognitive. Il met ainsi «[...] l'accent sur ce qui se passe dans le cadre de la situation cognitive, sur la transcription cognitive de l'objet connaissable en objet connu, sur l'organisation [...] du savoir» (Schlanger, 1990, p. 88) dans le processus d'intellection. C'est à cette enseigne qu'on rencontre la vaste majorité des concepts développés dans les théories de la lecture. Aussi n'est-ce pas un hasard si la communauté des chercheurs y aborde la question de la cohérence (Iser, 1985; Eco, 1985; Wimmers, 1988; Rabinowitz, 1988; Gervais, 1990; Thérien, 1990), car le savoir-produit participe de l'interaction texte / lecteur et suppose une segmentation cohérente du sens. Dans le cadre de cet article, nous nous limiterons au processus cognitif qui permet d'identifier, de segmenter et de regrouper les signes en faisceaux de signification; ce processus rend en partie possible l'organisation des significations⁸. La dimension proprement cognitive situe ce processus au plan de la connaissance et de la saisie de la signification, et celles-ci participent d'une activité fort complexe dans la mesure où elles comportent une double dimension discursive et iconique (Thérien, 1990). De plus, la saisie et la connaissance du discours s'effectuent notamment par une construction contextuelle qui, à son tour, s'ouvre sur la question de la cohérence. Pour Jacques Schlanger, celle-ci s'organise dans la situation cognitive en fonction de deux types de contextes: l'un est stable, et l'autre, instable. Lorsque l'élaboration cognitive fait l'objet de problèmes d'intelligibilité et que la régulation de la cohérence ne peut s'instaurer via les effets contextuels, de l'instabilité marque les données contextuelles.

Dans des contextes stables, savoir-être revient à être en cohérence topologique avec des éléments qui entourent le sujet qui sait être; dans des contextes instables, savoir-être revient à être en cohérence dynamique avec une projection de soi qui sert de visée et de norme. D'une part, la cohérence comme mesure de la coexistence réglée d'éléments divers d'un même ensemble, que ce soit à un même niveau ou à des niveaux différents; d'autre part, la cohérence comme recherche de l'équilibre, compte tenu des tensions

internes et des perturbations externes. Dans les deux cas, l'identité tient à sa cohérence, qu'elle soit externe en fonction des éléments qui l'entourent, ou interne en fonction d'une idée de soi (Schlanger, 1990, p. 116).

Peut-être ne faut-il pas considérer la question de la cohérence de façon si homogène. Du point de vue de l'acte de lecture, on gagnerait beaucoup à l'envisager comme un régime à géométrie variable dans lequel le lecteur peut, en regard des dispositifs textuels en jeu, osciller entre la stabilité et l'instabilité contextuelles ou entre les dimensions digitale et analogique de la cohérence⁹. L'organisation digitale de la cohérence prévoit l'instauration d'un contexte de compréhension lié à un processus continu d'identification et d'amalgame de signes. Cette cohérence leur imprime une orientation de manière à ce que le lecteur puisse établir des liens entre les phrases, les paragraphes et les chapitres sur la base d'effets inférentiels et contextuels pertinents. Il s'agit là d'une construction sémiotique à la faveur de laquelle le lecteur peut configurer un *schéma de représentation* nécessaire à l'organisation des signes en faisceaux plus ou moins stables. Au plan de la cohérence topologique, le lecteur *sait-être* dans le monde fictionnel qu'il construit au fil des pages, car la dynamique des savoirs (sa pré-compréhension de la langue et du monde au sens large) soutient et relance continuellement son activité par le biais de mécanismes inférentiels. Or, dans le cas du récit associatif, la progression lectorale ne se fonde pas sur l'organisation d'un schéma inférentiel à base d'effets contextuels solidaires et pertinents (Sperber et Wilson, 1989), mais bien sur la dynamique d'une règle de proportion et de similarité entre contextes signifiants disjoints. Le rapprochement opéré entre ceux-ci constitue dès lors une forme de projection à laquelle nous convie le récit associatif dans la perspective de motifs pour lesquels les savoirs-relation n'enregistrent souvent aucune entrée conventionnelle. Comme dans tout univers discursif déstabilisateur au plan des connaissances préalables (la poésie moderne en est un excellent exemple), le lecteur fait constamment l'expérience de nouvelles possibilités sémiotiques, de nouvelles configurations du monde et de ses savoirs. L'élaboration de l'imagerie mentale en est d'autant plus riche qu'elle est confrontée à une part non négligeable d'altérité.

Le dernier type de savoir dont parle Jacques Schlanger concerne les savoirs comme *résultats*. Ils relèvent d'une approche épistémique qui détermine ce qui subsiste de la lecture comme situation cognitive. Ces savoirs peuvent s'autonomiser «[...] par rapport à la situation cognitive dans laquelle [ils ont] été produits, savoir[s] qui [peuvent] être examiné[s], transmis, stocké[s], [ré]utilisé[s]» (Schlanger, 1990, p. 88). Le philosophe français leur accorde moins d'attention parce qu'ils se trouvent à l'*extérieur* de la situation cognitive comme telle. On ne saurait toutefois minimiser leur importance dans l'acte de lecture du récit associatif dans la mesure où ils permettent de faire référence à d'autres expériences littéraires inédites sur la base d'une reconfiguration des savoirs-relation dans leur rapport aux savoirs-produit.

CONCLUSION

L'exemple de divers motifs liés par une trame analogique illustre à quel point les signes dans *Tombeau* se soustraient «[...] à leur usage de plus en plus strictement utilitaire [...]» (Breton, 1998, p. 165). À ce titre, leur agencement dans la lecture permet des configurations inédites sur la base de solidarités et d'extensions sémiotiques qui remettent en cause les principes d'identité, de non-contradiction et du tiers-exclu. Plus encore, cette stratégie textuelle tend à désorganiser l'orientation des effets contextuels et inférentiels nécessaires à la progression de la lecture du point de vue cognitif; elle y substitue une règle de similarité susceptible d'opérer nombre de sutures entre motifs analogues. Deux conséquences complémentaires en découlent sur le plan de la mise en œuvre du récit premier : d'une part, une pratique marquée par l'ellipse et, d'autre part, une très forte propension à la discontinuité. On comprendra ainsi pourquoi le récit associatif prend l'allure d'une véritable «galerie de glaces où chaque chose se reflète et signifie toutes les autres» (Eco, 1992, p. 55); ce qui ne manque pas d'entraîner nombre de conséquences sur la lecture comme situation cognitive et de mettre en relief une poétique quasi kaléidoscopique de l'image.

NOTES

1. Voir à ce propos «Lecture, scalaire et complexité» (Thérien, 1996).
2. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *Tombeau* (Léveillé, 1995).
3. Au sens narratologique de Gérard Genette (1972); voir plus précisément le chapitre intitulé «Ordre», où l'auteur s'intéresse aux relations entre le temps de l'*histoire* et le pseudo-temps du *récit*.
4. On lira avec profit à ce propos la troisième étude de Mikhaïl Bakhtine «Formes du temps et du chronotope dans le roman: essai de poétique historique» (Bakhtine, 1978).
5. À vrai dire, descendance nombreuse et hétéroclite où figurent notamment Sade, Baudelaire, Rimbaud, Jarry, mais aussi Chateaubriand, Constant et Hugo «[...] quand il n'est pas bête» (Breton, 1998, p. 37).
6. On lira avec profit l'exposé du philosophe Jacques Schlinger sur le savoir dans la situation cognitive (1990, p. 73-86).
7. Pour une première définition de la lecture dans la perspective des processus sémiotiques, voir Thérien (1990); on pourra également consulter mon article «Lecture, processus et situation cognitive» (Valenti, 2001).
8. Afin de comprendre tous les aspects du *récit associatif*, il importerait également d'aborder les dimensions argumentative, affective et symbolique de l'acte de lecture.
9. Pour une discussion générale des dimensions digitales et analogiques de la lecture, voir Valenti (2001).

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978) *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 488 p.
- BÉHAR, Henri et CARASSOU, Michel (dir.) (1992) *Le surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, 509 p.
- BRETON, André (1998) *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 173 p.
- ECO, Umberto (1972) *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 447 p. [Traduit de l'italien par Uccio Esposito Torrigiani]
- (1985) *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 315 p. [Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher]

- _____ (1992) *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 406 p.
[Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher]
- GENETTE, Gérard (1972) *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 286 p.
- GERVAIS, Bertrand (1990) *Récits et actions: pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 411 p.
- ISER, Wolfgang (1985) *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 405 p. [Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer]
- LÉVEILLÉ, J.R. (1995) *Tombeau*, dans *Romans*, Winnipeg, Éditions du Blé, 173 p.
- RABINOWITZ, Peter J. (1987) *Before Reading: Narrative Conventions and the Poetics of Interpretation*, Ithaca, Cornell University Press, 249 p.
- RIMBAUD, Arthur (1984) *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 303 p.
- SCHLANGER, Jacques (1990) *La situation cognitive*, Paris, Méridiens Klincksieck, 148 p.
- SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre (1989) *La pertinence: communication et cognition*, Paris, Éditions de Minuit, 396 p.
- THÉRIEN, Gilles (1990) «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée: théories et pratiques sémiotiques*, vol. 18, n° 2, p. 67-80.
- _____ (1996) «Lecture, scalaire et complexité», dans *Les images et les mots*, Montréal, Grel, «Recherches et documents», cahier n° 11, p. 16-38.
- VALENTI, Jean (2001) «Lecture, processus et situation cognitive», *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 20, n°s 1-2-3, p. 289-331.
- _____ (2005) «Récit analogique, hermétisme et glose: *Tombeau* de J.R. Léveillé», dans GABOURY-DIALLO, Lise, HEIDENREICH, Rosmarin et VALENTI, Jean (dir.) *J.R. Léveillé par les autres*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, p. 327-338.
- WIMMERS, Inge Crosman (1988) *Poetics of Reading: Approaches to the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 179 p.