

Université Lumière Lyon 2

École doctorale : 3LA (Lettres, langues, linguistique et arts)

*Laboratoire Interactions, corpus, apprentissage, représentations (ICAR -
UMR 5191)*

**Pour une approche sémiotique des formes
narratives dans l'œuvre d'Ismail Kadaré**

Le cas du morcellement narratif

par Ledia DEMA

Thèse de doctorat de Sciences du langage

sous la direction de Louis PANIER

présentée et soutenue publiquement le 26 juin 2008

Composition du jury :

Denis BERTRAND, professeur à l'université Paris 8

Louis PANIER, professeur à l'université Lyon 2

Jean-Paul CHAMPSEIX, professeur à l'université Lyon 1

Bruno GELAS, professeur à l'université Lyon 2

A Jean-Marc.

« L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. C'est la vérité éternelle du roman, mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent. »

Milan Kundera

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité - pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, le distribuer et le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier mon Directeur de thèse, M. Louis Panier qui m'a guidée, encouragée et soutenue tout au long de ce parcours. Sans ses précieux conseils, ce travail ne serait pas ce qu'il est à présent.

Des remerciements vont également à M. Bruno Gelas et à M. Bernard Lamizet pour leur disponibilité, leur accueil chaleureux, leur intérêt et leur écoute.

Je ne saurais oublier de remercier M. Ismail Kadaré qui a eu la gentillesse de me recevoir et de m'accorder un peu de son temps. Et surtout un grand merci pour le plaisir que j'ai eu à travailler sur son œuvre, qui a constitué pour moi un véritable pont me rapprochant de l'Albanie pendant ces années d'études.

Je tiens ici à lui rendre hommage.

Une pensée va bien sûr en ce jour à tous mes amis et collègues du bâtiment I, et surtout à Martine, Emmanuel, Sophie et Aurélie sans lesquels ce parcours aurait été moins beau. Merci!

Je tiens enfin à remercier ma famille et mes amis dont le soutien a été précieux pour l'aboutissement de cette thèse. Merci également à Chiraz et plus particulièrement à Marie et pour m'avoir encouragée et épaulée durant cette période de recherche et de rédaction.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	6
Introduction	8
I. PREMIERE PARTIE : Stratégies énonciatives et pratiques de lecture pour le texte fragmenté	13
Chapitre 1 : le texte littéraire – objet sémiotique	17
Chapitre 2 : Le discours fragmenté : propriétés et stratégies énonciatives	56
Chapitre 3 : Questions de lecture...fragmentaire	118
II. DEUXIEME PARTIE : Ismail Kadaré ou la subversion du réalisme socialiste	130
Chapitre 1 : Caractéristiques générales de l'œuvre d'I. Kadaré	132
Chapitre 2 : Pour une typologie de la fragmentation chez I. Kadaré	191
Chapitre 3 : Énonciation et fragmentation en sémiotique littéraire	304
Conclusion générale	317
Bibliographie	330
Table des matières	343

AVANT - PROPOS

« *Qu'est-ce que c'est ?* » Voici la première expression que l'on apprend dans les « bonnes vieilles méthodes » lorsqu'on commence l'apprentissage du français. Une expression qui a particulièrement marqué un après-midi de mon enfance alors que je préparais une dictée qui devait passer le « contrôle » de mon père.

En effet, ce long enchaînement de voyelles et de consonnes regroupées en de toutes petites syllabes, ponctué d'apostrophes et d'un tiret, présentait quelques difficultés de mémorisation pour l'enfant de 9-10 ans que j'étais à l'époque. Alors, l'apprendre par cœur ? Pourquoi pas, même si je n'étais pas sûre de m'en souvenir lors du « contrôle ».

Je crois qu'en fin de compte, c'est ce que j'ai fait, car je voulais à tout prix impressionner mon père. Cela a bien marché d'ailleurs, mais voilà que je me suis trahie dans un autre mot ! J'ai écrit « femme » comme je l'entendais, c'est-à-dire avec un « a ». La faute de l'albanais ? Ou est-ce que le mot ne concernait pas trop la petite fille que j'étais à l'époque ? En tout cas, ma « méthode » ne fonctionnait pas très bien...

Et voilà qu'après une conversation avec mon père, la solution était trouvée.

Pourquoi ne pas mettre un peu de logique dans tout cela, puisqu'il y a de la logique dans une langue ? Effectivement, je me suis rendue compte que ce n'était pas un hasard si « qu'est-ce que c'est » se lisait de telle manière. Chaque syllabe correspondait en effet à un son. Donc, à chaque fois que je devais écrire cet idiome, je n'avais qu'à le décomposer pour ne pas me tromper. « Merci papa ! » Voilà qu'il m'avait donné la clé pour ouvrir toutes les portes.

Cette idée, devenue au fil des années un besoin, une obsession de comprendre et de saisir profondément le fonctionnement des choses, de ne pas seulement rester à leur surface, m'a peut-être amenée vers la sémiotique. Et puisque cette dernière m'a donné des outils, pourquoi ne pas les utiliser alors pour comprendre le monde ?

Et voilà comment je suis partie à la découverte du monde... selon Kadaré.

Introduction

Ce travail de thèse sera consacré à la problématique des formes narratives dans le texte littéraire, et plus particulièrement au cas du morcellement de la narration. Nous étudierons cette forme particulière de l'éclatement du récit en de multiples segments narratifs et les effets de sens qui en découlent pour le lecteur. Envisagé premièrement d'un point de vue théorique, ce questionnement nous permettra dans un deuxième temps de faire une étude sémiotique de la narration dans l'œuvre d'Ismail Kadaré, auteur contemporain albanais.

Par ailleurs, cette recherche s'inscrit dans la lignée de notre mémoire de DEA,¹ consacré à l'étude du statut sémiotique du narrateur dans *Chronique de la ville de pierre*. Avec la perspective d'élargir et d'approfondir certaines notions et problématiques que nous avons traitées de façon non exhaustive (cf. « l'hétérogénéité et les stratégies énonciatives »), cette thèse visera deux objectifs principaux : d'une part, approfondir l'étude de l'œuvre de Kadaré du point de vue de la construction et des techniques narratives mises en œuvre dans ses romans, d'autre part, faire avancer la théorie sémiotique sur les questions de l'énonciation littéraire en considérant tout particulièrement les rapports entre l'énonciation et la fragmentation narrative.

De fait, ces deux aspects sont liés car aussi bien l'étude du corpus retenu que l'analyse de la théorie existante concourront à éclairer notre problématique. L'objectif de ce travail est d'envisager, à partir du corpus, une typologie de différents cas de fragmentation. Celle-ci sera considérée comme un phénomène d'énonciation dont les effets participent à la construction de la signification du texte. Au terme de notre analyse, nous verrons s'il y a lieu, à une reformulation des thèses sémiotiques afin de faire émerger de nouvelles questions théoriques.

Par ailleurs, nous prendrons en compte les deux domaines de la sémiotique et de la narratologie et verrons comment ces deux disciplines traitent respectivement de la

¹ « Le statut sémiotique du narrateur dans *Chronique de la ville de pierre* d'Ismail Kadaré », mémoire de DEA de Sciences du Langage, présenté sous la direction de L. Panier, Université Lumière Lyon 2, septembre 2001.

problématique de la narration et de son éclatement. Les rapports entre la narratologie et la sémiotique retiendront aussi notre attention et s'intégreront dans notre réflexion.

Quant à notre corpus dont la structure conditionne l'évolution de nos recherches, nous l'avons constitué en fonction de notre problématique même. Nous avons tout d'abord procédé à une lecture exhaustive de l'œuvre d'Ismail Kadaré afin d'en sélectionner les ouvrages les plus pertinents du point de vue de la diffraction de la narration. Nous sommes ainsi arrivée au choix des romans suivants : *Le Général de l'armée morte*², *Le Monstre*³, *Les tambours de la pluie*⁴, *Chronique de la ville de pierre*⁵, auxquels nous avons ajouté un ouvrage plus récent : *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*⁶.

Le corpus ainsi circonscrit se trouve caractérisé par une écriture fragmentaire qui fait des romans cités ci-dessus des ouvrages « polyphoniques » ou « dialogiques » où se mêlent, à tour de rôle, intertextualité, genres discursifs divers, découpages et mises en scènes énonciatives originales. C'est selon ce même critère, assez représentatif des débuts de l'œuvre de l'auteur, que nous n'avons pas retenu d'autres romans. Toutefois, nous n'avons pas écarté la possibilité d'en citer quelques-uns qui présentent ponctuellement des phénomènes narratifs intéressants. Citons à titre d'exemple : *Le Concert* (1989), *Le pont aux trois arches* (1981), *L'année noire* (1987), *Le Palais des rêves* (1990), *Novembre d'une capitale* (1997)⁷ etc.

A travers notre corpus⁸, nous essayerons de rendre compte de la spécificité de ces textes en amorçant une réflexion sur les effets produits par les techniques

² *Le Général de l'armée morte*, Éditions Albin Michel, 1970 (1^{ère} édition en français).

³ *Le Monstre*, Éditions Fayard, 1991 (1^{ère} édition en français).

⁴ *Les Tambours de la pluie*, Éditions Fayard, 1985 (1^{ère} édition en français, Hachette, 1972).

⁵ *Chronique de la ville de pierre*, Éditions Hachette, 1973 (1^{ère} édition en français).

⁶ *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*, Éditions Fayard, 2002 (1^{ère} édition en français).

⁷ Nous donnons ici les dates des premières éditions en français.

⁸ Nous tenons à signaler que pour la commodité du lecteur français, nous travaillerons sur des traductions françaises établies de l'albanais. Tous les romans de notre corpus ont été traduits par Jusuf Vrioni, à l'exception de *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek* traduit par son successeur, Tedi Papavrami. Ce sont donc ces textes en français qui seront nos textes de référence et dont nous décrirons les effets de sens. Notre volonté était de rendre l'accès au corpus plus aisé pour notre lecteur. Cependant, consciente du fait que travailler sur des traductions peut présenter quelques inconvénients (déperdition du sens, problèmes de différences culturelles etc.), nous tenons ici à les limiter, puisque notre corpus fera l'objet d'une macro-analyse qui portera pour une bonne part sur des éléments formels, tels que le

romanesques employées. Nous essayerons ainsi de fournir une interprétation de leur caractéristique fragmentaire par l'émergence d'un nouvel ordre de signification.

Afin de mieux cerner les éléments discursifs que la fragmentation met en jeu, nous allons prendre en compte l'étude du plan de l'expression dans son rapport avec le plan du contenu et considérer les phénomènes ainsi dégagés comme des signifiants correspondant à des signifiés donnés. L'étude de la poétique de l'écrivain, en tant que choix opéré par lui parmi un ensemble de possibles : stylistiques, thématiques, narratifs etc., nous permettra de mettre en évidence la subversion dont fait preuve Kadaré par rapport aux injonctions de la littérature albanaise du réalisme socialiste (période à laquelle correspond la parution de tous les ouvrages de notre corpus à l'exception de *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*).

Or, il faut souligner que jusqu'à présent, la forme des romans de Kadaré n'a été malheureusement que peu explorée, alors que de nombreuses études ont porté sur la teneur de son œuvre. Ainsi, peu de critiques littéraires ont abordé le problème de l'éclatement de la narration du récit en tant que trait particulier de son style. Pour notre part, nous allons formuler des hypothèses sur les effets de sens que les ruptures énonciatives de la narration produisent sur le lecteur. Signalons cependant que nous nous tenons à l'écart de la polémique portant sur une éventuelle dissidence de Kadaré, ce qui nous éloignerait trop de notre sujet.

En ce qui concerne notre méthodologie, et ce afin de pouvoir illustrer notre théorie et discerner notamment comment elle pourra s'appliquer à l'étude de notre corpus, nous constituerons une typologie des phénomènes narratifs à partir des divers types de narration et des modes de présence de l'énonciateur dans le texte. Dans cette perspective, nous chercherons tout d'abord à définir des niveaux de fragmentation : discursive, textuelle, narrative, etc. et nous nous demanderons en quoi ces différents cas de fragmentation relèvent de l'énonciation et quel est l'effet de sens produit par un tel morcellement. Nous discernerons ensuite les incidences de cette fragmentation entre

découpage, les formes de présence de l'énonciateur, la typographie, les interruptions ou les collages, indépendants donc de la traduction. Par ailleurs, étant donné que des traductions de l'œuvre de Kadaré existent déjà, nous jugeons inutile de proposer une autre traduction, qui nous aurait demandé un investissement trop important aussi bien en termes de quantité que de temps de travail.

récit et diégèse afin d'émettre des hypothèses sur la manière dont la fragmentation du plan de l'expression atteint le plan du contenu.

Par ailleurs, en nous situant toujours dans le cadre de l'énonciation littéraire, nous verrons comment le discours, à travers sa fragmentation, construit une position complexe de l'énonciateur, et par-là, de l'énonciataire. Notre objectif est en effet de voir comment la fragmentation est un cas particulier des stratégies de l'énonciateur dont les effets invitent le lecteur à contribuer, lui aussi, à la lecture.

Pour qui écrit-on ? Cette question, de prime abord relativement simple, nous amènera à considérer la problématique du lecteur en général, et celle des lecteurs de Kadaré en particulier. Ainsi, nous interrogerons-nous sur ses lecteurs et leur « horizon d'attente », sur le contrat énonciatif que présupposait la doctrine du réalisme socialiste et les effets de sens que l'œuvre de cet écrivain a produits, ou était censée produire sur son lectorat pendant les années de la dictature : de quelle manière l'esthétique adoptée par l'écrivain fut-elle véritablement signifiante pour le lecteur albanais, à travers l'écart de la norme du réalisme socialiste et une mise en forme du contenu novatrice dans nombre de ses romans ?

En termes sémiotiques, il s'agit de savoir si la structuration de l'œuvre contient en germe des postures ou des places à occuper par le lecteur, ou en d'autres termes, « comment le texte prévoit le lecteur » (Eco, 1985 : 64). Pour nous, il s'agit d'étudier quelle intensité et vivacité de coopération du lecteur postule la forme fractionnée d'un texte comme condition d'actualisation. Comme le souligne U. Eco, « l'intensité de la coopération requise peut devenir un élément d'évaluation esthétique de l'œuvre » (Ibid. p.156).

En abordant les conditions de production et de réception des textes dans une période donnée – en l'occurrence l'œuvre de Kadaré pendant la période communiste en Albanie –, nous entrons, inévitablement, dans un domaine qui touche aux rapports entre littérature et pouvoir politique. Ainsi, serons-nous amenée à examiner de près la doctrine du réalisme socialiste et à nous pencher sur les transpositions de la politique en littérature. Les principes injonctifs de cette doctrine reflètent en effet une attitude qui consiste à appliquer à la littérature des critères d'ordre idéologique.

L'étude sémiotique des injonctions idéologiques et esthétiques qui sont à la base du réalisme socialiste, nous permettra de mettre en place des critères objectifs de subversion et de déterminer les effets de sens qui en dérivent pour l'énonciataire. Nous serons aussi amenée à réfléchir sur le statut particulier qui se dessine pour celui-ci dans l'interaction narrative.

I. PREMIERE PARTIE :
Stratégies énonciatives et
pratiques de lecture pour le texte
fragmenté

Cette première partie de notre travail comporte trois chapitres.

1 - Le premier chapitre sera consacré à la définition de notre objet d'étude, le texte littéraire ; nous y préciserons la méthode d'approche adoptée dans ce travail. Tout d'abord nous passerons en revue les différentes conceptions de cet objet sémiotique à travers une brève rétrospective de l'évolution de la sémiotique. Ensuite, nous examinerons quelques spécificités du discours littéraire (figurativité, narrativité et organisation textuelle) afin de comprendre comment ces dernières interviennent dans la question de la fragmentation. La perspective sémiotique, et plus précisément son point de vue sur de l'énonciation, telle qu'elle est installée ou inscrite dans le discours, constitue la problématique centrale qui nous guidera tout au long de notre étude. Aussi observerons-nous notamment le passage de l'« objet textuel » au « discours » et à son instance d'énonciation selon la théorie de J. Geninasca ainsi que les conséquences de ce processus sur la conception du discours comme une « totalité signifiante ». Étant donné que la fragmentation pose tout particulièrement le problème d'une cohérence et d'une totalité qui semblent voler en éclats, nous attachons une importance capitale à cette théorie. Proposition générale du fonctionnement du discours littéraire, cette approche constituera pour nous le cadre global dans lequel nous examinerons les problèmes spécifiques que pose l'écriture fragmentaire.

2 - Dans le deuxième chapitre nous observerons de plus près le phénomène de la fragmentation. Une conception en trois temps nous permettra de réfléchir sur les différents dispositifs que le morcellement d'un texte met en jeu et sur les effets de sens que la fragmentation produit sur le rapport expression/contenu. Ainsi, dans un premier temps, la perception de la réalité « textuelle » de notre corpus nous servira-t-elle de point de départ pour cerner les stratégies du discours fragmenté. Nous commencerons par prendre en compte les différentes questions sémiotiques qu'implique la fragmentation, nous ferons ensuite des observations sur les formes textuelles et les genres discursifs qu'elle établit.

Dans un deuxième temps, nous considérerons le fragment en tant qu'énonciation énoncée, en essayant d'abord de dresser une typologie des modes de présence et des diverses fonctions assumées par l'énonciateur à l'intérieur de chaque découpage. Des phénomènes d'intertextualité nous conduiront à aborder le dialogisme et la polyphonie que les diverses formes de fragmentation mettent en œuvre dans les romans de Kadaré.

Enfin, des phénomènes narratifs feront l'objet d'une appréciation sémiotique : les figures et la variété des procédés d'énonciation qui les mettent en discours seront considérées comme des stratégies énonciatives au service d'une construction et d'une coopération entre l'énonciateur et l'énonciataire du texte.

Dans un troisième temps, nous envisagerons le fragment selon une approche narratologique. En utilisant la typologie des figures du récit établie par G. Genette, nous rendrons compte de quelques phénomènes narratifs qui sont à l'origine de la fragmentation, celle-ci pouvant être vue en narratologie comme un moyen varié de délivrer l'information au lecteur. Une seconde conception narratologique, celle de R. Baroni mettant l'accent sur le rôle de la tension narrative dans la structuration du récit retiendra notre attention. Elle a le mérite de revenir sur la définition de la séquence narrative. Pour nous ce sera l'occasion d'envisager la fragmentation comme une gestion de l'intrigue et de voir s'il y a des incidences entre les découpages et le schéma narratif. Ce double éclairage, sémiotique et narratologique, nous permettra d'expliquer les dissemblances qui existent entre ces deux domaines.

L'examen des critères énoncés ci-dessus nous aidera enfin à définir des formes différentes de fragmentation. Apparaissant parfois comme un phénomène du plan de l'expression, lié à la matérialité de sa textualité, la fragmentation est également un phénomène d'énonciation énoncée : ce qui devient dès lors primordial, c'est l'analyse du plan figuratif – acteurs, temps, espaces –, et de l'intertextualité qui aboutit à une vision dialogique ou polyphonique des Discours⁹. Enfin, la fragmentation peut être considérée comme une gestion de l'information et renvoie, dans ce cas, à la narration.

3 - Après avoir défini les niveaux de fragmentation, nous nous interrogerons dans un troisième chapitre sur les effets de sens que la fragmentation produit sur le lecteur, tout en considérant les conditions d'appropriation de sa signification par le sujet. Cela suppose bien évidemment, une approche de la lecture qui tient compte de la fragmentation et qui se singularise par rapport à une lecture « continue ». La

⁹ Discours (avec une capitale), désigne selon J. Geninasca « un concept qui, articulant sémiotique du monde naturel et sémiotique de l'interaction, est en mesure de définir un projet d'anthropologie culturelle. [...] L'ensemble des relations de compatibilité, de non-compatibilité, de similitude ou de dissimilitude qui lient une pluralité de Discours à l'intérieur d'un « champ dialogique » constitue le « dialogisme » (1997 : 195). Nous nous servirons de ces concepts dans notre étude de corpus.

coopération particulière qui apparaît entre l'énonciateur et l'énonciataire participe à la constitution du statut de ce dernier.

Soulignons que cette première partie de notre travail se veut à la fois une réflexion théorique sur le phénomène de la fragmentation narrative et un modèle sémiotique dont nous nous servirons dans la deuxième partie pour l'analyse du corpus. La mise en regard des interrogations théoriques et des résultats d'analyse, nous conduira en fin de parcours vers une typologie des différents types de fragmentation, des visées énonciatives de son utilisation et de la conception du monde qu'elle véhicule chez Kadaré.

Chapitre 1 : le texte littéraire – objet sémiotique

1.1. Méthodes d’approche du texte littéraire

Qualifier un ensemble d’énoncés d’« objet textuel », de « discours », de « texte », de « récit », entre autres, cela ne postule pas le même statut sémiotique pour l’ensemble de phrases qui constituent ces entités, ni l’application des mêmes conditions de cohérence pour le lecteur qui les prend en charge. Cette différence de terminologie renvoie à différents domaines, théories ou courants qui se sont attachés à étudier le langage, et à travers lui, la littérature. Notre propos n’est pas ici de retracer l’histoire théorique de la littérature, ni d’établir la liste des très nombreux types de critique littéraire actuels qui divergent autant par les méthodes utilisées que par les buts poursuivis¹⁰.

Précisons d’entrée que nous envisageons de situer l’étude des œuvres littéraires à l’intersection, d’une part, d’une « analyse formelle » inscrite « dans le projet d’une poétique au sens aristotélicien du terme »¹¹ et, d’autre part, des théories de la lecture et plus généralement de la réception littéraire.

L’analyse formelle comprend un ensemble de subdivisions : narratologique, thématique, stylistique, rhétorique, métrique, critique génétique, faits de textualité, étude des genres etc. Nous ne retiendrons ici que les travaux de la sémiotique et de la narratologie.

¹⁰ Le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* propose cinq orientations fondamentales des critiques des études littéraires : a) la critique évaluatrice des œuvres ; b) l’analyse historique et institutionnelle de la littérature ; c) les disciplines interprétatives ; d) les théories de la lecture et plus généralement de la réception littéraire ; e) l’analyse formelle sous toutes ses formes. Article *Géographie actuelle des études littéraires* (1972 : 93).

¹¹ Le terme *poétique* désigne chez Aristote « l’étude de l’art littéraire en tant que création verbale ». Ibid.

Quant aux théories de la lecture, nous essayerons de les intégrer d'un point de vue sémiotique en nous appuyant principalement sur les travaux d'U. Eco. Ce sera pour nous l'occasion de passer de l'œuvre comme résultat d'un faire artistique à l'œuvre comme réception. La sémiotique de la lecture que nous adoptons nous conduira à mettre l'accent sur le fait que « la question essentielle n'est [pas] de retrouver, derrière le texte, l'intention perdue, mais de déployer, en quelque sorte devant le texte, le « monde » qu'il ouvre et découvre »¹².

1.2. Approche sémiotique : quelques repères historiques et théoriques

Les arts en général et la littérature en particulier ont attiré très tôt l'attention des sémioticiens. Dès ses débuts, la recherche sémiologique française s'est tournée, à quelques exceptions près, vers l'étude du fait littéraire. Or sa conception et avec elle, l'angle d'analyse sous lequel il était envisagé, se sont transformés à travers l'évolution interne de la sémiotique et grâce aux différents courants qui se sont développés au fil du temps.

Chronologiquement parlant, ce sont les formalistes russes qui les premiers se sont consacrés aux faits littéraires au sein de la nouvelle « poétique » du XX^{ème} siècle. Il existait en effet dans les années 1920¹³ le désir de comprendre l'élaboration de l'œuvre littéraire, de son écriture et la volonté d'en définir les structures au sens large du terme. Les formalistes russes ont notamment développé l'ensemble des procédés qui définissent la littérarité : constructions narratives (Eikhenbaum, Chklovski, Propp), faits de style (Vinogradov), structures rythmiques et métriques (Brik et Jakobson), structures thématiques (Tomachevski)¹⁴.

¹² P. Ricoeur, (1995), cité par D. Bertrand (2000 : 14).

¹³ Cette période est caractérisée par une multiplicité des courants esthétiques.

¹⁴ Nous allons reprendre une étude de Tomachevski plus loin dans notre travail et nous servirons de la distinction établie par lui entre « sujet » et « fable ».

En mettant au centre de l'attention l'œuvre littéraire, ce courant s'est employé plus particulièrement à mettre à jour dans les récits traditionnels des invariants compositionnels. En effet, les formalistes russes ont montré l'importance des procédés de composition. En reprenant l'ancienne opposition de la poétique aristotélicienne entre « forme » et « fond », ils en ont établi une autre entre « fable » et « sujet »¹⁵. Ils sont, en quelque sorte, les pionniers de l'étude de la prose. En mettant à jour les procédés de la composition du sujet entre autres, les formalistes russes ont ouvert une large perspective au travail de théorisation des problèmes du roman.

Malgré cette diversité dans les problématiques développées par ce courant, les travaux les plus importants restent cependant ceux de V. Propp qui fait figure de pionnier dans la sémiotique narrative (cf. *La morphologie du conte*). Élaborant des analyses de contes merveilleux russes dans le cadre d'une réflexion sur la connaissance des mécanismes internes du fonctionnement des contes, il a par ailleurs joué un rôle fondamental dans le développement du structuralisme littéraire qui s'est développé en France à partir des années soixante. Notamment, la sémiotique française a voulu voir dans le schéma proppien un modèle pouvant servir de point de départ pour la compréhension des principes d'organisation narrative des discours.

Ainsi, la sémiotique greimassienne s'est-elle inspirée dans un premier temps des travaux de V. Propp. Dans un souci de structuration du récit, elle a élaboré un modèle génératif consistant à la mise en place de couples oppositionnels capables de générer des univers de discours (d'où le nom de sémiotique générative). Le parcours consiste en une succession d'étapes qui mènent des structures profondes (structures sémio-narratives et carré sémiotique) aux manifestations de surface que sont les œuvres elles-mêmes (structures discursives).

Un autre courant de la sémiotique structurale propose, quant à lui, de nouveaux points de départ et d'autres objectifs dans l'analyse des faits littéraires. Ainsi, R. Barthes, T. Todorov, C. Bremond, G. Genette etc., tous tenants d'un structuralisme modéré, s'inspirent de modèles linguistiques et anthropologiques dans l'étude de la littérature. En général, et pour résumer les tendances structurales précitées, nous

¹⁵ Cette opposition repose sur la distinction entre « fable », envisagée comme « matériau », et « sujet »,

pouvons dire que l'aspect syntaxique auparavant mis en évidence par les formalistes russes, a été au centre de l'attention de ces chercheurs.

En revanche, vers la fin des années soixante-dix un déplacement d'intérêt s'est effectué au détriment du structuralisme et de la poétique qui est à son origine même. Des questions herméneutiques ont pris la première place, ce qui dans le domaine des études littéraires, s'est traduit par une attention portant sur d'autres aspects de l'œuvre, notamment sur des problèmes d'interprétation. A cet égard, l'œuvre d'U. Eco¹⁶, inspirée par la théorie peircienne, est représentative de cette évolution par la place de plus en plus prépondérante qu'elle accorde progressivement aux processus interprétatifs.

Au niveau de l'analyse proprement dite, ce changement a entraîné un déplacement d'attention passant du discours (cf. *infra*) à l'instance énonciative – ou sujet – que celui-ci présuppose. Négligée, donc, dans un premier temps (années 1960-1970) par la linguistique structurale, la problématique de l'énonciation a été largement reprise et développée dans les années 1970-1980. Un nouveau type de sémiotique est alors né : une sémiotique de l'énonciation qu'il faut distinguer, dès lors, de la sémiotique de l'énoncé.

Définie premièrement par E. Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale* comme instance de la mise en discours de la langue, l'énonciation devient en sémiotique la réalisation particulière des structures sémio-narratives. Il s'agit en effet de déceler dans l'énoncé les marques qui témoignent du procès d'énonciation – c'est-à-dire de l'acte qui les a produits – puis de dégager leur fonctionnement et leur organisation.

Le sujet de l'énonciation est ainsi présupposé par sa manifestation dans le discours. Il peut être reconstituable à partir des traces qu'il y dépose et accessible à travers les nombreuses instances de délégation qui en simulent la présence à l'intérieur du texte. Comme agent de la textualisation, le sujet de l'énonciation est repérable par les opérations énonciatives qu'il met en scène, telles que le débrayage et l'embrayage, la focalisation, le point de vue et la perspective.

envisagé comme « construction » (1965 : 53).

¹⁶ *Lector in fabula* met notamment en avant le rôle d'un lecteur coopérant.

La problématique de l'énonciation a connu à son tour de nouveaux développements, grâce notamment à la sémiotique tensives, où l'embrayage et le débrayage sont considérés comme deux opérations graduelles. Deux dimensions essentielles sont à l'origine de ce nouvel éclairage selon J. Fontanille :

1) un déplacement de l'intérêt pour les structures vers les opérations et les actes qui conduit à une syntaxe générale des opérations discursives.

2) un déplacement des oppositions discrètes vers les différences tensives et graduelles qui mène à une sémantique des tensions et des degrés, compatible, mais en concurrence, avec la sémantique différentielle classique.

Une autre approche sémiotique du texte littéraire est celle de J. Geninasca. Se plaçant dans le cadre d'une sémiotique de la lecture, cet auteur considère que le rapport entre esthésie et sens du discours prend naissance à partir de l'expérience de la lecture et se forme dans l'activité herméneutique du lecteur qui est ancrée « sur les objets perceptuels que constituent le texte et l'analyse qu'il en fait »¹⁷. Dans le modèle discursif conçu par cet auteur et que nous développerons un peu plus loin (cf. *infra*), il s'agit d'une saisie, *a posteriori*, par une lecture-analyse, de la cohérence discursive à partir de l'objet textuel et du repérage des structurations du texte.

En ce qui nous concerne, nous nous plaçons également du côté de la réception du texte littéraire. En prenant pour base la conception du discours de J. Geninasca et sa théorie des ensembles signifiants nous allons essayer d'examiner la signification de l'organisation discursive du texte fragmenté dans son rapport à l'instance de l'énonciation. Dans notre travail, le morcellement discursif ne sera donc pas envisagé en tant que phénomène de communication, comme c'est le cas en narratologie où le narrateur détient toute l'information et la fait circuler parmi les autres instances. Au contraire, il fera partie d'un processus de coopération textuelle dans la construction de la signification globale du texte. Comme le souligne U. Eco, « un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie » (1985 : 65). Pour cette raison, nous préférons

¹⁷ P. Sadoulet, Postface de la *Parole littéraire*, (1997 : 287).

aborder le problème de l'éclatement narratif comme un phénomène énonciatif et entendons parler de « stratégie » de coopération entre l'énonciateur et l'énonciataire à partir de la forme fragmentée du texte et de son énonciateur.

Tout texte est, en effet, le produit d'une énonciation qui constitue un acte de structuration du sens. Du moment où il manifeste une signification articulée et mise en discours, le texte témoigne d'un acte d'énonciation qui est entendu aussi bien du côté de la production du discours que de sa réception. A partir de là, nous postulons l'hypothèse selon laquelle l'énonciataire est pris dans des opérations correspondant à celles de l'énonciateur dans le processus de la construction discursive.

En effet, et comme le souligne encore U. Eco « il se noue entre le lecteur et le texte une série de relations complexes, de stratégies singulières qui, le plus souvent modifient sensiblement la nature même de l'écrit original » (Ibid., quatrième de couverture). A notre avis, la fragmentation et, plus généralement, la disposition textuelle ont un rôle à jouer dans la construction de la signification et la mise en place d'une relation particulière entre les deux instances énonciatives.

La citation de J. Delorme vient par ailleurs conforter notre point de vue : « Le texte devient un monument à visiter de l'intérieur. Son architecture détermine l'itinéraire, le sens de la visite »¹⁸.

1.3. Le « texte littéraire », quel type de discours ? Spécificités sémiotiques

Constituant un objet sémiotique particulier, le texte littéraire nous invite à considérer ses spécificités par rapport à d'autres types de discours. Ce point nous paraît intéressant à traiter étant donné que notre propre objet d'étude est constitué de discours littéraire.

D'après J. Geninasca, les textes littéraires font partie des discours « intransitifs », c'est-à-dire qu'ils mettent en œuvre dans le langage les conditions

d'émergence de la signification. La démarche de cet auteur reconnaît donc au texte une certaine autonomie en tant qu'un « tout de signification » produisant en lui-même les conditions contextuelles de sa lecture.

Trois caractéristiques principales – fictionalité, narrativité et organisation textuelle – constituent quelques caractéristiques du discours esthétique que nous observerons afin de voir comment elles participent à notre problématique de la fragmentation. Il faut souligner que dans la conception de J. Geninasca, l'organisation du texte revêt une importance capitale étant donné qu'elle fonctionne comme une *forme contextuelle* dont les postulats relationnels conditionnent l'instauration d'une totalité signifiante. En d'autres termes, la structure spatiale propre au texte conditionne les opérations énonciatives de la stratégie de cohérence. Elle subordonne l'interprétation des objets textuels au respect des contraintes relationnelles qui lui sont propres. Dans la théorie de J. Geninasca, l'expérience de la lecture et la construction du sens passe donc par la perception de la forme textuelle. Pour nous, il s'agira justement de prendre en compte la perception discontinue du texte fragmentaire et d'observer l'organisation spécifique des dispositifs figuratifs et narratifs qu'il met en place.

1.3.1. Fictionnalité, discours et grandeurs figuratives

Traditionnellement, le discours littéraire est défini comme une « fiction » qui s'oppose à la « réalité » d'autres types de discours. Cela veut dire que ses personnages, ses événements, ses situations, ses intrigues sont imaginaires. La fiction est ici à prendre comme « mimésis » ou comme imitation, au sens de représentation de quelque modèle déjà existant. Cette conception rejoint les théories mimétiques qui déterminent l'œuvre littéraire « en relation avec la réalité qu'elle représente » (Ducrot, Schaeffer, 1972 : 89).

Pour Aristote, à l'origine de ce concept, il s'agissait d'une imitation créatrice (cf. *Poétique*). Pour lui, le concept d'imitation distingue tout d'abord les arts humains des arts de la nature : il y a mimésis uniquement là où il y a un faire.

¹⁸ J. Delorme, (1980), cité par Panier, (2005).

Et le faire poétique consiste précisément dans la construction des intrigues. Ce que la mimésis imite, ce n'est pas l'effectivité des événements, mais leur structure logique, leur signification. En ce sens, la mimésis est une sorte de métaphore de la réalité. Comme la métaphore, elle met sous les yeux, elle fait voir en « signifiant la chose en acte » (Aristote, 1448a, 24). A travers sa dimension mimétique, la fiction constitue donc un cas d'imagination productive qui, à ce titre, « se réfère à la réalité non pour la copier, mais pour prescrire une nouvelle lecture » (Ricoeur, 1979 : 75).

La fiction peut être considérée de deux façons qui correspondent à deux types de sémiotiques autonomes :

- la sémiotique du signe-renvoi (U. Eco).
- la sémiotique des ensembles signifiants (F. Saussure, L. Hjelmslev, A.J. Greimas, J. Geninasca).

La sémiotique du signe-renvoi construit un « monde possible »¹⁹. Nous sommes là dans la perspective d'une sémiotique interprétative ouverte où, grâce à la sémiosis, il est possible de créer le « monde du texte » dont le fonctionnement est comparable au « monde factuel ». Il s'agit d'une interprétation inférentielle du texte selon les consignes que ce dernier fournit au lecteur : la fable imaginée par l'auteur fonctionne comme la « règle » à partir de laquelle les éléments du texte se trouvent « justifiés » comme des cas de cette règle préalablement établie. Chez U. Eco, les grandeurs figuratives que l'on peut identifier dans un texte, deviennent donc l'occasion d'une interprétation par abduction. C'est le parcours interprétatif du lecteur qui construit le « monde du texte » grâce à un savoir commun ou « compétence encyclopédique » (1985 : 96).

En d'autres termes, si nous nous tenons à une telle conception du sens, selon J. Geninasca, un texte sera intelligible, obéira à un principe de cohérence ou de rationalité en fonction de la « conformité ou la non-conformité des réseaux installés par le discours avec ceux qu'enregistre le savoir partagé », (ou « savoir associatif » ou encore « l'encyclopédie » du lecteur dont nous venons de parler) : « le vraisemblable et les

¹⁹ Eco définit comme monde possible « un état de choses exprimé par un ensemble de propositions où, pour chaque proposition, soit *p*, soit non-*p*. », (1985 : 165).

conditions de « vérité » à l'intérieur d'un espace socio-culturel donné » en dépendent (1991 : 243).

Ainsi selon ses propres termes, « un signe X possède un sens dans la mesure où il renvoie à une grandeur A, B ou C, sans contrevenir au savoir – ou aux axiomes du savoir – qui définit un état des choses et un monde possible, en l'occurrence le monde du sens commun. » (Ibid.) Dans ce cas, « imaginer, créer, ce sera multiplier les mondes possibles » (Ibid.).

Dès lors que le texte convoque les figures du monde, non pour faire référence à un ensemble de choses existantes ou non, mais pour instaurer une totalité signifiante, nous avons affaire au second type de sémiotique, celui des ensembles signifiants.

Ce dernier rassemble les discours qui « satisfont à des conditions de cohérence et d'intelligibilité indépendantes des réseaux du savoir associatif qui conditionne l'existence du sens dans la perspective d'une sémiotique du signe-renvoi. Ils échappent aux contraintes de la rationalité inférentielle. Leur signification se confond avec la hiérarchie des actes énonciatifs qui articulent, paradigmatiquement et syntagmatiquement, un ensemble fini de représentations sémantiques » (1997 : 89-90).

Ces deux pratiques discursives (non exclusives) sont donc fonction de la « possibilité du sens au respect d'un savoir associatif partagé ou à la prise en compte des relations structurales qui informent la substance du contenu » (Ibid.).

Généralement les œuvres littéraires présentent une organisation discursive propre à satisfaire l'exercice d'une sémiotique des ensembles signifiants. D'après J. Geninasca, « toute œuvre d'art, tableau, poème ou récit – pour autant qu'elle accueille une tendance à la représentation mimétique du monde – donne lieu à deux lectures simultanées : on y retrouve les réseaux isotopes compatibles avec le savoir associatif, mais par-delà l'illusion de réalité qui en découle, elle ne convoque les figures du monde qu'à seule fin d'exploiter leurs potentialités sémantiques » (1997 : 90). En effet, selon cet auteur, « il n'est pas d'objet esthétique qui ne présuppose une saisie sémantique » (1997 : 91).

La sémiotique des ensembles signifiants que J. Geninasca prône, nous oriente vers une deuxième conception de la fiction. En effet, celle-ci, de par son étymologie²⁰, peut également être considérée comme une construction de langage qui met des figures en jeu. Constituant un plan spécifique de l'organisation du contenu - le plan figuratif - la mise en discours des figures se fait en suivant une syntaxe discursive, agencée autour de trois axes : spatialité, temporalité et actorialité. Pour construire un énoncé, un sujet énonciateur projette en dehors de lui, par le procédé du débrayage, un acteur dans des coordonnées spatio-temporelles. Ces trois fonctions figuratives : actorialisation, spatialisation et temporalisation sont « en lien d'une part avec une schématisation de la représentation du « monde » [en tant que simulacres des signes du monde naturel] et des « événements racontés » (des personnages agissant dans des situations spatio-temporelles), et d'autre part avec les trois marqueurs de l'acte d'énonciation (« je, ici, maintenant ») », comme l'explique L. Panier (2005).

Les figures du texte que l'énonciateur projette en dehors de lui grâce au débrayage, ont vocation de construire un monde que le lecteur est amené à actualiser à travers l'acte de lecture. B. Latour définit la Fiction comme suit : « Un énonciateur dont nous ne savons rien, s'envoie dans un narrateur et nous demande à nous, qui passons du rôle d'énonciataires à narrataires, de nous envoyer à sa suite dans un autre espace, [...] dans un autre temps [...] et de nous identifier à un autre personnage [...]. Nous voici dans la Fiction, terme qu'il faut prendre dans le sens fort de modeler, feindre, peindre, figurer, façonner [...]. Ce régime d'énonciation peuple de figures, de lieux et de temps les relations de l'énonciateur et de l'énonciataire. Qui est l'énonciateur ? L'ensemble de tous les rôles qu'il a inscrit dans le récit. Qui est l'énonciataire ? L'ensemble de tous les rôles que les récits lui ont prescrit »²¹. La « passe » de ce régime d'énonciation se fait à travers le débrayage ou l'« envoi » défini par Greimas, et le sillage qu'elle laisse derrière elle consiste en un peuplement de figures.

²⁰ Le mot « figure » est formé sur la racine du verbe *ingere* « modeler dans l'argile », qui a abouti en français à *feindre* → fiction, figuline et effigie, selon le *Dictionnaire culturel en langue française*, tome II, entrée « figure », p.1003.

²¹ LATOUR, Bruno. Petite philosophie de l'énonciation. *Texto!* [en ligne], juin 2006, vol. XI, n°2. Disponible sur : http://www.revue-texto.net/Inedits/Latour_Enonciation.html

Du côté de la réception, la première prise du lecteur sur le texte se fait par le figuratif et la saisie des grandeurs figuratives et de leur existence discursive constitue « le point de départ de la construction sémiotique du discours » (Panier, 2005). C'est par la figurativité que les textes littéraires s'offrent donc à la lecture puisque le texte propose notamment au lecteur la manifestation concrète de formes spécifiques du contenu à travers la figurativité même.

Il est alors important pour l'analyse sémiotique de s'interroger sur le statut de ces unités appelées « grandeurs figuratives » ou « figures » et d'observer leur mise en discours. Cela permet effectivement de préciser leur contenu, c'est-à-dire la manière dont le texte les utilise et les interprète, les transformations qu'elles subissent ainsi que leur prise en charge dans le discours. Cela vise également à examiner comment les dispositifs d'acteurs, de lieux et de temps organisent la signification. C'est en effet sur les grandeurs figuratives que s'appliquent les stratégies de cohérence et les opérations interprétatives qui instaurent l'ensemble signifiant du discours.

Dotées d'une identité aussi bien intra qu'intertextuelle, l'établissement du statut sémiotique des figures est complexe et passe par plusieurs étapes : identification, déploiement figuratif et sémantisation. Elles sont installées au sein de réseaux, de scénarios et de séries de type syntagmatique ou paradigmatique, selon le savoir commun ou la mémoire discursive du lecteur.

Dans la perspective de J. Geninascas que nous adoptons, la mise en discours est considérée comme « le résultat de la disposition singulière des grandeurs figuratives dans la totalité du texte » pris comme ensemble signifiant. En se référant à cet auteur, L. Panier explique qu'il s'agit en effet de « chercher la correspondance entre des formes perceptibles de ces dispositifs figuratifs, narratifs et textuels, observables à la lecture, et une organisation sémantique » (2005).

Ainsi nous est-il possible, en effet, de reconnaître et de segmenter dans le discours des parcours figuratifs, narratifs, des dispositifs d'énonciation énoncée, mais également des découpages textuels topologiques. Ces découpages et ces formes d'agencement des figures constituent, selon les termes de J. Geninascas auquel L. Panier se réfère, « un dispositif relationnel préalable (et indépendant) de toute interprétation, et

contraignant par rapport à l'assignation d'une valeur à chacun des termes ». Ils fonctionnent en effet comme des propositions de segmentation du tout en parties, d'une part, et d'articulation de ces parties, d'autre part. L'interprétation consiste alors à « envisager les relations et les opérations proprement sémantiques correspondant à ces articulations figuratives » (Panier, 2005).

Dans un discours, le figuratif et sa cohérence discursive sont donc de première importance dans la construction de la signification. Comme le développe L. Panier, « du fait de leur mise en discours, ces éléments figuratifs, grandeurs figuratives, acteurs, temps et espaces, deviennent les formants dans (grâce à) la forme desquels s'articule une signification pour un sujet » (Ibid.). La signification se situe donc à l'intersection de la construction figurative et de la forme textuelle. Par ailleurs, « les transformations qui affectent les dispositifs figuratifs dans le discours attestent de la singularité d'un acte énonciatif et convoquent une instance d'énonciation » (Ibid.).

L'itinéraire de la figure et les transformations qu'elle subit du fait de sa mise en discours sont ainsi corrélatifs à différentes positions de l'instance énonciative. Car il n'y a pas de construction du figuratif sans construction de l'instance d'énonciation. Selon L. Panier, toujours, l'opération énonciative modifie le statut des grandeurs figuratives. Celles-ci deviennent relatives à l'enchaînement et à la forme du discours, en participant à l'articulation du contenu. Le discours devient ainsi une « chaîne figurative » à parcourir. Par l'acte de lecture, le lecteur explore les parcours figuratifs et la signification qui surgit de la mise en discours des figures. Pour lui, il ne s'agit pas seulement « d'adhérer aux références nouvelles proposées par le texte, mais d'être placé au foyer d'un mode singulier de structuration de la signification » (Panier, 2005).

Dans le cas des discours morcelés qui sont notre objet de recherche, l'effet produit par la mise en discours des figures est particulièrement intéressant à observer, justement à cause de la fragmentation. Dans notre travail, il nous sera possible de discerner le fonctionnement du figuratif grâce à l'analyse des œuvres qui composent notre corpus, en utilisant la conception du discours de J. Geninasca. Trois types de dispositifs sont susceptibles, selon lui, d'agencer les grandeurs figuratives et de fournir des formes interprétatives, à savoir :

- Le dispositif figuratif, responsable des parcours des grandeurs figuratives déployées dans un texte. Leur sémantisation est l'effet de la mise en discours.
- Le dispositif narratif, désignant les opérations et les transformations des acteurs. Il s'agit ici de voir comment les grandeurs figuratives sont mises en corrélation par le dispositif de la narrativité. La forme narrative du discours prend alors de l'importance en fournissant les règles d'une interprétation sémantique des dispositifs relationnels, préalables à l'interprétation des figures.
- Le dispositif textuel, qui part de l'idée que l'objet textuel est un espace global découpé en parties ; il s'agit alors de comparer ou de poser l'équivalence entre des grandeurs figuratives qui sont mises en correspondance à partir de la disposition textuelle.

Dans notre perspective, l'analyse de ces trois dispositifs nous renseignera sur le rapport spécifique qui existe, dans le texte fragmentaire, entre, les composantes figurative, narrative et textuelle et l'instance d'énonciation dont le sujet est posé comme effet de discours. Par ailleurs, un phénomène supplémentaire lié à la figurativité, celui de l'intertextualité, se révélera intéressant à observer chez Kadaré. Cela en raison de la transformation du contenu des figures et des changements de parcours que la présence d'éléments hétérogènes effectue lors de la mise en discours figurative.

1.3.2. Récit et narrativité

Le récit de fiction est par ailleurs caractérisé par la narrativité, condition *sine qua non* de l'existence du récit. Celui-ci peut, en effet, être considéré comme « un message racontant une série d'événements intégrés dans l'unité d'une même action » (Dumortier, Plazanet, 1986 : 36).

Selon A.J. Greimas, J. Courtés, auteurs du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (désormais DRTL), la narrativité est une « propriété donnée qui caractérise un certain type de discours, et à partir de laquelle on distinguera les discours narratifs

des discours non narratifs »²² (cf. E. Benveniste). Or ces deux formes n'existant presque jamais à l'état pur, il faut souligner qu'une certaine ambiguïté affecte la réflexion sur le récit.²³

Pour beaucoup de chercheurs, par exemple, la conception de la narrativité est à placer à un niveau très général : le récit est une catégorie englobante subsumant toutes les formes d'expression qui représentent une action. Cela provient sans doute de la tradition aristotélicienne. Comme l'explique P. Ricoeur, chez Aristote, la mimésis ou la représentation d'une action « donne la priorité au « quoi » (objet) de la représentation, [...] par rapport au « par quoi » (moyen) [...] et au comment (mode) [...] » (1983 : 71). L'action paraît comme la « partie principale », le « principe » même du récit.

En revanche, G. Genette s'oppose à cette conception du récit qui met l'accent sur l'objet de la représentation. D'après lui, « la seule spécificité du narratif réside dans son mode, et non dans son contenu [...]. En fait, il n'y a pas de « contenus narratifs » : il y a des enchaînements d'actions ou d'événements susceptibles de n'importe quel mode de représentation [...], et que l'on qualifie de « narratifs » que parce qu'on les rencontre dans une représentation narrative » (1983 : 12-13). G. Genette voit donc, dans ces deux types d'organisation, deux niveaux discursifs autonomes au lieu de distinguer deux classes indépendantes de discours. Ainsi le récit est-il considéré généralement comme une entité dotée d'un plan de l'expression (le récit racontant auquel correspond la manière de narrer le récit), et d'un plan du contenu (le récit raconté auquel correspond le narré).

La terminologie désignant ces deux plans du récit varie énormément d'un auteur à l'autre : J.M. Klinkenberg oppose ainsi le « récit » au « discours », T. Todorov l'« histoire » au « discours », les formalistes russes la « fable » au « sujet », ces différences trahissant parfois des distinctions plus profondes, avec, parfois, l'émergence de sous-distinctions débouchant sur des modèles ternaires ou quaternaires (cf. G. Genette qui distingue, quant à lui, l'« histoire », le « récit » et la « narration »).

²² Entrée « narrativité » (1979 : 247).

²³ En effet, ce terme désigne, selon les théoriciens qui l'utilisent, des sens contraires. Il peut aussi bien désigner, l'« *histoire* » en tant que « acte ou événement, passage d'un état antérieur à un certain état ultérieur », que la « transmission de cette histoire », ou le « discours narratif ».

Afin de ne pas tomber dans la confusion que ce flou terminologique provoque, nous tenons à préciser pour notre part que nous préférons les termes de récit ou narration pour désigner le récit racontant, et histoire ou diégèse pour désigner le récit raconté.

Il faut noter que Tomachevski, représentant des formalistes russes, est l'un des premiers auteurs modernes à avoir établi une distinction claire entre l'ordre des événements figurés dans le discours et l'ordre de leur présentation dans l'œuvre. Il sépare ainsi « fable » d'un côté et « sujet » de l'autre. Pour lui, la fable représente « l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre » ; elle s'oppose au sujet « qui est bien constitué par les mêmes événements, mais [qui] respecte leur ordre d'apparition dans l'œuvre et la suite des informations qui nous les désignent » (1965 : 268). Autrement dit, « la fable c'est ce qui s'est effectivement passé ; le sujet, c'est comment le lecteur en a pris connaissance » (Ibid.).

Cette distinction va entraîner une approche divergente de la structuration du récit correspondant à deux positions différentes adoptées respectivement par la sémiotique narrative et la narratologie.

Ainsi, d'un côté, la narrativité, en tant qu'« organisation discursive immanente », est-elle devenue au fil des développements de la sémiotique narrative « le principe même de l'organisation de tout discours » (DRTL, 1993 : 248). Cela conduit en effet à voir dans tout texte une structure narrative plus ou moins explicite ; dans les genres narratifs comme le roman, le conte, la fable ou la nouvelle, et implicite dans les autres genres. Cette structure présuppose, « sous l'apparence d'un narré figuratif, l'existence d'organisations plus abstraites et plus profondes, comportant une signification implicite et régissant la production et la lecture de ce genre de discours » (Ibid.).

D'un point de vue paradigmatique, la sémiotique greimassienne situe la narrativité au niveau sémio-narratif du parcours génératif en établissant une relation entre les deux niveaux : celui des structures sémio-narratives et celui des structures discursives dont la conjonction définit le discours²⁴ dans sa totalité. Dans son optique,

²⁴ Il faut remarquer ici que le « discours » tel qu'il est conçu dans la sémiotique générative de A.J. Greimas n'est pas le même que celui de J. Geninasca. D'ailleurs ce dernier critique le parcours

les structures narratives profondes sont susceptibles de rendre compte du surgissement et de l'élaboration de toute signification. Elles constituent le « dépôt des formes signifiantes fondamentales » et prédéterminent les conditions de la « mise en discours ». Autrement dit, les structures narratives régissent les structures discursives. Dans la perspective de la sémiotique « standard », la narrativité est donc considérée comme « le principe organisateur de tout discours » (Ibid.).

Sur le plan syntagmatique, le modèle établi par V. Propp, se caractérisant par un passage du « méfait » au « rétablissement de l'ordre », permet notamment d'envisager une « logique » du récit. Ainsi, le texte peut-il être décrit comme un enchaînement logico-causal de fonctions prenant comme point de départ le manque, pour aboutir « à d'autres fonctions utilisées comme dénouement » (1970 : 112). La logique narrative s'impose ainsi d'emblée comme un moyen d'organisation globale du discours dépassant la structure des phrases. De fait, elle permet entre autres, « d'établir des liens à distance, parfois masqués par la segmentation et la succession des unités textuelles » (Fontanille, 1998 : 82).

Selon J. Fontanille, la narrativité ayant pris ses « origines » dans le principe structuraliste du « sens comme une différence », sont pertinents pour l'analyse les éléments susceptibles d'entrer dans un système d'évaluation et de construction de *différences*, lesquelles, saisies dans un texte, se présentent comme des transformations entre deux contenus, situés à divers endroits dans le discours ; par conséquent, d'une place à une autre, une catégorie se trouve « transformée, modulée, déformée ou inversée » (Ibid.).

De ce raisonnement découle le principe suivant : *dans un discours, le sens n'est saisissable qu'à travers ses transformations*. Dès lors, « comme tout récit repose aussi sur le même type de transformation sémantique, l'établissement de la signification d'un

génératif au moyen duquel A.J. Greimas entendait décrire le caractère universel de la production du sens dans un texte. Pour lui, la sémiotique standard de A.J. Greimas « est en premier lieu et essentiellement une sémantique. Elle ne permet pas de fonder une théorie des discours et de leur interprétation. » Le principal reproche que J. Geninasca lui oppose réside dans l'existence préalable du sens dans le carré sémiotique, c'est-à-dire « qu'il [est] indépendant de et antérieur à toute manifestation textuelle », avant qu'il ne soit donc pris en charge par du discursif (2004).

texte devient indissociable de l'étude de sa dimension narrative », souligne J. Fontanille. (Ibid.).

La généralisation de la narrativité, conçue comme le principe même de l'intelligibilité des discours, a ainsi permis de fonder la sémiotique du discours.

Or, l'activité narrative ne se réduit pas à la syntaxe des structures sémio-narratives ou à un enchaînement de fonctions mises au point par les théoriciens du récit. Ainsi, les transformations narratives ne sont-elles pas les seules possibles dans un discours : des figures, des ensembles sémantiques peuvent être également modifiés sans que cela se traduise par un changement narratif. Comme l'explique justement J. Fontanille, « le principe même de la transformation discursive doit donc être généralisé sans que cela entraîne une généralisation des structures narratives stricto sensu. Les transformations narratives ne sont qu'un des cas de figure possible des transformations discursives » (Ibid., p.83).

Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point quand nous parlerons de la définition de la séquence narrative et de sa correspondance ou non avec la segmentation textuelle. De fait, dans plusieurs formes de découpage de notre corpus nous assistons à une modification du plan figuratif sans qu'un changement narratif ait lieu.

En revanche, en narratologie, la narrativité entre plutôt dans une perspective rhétorique²⁵ et obéit à une stratégie de communication du narrateur. En tant que « délégué de l'auteur », celui-ci « joue » sur les différents constituants du mode narratif, à savoir : jeu de points de vue, liberté temporelle etc., en fonction de l'effet recherché. La narrativité dépend donc des modalités et des choix narratifs opérés par le narrateur.

En général, nous pouvons affirmer que la narratologie classique, dans le sillage de G. Genette, s'intéresse particulièrement au récit tel qu'il se présente à la lecture.

²⁵ L'activité narrative ou narration, peut être conçue en narratologie de trois manières différentes : premièrement, comme typologie des figures du récit (cf. G. Genette), deuxièmement, dans une perspective de micro-analyse, en lien avec la linguistique (cf. A. Rabatel, L. Danon-Boileau), troisièmement, dans quelques développements plus récents de la narratologie, en lien avec la figure du lecteur (cf. R. Baroni). En ce qui nous concerne, nous allons privilégier à la fois les perspectives de G. Genette et de R. Baroni.

L'analyse concerne alors principalement la nature et les fonctions du narrateur, la distance et la focalisation, la temporalité, la description, etc.

Pour notre part, et ce afin d'adopter une démarche sémiotique d'analyse, nous tenons à prendre en compte les rapports qui s'établissent entre la forme de l'expression et la forme du contenu. Nous distinguerons, à l'instar de G. Genette, le « récit » (représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage), l'« histoire » (l'objet du récit, ce qu'il raconte) et la « narration²⁶ » (acte narratif producteur du récit qui, comme tel, prend en charge les choix techniques) (1972 : 71-72). D'après G. Genette, l'analyse du discours narratif peut se définir comme l'« étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, et (en tant qu'elles s'inscrivent dans le discours du récit), entre histoire et narration » (1972 : 74).

Dans l'optique de notre problématique, la relation entre ces trois éléments mérite d'être observée précisément. D'une part, le récit s'offre directement au lecteur à travers une série de choix concernant la figure du narrateur, les modes de représentation de l'histoire et le traitement de l'espace et du temps. D'autre part, la narration, geste fondateur du récit, engendre la façon dont il est structuré et les différents modes de sa prise en charge par un narrateur. Enfin, en examinant le niveau de l'histoire²⁷, nous pouvons trouver des correspondances entre les deux plans de la signification.

En analysant plus spécifiquement le rapport entre narration et récit, nous pouvons également faire état des stratégies narratives de l'énonciateur qui sont déterminées, en partie à tout le moins, par le destinataire et l'effet qu'il s'agit de produire sur lui. La place particulière accordée à la narration par la tripartition de G. Genette peut, en outre, nous permettre de déterminer le degré de lisibilité d'un texte, et par conséquent de prévoir des formes de coopération du lecteur dans son rôle de récepteur du récit. En fonction de la place qu'occupe le fragment : sur le plan du contenu ou sur le plan de l'expression, de la fonction qu'il assure : argumentative ou

²⁶ C'est sur cet ensemble que sont fondées les bases de la narratologie classique.

²⁷ En affinant davantage ce « niveau », nous pourrions y distinguer la « diégèse » et l'« histoire ». La première correspondrait à l'histoire telle qu'elle est racontée dans le texte, à l'histoire mise en forme, et la deuxième correspondrait à la fable, au sens où ce terme est utilisé par U. Eco. Viendraient s'y rajouter le « récit », en tant que plan d'expression où sont mis en discours des éléments figuratifs, et la « narration » comme énonciation de ce récit.

narrative, de l'énonciateur qui le prend en charge : jouissant de la crédibilité du lecteur ou non, la coopération du lecteur ne sera pas la même. Elle apparaîtra parfois comme purement narrative, en lien avec la suite de l'histoire, parfois comme sensible, suivant en cela les changements thymiques que les découpages mettent en jeu, et parfois comme une forme du *croire*, jouant cette fois sur le contrat de véridiction qui s'établira entre les partenaires de la construction énonciative.

1.3.2.1. Narration et lisibilité d'un texte

Examinons à présent, à la lumière des éléments ci-dessus, quelques conditions de la lisibilité d'un texte. Selon R. Barthes, celle-ci serait fonction de la narration et permettrait de juger de la conformité ou de la non-conformité d'un texte avec un genre et/ou une époque donnés : « [nous] appelons classique tout texte lisible », affirme R. Barthes (1970 : 10). Aussi, une narration classique, définie comme « l'ensemble des techniques faisant coïncider niveau apparent du récit et structure profonde de l'histoire » – autrement dit, récit et intrigue, – favorise-t-elle l'adhésion du lecteur, si l'on suit les explications fournies par V. Jouve (2006 : 154).

Serait donc efficacement lisible un texte où la narration est caractérisée par : un narrateur omniscient, extérieur à l'histoire qu'il raconte en récit premier (narrateur extradiégétique-hétérodiégétique dans la terminologie de G. Genette), une histoire narrée au passé et dans l'ordre chronologique, un rythme qui ferait alterner scènes et sommaires. En reprenant les termes de V. Jouve, est particulièrement lisible un récit classique se présentant comme « stable, clair, chronologique et passant pour vrai » (Ibid.).

D'après cet auteur, le texte lisible est caractérisé, en outre, par une suite d'actions structurée – il a un début, un milieu et une fin – et logique – chaque étape entraîne la suivante. En somme, il se présente comme une rationalisation du réel conforme aux schémas établis, la force de la narration classique étant d'assurer la transparence du schéma archétypal de l'histoire.

Sur le plan idéologique, le propre du récit conventionnel consiste à conforter la façon « habituelle » du lecteur de voir les choses. « Le récit conventionnel retrace toujours la réduction d'un déséquilibre. Tout se passe comme s'il avait horreur du doute

et du chaos²⁸. Il apparaît ainsi comme fondamentalement conservateur dans sa structure » (Ibid.).

Cependant le récit a fait l'objet de grandes mutations au cours du XX^{ème} siècle, notamment en mettant en œuvre de nouvelles formes littéraires. Une des raisons de ce changement est d'ordre épistémologique : la vérité ayant perdu son caractère absolu, la structure rassurante des formes classiques devient inadaptée et le « modèle rationnel du récit [...] périmé » (Ibid.).

En conséquent, au lieu de favoriser une représentation considérée comme un miroir du réel par le lecteur, il s'agit désormais d'amener ce dernier à adopter une vision critique. Les procédés les plus utilisés seront dorénavant ceux qui n'étaient qu'épisodiques dans les récits « classiques » : brouillage des niveaux narratifs, bouleversements temporels, jeux sur les focalisations, ralentissement du récit etc., autant de moyens qui remettent en cause la lisibilité du récit classique.

Parmi les caractéristiques du récit contemporain nous pouvons retenir tout d'abord l'importance accordée à la construction et à la composition du récit, chargées de traduire la complexité du réel. Ensuite, l'hétérogénéité et la multiplicité du matériau romanesque qui intervient dans la cohérence et l'unité des textes, réduisant ainsi la part de l'intrigue au profit d'interrogations, de commentaires, d'analyses et d'autres formes du discours. Enfin, une remise en question de l'autorité narrative : la structure énonciative devenant de plus en plus complexe, le lecteur est mis face à une diffraction de la voix du texte. Comme le souligne V. Jouve auquel nous nous référons ici, « ces nouvelles caractéristiques de la narration [dans le récit contemporain] ont inévitablement bouleversé les modalités du rapport au texte » (2006 : 156).

Si le récit classique « se donne à lire comme progression logique », dans le sens où la signification « des événements à venir est à chercher dans les événements déjà mentionnés », l'émiettement du récit moderne oriente le lecteur vers un autre type de lecture. V. Jouve explique que la hiérarchisation « ne se fait plus au regard d'une cohérence difficile à trouver, mais en fonction des préférences subjectives du lecteur »

²⁸ Dans la deuxième partie de notre travail nous verrons l'importance que les instigateurs du réalisme socialiste accordaient à une narration classique, lisse et transparente, censée véhiculer une clarté

(2006 : 157). Cependant, il est clair d'après lui, que si « le type de récit détermine en grande partie le mode de lecture », les façons de lire « dépendent à présent aussi des choix du lecteur » (Ibid.).

Dans cette optique, la lisibilité du texte est plutôt fonction, comme le souligne J. Geninasca du rapport de « compatibilité ou d'incompatibilité qui s'installe entre une compétence discursive et les virtualités d'un objet textuel » (1991 : 242). Concluons pour l'instant en citant V. Jouve que « le récit contemporain ne se contente donc pas de proposer de nouvelles façons de raconter : il dessine, en même temps, d'autres façons de lire. C'est aussi par ce biais qu'il enrichit notre rapport au monde » (2006 : 159).

Chez Ismail Kadaré également, la narration fait l'objet d'un travail particulier. Si nous devons particulariser quelques-uns des romans qui composent notre corpus en fonction des critères ci-dessus (construction, hétérogénéité du matériau romanesque, remise en question de l'autorité narrative, etc.), nous pourrions mettre en évidence leur résistance à une lisibilité habituelle. Ainsi par exemple, *Le Monstre* ne se présente pas comme un texte facile : les figures qu'il met en jeu ne sont pas stables ; dans le roman, elles changent de statut selon l'énonciateur qui les prend en charge. L'ensemble de l'ouvrage lui-même apparaît plutôt comme un texte abscons, en raison, entre autres, du statut du narrateur, pas homogène. En effet, celui-ci est divisé en deux instances : le narrateur principal, dont le rôle se trouve réduit au profit d'une deuxième instance, celui d'un scripteur. Ce dernier met en jeu un *croire* autre et établit une relation particulière avec le lecteur à cause des fragments écrits (morceaux d'une thèse de doctorat) dont il est à l'origine et qu'il soumet à la lecture.

Quant à la construction du récit, ponctuée entre autres de fragments qui font leur apparition dans la structure d'ensemble de façon arbitraire, elle traduit une certaine complexité, une superposition de couches et de points de vue qui rendent la perception de l'ensemble plus difficile. En résumé, les techniques que I. Kadaré met en œuvre dans ce roman ne font pas coïncider le niveau apparent du récit et la structure profonde de l'histoire. L'intrigue, d'ailleurs, y est minimaliste. Elle se synthétise en un seul motif, celui de l'enlèvement. Le matériau romanesque enfin est hétérogène : lettre, thèse, réflexions et souvenirs sont autant de formes qui diversifient la réception du lecteur.

Dans d'autres romans, ce matériau se décline en journaux intimes, quotidiens de la presse, chroniques etc. (cf. *Le Général de l'armée morte*, *Les tambours de la pluie*).

Cette narration complexe qui est à l'œuvre dans *Le Monstre* est aussi porteuse d'un point de vue idéologique : ce roman désoriente plutôt qu'il ne réconforte, la « réalité » qu'il dépeint apparaît comme chaotique, fuyante, à la frontière entre le réel et l'irréel. Elle amène le lecteur à s'interroger, en même temps que le scripteur, non pas tant sur l'intrigue, que sur ce qui se construit autour, c'est-à-dire, sur ces questions récurrentes de trahison et de terreur politique dont traite *Le Monstre*.

Nous développerons ultérieurement les caractéristiques de la narration de Kadaré d'un point de vue sémiotique. Soulignons pour le moment que la prise en charge de textes de la littérature moderne a conduit à l'articulation d'une théorie de l'énonciation et du récit énoncé. Comme nous aurons l'occasion de l'observer dans nos analyses, les textes contemporains ne sont pas organisés comme discours par la seule narrativité. Par conséquent, ils ne peuvent être saisissables au seul moyen de la sémiotique narrative standard où la problématique de l'énonciation est laissée en dehors de ses préoccupations. D'autres dimensions doivent être prises en compte dans l'analyse afin de traiter les phénomènes spécifiques qui caractérisent la production et la saisie des récits contemporains. Pour nous, il s'agira de prendre en compte le rôle des structures énonciatives dans l'organisation figurative et la forme fragmentée de nos textes.

1.3.3. Saisies et disposition textuelle

Nous nous intéressons, en dernier lieu, au dispositif textuel qui est un facteur important pour l'établissement de la signification globale d'un texte dans la mesure où il permet la mise en correspondance des grandeurs figuratives. Pour le lecteur, il s'agit de comparer et de poser l'équivalence entre les différents segments du texte afin de faire émerger un tout de signification.

Consacrant une part importante de sa théorie à l'organisation textuelle, J. Geninascia critique à cet égard la sémiotique narrative, qui, d'après lui, « était peu curieuse de la morphologie textuelle » (1997 : 11). Par conséquent, il est d'avis que

l'étude de la narration est restée longtemps incomplète, étant donné que cette activité était dépouillée de sa complexité.

Pour lui, un texte littéraire (un roman dans le cas qui nous intéresse) se présente généralement comme composé de « syntagmes sériels », c'est-à-dire d'« énoncé(s) achevé(s) et complet(s) qui aurai(en)t la forme d'une suite finie de termes, qu'elles qu'en soient, par ailleurs, la nature linguistique et la dimension » (Ibid.). Il s'agit d'énoncés « relativement autonomes, articulés en un nombre n de termes définis, entre autres, par la place qu'ils occupent dans la chaîne syntagmatique » (1997 : 69).

Aussi, les chapitres d'un roman par exemple, sont-ils le « résultat d'une suite ordonnée de partitions d'un espace textuel global ». Ils obéissent à un certain principe d'organisation textuelle qui définit la forme de cohérence discursive qui doit être la leur. « Leur signification consiste dans la hiérarchie des actes énonciatifs dont dépend aussi bien la solidarité des espaces partiels d'un espace soumis à une suite ordonnée de partitions que celle des représentations sémantiques qu'on leur attribue » (1997 : 70).

Selon Geninasca, le syntagme sériel se prête, du fait de son organisation textuelle, à deux saisies simultanées : *sémantique* (saisie qui concerne les virtualités relationnelles des propriétés des grandeurs figuratives) et *rythmique* (ou *impressive* : saisie qui concerne les ensembles de configurations perceptives corrélées à des syntagmes tensifs et phoriques).

La première consiste notamment dans l'interprétation en termes de transformations sémantiques des découpages de la présentation narrative : elle ne présente pas les faits dans l'ordre chronologique de leur apparition, mais postule implicitement un rapport de présupposition entre eux. Ainsi, la mise en scène d'un scénario qui insiste sur la non succession des faits dans leur ordre chronologique, met-elle d'autant plus en évidence les relations qu'ils sont supposés entretenir. (cf. *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*).

La deuxième consiste à éprouver le texte à travers une suite d'« événements » rythmiques dont il fournit la trace perceptible. Ainsi, peut-on envisager une structure discursive minimale qui « articule deux espaces textuels (contigus et complémentaires) sémantiquement équivalents et dont la succession syntagmatique est interprétable en

termes de transformation. Passer d'une unité (discursive) A à une unité B, cela revient, pour le lecteur, à opérer une transformation qui le fait passer d'un état (cognitif et/ou pathémique) X à un état Y » (1997 : 93). On peut actualiser une structure minimale, vécue comme une séquence d'états tensifs et phoriques, faite d'attente, de surprise et de détente par exemple. Cette saisie est particulièrement en jeu dans notre corpus, notamment dans *Chronique de la ville de pierre* et *Les tambours de la pluie*, lorsque le passage d'un découpage textuel à un autre ne s'accompagne pas forcément d'un changement de la structure narrative, mais touche plutôt le lecteur d'un point de vue sensible par des effets de tension ou de détente provoqués par ce passage.

Dans la théorie de J. Geninasca, l'établissement de l'organisation textuelle d'un énoncé précède et conditionne donc son instauration comme discours. Les relations constitutives de l'organisation spatiale des segments d'un énoncé discursif²⁹ définissent, une fois converties, les relations sémantiques à établir entre les énoncés coextensifs des espaces textuels partiels. Tout se passe, d'après lui, comme si à chaque relation qu'entretiennent les espaces partiels résultant d'une suite ordonnée de partitions, correspondait une instruction spécifique.

Geninasca distingue ainsi pour sa part trois types de relations : de *complémentarité*, de *succession* et de *hiérarchie*, qui, définies par le dispositif textuel, sont traduites en relations de nature sémantique. Ainsi :

1. la complémentarité de deux espaces textuels postule, entre les énoncés qui leur sont coextensifs, une relation d'équivalence sémantique ;

2. le passage d'un espace textuel à son complémentaire doit s'interpréter comme une transformation dont le sens est celui de la chaîne verbale ;

3. la relation hiérarchique, enfin, qui ordonne les couples d'espaces complémentaires, est l'expression de la hiérarchie des transformations dont dépend la cohérence, ou l'intelligibilité de l'énoncé global (1997 : 14).

Il apparaît donc, dans le cadre d'une description topologique de la cohérence discursive des « textes littéraires », que l'organisation du texte fonctionne, selon J.

²⁹ Leur reconnaissance dépend d'une procédure de découpage.

Geninasca, « à la manière d'une forme contextuelle, par elle-même dépourvue de sémantisme propre mais dont les postulats relationnels conditionnent l'instauration d'une totalité signifiante » (2004). En effet, d'après lui, « prétendre d'un espace textuel qu'il est convertible en une totalité signifiante cela revient à postuler l'isomorphisme d'un dispositif spatial et d'une organisation sémantique, dont une même forme topologique assurerait l'intelligibilité » (Ibid.). En d'autres termes, la structure spatiale propre au texte littéraire est, par elle-même, dépourvue de toute pertinence sémantique. Cependant, elle conditionne, sans pour autant les déterminer, les opérations énonciatives de la stratégie de cohérence. Informé d'une structure spatiale, le texte des discours littéraires oriente ainsi la quête et l'exploration des contextes les plus divers.

Résumons donc par cette citation de J. Geninasca qu'« un énoncé verbal, pour autant qu'il soit informé d'une organisation spatiale, acquiert le statut d'un texte discursivement interprétable. Devenu le lieu d'une opération de « transsubstantiation » qui, transposant les termes et les relations dont il est informé sur la dimension sémantique, il assure l'instauration de la totalité signifiante d'un discours » (2004).

C'est l'énonciation, qui, « articulant deux espaces textuels, installe entre les représentations qu'on leur assigne un rapport de transformation, les opérations énonciatives ayant pour corrélat celles des morphologies textuelles » (1997 : 93-94).

Concluons pour le moment que le concept de syntagme sériel permet de rendre compte de l'organisation, lors de la lecture, du champ des représentations. Des contraintes de cohérence et de lisibilité dépendantes de l'instance énonciative permettent la reconnaissance d'énoncés, qui « sans se confondre nécessairement avec l'une des unités constitutives de la structure discursive, reproduisent, en des endroits non prédéterminés, le principe d'organisation du texte global » (1997 : 79).

L'introduction des concepts de « saisie » et de « rationalité » dans l'instauration des objets sémiotiques littéraires montre en effet que « toute réflexion sur les figures rhétoriques présuppose une théorie, aussi élémentaire soit-elle, de l'énonciation et de son sujet » (1997 : 62). Ainsi, renouvelle-t-elle complètement la question de la communication littéraire (cf. *infra*) en mettant en évidence le rôle actif du lecteur dans la prise en charge du texte. Dans le cadre de notre travail, soulignons que la théorie

discursive de J. Geninasca nous permet de déterminer le rôle des formes textuelles dans la prise en charge et l'instauration du texte comme « totalité signifiante » par le lecteur, ce qui se révèle très intéressant dans le cas des discours fragmentés.

1.4. Un parcours pour l'analyse

A partir des éléments examinés jusqu'à présent, nous proposons un parcours d'analyse qui s'inspire de la théorie de J. Geninasca. Dans ce but, et avant d'aborder notre problématique de la fragmentation de la narration de façon plus approfondie, nous allons préciser l'utilisation de quelques termes souvent donnés pour synonymes et interchangeables dans l'étude des faits littéraires. Il s'agit, en effet, de distinguer entre « objet textuel », « discours » et « texte ». De leur définition dépendra l'orientation que nous entendons donner à notre travail.

1.4.1. « Objet textuel », « discours », « texte », – quelle terminologie ?

La notion de texte est largement utilisée dans le domaine des études littéraires, mais elle fait rarement l'unanimité. Ainsi, le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* la définit-il comme « une chaîne linguistique parlée ou écrite formant une unité communicationnelle »³⁰.

Or, selon Geninasca, « l'«écrit» – ou le «dit» – n'est pas le texte. Préalablement à sa prise en charge par le sujet, à la saisie/construction que doit encore effectuer une instance énonciative, il n'est pour le lecteur, pour l'auditeur, que la promesse ou la virtualité d'un texte : un objet textuel, ce sur quoi – à partir de quoi – il convient d'instaurer un (ou plusieurs) texte(s). Chaque usage, chaque « pratique discursive » a pour effet d'actualiser certaines des virtualités de cet objet textuel, par et à travers l'actualisation simultanée d'un sujet (une instance énonciative) et d'un objet (le texte proprement dit) » (1997 : 86).

³⁰ Entrée « texte », (1972 : 594).

Autrement dit, l'« objet textuel » est constitué de l'énoncé verbal qui relève du domaine de la linguistique, tandis que le « texte » est cet énoncé même, informé d'une organisation discursive destinée à assurer l'émergence d'un ensemble signifiant ou discours. Ce dernier relève du domaine de la sémiotique.

Cette distinction entre deux statuts différents et le passage de l'objet textuel au texte lui-même ne sont pas sans conséquence. Ils postulent d'emblée l'acte de lecture qui permet de transformer le texte en discours grâce à son actualisation. En effet, selon Geninasca, « lire, interpréter un énoncé, en constituer la cohérence, cela revient à actualiser le texte – dont l'objet textuel n'est encore que la promesse – en vue de le saisir comme un tout de signification, comme un ensemble organisé de relations, autrement dit, comme un discours » (Ibid.).

Cette conception du discours propre à cet auteur, présuppose, tout d'abord, que l'opposition entre les plans de l'expression et du contenu est « dépassée ». Par conséquent, le texte ne doit plus être considéré comme signifiant d'un contenu signifié. De fait, selon Geninasca, « l'énoncé discursif n'est pas le résultat d'une « sémosis » entendue comme mise en relation de présupposition réciproque d'une forme du contenu et d'une forme de l'expression. Le discours n'a d'existence et de réalité que pour une instance énonciative, par la vertu d'une (ou de plusieurs) stratégie(s) énonciative(s) qui, s'appliquant à un objet textuel, le transmue(nt) en objet sémiotique »³¹ (1997 : 8).

En même temps, cela oblige à reformuler la notion de « communication littéraire »³² : cette dernière n'est plus le transfert d'un message – en l'occurrence le texte littéraire – entre un auteur et ses lecteurs : c'est « le lecteur qui, prenant en charge un

³¹ Sur ce point, nous pouvons noter l'évolution de la théorie de Geninasca. Dans son article *Pour une sémiotique littéraire* (1987), l'auteur adoptait une autre position à ce propos : il s'agissait de définir la procédure d'analyse en tenant compte « du type de corrélation [...] installé, au moment de la sémosis, entre la forme du contenu et de celle de l'expression » (p.8). Pour lui, la mise en place d'une procédure d'analyse engageait bien l'opération de sémosis, qui consistait à construire, à partir de la manifestation, une forme de l'expression, et à postuler une forme du contenu, conjointe à celle-ci, au moment de l'acte d'énonciation.

³² En dehors de sa fonction esthétique, le fait littéraire a été longtemps conçu comme un fait communicationnel. En 1936 déjà, un des représentants du Cercle linguistique de Prague, J. Mukarovski, définissait les œuvres d'art en tant que signes autonomes. Les œuvres d'art « à sujet » comme la littérature, la peinture, la sculpture « ont encore une seconde fonction sémiologique, qui est communicative », (1972 : 218).

objet verbal, se doit de l'instaurer comme un ensemble signifiant » (2004). Autrement dit, selon J. Geninasca, « la communication littéraire n'a rien à voir avec la transmission de messages, elle présuppose, en revanche, de la part de l'auteur-lecteur et du lecteur-auteur, l'exercice d'une stratégie de cohérence en même temps que l'expérience d'une cohésion perceptive, ou comme on dit aujourd'hui, sensible » (Ibid.).

La conception du discours comme un « tout de signification » qui a besoin d'une instance d'énonciation pour être actualisé, engage une théorie capable de spécifier la structure des rôles subsumés par elle. Nous observerons ici, de façon plus détaillée, deux axes qui sont privilégiés à différents moments de la pratique discursive. Il s'agit notamment de s'arrêter sur le discours et ses stratégies de cohérence et sur le lien entre cohérence et énonciation.

1.4.2. Cohérence et émergence d'un discours

Soulignons d'emblée que la question de la cohérence occupe une place importante dans la théorie de J. Geninasca. Pour lui, la communicabilité d'un discours tient au fait que ce dernier « est intelligible et cohérent, intelligible parce que cohérent » (2004).

Dans son article intitulé *Que la cohérence des discours littéraires échappe aux contraintes proprement linguistiques* (2004), il rejette la conception classique de la cohérence du discours, c'est-à-dire : le discours en tant qu'« énoncé transphrastique et linéaire dont la cohérence dépend du caractère approprié des enchaînements ». Geninasca prend appui sur le cas des textes littéraires qui ne sont pas forcément transphrastiques (cf. certains poèmes qui ont la forme d'un syntagme énumératif indépendant de la syntaxe, ou encore le découpage des textes littéraires en parties, chapitres, strophes, etc., qui témoigne du statut non linéaire de leur organisation).

En effet, comme il l'explique, « l'enchaînement de leurs constituants y est visiblement subordonné à une organisation de nature hiérarchique. Le premier chapitre d'une seconde partie de roman entretient certes un rapport de succession matérielle avec le dernier chapitre de la première partie, alors que, de toute évidence, le rapport de succession sémantique, en l'occurrence, concerne les parties du roman. » La cohérence

discursive proprement dite est, d'après lui, davantage « une question d'interprétation qu'une question formelle » (Ibid.).

Geninasca arrive donc à la conclusion qu'il « n'est pas possible d'envisager le discours comme le produit de règles assurant sa cohérence » (2004). Il défend au contraire la thèse selon laquelle la cohérence discursive est « indépendante des contraintes linguistiques ». En effet, concevoir le discours en tant qu'ensemble signifiant exige de ne pas le confondre avec la somme des phrases qui le composent ; cela postule, par conséquent, l'existence d'une (ou de plusieurs) structure(s) discursive(s), distincte(s) des structures phrastiques. Cela présuppose, également, l'existence d'une pluralité de langages corrélable à une pluralité de stratégies de cohérence, ces dernières étant déployées lors de l'acte de lecture.

Chaque lecture correspond, selon J. Geninasca, à un parcours interprétatif aux étapes définies : procédure de découpage, établissement de l'organisation textuelle, interprétation sémantique des relations spatiales, instauration des relations propres à la structure discursive, mais dont le tracé peut varier en raison tant des virtualités de l'objet textuel que de déterminations subjectives du lecteur. Ainsi, pour lui, « définir une stratégie de lecture ce sera entre autres, dans le domaine littéraire du moins, préciser les conditions de construction de la cohérence » (1997 : 15-16). Il appelle rationalité « les différents modes d'instauration de la cohérence, ou de la signification d'un texte » (1997 : 87).

Comme nous l'avons vu précédemment, J. Geninasca reconnaît deux types de sémiotiques, définissant deux modes de cohérence et d'intelligibilité (cf. *supra* : sémiotique du signe-renvoi et sémiotique des ensembles signifiants). Il y a donc, pour lui, deux manières d'instaurer un objet textuel comme texte, chacune d'elles engageant un type spécifique de rationalité. C'est ainsi qu'il distingue une rationalité *pratique* « de nature inférentielle », et une rationalité *mythique* qui « intègre les structures signifiantes à l'intérieur de la structure des discours littéraires » (1997 : 61).

La rationalité pratique se définit, selon J. Geninasca, par rapport à la seule saisie *molaire*. Cette dernière « s'arrête aux grandeurs constituées que définit un savoir associatif, socio-culturel ou idiolectal : figures, configurations, parcours figuratifs d'une

sémiotique du monde naturel, concepts, ensembles conceptuels ». Cela veut dire que les totalités qu'elle constitue « sont intelligibles sans pour autant être signifiantes » (Ibid.).

En revanche, la rationalité mythique implique les deux saisies, *molaire* et *sémantique*. Cette dernière « concerne les virtualités relationnelles des propriétés de ces grandeurs » (1997 : 59). Dans cette perspective, la totalité des éléments a les propriétés d'une structure signifiante. Par conséquent, « les ruptures d'isotopies ne sauraient empêcher l'application des opérations énonciatives qui en assurent la cohérence » (1997 : 62). Rien ne s'oppose, selon J. Geninasca, « à ce qu'un énoncé se prête à deux lectures, qu'il satisfasse à la fois aux conditions de sens propres à une saisie molaire et à une saisie sémantique » (Ibid., p.60), attribut qui participe à l'organisation de la stratégie persuasive des œuvres.

1.4.2.1. Quelle cohérence pour le texte fragmenté ?

Comme dans tout texte, dans le cas des discours fragmentés qui nous intéressent, la structure discursive qui régit les différents découpages est un objet à construire à partir de la forme textuelle par une instance qui doit actualiser et interpréter les relations entre les parties ainsi découpées. L'organisation sémantique établie par le lecteur sera intelligible et signifiante, étant donné que celui-ci engagera la rationalité mythique impliquant les deux saisies, molaire et sémantique.

Cependant, un troisième type de saisie est particulièrement en jeu grâce à la procédure du découpage. Ainsi, l'identification de tensions présentes dans le texte par suite de cette procédure pourrait entraîner le lecteur vers la saisie dite *impressive* qui « met en relation des perceptions entre elles, et établit des configurations rythmiques, tensives et esthésiques » (1997 : 215). D'après J. Geninasca, « le concept de rythme [est] défini comme alternance prévisible et indéfinie, à l'intérieur d'une structure achronique, de tensions et de détentes, constitutives de ce qu'on pourrait appeler, un « état dynamique ». La valeur esthétique du rythme tient, sans doute, à l'isomorphisme qu'il instaure entre les configurations perceptives de l'objet et les états thymiques (tensifs et phoriques) du Sujet » (Ibid.). Dans le passage d'un découpage à un autre, le Sujet change donc d'état thymique.

Cette étape fait effectivement partie de la saisie de la signification dans le discours littéraire. Elle nous renvoie notamment à cette autre particularité du texte littéraire qu'est l'esthésie. Selon J. Geninasca qui traite particulièrement de ce sujet, les discours littéraires « ont cette propriété, généralement reconnue, d'être à la fois intelligibles et sensibles : ils satisfont à des conditions de cohérence en même temps qu'ils privilégient la dimension esthétique. Leur spécificité, à l'intérieur de la classe des discours non transitifs, tient à ceci que la saisie de leur signification présuppose la prise en compte des traits suprasegmentaux, prosodiques et rythmiques, de l'énoncé » (2004).

À partir de ces considérations, nous pouvons concevoir que la délimitation d'un texte, caractérisée entre autres par le changement d'isotopie et les phénomènes rythmiques qui en dérivent, peut relever d'une véritable fracture qu'il faut prendre en compte lors de l'interprétation. Nous pouvons ainsi observer, comme le suggère J.C. Coquet, « ce qui advient de l'identité des êtres ou des objets, ou le cas échéant la variation des formes, analyser leur rythme, leur prosodie etc. » (1997 : 145).

Dans le cas des discours fragmentés, la division du texte en fragments est donc un élément important à prendre en compte. La discontinuité occasionnée par la fragmentation peut notamment être lue comme un « écart », une « imperfection », nous amenant à nous interroger sur le type de saisie à laquelle il est fait appel. Est-ce que le texte propose par exemple une nouvelle règle de jeu « esthétique » ou le morcellement est censé produire de nouveaux chocs et d'autres fractures ? L'imperfection apparaîtrait alors, selon la célèbre formule de A.J. Greimas « comme un tremplin qui nous projette de l'insignifiance vers le sens » (1987 : 99).

Nous pouvons considérer que le découpage et les ruptures d'énonciation qui sont à l'origine de la fragmentation du texte forment des failles dans le discours, et entraînent des changements de types de saisies pour le lecteur par le montage des figures qu'elles suggèrent.

Il faut avoir à l'esprit que les différentes formes de fragmentation présupposent en même temps une division préalable du texte en segments ou entités provisoires : ce sont des séquences textuelles. Cependant, comme J. Geninasca l'a souvent fait observer, les « unités textuelles » ainsi obtenues ne sont pas des « unités discursives », parce

qu'elles ne sont pas forcément pertinentes dans la perspective d'une interprétation sémantique. Parfois celles-ci constituent des entités à part entière, parfois elles se combinent entre elles en créant des entités plus larges entre lesquelles le lecteur est convoqué à établir des relations pour faire émerger un tout de signification ou discours, au sens donné à ce terme par J. Geninasca (voir *supra*). La première étape d'analyse est d'organiser l'ensemble du texte en séquences. Des critères discursifs sont théoriquement utilisés pour reconnaître ces séquences ou situations discursives : chacune d'elles correspond à un agencement particulier d'acteurs, de temps et de lieux. Habituellement, nous passons d'une séquence à une autre lorsqu'un nouvel acteur apparaît ou disparaît, lorsque le lieu ou la situation temporelle changent. Chaque découpage en tant que séquence textuelle met donc en discours des acteurs, des temps et des espaces propres.

Comme nous avons eu l'occasion de l'observer précédemment, ces trois dimensions de la composante discursive sont à considérer non pas comme une représentation descriptive du monde, mais comme les éléments de la forme du contenu. C'est pourquoi il convient de percevoir les relations que ces éléments entretiennent entre eux et la signification qui se dégage de leur mise en relation, pour analyser ensuite la forme du contenu dans chaque séquence.

Soulignons que par l'opération de la mise en séquences, il s'agit de fragmenter le premier ensemble textuel en unités plus petites. Or, ce qui est propre au texte fragmenté, c'est que la forme déjà découpée du texte constitue un préalable à l'organisation du texte en séquences discursives. En d'autres termes, les séquences textuelles formées par le découpage fonctionnent comme une forme contextuelle à prendre en compte dans l'interprétation.

Cependant, il faudrait bien évidemment distinguer la séquentialisation textuelle de la structure narrative proprement dite (cf. *infra* R. Baroni). La preuve de leur existence autonome est cette impression de piétinement narratif que l'on peut ressentir dans certains récits, même si nous passons d'une séquence à une autre.

En résumé, il est nécessaire de distinguer les séquences textuelles des séquences discursives et de la structure narrative. Mais, d'un autre côté, il s'agit de ne pas oublier que la segmentation constitue aussi une procédure de textualisation, « qui découpe le

discours en parties, établit et dispose en succession les unités textuelles (phrases, paragraphes, chapitres, etc.), procède à l'anaphorisation, etc., en tenant compte évidemment de l'élasticité du discours » selon le DRTL (1993 : 324). La disposition intratextuelle que textualisation établit entre les divers découpages doit nous amener à considérer la manière dont la juxtaposition des différentes séquences (syntagmatisation) forme la structure d'une totalité signifiante. L'enchaînement des découpages engagera à son tour l'interprétation de l'énonciataire en ce qui concerne le type d'enchaînement qui le caractérise et le changement d'état cognitif ou thymique qu'il entraîne.

Le découpage textuel se révèle donc être un élément central dont dépend une série d'autres procédures d'analyse. S'il a un statut à part entière en raison des éléments figuratifs qu'il met en discours, il intervient également dans la syntagmatisation de la structure d'ensemble où il peut jouer ou non un rôle dans le développement des structures narratives. En revanche, son fonctionnement apparaît moins étudié quant à sa saisie et aux effets de sens qu'il produit sur le lecteur. C'est ce que nous essayerons de comprendre dans le présent travail.

Nous avons vu notamment que d'après J. Geninasca, le discours est la prise en charge, la saisie/construction qu'effectue l'instance énonciative à partir de l'objet textuel. L'actualisation de certaines virtualités de cet objet et l'organisation discursive que l'énonciataire fait par l'acte de lecture permet l'émergence d'un ensemble signifiant. Ce mécanisme qui est valable pour le fonctionnement général du discours, l'est d'autant plus pour les discours morcelés. Seulement dans ceux-ci, l'effet d'énonciation produit est différent à cause de la fragmentation du discours. De ce fait, les différentes formes de découpages qui présupposent des formes d'agencement des figures, constituent un dispositif relationnel préalable à toute interprétation. Tout en déroutant le lecteur, la fragmentation l'amène cependant à trouver une cohérence de sens, à adopter une saisie sémantique au détriment et/ou à côté d'une saisie molaire, en plus de la saisie rythmique qui est particulièrement à l'œuvre dans les textes fragmentés.

En d'autres termes, par les corrélations sémantiques que le lecteur doit établir à partir de la morphologie textuelle entre différents pôles d'énonciation et des ensembles de figures que les découpages mettent en place, nous pouvons émettre l'hypothèse que la mise en discours des textes morcelés guide le lecteur vers un autre système de sens,

non pas linéaire, mais textuel. Tout en rendant plus difficile la reconstruction de la fabula, le texte fragmenté oriente donc le lecteur vers un autre régime de signification.

Par exemple, cela peut amener le lecteur à voir dans les disjonctions et conjonctions successives que provoque la mise en discours des différents découpages un principe paradigmatique d'organisation narrative. Si nous partons du postulat qu'à chaque point du syntagme se profile un paradigme possible, nous pouvons reconnaître dans les différents découpages des projections de paradigmes dans le syntagme, mélangeant par conséquent différentes strates de temps, d'espaces et d'acteurs.

Résumons donc en suivant J. Geninasca que le repérage des ruptures, des liens et des transitions de la segmentation constitue la première étape de l'analyse sémiotique. Dans un but d'analyse, nous sommes amenée à rechercher des unités significatives ainsi qu'un mode particulier de leur organisation.

1.4.3. Structuration globale du texte et acte d'énonciation

D'après J. Geninasca l'interprétation d'une structure discursive ne relève pas directement d'une analyse sémantique des énoncés constitutifs de l'énoncé global : « elle n'est pas la somme d'interprétations partielles et locales [...] » (2004). Au contraire, elle présuppose la mise en place de certaines relations et l'exercice de certaines opérations énonciatives. Combinée avec les procédés textuels, la structure discursive informe l'objet textuel, l'instaure comme texte, tout en définissant « un ensemble de contraintes sur la sélection et l'établissement des représentations sémantiques » (1997 : 96). L'énoncé discursif est donc la manifestation d'un acte de discours actualisé par la lecture. De ce point de vue, l'auteur d'un côté et le lecteur de l'autre, remplissent, « quoi que différemment, les rôles d'énonciateur et d'énonciataire que subsume, par définition, le sujet de l'énonciation » (Ibid. p.93).

Les liens établis entre les structures discursives et les configurations subjectives effectuées par l'énonciataire, conduisent, selon J. Geninasca, à rechercher à quelles conditions il est possible « d'interpréter les transformations observables au plan de

l'énoncé et les changements d'« états » dont l'acteur énonçant est, en sa position de sujet énonciataire, le lieu » (1991 : 248).

En élargissant quelque peu cette conception, nous pouvons affirmer que le discours doit son existence à l'acte énonciatif du lecteur qui l'informe comme un tout de signification. Comme l'affirme J. Geninasca lui-même, le discours « n'est tout entier ni dans l'objet, ni dans le sujet. Sa « réalité » est fonction des « réponses » qu'un objet textuel peut apporter aux attentes définies par la compétence d'un sujet » (1997 : 94). En d'autres termes, la signification d'un discours est dans l'acte d'énonciation, la composante de l'énonciation étant ici prise du côté de l'énonciataire. La cohérence du discours est ainsi établie par un projet de lecture, un acte énonciatif appliqué à l'objet textuel. L. Panier souligne à juste titre que « lire en sémiotique, c'est construire un discours. [...] La lecture sémiotique actualise tout à la fois le discours et son sujet. La sémiotique discursive est aussi une sémiotique de l'énonciation conçue comme l'acte qui donne lieu à l'ensemble signifiant du discours et aux conditions de sa cohérence » (2005).

J. Fontanille, quant à lui, précise que spécifier le domaine de l'énonciation, c'est d'abord le dégager de trois autres domaines avec lesquels il se confond trop fréquemment : celui de la communication, celui de la subjectivité et celui des actes de langage. Selon lui, dans l'histoire récente des sciences du langage, on observe un curieux face à face entre deux grandes tendances :

1. D'un côté, les héritiers des travaux de Benveniste, représentant la tradition européenne, qui « défendent la nécessité d'une composante énonciative en linguistique ». Leurs travaux ont surtout insisté sur le développement de l'appareil formel de l'énonciation, sous la forme d'une énonciation énoncée (acteurs, espaces et temps de l'acte d'énonciation représentés dans l'énoncé), ainsi que sur une typologie des instances de l'énonciation (narrateurs, observateurs, acteurs et lecteurs modèles, etc.).

2. De l'autre côté, les héritiers de la tradition anglo-saxonne, et notamment le courant logiciste et cognitiviste, qui ne tiennent pas compte de cette notion. « La question de l'énonciation est alors masquée par celle de la communication, réifiée sous

forme de « situation de communication », ou noyée dans une composante pragmatique du langage, où elle se confond avec celle des actes de langage » (1998 : 257-258).

L'ambiguïté provient également d'une « mauvaise » lecture de Benveniste. Comme l'explique J.C. Coquet, « bien que Benveniste ait opposé « énonciation historique » à « énonciation de discours », ou « énonciation non subjective » à « énonciation subjective », l'énonciation était par commodité rabattue sur le discours et le discours à son tour sur l'échange oral (la communication) » (1997 : 111).

Pour résumer, nous pouvons souligner que deux conceptions de l'énonciation s'opposent selon que l'on distingue une conception « restreinte » qui consiste en un repérage des marques du sujet dans l'énoncé, et une conception plus « étendue », qui envisage l'énonciation comme un acte « mobilisant des stratégies argumentatives, discursives et persuasives où l'accent porte tant sur le destinataire que le destinataire »³³.

Il faut souligner que, d'un point de vue sémiotique, l'énonciation peut être envisagée de deux manières différentes. La première correspond à une vision « verticale », à un parcours où la « mise en discours » assure le passage des structures profondes sémio-narratives aux structures discursives de la manifestation. Une deuxième vision, horizontale, correspond à la présence de traces ou de figures dans un texte qui apparaissent comme le résultat du travail de l'instance de l'énonciation. Le mode d'existence de cette dernière est d'être le présupposé logique de l'énoncé. L'énonciation énonçante ou énonciation primaire est donc l'instance présupposée par tout énoncé, et ne figure pas dans celui-ci, par définition.

Cependant, à côté de cette énonciation proprement dite ou énonciation énonçante, il faut distinguer l'énonciation énoncée qui installe, de manière simulée, la présence et l'activité des sujets parlants, celles du narrateur et celle des personnages qui reçoivent la totalité de leur définition des énoncés eux-mêmes. Il s'agit donc d'un simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif.

Nous distinguerons également l'« énonciation non énoncée ». Elle correspond à la « voix du texte » ou au narrateur non représenté (cf. *infra* : les collages).

³³ *Dictionnaire du littéraire*, (2002), entrée « Énonciation ».

Dans cette perspective, le récit en tant qu'ensemble d'énoncés, est produit par l'énonciation énonçante. L'énonciation énoncée, niveau où se trouve le narrateur, correspond à la manière selon laquelle l'énonciateur présente cette histoire à son lecteur. Quant à l'énonciation non énoncée, c'est une autre forme de l'intervention de l'énonciateur dans le texte. Enfin, l'énoncé énoncé coïncide avec l'histoire racontée, le « récit » ou le « narré » selon la terminologie de G. Genette (voir *infra*).

La sémiotique du discours qui est notre domaine dans ce présent travail, comporte donc, dans la notion d'énonciation, aussi bien les opérations énonciatives que la représentation du « personnel » d'énonciation dans le texte. En effet, notre démarche a pour objectif d'associer une sémiotique de l'énoncé, qui concerne les articulations internes au texte, et une sémiotique de l'énonciation, centrée sur les opérations de la mise en discours, y compris et avant tout par la lecture.

Cependant, comme le souligne J. Fontanille, l'énonciation ne se limite ni à la question de la « voix » ni à celle des « marques » de l'instance du discours. La « voix » ne rend compte que de la dimension pragmatique de l'énonciation, à laquelle il faut ajouter une dimension cognitive et une dimension thymique. Selon lui, « le propre d'une théorie sémiotique de l'énonciation est de fournir les procédures de reconstruction qui permettent de saisir l'acte d'énonciation bien au-delà des marques morphologiques ou, si l'on veut, d'étendre la notion de marques énonciatives à l'ensemble des opérations de la mise en discours » (Fontanille, 1989 : 107).

Rappelons que nous sommes ici dans une théorie sémiotique qui se définit comme une théorie de la signification³⁴. Son souci premier est « d'explicitier, sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production du sens » (DRTL, 1993 : 345). Dans notre optique, il s'agira d'examiner la signification de l'organisation discursive du texte fragmenté dans son rapport à l'instance de l'énonciation. La conception sémiotique du discours, envisagé comme une interaction entre production (par un sujet énonciateur) et saisie (ou interprétation, par un autre sujet énonciataire), nous amènera à considérer comment la mise en discours particulière du

³⁴ Nous faisons ici référence à la distinction théorique entre sémiologie de la communication et sémiologie de la signification.

matériau signifiant dans les récits éclatés peut conditionner les stratégies énonciatives et les pratiques de lecture de l'énonciataire.

Il faut souligner que les deux instances que comporte la structure de l'énonciation – « cadre implicite et logiquement présupposé par l'existence de l'énoncé » – rentrent dans une perspective de construction du discours. Respectivement destinataire et destinataire implicites de l'énonciation, ces deux instances sont amenées à interagir. Remarquons cependant qu'elles sont différentes du narrateur et du narrataire, ces derniers étant reconnaissables à l'intérieur de l'énoncé et installés explicitement dans le discours grâce aux procédures du débrayage.

Dans le processus de coopération, il faut noter le rôle actif joué par l'énonciataire : celui-ci est, par définition, un actant conforme au texte, et non une classe inépuisable d'acteurs individuels. Il désigne l'instance de la réception du message ou du discours. Cependant, il « n'est pas seulement le destinataire de la communication, mais aussi le sujet producteur du discours, la « lecture » étant un acte de signifier au même titre que la production du discours proprement dite » (DRTL, 1993 : 125).

La sémiotique considère en général la lecture comme une « sémosis, une activité primordiale qui a pour effet de corréler un contenu à une expression donnée et de transformer une chaîne de l'expression en une syntagmatique de signes. Une telle performance présuppose une compétence du lecteur, comparable, quoique non nécessairement identique, à celle du producteur du texte » (DRTL, 1993 : 206). Elle est liée à une compétence de faire réceptif et interprétatif du lecteur-énonciataire qui reste implicite lors de la lecture ordinaire.

Le principe de coopération textuelle et le rôle joué par l'énonciataire ont été bien illustrés par U. Eco. Celui-ci considère que le texte est « une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc » (1985 : 27). Tel qu'il apparaît dans sa surface, le texte « représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire » (Ibid., p.61). Autrement dit, un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. Il postule donc la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Doté d'un « mécanisme génératif », il met en œuvre une stratégie prévue pour un

Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle. Le Lecteur Modèle représente d'après Eco, « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » (Ibid., p.77).

Il est évident que dans la conception de Eco, la coopération textuelle est un « phénomène qui se réalise entre deux stratégies discursives et non pas entre deux sujets individuels » (Ibid., p.78).

Concluons pour le moment, en nous référant aux propos de D. Bertrand, sur le fait que dans une sémiotique de la lecture, le lecteur « n'est plus cette instance abstraite et universelle, simplement présumée par l'avènement d'une signification textuelle déjà là, qu'on nomme « récepteur » ou « destinataire » de la communication : il est aussi et surtout un « centre de discours », qui construit, interprète, évalue, apprécie, partage ou rejette les significations » (2000 : 15). Dans le chapitre qui suit, nous aurons l'occasion d'observer les rôles spécifiques qu'il assume dans les textes fragmentés.

Chapitre 2 : Le discours fragmenté : propriétés et stratégies énonciatives

2.1. Entrée en matière et état des lieux : le fragment

Il existe une multitude de discours sur le fragment. De fait, depuis une vingtaine d'années, les termes de « fragment », « fragmentaire », « fragmental » et récemment « fractal », « déclinent et scandent le thème de la fragmentation dans tous les domaines de la création intellectuelle et artistique, et tout particulièrement en littérature »³⁵. C'est sur ce constat de prolifération de la notion et de son utilisation que commence l'article consacré au « fragment » dans le *Dictionnaire universel des littératures* (1994).

Il est à noter d'emblée qu'aussi bien les termes utilisés que l'écriture fragmentaire sont en général entourés d'indétermination et font l'objet d'une définition problématique. S'agissant d'une forme longtemps considérée comme « orpheline », le phénomène fragmentaire reste un facteur d'étrangeté, au carrefour de la littérature, de la philosophie et de la psychanalyse.

Dans un souci d'exhaustivité, nous nous attacherons à passer en revue quelques concepts liés au fragment dans les domaines de la littérature et de la philosophie, avant de nous concentrer sur une conception proprement sémiotique, ce qui est notre objectif dans le présent travail.

Selon F. Susini-Anastopoulos, auteur de l'article cité ci-dessus, la disparité des modes de fragmentation constitue un obstacle à toute tentative de caractérisation du fragment textuel. D'après elle, si l'on veut établir une typologie de l'écriture

³⁵ *Dictionnaire universel des littératures*, (1994 : 1239-1242), entrée « fragment ».

fragmentaire, il faut tenir compte du fait que l'on ne peut placer toutes les fragmentations sur le même plan, puisqu'elles sont structurellement différentes : en effet, « toutes les fragmentations ne se valent pas et tout fragment n'est pas au même titre de l'ordre du fragmentaire » (Ibid.). Ainsi, distingue-t-elle d'une part les fragmentations involontaires ou « nécessaires » et les fragmentations volontaires et « libres » d'autre part. Dues à des causes matérielles (perte ou dispersion, mort de l'auteur), ou tout simplement au tarissement de la créativité, à la dépréciation globale de l'activité littéraire ou au dysfonctionnement du rapport mimétique, les premières sont radicalement différentes d'un recours voulu et pleinement assumé au fragment. Comme on peut le constater, entre les parties éparses retrouvées d'un manuscrit, le refus de la prétention à l'exhaustivité et un projet intellectuel fondé sur l'inachèvement, les différences sont notoires.

Une deuxième difficulté entrant en jeu dans la définition du fragment vient, selon l'auteur, de la confusion terminologique, imputable à la forme fragmentaire elle-même. Ainsi, la confusion porte sur les termes voisins du fragment : maxime, sentence et aphorisme.

Enfin, un troisième obstacle est d'ordre idéologique, « dans la mesure où [le fragment] ne cesse d'osciller entre le dénigrement et l'apologie » (Ibid.). En effet, les discours sur la pratique du fragment sont contradictoires : désordre et impuissance d'une part, liberté et maturité d'autre part, le fragment suscite donc des interprétations opposées.

Selon F. Susini-Anastopoulos, la clé de la définition du fragment serait à chercher au niveau des enjeux esthétiques et gnoséologiques. Du point de vue esthétique notamment, l'écriture en fragments se définit comme un lieu « où s'affrontent et se combinent des courants négatifs de désassurance et des pratiques positives de délivrance [...] » (Ibid. p.1241). Désassurance esthétique tout d'abord, où l'inachèvement, l'absence d'unité, la contradiction non résolue d'un fragment à l'autre ne correspondent pas à la Beauté classique ; désassurance logique ensuite, impliquée par la discontinuité. Or, de l'autre côté, le fragment apparaît comme une pratique de résistance et une opération d'authenticité : « il s'affranchit de la tyrannie de l'Œuvre et résiste à la pression de l'Un et de la Totalité, repensant de façon dynamique le rapport entre la

partie et le tout, le détail et l'ensemble » (Ibid.). Ainsi, le plaisir esthétique fait-il ressortir quelques aspects de l'écriture fragmentaire tels que la combinaison des séquences textuelles, la suspension des énoncés, la collection, etc.

Du côté gnoséologique, ce débat se reflète dans le conflit entre le choix fragmentaire et l'option systématique. Aussi, le dialogisme et le plurivocalisme de la pensée fragmentée s'opposent au monolithisme et à l'autorité du discours structuré. Comme l'auteur de l'article auquel nous nous référons le souligne, « l'on voit se formuler, au sein de la polyphonie fragmentaire, des propositions alternatives de désordres ou de contre-ordres. [...] La présentation discontinue implique non seulement une interrogation radicale sur les notions d'ordre et de désordre, mais aussi le soupçon du non-sens du sens et l'affirmation de la présence de l'incompréhensible au cœur même du processus cognitif » (Ibid.).

De cette manière, cette logique du discontinu qui caractérise « le style coupé » dont les traces remontent, soulignons-le, dès le début du XVI^{ème} siècle³⁶, « privilégie toujours la relance du questionnement et excite l'insatisfaction », comme l'explique J.F. Chassay dans le *Dictionnaire du littéraire* (2002). Cet auteur explique que « ce qui est perçu comme un manque de cohérence par les tenants d'un discours harmonieux correspond pourtant à la recherche d'un nouveau langage dans un monde où l'unité et les certitudes ne semblent plus évidentes » (2002 : 237).

Historiquement parlant, c'est avec les romantiques allemands que le fragment devient un genre littéraire, le signe ou la trace d'une totalité impossible. En effet, la réflexion des romantiques allemands a été déterminante. Pour ceux-ci, l'exigence fragmentaire « correspond à une crise qui déborde le littéraire et touche aussi des domaines comme la morale, la politique, le religieux, l'art » (Ibid.).

D. Sangsue (1997) identifie quant à lui deux grands moments de l'utilisation du fragment dans son histoire : le romantique et le contemporain. Parmi les fragmentistes romantiques, il fait apparaître Schegel, Novalis, Joubert, Barbey d'Aurevilly et Baudelaire. Du côté des contemporains, il est question de Valéry, de Blanchot et de

Barthes. D. Sangsue résume leurs poétiques pour associer la pratique de plus en plus courante du fragment à une triple crise : des genres littéraires, de l'œuvre et de la totalité.

Soulignons pour notre part que la complexité et la richesse de l'esthétique du fragmentaire et l'importance des questions épistémologiques qu'elle soulève n'ont cessé d'évoluer dans une grande partie de la littérature et de la théorie littéraire contemporaines. Comme chez Dos Passos (cf. *Manhattan Transfer*) ou plus globalement dans la littérature du XX^{ème} siècle, il s'agit d'une réflexion qui insiste « sur la fluidité de notre monde et sur la difficulté de circonscrire précisément une pensée, laissant place aux apories et aux contradictions inscrites dans la forme même du texte » (Chassay, 2002 : 238). Sur le plan narratif notamment, le caractère diffracté de l'écriture fragmentaire brise l'harmonie de la voix continue et permet de renouveler aussi bien la posture du narrateur que la place du lecteur. Comme l'explique encore J.F. Chassay, avec l'écriture fragmentaire, ce dernier est face à un « objet où l'intention d'ouverture explicite est portée à son extrême limite, où la rupture et la relance sont constitutives du texte » (Ibid.).

Dans notre optique, le fragment ou plutôt le texte donné comme fragmentaire pose la question de son effet ou de sa réception dans l'acte de lecture et fait appel à une prise en compte de l'acte d'énonciation. Nous nous plaçons donc dans une perspective d'étude du fragment à partir de l'énonciation et du processus de lecture qui devient central, et considérons le fragment, à l'instar d'A. Cauquelin au sens large en tant que « logique singulière entraînant certains effets [...] » (1986). L'acte de lecture consiste, à partir de la fragmentation du texte, dans la construction et la mise en évidence des réseaux de sens. Comme le souligne également M. Gailliard, « tout texte est plus ou moins fragmentaire, c'est-à-dire fragmenté, dans la conscience du lecteur, par l'acte de lecture. Cependant, le texte fragmentaire obligerait le lecteur à « objectiver » les constructions de sens qui s'opèrent automatiquement dans la lecture d'un texte suivi » (1999 : 400).

³⁶ *Dictionnaire du littéraire*, (2002 : 237-239) entrée « fragment ». J.F. Chassay, auteur de l'article, cite des œuvres comme les *Adages* d'Érasme, les *Essais* de Montaigne, *La première journée* de Théophile de Viau, les *Maximes* de La Rochefoucauld, les *Pensées* de Pascal, les *Caractères* de La Bruyère etc.

Pour nous, l'utilisation du fragment est un moyen de bloquer la linéarité du récit et de favoriser la multiplication des pistes de lectures au détriment de l'homogénéité du propos en faisant ainsi naître une tension entre les deux.

Dans cette optique et ayant pour cadre général les principes théoriques que nous avons étayés au premier chapitre, nous allons traiter à présent du fragment³⁷ et des différents niveaux d'observation que l'on peut prendre en compte pour son analyse dans une perspective sémiotique. Il est question d'un côté, de considérer le fragment comme un phénomène du plan de l'expression, où des marques linguistiques et textuelles sont observables, et d'autre côté, de considérer la narration du récit fragmenté comme un acte énonciatif qui affecte le raconté (énonciation énoncée). A travers ces axes de recherche, il s'agit d'étudier les effets de la fragmentation sur les rapports expression/contenu et de rendre compte de l'organisation sémiotique du discours fragmenté. Soulignons que grâce à l'examen des différentes dimensions de la fragmentation (découpage, fonctions, effets de sens, etc.), notre démarche tient à prendre en compte à la fois l'aspect morphologique, syntaxique et sémantique de ce phénomène.

2.2. Caractéristiques externes. Le fragment comme expression

2.2.1. Les « observables » de la fragmentation

Il faut souligner que la structuration du texte artistique est un processus complexe qui implique des discontinuités textuelles, le télescopage d'énonciations, la disjonction d'une unité puis l'amalgame avec d'autres éléments, etc. Dans le cas des discours fragmentaires qui nous intéressent, la perception discursive du récit est liée à plusieurs facteurs qui nous semblent d'une importance capitale.

³⁷ Nous allons nous consacrer principalement aux formes de fragmentation rencontrées dans notre corpus.

Il s'agit premièrement de sa réalité « textuelle ». Associée à une procédure de découpage pas toujours « conventionnelle » des limites internes de l'ensemble, et accompagnée ou non d'un changement de typographie, la fragmentation du texte chez I. Kadaré soumet à la vue des passages assez courts juxtaposés ou enchâssés dans des chapitres numérotés. Sur le plan de la perception, ces fragments rentrent en opposition avec le reste des découpages par leur brièveté. En effet, souvent, ils ne constituent qu'un ou quelques paragraphes, séparés par ailleurs par des pages blanches. Ils s'insèrent dans la totalité textuelle d'une manière que l'on qualifierait, en apparence, d'arbitraire.

Il faut noter que de nombreux signes remplissent dans un texte une fonction démarcative, de même que dans le code oral un « énoncé » est repéré par un contour mélodique qui lui est propre. Ainsi, les artifices de typographie, la disposition en alinéas, en paragraphes, en chapitres – « invitent, en effet, le lecteur à faire attention au « blanc », à la segmentation de l'œuvre », ainsi que le souligne J.C. Coquet dans sa *Sémiotique littéraire* (1973 : 52). Or, quand le découpage s'éloigne des codes ou des praxis énonciatives déjà existants, on obtient d'autres formes, plus originales, ressemblant à des fragments de textes, mais dont le statut n'est pas clair. Elles apparaissent dans notre corpus sous la forme de « fragments de chronique », de « propos d'inconnus », d'« extrait de l'instruction ultérieure » pour citer quelques formes intitulées dont les titres, présents dans le texte, explicitent le « genre » auquel elles appartiennent ou le mode énonciatif qui les régit. D'autres formes de fragments, non intitulées, mais ressemblant à des micro-récits, à de simples passages retranscrivant notes, journaux intimes, morceaux de lettres, thèses, souvenirs, documents, enregistrements, etc. sont également présentes dans notre corpus. Parfois ces différents types de fragments sont accompagnés d'un changement typographique comme la mise en italiques ou entre parenthèses.

D'un autre côté, ces différents découpages mettent parfois en jeu des formes textuelles appartenant à des genres discursifs différents : dans notre corpus on trouve par exemple des morceaux de journaux intimes, de la correspondance épistolaire, des quotidiens de presse, de la chronique, etc. Cependant, nous pouvons noter qu'en fonction de la présence ou de l'absence du paratexte, nous pouvons distinguer d'une

part les genres « déclarés » comme tels, et d'autre part, les formes que l'on reconnaît par l'usage.

Pour résumer, deux principes de repérage nous permettent de distinguer les fragments du reste du texte : tout d'abord un repérage « matériel » nous aide à classer les fragments premièrement selon les marques du paratexte (présence de titres *vs* absence de titres), deuxièmement selon la présence et/ou l'absence de marques typographiques (italiques *vs* romain), et troisièmement selon leur longueur/brièveté (longs *vs* courts) ; ensuite, un repérage stylistique nous permet de distinguer des genres divers dans les fragments.

Or, les caractéristiques externes des discours fragmentés (brièveté, changement de typographie, dénomination différente etc.) ne définissent pas à elles seules le phénomène de la fragmentation. Elles en constituent uniquement les observables. Afin de saisir le fonctionnement des différents types de fragments présents dans notre corpus, nous essayerons de les prendre en compte dans toute leur complexité, en relation donc avec d'autres notions qu'ils mettent en jeu.

2.2.2. Délimitation et découpage des fragments

Commençons par considérer que la délimitation est présente dans tout texte. Elle constitue une caractéristique inhérente à celui-ci, car il existe une claire tendance des genres narratifs au découpage. En effet, le texte artistique est pénétré par un nombre de frontières qui le segmentent en fragments (cf. séparation en chapitres, paragraphes, etc.).

Le concept de limite que le découpage met en jeu se manifeste dans notre objet d'étude, le roman, au moyen de deux éléments structurels nécessairement présents : le début et la fin (limites externes) qui forment le cadre de l'œuvre littéraire. De fait, un roman est caractérisé par cette propriété essentielle qui est d'avoir une forme, c'est-à-dire un commencement, un milieu et une fin. En outre, la limite se manifeste par la séparation en chapitres qui apparaissent dans la structure du texte (limites internes). C'est justement à ces dernières et à leur organisation que nous nous attachons, étant donné qu'elles présentent une certaine originalité dans notre corpus. Prenons un exemple pour illustrer nos propos.

Envisageons par exemple le cas quelque peu particulier de la chronique (cf. « fragments de chronique » dans *Chronique de la ville de pierre*). Ce type de texte est délimité, selon I. Lotman, seulement d'un point de vue – celui du début. D'après lui, les chroniques ne peuvent se terminer. En effet, l'inachèvement du texte devient ici une « transgression de la structure », ce qui constitue un moyen de dynamisme de sa structure. En conséquent, une tension apparaît entre l'effet de « chronique » – par l'ouverture à laquelle elle invite –, et l'effet de « clôture » propre à tout récit, produit par la matérialité du texte³⁸.

Dans notre corpus, la chronique est présente, en outre, de façon fragmentée. De fait, c'est à des fragments de chronique que nous avons affaire. La tension produite par la clôture de chaque fragment est ainsi fortement soulignée. Elle produit notamment un effet d'interruption, de coupure, de discontinu qui est d'ailleurs renforcé par des points de suspension que l'on trouve au début et à la fin de ces fragments de chronique. En effet, s'interrompant sur un simulacre de coupure qui leur confère un caractère d'inachèvement, d'incomplétude et d'aléatoire, ceux-ci apparaissent comme de vrais fragments tout comme les pages du journal intime dans *Le Général de l'armée morte*. Les limites internes dans ces exemples semblent en effet obéir à un certain souci de mimétisme : passages courts, caractérisés par des ruptures d'isotopies, ils traduisent l'idée de fragment en tant que « passage extrait de » (*Larousse* 2008), catégorie à laquelle ils sont censés appartenir.

La fragmentation est ainsi doublement présente dans notre corpus : d'abord, au niveau global, parce que les morceaux de chronique ou autres formes de fragments sont juxtaposés à d'autres formes de récit. Par conséquent, leur mise en présence crée un effet de tension ; ensuite, au niveau local où des simulacres de coupure mettent en scène une autre forme de fragmentation en dessinant de nouvelles limites à l'intérieur du récit.

³⁸ En gardant à l'esprit cette caractéristique de la chronique et en prenant en considération la position du narrateur, nous pouvons affirmer que les récits de Kadaré fonctionnent en quelque sorte comme des chroniques. Leur fin est d'habitude ouverte : le narrateur s'empêche de donner le mot de la fin ou de prononcer un jugement quelconque ; le récit se laisse souvent écrire sous la plume d'un narrateur qui reste en dehors de l'histoire et qui porte un regard objectif sur les événements ; un « véritable » chroniqueur est par ailleurs projeté dans certains romans comme *Les tambours de la pluie*, *Le dossier H*, et *Chronique de la ville de pierre*.

Comme nous pouvons le constater, la fragmentation touche en premier lieu le matériau textuel. Il s'agit donc avant tout d'une fragmentation textuelle qui soumet d'abord à la vue du lecteur une discontinuité sur le plan de la perception en même temps qu'elle rompt, momentanément, le processus linéaire de la lecture. La présence morcelée du texte par les interruptions et les ruptures qui la caractérisent constitue ainsi une transgression qui vient de la fragmentation : elle propose du discontinu là où le récit classique met du continu. A partir de la manière dont le texte se présente, le lecteur est face à un espace textuel fracturé fait de ruptures, d'espaces blancs, de changements de typographie, de collages, etc.

Cependant, il faudrait souligner que ce type de présence textuelle propose au lecteur un jeu de cadres à l'intérieur de l'espace textuel. Chaque fragment apparaît en effet encadré ou non par des éléments para-textuels (présence ou absence de titres) et l'ensemble résulte d'un jeu de différents cadres, emboîtés, juxtaposés, alternés etc. Un effet de montage qui permet la mise en relation des éléments ainsi dispersés est à l'œuvre dans le récit. Mais un deuxième effet est créé par l'encadrement ou non des fragments : il s'agit d'une certaine « mise en profondeur » de certains éléments, d'une mise en abyme.

Ce qu'il importe de noter, c'est le fait que cette forme fragmentée constitue ce à partir de quoi le texte impose une saisie et une interprétation pour le lecteur. Dans le processus linéaire de la lecture, ce dernier sera en effet amené à prendre en considération l'organisation formelle du texte (en l'occurrence sa forme fragmentée et les effets de sens qu'elle produit) et à élaborer des stratégies de lectures à partir de celle-ci.

2.2.3. Disposition intratextuelle et principes d'organisation

Examinons à présent le fragment dans la structure d'ensemble dont il fait partie et interrogeons-nous sur les fonctions qu'il occupe. Bien sûr, comme le souligne I. Lotman dans sa *Structure du texte artistique*, « un texte ne présente pas une simple succession de signes dans l'intervalle de deux limites externes. Une organisation interne

est propre au texte, qui le transforme, au niveau syntagmatique, en un tout structurel » (1973 : 93). Selon Lotman, « [...] le premier pas vers la création d'un texte est la création d'un système. Là où les éléments ne sont pas réciproquement organisés et où l'apparition d'une chose quelconque est également probable, c'est-à-dire là où il n'y a pas de structure, mais où au lieu de celle-ci on est en présence d'une masse entropique amorphe, l'information est impossible » (1973 : 408). D'où la nécessité de l'examen du texte artistique comme un tout structurel.

Toujours selon cet auteur, le texte artistique se construit sur la base de deux types de rapports : la co-opposition d'éléments équivalents répétitifs et la co-opposition d'éléments voisins (non équivalents). Toute la diversité des constructions du texte peut être ramenée à ces deux points de départ :

Le premier principe correspond « au passage h1-h'2. Tous les éléments du texte deviennent équivalents. C'est le principe de répétition, de rythme. Il nivelle ce qui dans la langue naturelle n'est pas nivelé. »

Le second principe correspond « au passage h2-h'2. Il s'agit du principe de la métaphore. Il combine ce qui dans la langue naturelle ne peut être combiné » (1973 : 129).

Dans notre corpus, le fonctionnement de la fragmentation se fait selon ces deux principes énoncés par I. Lotman. Nous pouvons en effet distinguer deux cas de figure : la fragmentation par accumulation (cf. *Chronique de la ville de pierre*, *Le Général de l'armée morte*) et la fragmentation par superposition (cf. *Le Monstre*, *Les tambours de la pluie*). Mais ces deux principes peuvent être présents en même temps dans une seule œuvre. C'est d'ailleurs le cas pour presque tous nos romans. Si dans *Chronique de la ville de pierre* c'est le premier principe qui est le plus visible par l'accumulation des points de vue à laquelle il procède, le principe de la métaphore n'est cependant pas absent. Une mise en relation métaphorique qui crée un déplacement de sens est présente de façon subtile entre le regard enfantin du narrateur et celui des adultes (cf. *infra*). Mais le second principe est surtout observable dans *Le Monstre*, où l'on assiste à un feuilletage de sens. Nous verrons cela de façon plus détaillée dans notre étude du corpus. Disons pour le moment que dans nos romans, nous pouvons souvent observer

des projections de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. L'organisation figurative et narrative invite le lecteur à prendre en compte ces deux axes à la fois.

La combinaison des éléments est donc une opération de construction de tout texte. En effet, une corrélation, une liaison organique existe entre les parties d'un texte qui assument différentes fonctions. Comme dans une phrase, où chacun des mots prend sa valeur en fonction des rapports d'oppositions et de corrélation qui le situent vis-à-vis des autres mots, de même, chaque partie du texte reçoit toutes ses qualités dans la confrontation et l'opposition avec les autres parties et avec le texte dans sa totalité. D'où la naissance de la signification qui apparaît à l'intersection de chacune d'elles. Les liaisons syntagmatiques et paradigmatiques sont réalisées dans le texte artistique dans l'unité et le passage des unes aux autres.

2.2.4. Formes textuelles et pratiques discursives

Quand nous parlons de la variété des formes textuelles dans notre corpus, nous tenons compte de nombre d'entre elles, comme par exemple la présence de chroniques, de journaux intimes, de correspondance épistolaire, de quotidiens de presse, de documents officiels, de pièces d'archives, de thèses, d'affiches, etc.

Nous assistons avec ces formes à l'introduction d'une autre pratique discursive dans un ensemble donné. Si nous attachons de l'importance à cette hétérogénéité de genres ainsi obtenue, c'est parce que chacune d'elles instaure un rapport particulier avec le lecteur qu'elle présuppose en affectant le processus de lecture lui-même. Ainsi, pouvons nous imaginer que le lecteur final du récit, se double lorsqu'il se trouve en face de morceaux écrits relevant d'un journal intime, d'un quotidien de presse etc. Dans notre corpus, l'acte de lecture même est mis en scène : ainsi voyons-nous (lecteur final) un acteur du récit lire un fragment écrit dans le récit. Il s'agit d'une mise en abyme de l'acte de lecture où l'on a affaire à de « la lecture dans le texte ». Ainsi le lecteur du *Dossier H*, du *Général*, de la *Chronique*, du *Monstre* lit à la fois un récit et des commentaires sur lui. Lecture d'une lecture, en abyme donc.

Mais l'acte d'écriture est également mis en scène dans certains cas (cf. lettre, chronique, quotidien de presse, thèse, etc.). Par la mise en présence des morceaux ci-

dessus nous assistons à la forme réalisée du processus d'écriture, pris en charge par des scripteurs, des chroniqueurs etc. Comme nous le verrons plus loin, cela constitue même une subversion du principe réaliste socialiste qui nie le rôle individuel de l'auteur au profit du genre même que constitue cette doctrine (cf. *infra* : note n° 92).

En outre, l'introduction d'autres formes écrites appartenant à une autre pratique discursive que le récit global n'est pas anodine et peut par exemple, créer un effet de « profondeur » et de « feuilletage » du texte. Leur juxtaposition textuelle crée des différences qui sont difficiles à rendre cohérentes pour le lecteur.

Enfin, toutes ces formes participent à la véridiction en tant qu'éléments de construction, de pièces à conviction pour le lecteur. En effet, le lecteur ne lit pas seulement un récit fait par un narrateur qui serait un point fixe pour la véridiction, le récit lui « montre » des pièces d'information dont l'impression de réel qui s'en dégage crée des effets de validité. L'inscription d'autres genres textuels par le mode d'énonciation qui les prend en charge brouille donc, d'une part, le rapport simple du lecteur au texte, et convoque d'autre part, ce même lecteur à construire une signification ainsi fragmentée et feuilletée.

Tel est le cas dans *Chronique de la ville de pierre* par exemple, où des fragments d'autres discours viennent s'ajouter à celui du narrateur en multipliant les modes discursifs³⁹ de la présence de l'énonciateur. Celle-ci se diffracte entre l'intimité de la conscience individuelle : le « je expérientiel » de l'enfant, narrateur-personnage, au savoir « universel » des énonciateurs des « propos d'inconnus », en passant par le « je performatif » de la vieille Sose. Ces différents modes discursifs de l'instance de l'énonciation permettent ainsi d'articuler l'expérience « subjective » et la vérité « objective » : si pour le premier, l'expérience est maximale et la valeur de vérité minimale, pour le second, c'est l'inverse qui est le cas. Comme le souligne P.A. Brandt, « cette proportion inverse des [...] autorités de l'énonciation est précisément ce qui crée le lien entre énonciateur et énonciataire : si l'énonciateur fait valoir un contenu expérientiel, une expérience subjective, l'énonciataire doit répondre de la valeur de

³⁹ Nous empruntons le modèle des modes discursifs à P. A. Brandt qui définit des modes de présence de l'énonciation dans l'énoncé en partant de la variation des pronoms personnels. *Qu'est-ce que*

vérité objective correspondante et compléter ainsi ce qui fonde la possibilité du dire comme par une évaluation et une validation complémentaire ; si l'énonciateur fait inversement valoir un savoir absolu et péremptoire, c'est à l'énonciataire de le traduire en termes d'expériences correspondantes » (2002 : 672). La variation des modes discursifs révèle dans ce roman un jeu de construction énonciative faite d'accumulation de différents fragments et qui participe également à la stratégie argumentative.

Signalons maintenant une forme supplémentaire qu'il convient d'examiner en plus des formes citées ci-dessus. Dans *Le Général de l'armée morte* notamment, un passage assez court – moins d'une page, prend la forme d'un conte. Il s'agit d'un chapitre non numéroté qui commence par : « Il était une fois un général... » et obéit aux contraintes du genre qu'il représente. Il est intéressant d'observer sa fonction dans le texte et la dialectique qui s'installe entre la contraction du conte et l'expansion du roman en tant que pratiques discursives différentes. S'il reprend les mêmes figures que le récit, sa forme résume pour le lecteur l'ensemble du récit en même temps qu'elle introduit pour lui une autre dimension : autodérision et rapprochement. Par ailleurs, un effet de « merveilleux » et de « distraction », inhérents au genre même du conte est ainsi transmis à l'ensemble du récit (cf. *infra*).

2.2.4.1. La mimésis formelle

Souhaitant analyser la convocation dans notre corpus des différents genres que nous venons d'exposer ci-dessus, nous nous référerons ici à la notion de *mimésis formelle*, élaborée par M. Glowinski. C'est pour nous l'occasion d'examiner de près l'une des formes textuelles les plus intéressantes dans notre corpus, présente dans *Chronique de la ville de pierre*. Dans ce roman, nous avons mis en évidence l'utilisation du genre journalistique dans les « fragments de chronique » (cf. *infra*). Mais la mimésis formelle recouvre également l'utilisation du Journal intime, comme c'est le cas dans notre corpus, notamment dans *Le Général de l'armée morte*, *Les tambours de la pluie* ou encore dans *Le dossier H*.

l'énonciation ? Une interprétation de la notion d'embranchement d'A.J. Greimas, dans A. Hénault (2002 : 667-679).

En effet, cette notion caractérise généralement les récits à la première personne. Partant de l'idée qu'une œuvre littéraire vise à traduire une certaine « signification globale » par sa composition, M. Glowinski développe la thèse selon laquelle « le roman à la première personne imite diverses formes d'expression (certaines non littéraires) selon un mode spécifiquement littéraire » (1992 : 238).

Il définit la mimésis formelle comme une « imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire » (Ibid.). Nous avons donc affaire, d'après lui, à un certain type de stylisation. M. Glowinski entend par imitation une « collision violente de règles hétérogènes. Dans l'opération, la forme qui accomplit l'imitation joue un rôle actif, car, sous l'apparence d'une reproduction plus ou moins complète, elle introduit les éléments 'imités' à l'intérieur du champ que régissent ses structures propres » (Ibid.).

Tel est le cas d'un roman qui prend par exemple pour modèle à imiter la structure d'un Journal intime ou celle des Mémoires. Le roman prend à son compte, « fictionalise » cette structure, et en conséquence fait apparaître des caractéristiques différentes de celles que manifestait le modèle dans son domaine d'origine. « La mimésis formelle ne se fonde donc jamais sur une assimilation totale ou sur un transfert complet des principes structurels d'un mode d'expression dans un autre. Elle se ramène plutôt à un ensemble d'analogies qui doivent suggérer l'identité, mais en même temps témoigner de l'impossibilité d'atteindre cette identité » (Ibid., 234-235).

Les éléments sur lesquels « porte l'imitation » sont toujours de ceux qui permettent à la signification de s'élaborer » (Ibid.). Il s'agit là d'une question de structure. La mimésis formelle peut se fonder sur des formes d'expression historiquement reconnues, aussi bien orales qu'écrites.

Selon le type de récit à la première personne, des éléments différents se trouvent mis en évidence : « il s'agit tantôt de la personnalité du locuteur, tantôt de sa situation dans l'instant de la narration. Mais chaque fois que tel ou tel élément est souligné, il devient l'instrument d'une distinction essentielle » (Ibid., p.241). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman ; il y apporte son langage

propre, stratifiant donc son unité linguistique. Cela peut contribuer à réfracter les intentions de l'auteur.

A la suite de M. Glowinski, nous posons comme hypothèse que les « fragments de chronique » dans *Chronique de la ville de pierre* imitent dans leur forme un quotidien de la presse écrite, ce qui a pour effet d'accréditer l'illusion référentielle. La juxtaposition et le collage des phrases veulent « imiter » les différentes « rubriques » présentes dans un journal. Plusieurs énonciateurs, plusieurs points de vue « cohabitent » dans nos « fragments de chronique », tout comme dans la presse écrite qu'ils veulent « copier ». Nos « fragments de chronique » suppriment par ailleurs des éléments tels que la date et la signature du journaliste. Mais en général, ils présentent des analogies avec ce genre écrit que constitue le journal comme publication périodique. Cette notion de périodicité est d'ailleurs illustrée dans le roman par la fréquence d'occurrence des « fragments de chronique ».

Mais le roman entier fonctionne sur ce même mode. En effet, nous changeons de perspective d'un découpage à l'autre. Les passages en italiques, les « fragments de chronique », les « propos de la vieille Sose », le « propos d'inconnus », sont autant de formes introduites par l'énonciateur dans le but de donner l'idée d'une pluralité de voix. De ce fait, ce roman apparaît comme un montage de textes. Par ailleurs, ces différentes formes textuelles sont disposées dans une sorte de « profondeur » textuelle. Leur juxtaposition et les effets qu'elle provoque, constituent comme des codes de lecture de l'ouvrage, un moyen d'accès à la signification pour l'énonciataire.

Quant à la fonction que les formes discursives assument dans le texte, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'elles viennent en quelque sorte illustrer et compléter le récit du narrateur. Dans une perspective narratologique, il est commun de penser que dans un roman à la première personne, le lecteur est condamné à une incertitude très particulière quant à la valeur d'information ; ce qui n'est pas le cas dans les romans à la troisième personne qui assurent une énonciation « objective » des faits et des événements. Cette incertitude vient du fait que lorsqu'une histoire est racontée à la première personne, le narrateur se trouve sur le même plan que tous les autres personnages, simple mortel comme eux ; nous ne pouvons donc pas nous référer à son

autorité. Dans le récit à la première personne, le fait que le narrateur dispose d'une information est aussi important que le fait qu'il en soit privé.

Ces formes discursives, en particulier les « fragments de chronique », viennent alors renforcer et amener le lecteur à croire. Cette ressemblance avec un quotidien n'est pas le fruit d'un pur hasard. Dans le texte, le journal représente la voix « officielle ». C'est à ce titre que ces fragments peuvent illustrer les propos du narrateur. Cependant, le rapport entre les voix n'est pas forcément de conformité.

Quant à l'utilisation du Journal intime dans *Le Général de l'armée morte* ou *Les tambours de la pluie*, nous pouvons noter qu'elle introduit de nouvelles perspectives par la narration à la première personne dans un récit fait pour sa majorité à la troisième personne. Dans *Les tambours de la pluie*, ce jeu de changement de perspectives devient le principe même de la construction du récit entier. Dans *Le Général de l'armée morte*, le journal introduit une voix supplémentaire, celle d'un soldat italien tombé à la guerre et qui rentre en opposition avec celle du général. Dans *Le dossier H*, enfin, l'utilisation de la première personne sous forme de correspondance entre les deux missionnaires est liée à leur situation dans l'instant de la narration.

2.3. Hétérogénéité énonciative. Le fragment comme énonciation énoncée

Après avoir observé les marques « externes » du fragment, son fonctionnement général au sein du récit et les pratiques discursives hétérogènes auxquelles il renvoie dans notre corpus, nous allons maintenant nous préoccuper d'un autre facteur relatif à la fragmentation. Il s'agit de prendre en compte son énonciation énoncée, notamment ce qui concerne la présence diffractée de l'énonciateur dans le texte, les différents rôles et fonctions qu'il occupe et par conséquent, la prise en charge fragmentaire du discours qui en résulte. L'énonciation énoncée concerne également quelques formes d'intertextualité qui remettent en cause ou recatégorisent les éléments figuratifs du discours.

A notre avis, cette hétérogénéité énonciative contribue à construire des formes de dialogisme et de polyphonie en introduisant plusieurs voix dont le rapport n'est pas

toujours de conformité. Par leur mise en discours, l'organisation du texte global permet de percevoir une dimension dialogique ou polyphonique qui confronte, affronte, oppose ou aligne des voix relevant de divers discours. L'utilisation du fragment par l'énonciateur devient donc une stratégie qui crée ces effets de « polyphonie » aussi bien à l'intérieur des fragments eux-mêmes (cf. collages) qu'au niveau de l'organisation d'ensemble du récit.

Pour faire une étude plus systématique de l'énonciation énoncée dans notre corpus, nous analyserons à tour de rôle comment les différents éléments contribuent à la création de cet effet de sens de « foisonnement de voix ».

2.3.1. Présence et fonctions de l'énonciateur

Dressons à présent une typologie des différents modes de présence de l'énonciateur dans un texte littéraire en partant de quelques observations faites sur notre corpus.

Parmi ce que nous avons appelé les « observables » de la fragmentation font partie : des chapitres sans nom, des passages en italiques, des collages, des micro-récits ou d'autres éléments extra-structurels introduits au sein d'un récit global. Tous ces éléments, ainsi que d'autres formes plus ou moins complexes, marquent en effet une accumulation chaotique qui peut provoquer un sentiment de malaise chez le lecteur. Ils perturbent sa lecture et posent problème quant à la détermination de leur statut dans le texte. Du point de vue énonciatif, toutes ces formes textuelles traduisent une rupture de l'homogénéité énonciative, et par là, une diffraction et une position complexe de l'énonciateur. L'énonciateur principal a notamment cette particularité d'être diffracté et plus ou moins assumé par des instances narratives.

Dans notre corpus, nous avons relevé plusieurs modes de présence de l'énonciateur. Tout d'abord en faisant la distinction entre l'énonciation énoncée et l'énonciation non énoncée. En effet, ces deux modes s'opposent : si dans l'énonciation énoncée, nous avons détecté la présence dans le même texte d'un ou plusieurs narrateurs assumant différentes fonctions, dans l'énonciation non énoncée, le narrateur ne se manifeste pas. C'est la « voix du texte » qui parle.

A l'intérieur de l'énonciation énoncée, plusieurs statuts sont possibles pour le narrateur. Dans la plupart des cas, il n'est pas le seul à assumer la fonction narrative : de fait, il fonctionne souvent de pair avec une autre instance, qui peut par exemple correspondre à un narrateur-scripteur dans le cas d'un narrateur homodiégétique (cf. *infra* : le dédoublement du narrateur homodiégétique) ; mais le même principe est à l'œuvre également dans le cas d'une narration hétérodiégétique : dans celle-ci, le narrateur principal passe le relais à une autre instance, le scripteur. Par ailleurs, un autre sujet observateur peut être présent dans le texte (cf. *Le Monstre*). Nous allons examiner ces deux ou trois cas de figure. Cependant, signalons que d'autres instances narratives peuvent venir participer à la narration d'un récit. Dans ce cas, ce rôle est joué aussi bien par des acteurs du récit que par des acteurs non actorialisés.

Signalons préalablement que des phénomènes intéressants sont également observables en prenant en compte les modes de présence de l'énonciateur dans le texte. Citons à titre d'exemple les changements de focalisation et de perspective ou les changements thymiques. Mais nous verrons ces cas de figure plus loin dans notre travail (cf. points de vue dans la narration).

2.3.1.1. L'énonciateur non énoncé

Cette forme d'énonciation débrayée caractérise les passages qui ne sont pas pris en charge par un narrateur ou un énonciateur figurant dans le récit. Ils ne peuvent être attribués, par conséquent, qu'à un énonciateur « anonyme », ou alors, ils sont à placer sous la responsabilité directe de l'instance de l'énonciation. Ces fragments sont ainsi mis en opposition par rapport au reste du texte qui, lui, est clairement assumé par un narrateur.

Ainsi, parmi les formes que nous avons repérées dans notre corpus, les collages apparaissent comme l'une des plus intéressantes du point de vue de l'énonciation. Il s'agit d'une énonciation « anonyme » attribuée à des voix non identifiées, mais directement prises en charge par l'énonciateur principal. Ces fragments apparaissent comme des montages de voix et d'énoncés.

Cette forme de découpage que constitue le collage, présente quelques caractéristiques, tout d'abord quant à sa forme : souvent courts, on y trouve une

juxtaposition de discours pour lesquels il n'y a pas d'énonciateur manifesté ou figuré dans le texte. Des « voix », certes, mais qui viennent d'où ? Et pour qui ? On aurait presque affaire à un déni de l'énonciation⁴⁰ ou à de l'énonciation masquée : ce qui est dit ne dépend aucunement de qui le dit. L'énoncé circule sans ses « racines ». Les figures de l'énonciation sont par conséquent presque entièrement abolies à l'exception de quelques rares phrases où apparaissent des pronoms personnels. Or cette absence d'énonciateur pose un problème de pertinence pour les collages. Cela veut dire que leur « validation » ne se fait donc pas par l'énonciation, mais par le contenu des énoncés. Ensuite, les collages présentent une certaine « objectivité ». Aucun narrateur ne les prenant en charge, ces fragments se veulent par conséquent, « objectifs », grâce également à un certain type d'écriture, caractérisée par des phrases nominales.

Tout en posant le problème de l'identification de la voix qui parle et de sa responsabilité vis-à-vis de ce qu'il énonce, ce mode de (non)énonciation crée également un « flou » énonciatif. Quand aux titres qui surplombent ces fragments, nous pouvons aussi les attribuer à l'énonciateur principal.

Nous serions presque tentée de dire que le récit entier fonctionne chez Kadaré à l'image du collage en raison de la diffraction de l'instance d'énonciation. *Chronique de la ville de pierre* nous en donne le plus bel exemple (cf. *supra*), mais il n'est pas le seul. *Le Monstre* et *Le Général* fonctionnent pareillement.

Il faut dire que le collage est une technique qui relève de l'intertextualité. Grâce au fondement esthétique et idéologique que lui assure celle-ci, « le collage affirme la circulation incessante des discours dans la société moderne » (2002 : 99). Par ailleurs, il apparaît comme une technique de subversion des codes littéraires. Mettant en scène des fragments de discours hétéroclites de toutes provenances, dont il exalte la polyphonie, le fragment « emblématise la vision d'un monde non plus soumis à des principes d'unité, mais dynamisé par la pluralité, la dissémination et la mosaïque des sens » (Ibid.), selon le *Dictionnaire du littéraire*.

Nous en avons un très bel exemple dans le chapitre IX de *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*. Non pris en charge par le narrateur, ce fragment apparaît comme erratique et

⁴⁰ Ce cas de figure correspond chez B. Latour au régime de l'Omission.

attire tout d'abord l'attention du lecteur quant aux figures qu'il met en place (cf. Hector, chœur des ombres, etc.). Ensuite, sans être préalablement annoncée par une instance narrative ou assumée par celle-ci, l'intrusion de ce texte dans un autre texte par simple juxtaposition paraît obscure et problématique à rendre cohérente.

Nous notre étude du corpus nous verrons plus en détail les effets de sens que l'intrusion de ces formes d'énonciation non énoncée crée pour le lecteur.

2.3.1.2. « Dédoublement » du narrateur autobiographique

Une autre forme intéressante de la présence de l'énonciateur dans un texte est le dédoublement du « je » dans le récit autobiographique. Présente tout particulièrement dans *Chronique de la ville de pierre*, elle en constitue la forme principale de narration.

En fait, d'un côté, le narrateur « autobiographique » raconte « à la première personne » une histoire qu'il connaît au moment de la narration pour l'avoir vécue lui-même ou l'avoir entendue par les autres personnages, c'est-à-dire, en tant que protagoniste ou simple témoin. D'autre côté, il projette dans l'histoire un autre « je », tel qu'il était au moment de l'histoire qu'il narre. D'où ce « dédoublement » du narrateur autobiographique en deux « instances » : d'une part, nous sommes en présence d'un narrateur primaire ou « 'narrateur-narrant' qui sait tout de sa propre histoire, et même, éventuellement, de ce qui s'est passé entre la fin de l'histoire et le moment où il écrit, et qui a le pouvoir d'intervenir dans le récit de son passé, muni des connaissances acquises après la période de sa vie qu'il raconte » ; et de l'autre, un « 'narrateur-personnage' dont la vie, les aventures, les sentiments, l'activité nous sont contés et qui fait partie intégrante de la 'diégèse' (l'histoire) » (Rivara, 2000 : 29).

R. Rivara nous fournit une explication fondamentale à la compréhension de ce phénomène tel que la narratologie le conçoit. Cette distinction repose en effet, d'après lui « sur le sentiment qu'éprouve le lecteur d'être le plus souvent au contact du narrateur-personnage, d'être plongé avec lui dans l'histoire, et de la vivre du même point de vue que lui. [...] il éprouve ainsi l'impression d'entendre essentiellement la 'voix' du personnage, qu'il soit héros de l'histoire ou seulement témoin. Mais d'autre part, dans la plupart des romans autobiographiques, une sorte de dissociation semble se produire parfois à des moments quelconques du récit : le pronom Je semble dénoter une

autre personne, qui porte le même nom, et qui est « identique » au personnage narré au sens où un homme est identique à lui-même toute sa vie. Mais cette nouvelle instance - le scripteur - s'exprime fréquemment au présent, présente un point de vue nouveau sur le monde ou sur l'histoire racontée, porte des appréciations sur son passé, possède un savoir que n'avait pas le personnage qu'il était. En un mot, il apparaît différent du point de vue psychologique, ce qui explique parfois la distance temporelle qui le sépare de son moi passé [...] » (Rivara 2000 : 158).

Or, ce « dédoublement » qui paraît tout à fait logique grâce aux différences de « point de vue », de savoir ou d'âge qui séparent les deux « instances », est linguistiquement fondé sur un paradoxe : ces deux « instances » sont en effet toutes les deux désignées par le pronom « je ». Plusieurs hypothèses ont été émises pour expliquer ce « je » unique. Ainsi, celle de J. Simonin, selon lequel le Je dénotant le « narrateur-personnage » plongé dans l'histoire n'est pas le même que le Je du narrateur-énonciateur.

Afin d'éclairer ce point, nous nous référerons de nouveau au travail de R. Rivara, qui, de droit, se pose des questions telles que : doit-on vraiment distinguer deux « instances narratives », comme on l'a fait parfois ? Le scripteur et le personnage sont-ils tous deux des énonciateurs de plein statut, qui pourraient prendre la parole à tour de rôle ? Est-ce « le même » Je qui est utilisé par les deux instances ? Au terme de son raisonnement, il aboutit aux deux conclusions suivantes :

« a) C'est le narrateur-scripteur qui est et reste seul énonciateur dans un récit autobiographique. C'est lui qui est origine des repérages personnels : il dénote par des pronoms de troisième personne tous les personnages de l'histoire, hormis le personnage qu'il était lui-même dans le passé [...].

b) En revanche, le narrateur-personnage peut se voir attribuer un savoir, des appréciations, un point de vue différents de ceux du scripteur, et différents d'un moment à l'autre de l'histoire. Du point de vue narratologique, le personnage peut par-là être considéré comme une instance narrative » (Ibid., p.162).

R. Rivara en arrive ainsi à la conclusion suivante : la différence de points de vue qui peut exister entre le narrateur-scripteur et le narrateur-personnage, s'exprime pour le

personnage par des « appréciations et jugements de valeur » - ou « modalité appréciative » - ainsi que par le « caractère plus ou moins certain ou probable » de son savoir - ou « modalité épistémique ». En revanche, le narrateur-scripteur se maintient dans son rôle d'énonciateur de tout le récit, en attribuant à celui qui apparaît comme personnage, tel ou tel point de vue qui ont été les siens. En résumé, « le scripteur est un énonciateur, qui peut exprimer ou non ses points de vue propres. Le moi-personnage est le support de points de vue attribués par le scripteur » (Ibid., p.163).

Ces deux instances s'opposent donc selon l'articulation suivante : je-présent-narrant, sujet de l'énonciation, vs je-passé-narré, sujet de l'énoncé. Tout autobiographe, en effet, a le pouvoir de jouer avec l'identité du sujet de l'énonciation : d'une part le narrateur-scripteur, personne actuelle qui produit la narration en situation d'interlocution ; et d'autre part, le narrateur-personnage, qui est acteur de l'énoncé. Même lorsque ces deux instances sont co-présentes comme dans le récit autobiographique, il faut toujours discerner le « je » racontant qui correspond au narrateur-scripteur, et le « je » raconté qui correspond au héros.

Dans le récit autobiographique, le narrateur-scripteur et le narrateur-personnage, pour autant qu'on puisse les dissocier, sont donc des figures auxquelles renvoient le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé à l'intérieur du texte. Selon P. Lejeune, tout récit à la première personne implique que le personnage est à la fois la personne actuelle qui produit la narration : « le sujet de l'énoncé est double en ce qu'il est inséparable du sujet de l'énonciation ; il ne redevient simple, à la limite, que quand le narrateur parle de sa propre narration actuelle, jamais dans l'autre sens, pour désigner un personnage pur de tout narrateur actuel » (Lejeune, 1975 : 39).

Dans le cas d'une forme commentative de l'énoncé qui ne semble pris en charge par personne, nous pouvons nous demander s'il s'agit en fait de remarques que le narrateur formule *a posteriori* sur une situation qu'il a vécue comme personnage ou s'il s'agit en revanche, d'un commentaire proposé par le personnage au moment où il est témoin de l'événement. En effet, dans les récits à la première personne, nous ressentons presque les événements racontés comme se déroulant dans une sorte de présent en train de se faire et de progresser, malgré le décalage temporel qui existe entre le passé des événements et le présent du narrateur, lequel reste si l'on peut dire dans l'ombre.

M. Bakhtine met l'accent sur les « différences » qui existent entre les deux composantes de l'instance du narrateur autobiographique : « Si je narre, (ou relate par écrit) un événement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà, comme narrateur (ou écrivain), hors du temps et de l'espace où l'épisode a eu lieu. L'identité absolue de mon 'moi', avec le 'moi' dont je parle, est aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux ! Si véridique, si réaliste que soit le monde représenté, il ne peut jamais être identique, du point de vue spatio-temporel, au monde réel, représentant, celui où se trouve l'auteur qui a créé cette image » (Bakhtine, 1978 : 396).

Concluons à présent sur cette question du dédoublement de l'instance du narrateur autobiographique, en mettant encore une fois en évidence cette force extraordinaire d'actualisation temporelle dont il jouit. Il possède un pouvoir de distanciation énorme par rapport à ce qu'il raconte, quelle que soit, par ailleurs, sa facilité à être véritablement présent. Il est donc bien ce « maître absolu du temps et de l'espace », évoqué par O. Ludvig.

2.3.1.3. Le scripteur

Le cas du scripteur est à distinguer de la composante du narrateur autobiographique. Il s'agit ici tout simplement d'un narrateur qui n'existe dans le texte qu'à travers son écriture⁴¹. Ce statut particulier nous met donc en présence de fragments de texte écrits à l'intérieur d'une narration globale. Le scripteur, tel qu'il a été défini par R. Barthes, désigne en effet le sujet écrivant tel qu'il naît et se marque dans le texte. Il n'est ni le narrateur, ni bien sûr l'auteur ; il est un sujet de l'énonciation énoncée qui naît de la division de l'instance principale d'énonciation ou d'une délégation de celle-ci. Dans notre corpus, la présence du scripteur se révèle à travers des morceaux de chroniques, de journaux intimes, de passages de thèse ou de roman, etc. Ces différentes pratiques discursives renvoient dans le texte à des formes d'énonciation diverses assumées par des chroniqueurs, des romanciers, des doctorants etc., et à des modalités variées de prise en charge.

⁴¹ Cette présence de l'énonciateur dans le texte par l'écriture nous renvoie au concept de *scriptible* que R. Barthes développe dans *S/Z* pour redéfinir l'écriture et la lecture l'une par rapport à l'autre et pour réintroduire le lecteur dans la question de la lecture : le lecteur s'introduirait face à un scripteur dont la présence est attestée par le texte.

Ce que ces différents types de narrateurs-scripteurs ont en commun est leur statut de sujet cognitif. Ils jouissent en effet d'un savoir qui est nécessaire à la réalisation de leur performance, et de ce fait, sont chargés d'un faire persuasif vis-à-vis de l'énonciataire. En effet, les sujets cognitifs que constituent les différents types de scripteurs non seulement multiplient les formes textuelles (notes, lettres, micro-récits etc.) en variant les points de vue, mais en même temps changent le parcours des figures du récit général. Dans ce sens ils apparaissent comme des sujets détenant un savoir supérieur à celui des autres acteurs. Par conséquent, ils sont supposés convertir et persuader l'énonciataire de la vérité du croire et du savoir qui fonde leurs discours. Ils sont donc délégués au service d'une stratégie persuasive : les différentes voix dont ils assurent la confrontation peuvent participer de saisies et de rationalités distinctes et présupposer de ce fait, des épistémès inconciliables.

On peut constater que le choix des acteurs est ainsi fait en fonction des rôles thématiques qu'ils assument : appartenant à la catégorie des sages, des savants, des moines, ces acteurs sont porteurs d'autorité et jouent un rôle actantiel de compétence véridictoire. Dans notre corpus, les figures des écrivains, des chroniqueurs, des romanciers, etc. sont présentes dans nombre de romans : *Le Monstre*, *Les tambours*, *Le Concert*, *Le Général*, où ils représentent la voix de l'autorité, celle qui détient le poids de la vérité, la parole libre. Mais celle-ci se trouve aussi émise par le moine Gjon dans *Le dossier H*, les adultes, les enfants, les vieux et les inconnus dans la *Chronique*.

La parole libre est donc portée par des acteurs « instruits » ou alors elle s'exprime par la voix de la sagesse, ou la voix « anonyme ». C'est notamment grâce à la force persuasive des figures qui l'incarnent qu'elle doit son statut de parole qui fait autorité. Nous pouvons alors constater qu'elle n'est jamais politique ou morale dans l'œuvre de Kadaré.

Quant à sa mise en scène, elle fait l'objet d'un travail singulier dans le texte. La présentation des fragments d'écriture pris en charge par les scripteurs se fait selon trois formes principales : en juxtaposition, en enchâssement ou en alternance du récit principal, ce qui constitue en même temps trois cas différents de fragmentation faisant partie des observables dont nous avons parlé précédemment. De ce fait dérive une disposition intratextuelle spécifique ainsi qu'une relation particulière qui s'établit entre

énonciateur et l'énonciataire. Par exemple, les « fragments de chronique », les « propos de la vieille Sose », le « propos d'inconnus » (cf. *Chronique de la ville de pierre*), le récit de Hector et celui du chœur des ombres (cf. *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*), ou encore le chapitre du romancier S. Bermema (cf. *Le concert*), ainsi que deux fragments non titrés du *Général* figurent comme des récits à part entière, juxtaposés à celui du narrateur principal. Cela veut dire que le lecteur est mis en présence d'un nombre de discours qui se présentent directement à lui sans qu'ils soient préalablement pris en charge par le narrateur. Une autre forme de juxtaposition est présente dans *Les Tambours de la pluie*, où le récit du scripteur est alterné à celui du narrateur principal. Cette forme de présentation touche évidemment le lecteur dans la variation des points de vue et de perspectives que l'alternance ou la juxtaposition instaure. Dans d'autres cas, le récit du scripteur est enchâssé dans le récit principal (*Le Monstre*, *Le Général*). Il s'agit ici d'une subordination, d'une délégation de voix. Ce qu'il importe de souligner, est le fait que dans tous les cas que nous venons de citer ci-dessus, le destinataire des formes scripturales est le lecteur réel en tant qu'il engage un rapport au texte en sa qualité de lecteur.

Nous allons voir à présent brièvement quelques exemples de notre corpus mettant en scène des scripteurs chargés de « délivrer » la parole libre. Par exemple, dans *Le Monstre*, le scripteur Gent est à l'origine de quelques passages qualifiés de « lettre-pensum-thèse de doctorat ». A travers eux, le lecteur se trouve en présence de figures qui tout en appartenant à un chronotope⁴² différent de celui du récit principal, se mêlent à celui-ci, jusqu'à fusionner et à interférer dans la structure globale du récit premier. C'est en effet un deuxième récit qui prend naissance sous la plume du scripteur mais dont la frontière n'est pas étanche vis-à-vis du premier. Parfois juxtaposé, parfois enchâssé dans le récit principal, il occupe de plus en plus une place prépondérante en déplaçant ainsi le véritable centre de la narration.

Dans d'autres romans, le rôle du scripteur apparaît sous d'autres modalités. Dans *Le Général de l'armée morte* par exemple, les passages écrits du journal intime d'un déserteur, ainsi que les lettres appartenant à d'anciens combattants, sont marqués ou non

⁴² Le chronotope est un concept utilisé par Bakhtine qui se traduit littéralement par « temps-espace » (1978 : 237).

en italiques et se glissent de manière éparpillée dans le récit. Elles font ainsi partie d'une stratégie énonciative qui instaure un véritable écho de voix. En apportant des réponses en même temps qu'elles soulèvent des questions, ces différentes formes scripturales contribuent à remplir les cases vides du puzzle que le lecteur tente de construire.

Dans *Le dossier H*, nous trouvons de la correspondance et des pages d'un journal intime. Ces deux formes d'écriture assumées par deux acteurs de l'énonciation énoncée font partie de la structure discursive d'ensemble et sont réparties tout au long du récit. S'y trouvent donc mêlés des récits à la première personne du singulier (je), et du pluriel (nous), d'autres à la troisième personne, (ils) et même des formes de dialogues par lettres (tu).

Dans *Le Concert*, l'écrivain Skënder Bërmema crée un chapitre intitulé « La vérité sur la mort de Lin Biao. Synopsis ». Il y reconstruit l'histoire, telle qu'elle a pu se dérouler véritablement, de la disparition ou de l'assassinat du personnage. Reprise plusieurs fois afin de trouver, sinon la vérité, au moins la variante la plus crédible, cette histoire est mise en parallèle avec la tragédie shakespearienne dans le chapitre intitulé « Le dernier hiver de Macbeth ». Selon T. Çausi, l'analogie établie entre les deux histoires vise à retrouver des similitudes entre le crime effectué dans Macbeth et l'assassinat de Lin Biao (1993 : 184). En effet, Mao invite son dauphin Lin Biao à dîner, et le fait ensuite discrètement éliminer. Il est secondé par sa femme Jiang Qing comme Macbeth l'était par Lady Macbeth. Alors que dans un sens « l'histoire contemporaine se plaît à parodier la tragédie », (Faye, 1991 : 94) de l'autre elle fonctionne sur un niveau supplémentaire pour le lecteur (albanais) : elle trace un parallèle entre le meurtre de Lin Biao par Mao et celui de Mehmet Shehu, le premier ministre d'E. Hoxha, si l'on suit l'hypothèse formulée par J.P. Champseix. L'analogie établie par le scripteur Bërmema permet donc au niveau d'ensemble de créer un effet d'écho entre les trois récits.

Par ailleurs, son récit constitue une sorte de contestation de l'histoire par elle-même, ce qui contribue à un enrichissement narratif. Ce chapitre fonctionne comme une configuration discursive ou micro-récit au sein du récit global. Tout en ayant une organisation interne syntactico-sémantique autonome, il est intégré dans une unité discursive plus large, où il acquiert des significations fonctionnelles correspondant au dispositif d'ensemble.

Soulignons pour conclure que dans tous ces exemples, nous pouvons noter qu'une dialectique se crée entre le récit global où ils apparaissent et les morceaux écrits par les scripteurs. Un effet de « montage » de figures est perceptible qui nous renvoie à un autre phénomène en jeu dans ce processus : l'intertextualité.

2.3.2. Intertextualité, dialogisme et polyphonie dans le discours

Comme nous avons eu l'occasion de le remarquer jusqu'ici, le récit kadaréen met en place une architecture énonciative qui témoigne d'un usage subversif des normes du réalisme socialiste que nous examinerons plus loin. Soulignons cependant dès à présent que loin d'être une énonciation monologique, cette architecture énonciative fonctionne comme une dialectique basée sur le dialogisme et la polyphonie, capables de faire dialoguer les différents Discours qui se rencontrent à l'intérieur d'un roman.

Sur le plan discursif, cette mise en relation des Discours est obtenue par le recours aux figures appartenant aux récits mythiques⁴³ et légendaires, ainsi qu'à d'autres formes de parole libre que l'énonciateur inscrit dans le récit à travers l'intertextualité. Or cette présence dans le récit principal d'autres textes, d'autres genres, d'autres voix, en somme cette forme d'hétérogénéité créée entre autres par l'utilisation d'un discours mythique, relève de l'intertextualité. Comme nous le savons, celle-ci désigne la manière dont un discours peut en schématiser un autre tout en le mentionnant et en le réalisant. Dans le présent travail, elle nous intéresse dans la mesure où elle intervient dans le processus de signification à travers la fragmentation du texte. L'intertextualité qui est présente dans notre corpus sera donc envisagée dans cette subdivision de notre travail en lien avec la forme fragmentée du texte. Mais auparavant, nous tenons à survoler cette notion sous un angle théorique. Pour cela, nous nous appuyerons sur un article de L. Panier, *L'intertextualité dans la théorie de M. Bakhtine*. C'est le sujet de notre point suivant.

⁴³ Ce terme est utilisé ici dans une acception courante et ne renvoie pas à la théorie de J. Geninasca où « mythique » désigne une forme de rationalité.

2.3.2.1. Les voix de l'intertextualité comme stratégie discursive

La notion d'intertextualité élaborée par M. Bakhtine désigne la présence d'un texte dans un autre texte. D'après cet auteur, la parole humaine est tissée du discours d'autrui. Celui-ci peut interférer dans le discours initial sous diverses formes d'hétérogénéité.

Les travaux de Bakhtine portent sur l'inscription du sujet dans le discours, sur la compréhension comme forme du dialogue et imposition d'une contre-parole. Dans cette optique, le sujet est pris en considération par l'analyse dans sa relation historique et sociale aux autres. Les deux notions de base qui constituent cette problématique, le plurilinguisme et la plurivocalité, sont considérées par lui comme des phénomènes fondamentaux du style romanesque. En effet, traitant des « questions stylistiques posées par l'organisation de la langue et la confrontation des points de vue idéologiques dans le roman », les travaux de M. Bakhtine ouvrent des pistes de recherche vers un « approfondissement théorique et méthodologique sur l'organisation de la composante discursive dans les textes littéraires, et sur certains jeux de signification autour des parcours figuratifs » (1993).

Pour M. Bakhtine, « le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de 'langues' » (1978 : 88). Dans le roman, nous nous trouvons en présence de plusieurs langues, qui tout en entretenant des relations entre elles, contribuent à l'interaction des points de vue sur le monde. Selon cet auteur, le style romanesque réalise une élaboration littéraire du plurilinguisme. « L'orientation du discours parmi les énoncés et les langages d'autrui, comme aussi tous les phénomènes et toutes les possibilités qui lui sont relatées, prennent dans le style du roman une signification littéraire. La plurivocité et le plurilinguisme entrent dans le roman et s'y organisent en un système littéraire et harmonieux. Là réside la singularité particulière du genre romanesque » (Ibid.).

En ce qui nous concerne, nous allons prendre la notion de plurilinguisme dans un sens assez large, dans lequel sont intégrées non seulement la citation et d'autres formes d'insertion du discours d'autrui, mais aussi l'interrelation des points de vue, des visions du monde qu'expriment les différents langages présents dans le roman. Ils se correspondent les uns les autres et s'éclairent mutuellement dans un rapport de

dialogisme. Selon M. Bakhtine, ces langages sont en effet confrontés dans le roman comme autant de points de vue entre lesquels l'objet du discours se détermine indirectement. De cette façon, le dialogisme des langages peut générer de nouveaux liens entre les choses et les idées, en d'autres termes, de nouvelles configurations.

Sur le plan linguistique qui constitue l'une des principales composantes de la réflexion de M. Bakhtine, ce dernier s'intéresse plus au processus d'énonciation qu'à l'énoncé. Comme le met en évidence l'article de L. Panier auquel nous nous référons ici, si nous nous attachons à décrire des phénomènes d'énonciation énoncée, la prise en considération des « langages » du texte comme autant de perspectives d'énonciation ouvre à l'analyse des horizons intéressants. Selon M. Bakhtine, les différents «langages» constitutifs du plurilinguisme sont pris en considération à partir de leur énonciation, comme des « voix » qui interviennent pour « exprimer » des « points de vue » dont la confrontation trace l'image réfractée des objets du discours. Un jeu complexe de « voix », d'intentions croisées, opposées, concurrentes, complémentaires ou contradictoires se dessine ainsi dans un roman⁴⁴.

Nous en trouvons un très bel exemple dans *L'année noire* d'I. Kadaré dont une des particularités consiste notamment dans les moyens et techniques de mise en discours : ainsi trouvons-nous dans ce roman le foisonnement et l'alternance des parlers des personnages en ce qui concerne le lexique (dialectalismes, barbarismes, idiomes) les constructions syntaxiques⁴⁵, etc.

⁴⁴ Les notions de « voix » et de « point de vue » chez M. Bakhtine sont différentes de celles qu'utilise G. Genette (cf. voir *infra*). Elles sont prises dans leur acception la plus large et non dans les définitions spécifiques et techniques que leur donne le narratologue.

⁴⁵ Selon les dires de l'auteur, à son origine, le livre devait se composer de trois lignes narratives différentes, y compris par l'écriture. « Il serait comparable à une bague à trois pierres : l'une, bleue – les Mokrois, qui se mettent en tête de se battre pour l'Albanie sans trop savoir eux-mêmes ni où ni comment ; la seconde, noire – les forces ténébreuses esadistes – islamiques, qui s'emploient à étouffer l'Albanie tout juste née ; enfin, la blanche – la troisième ligne, seigneuriale, qui se rapporte au prince allemand protestant de Wied, choisi par l'Europe comme roi d'Albanie. La première ligne, bleutée, m'était apparue en imagination comme semée de givre et d'argent ; la deuxième, le « diamant noir », serait son opposée à tous égards, et dans le style même je m'efforcerais de rendre le chaos islamo-turc, une mentalité obscurantiste exprimée dans un parler balbutiant, plus embrouillé encore par l'ignorance, les rancoeurs, la bêtise crasse. Enfin, la troisième ligne, la blanche, manifesterait toute la froideur diplomatique du prince protestant, dont l'absurde serait redoublé par les vains soucis de

Par ces moyens, ce roman recrée le fonds historique de l'Albanie de 1913, où régnait une situation politique chaotique. T. Çausi (1993) met en évidence le fait que Kadaré fait s'exprimer des personnages en différentes langues : allemand, hollandais, français, turc, serbe, grec, afin d'accentuer cet effet « chaotique ».

Comme on peut le constater, cette hypothèse élargit la question de l'énonciation énoncée dans le discours, dans la mesure où elle ne prend pas seulement comme indices les représentations dans l'énoncé des phénomènes d'énonciation (à savoir : prise de parole, phénomènes persuasifs ou interprétatifs, discours rapportés...), mais les langages pris comme les indices d'une énonciation dont les énonciateurs ne sont pas toujours directement représentés dans le texte. Il ne s'agit pas seulement de relever dans le texte la structuration des espaces du savoir comme réponse à la question « qui sait quoi ? », mais de voir dans le plurilinguisme dialogique l'articulation d'espaces cognitifs compris comme moyens et formes de « représentation du monde » dans les langages utilisés. Ce ne sont pas seulement les « personnages connaissant » qui sont retenus, mais les univers idéologiques.

Conçue à partir des langages dialogiquement corrélés, l'énonciation énoncée devient la forme même de l'organisation du texte. Dans la perspective de M. Bakhtine, l'intention du romancier est d'emblée polyphonique. Une stratification du langage en genres, professions, visions du monde, individualités, dialectes pénètre dans le roman et illustre le thème choisi de l'auteur. Dans tout cela, le narrateur prend un sens lorsqu'il est introduit comme vecteur d'une vision particulière du monde et des événements.

Selon *L'intertextualité dans la théorie de M. Bakhtine*, le plurilinguisme permet d'engager une recherche importante sur l'énonciation énoncée et les stratégies discursives. Les multiples « langages » qui composent le discours, sont considérés comme autant de « représentations du monde » qui se confrontent dans le texte, comme autant d'expressions de points de vue différents qui s'affrontent.

La force de l'effet de « réel » ou effet de récit, passe donc par des opérations énonciatives diverses, notamment par le jeu des instances narratives, qui engendre une polyphonie complexe. Faisant actuellement la quasi-unanimité des théories sémiotiques

toilette de la reine qui, en cette période de troubles et de souillures, passait le plus clair de son temps

de l'énonciation, la polyphonie parcourt le langage et nous pouvons penser qu'elle est constitutive de toute énonciation. Cette « polyphonie » caractérise en effet le texte du roman, sa forme sémiotique. La composition de l'œuvre qui met en scène cette plurivocalité prend ainsi une valeur artistique et esthétique. C'est l'enchaînement de séquences hétérogènes, que nous pouvons interpréter intuitivement comme un changement de locuteur, identifiable ou non, qui rend le roman éminemment polyphonique.

Chez I. Kadaré, la polyphonie est un effet produit par la fragmentation et les formes d'intertextualité qui contribuent à mettre en évidence des réseaux de sens. Présente dans nombre de ses romans, l'intertextualité devient même un principe constructeur chez notre auteur. Une des formes les plus intéressantes de l'intertextualité dans notre corpus consiste dans l'introduction d'un Discours mythique. De fait, la convocation de figures mythiques tout comme l'attrait pour les légendes populaires albanaises est un phénomène courant dans l'œuvre de Kadaré. Citons à titre d'exemple, *Qui a ramené Doruntine ?* et *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*. Le premier récit est entièrement basé sur une version arberèche⁴⁶ de la ballade de *Konstantin et Doruntine*, tandis que le deuxième convoque et fait intervenir directement des figures de l'*Iliade*. Ainsi, un chapitre entier fait-il « parler », « témoigner » et « pleurer » des figures appartenant à une classe hétérogène : le chœur des ombres et Hector. Mais le récit le plus exemplaire de ce point de vue est peut-être *Le Monstre* où des figures de l'*Iliade* apparaissent comme des acteurs à part entière, et participent de l'intrigue du récit qui les intègre.

Il faut dire que l'*Iliade* est très présente dans l'œuvre de Kadaré. Dans notre corpus elle apparaît de manière constante, même si sous des modalités différentes (allant de la mention à l'emprunt des figures). Ainsi, déjà dans *Le général de l'armée morte*, « il y avait dans la tâche que [le général] allait accomplir quelque chose de la majesté des Grecs et des Troyens, de la solennité des funérailles homériques » (1970 : 19). Dans *Le Monstre*, c'est une anti-*Iliade* qui est projetée, car le cheval de bois n'entre

dans sa salle de bains entre son miroir et ses poudriers » (1991 : 57-58).

⁴⁶ On désigne de ce nom les Albanais exilés, établis en Italie du sud depuis le Moyen Age, à l'arrivée dans le pays des Ottomans.

pas dans Troie. Dans *Chronique de la ville de pierre* également, Homère fait son apparition et éveille la curiosité de l'enfant dans ce passage en italiques :

Sais-tu qui fut Omer ou Homère ? me demanda Isa.

- Non, dis-le-moi.

- C'était un poète grec, aveugle.

- Qui lui a crevé les yeux ? les Italiens ? »

Ils s'esclaffèrent.

« Il a écrit des livres merveilleux sur des monstres à un œil, sur une ville nommée Troie et aussi sur un cheval de bois. »

J'allongeai la tête au-dessus de l'orifice.

« Homère ! » criai-je (1973 : 56).

Enfin, dans *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*, le récit mythique sert de modèle d'organisation du récit entier.

A notre avis, il est intéressant de s'interroger sur les visées et les effets de sens créés par un tel recours à des figures mythiques. Il nous semble que cette spécificité des récits kadaréens revêt une dimension herméneutique dans son œuvre. Selon nos hypothèses, la visée du discours mythique chez Kadaré est celle d'un discours central du point de vue de la véridiction, discours qui est considéré comme une référence servant à faire apparaître la ressemblance ou la différence, la compatibilité ou l'incompatibilité avec d'autres discours. Dans nos analyses de corpus, nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur ce sujet.

2.3.2.2. Dimensions dialogiques et polyphoniques des croires comme stratégie persuasive

Dans son avant-propos de *La parole littéraire*, J. Geninasca souligne que « la littérature 'moderne' est par nature dialogique, en ce sens qu'elle propose, des espaces sociaux et culturels, une image éclatée, les positions énonciatives n'y étant ni ordonnées, ni ordonnables les unes aux autres » (1997 : 5). On dirait cette citation faite pour Kadaré.

Nous essayerons de comprendre ici le fonctionnement des systèmes de valeur mis en place dans les discours littéraires à travers la polyphonie et d'autres procédés

intertextuels que l'on peut observer par le déploiement de l'énonciation dans un texte donné.

Selon J. Geninasca, la polyphonie propre aux discours littéraires peut se réaliser selon les modes analytique ou syncrétique : on a affaire tantôt à un paradigme d'énoncés renvoyant à une pluralité de voix qui relèvent de discours distincts, tantôt à des énoncés susceptibles de donner lieu à des effets de sens différents selon la lecture ou le type de saisie qu'on leur applique (1997 : 66).

Ces deux formes de polyphonie sont présentes chez I. Kadaré. Leur distinction pourrait même nous servir pour différencier deux types de fragments dans notre corpus, en adéquation avec le principe de construction du texte de I. Lotman (cf. *supra*) : ainsi, distinguons-nous d'un côté, le fragment comme accumulation, constitué par un assemblage de points de vues et de perspectives ; de l'autre, le fragment comme feuilletage. Dans ce cas, on a plutôt affaire à une superposition de récits dans lesquels les figures se correspondent.

Dans notre corpus, ces deux types de fragments peuvent coexister. En effet, c'est une caractéristique du style de Kadaré de procéder par accumulation de points de vue et de perspectives aussi bien que par superposition de récits en ayant recours à des paraboles et à des métaphores. Citons pour illustrer le premier cas des romans comme *Chronique de la ville de pierre* ou *Les tambours de la pluie* ; quant au deuxième, évoquons *Le Monstre* et *Le Palais des rêves*, tous deux saisissants quant à la double lecture à laquelle ils invitent.

Dans ces deux types de techniques, plutôt que de fonctionner comme une représentation homogène de ce qui est communiqué par le sujet énonciateur, le sens se donne, se livre à l'interprétation, comme une sorte de dialogue abstrait, comme un concert de voix orchestrées dans le langage.

Il faut souligner qu'en théorie, les niveaux d'appréhension de l'hétérogénéité énonciative ne sont pas fixes et varient en fonction des chercheurs. Comme le souligne L. Perrin, ils peuvent aussi bien concerner le mot, la phrase, l'énoncé et le texte, que la langue et le discours. Cette fluctuation est telle que, aussi bien l'identité de l'élément hétérogène, que ce qui a trait aux attitudes adoptées à son endroit (accord, désaccord,

rejet, prise en charge, commentaire, etc.) ou encore et plus généralement ce qui touche à sa fonction ou à son rôle à l'intérieur du sens, n'est pas arrêté. De façon générale, les conceptions dialogiques ou polyphoniques du sens consistent à dire que ce dernier, « avant (ou plutôt) que de représenter le monde, se qualifie d'abord lui-même, réflexivement, comme l'expression de voix ou points de vue divers, parfois étrangers au discours même dont il émane » (Perrin, 2006 : 5-6).

Si M. Bakhtine personnellement ne propose pas de définition véritable du « dialogisme », celui-ci peut être appréhendé selon J. Bres et A. Nowakowska par les phénomènes « d'ouverture à », de « mise en relation avec », par lesquels il se manifeste. Ainsi, la mise en relation par laquelle se manifeste le dialogisme, prend-elle la forme d'échos, de résonances, d'harmoniques, qui font signe vers d'autres discours. Quant à la polyphonie, M. Bakhtine l'associe au domaine de l'écriture romanesque, sans l'articuler explicitement à la notion de dialogisme. Ces deux notions reposent fortement sur l'idée d'un dialogue, d'une interaction entre deux ou plusieurs discours, voix ou énoncés. Cependant, selon J. Bres et A. Nowakowska, « le dialogisme est un principe qui gouverne toute pratique langagière, et au-delà toute pratique humaine », alors que « la polyphonie consiste en l'utilisation littéraire artistique du dialogisme de l'énoncé quotidien » (2006 : 23).

Dans cette perspective, la polyphonie serait un terme secondaire et complémentaire du dialogisme : « alors que dans le dialogisme les voix sont hiérarchisées énonciativement, la polyphonie les présente à égalité, sans que l'une ne prenne le pas sur l'autre » (Ibid., p.24). Nous trouvons ce duel ou ce pluriel des voix non hiérarchisées notamment dans le roman contemporain qui présente parfois dans un même énoncé, différentes voix à égalité, exprimant différents points de vue souvent contradictoires ce qui problématise la production du sens.

Il faut souligner que cette polyphonie de l'énonciation pose la communauté des voix hétérogènes dans une portée idéologique. Le feuilletage des voix est dû à la multiplication des instances narratives et des focalisations, deux notions qui comme nous le verrons un peu plus loin, appartiennent plutôt au domaine narratologique et qui ont été exploitées par G. Genette sans qu'elles puissent pour autant ouvrir directement

sur la polyphonie. Dans ce cas, on pourrait parler de polyphonie par points de vue comme c'est le cas dans *Chronique de la ville de pierre*.

Nous sommes de l'avis que les effets de sens que produit la présence de la polyphonie et du dialogisme dans un roman sont à considérer comme faisant partie d'une stratégie persuasive qui concerne la valeur des valeurs ou, plus généralement, des « croire ». Ainsi, dominée par une visée de conversion, la stratégie persuasive des discours littéraires se déploie-t-elle à travers une multiplicité de procédés. J. Geninasca attire l'attention, à juste titre, sur les procédés de l'intertextualité : mention, citation, références directes ou indirectes, de l'ironie ou du langage de la parabole, de la mise en scène figurative d'instances énonciatives comme de l'application récurrente des procédures du débrayage. « Autant de façons de poser, d'organiser hiérarchiquement et d'opposer paradigmatiquement les dire, les croire et leurs sujets, de rattacher, à l'intérieur d'un même énoncé discursif, les voix constitutives du tissu polyphonique à un ensemble organisé de Discours » (Geninasca, p.97-98). Selon ses explications, le concours des voix manifesté s'installe sous le signe de la discordance. Il se développe dans le sens de l'exclusion, par disqualification de l'un des Discours, ou dans celui de l'accord, total ou partiel, moyennant une restructuration du champ dialogique initialement posé. Au service d'une stratégie de la conversion, les moyens mis en œuvre sont multiples et divers, « thèmes, motifs et figures ne sont, en effet, convoqués dans le discours qu'en fonction de leurs virtualités sémantiques » (1997 : 98).

De fait, les phénomènes de l'intertextualité ne font que refléter le statut essentiellement dialogique d'un discours où des voix multiples s'organisent en fonction de leur appartenance à des univers de croire distincts, susceptibles d'entretenir des relations paradigmatiques – de comptabilité ou d'incomptabilité – hiérarchiques ou syntagmatiques. Ainsi s'expliquent, selon J. Geninasca, « l'abondance et la fréquence, dans les poèmes ou les romans, des figures traditionnelles du croire : que d'églises, de cloches et de clochers, de prêtres, de temples, de légendes de saints, d'œuvres d'art sacré, chrétiennes ou païennes, par exemple, dans les textes littéraires du XIX^{ème} siècle français ! » (1997 :100).

Résumons en ce qui nous concerne que tout texte se construisant, explicitement ou non, à travers la reprise d'autres textes, l'intertextualité fait partie intégrante de

l'étude de l'énonciation. Étant donné que la littérature est un genre discursif qui sollicite l'adhésion, l'énonciation est fonction de la stratégie persuasive des discours littéraires qui permettent la confrontation entre les différentes voix qu'ils comportent de par leur dimension dialogique. Cette confrontation participe de saisies et de rationalités distinctes et présuppose, de ce fait, des épistémès opposés.

2.4. La structuration du récit. Le fragment comme narration

Après avoir examiné le *statut* énonciatif de la présence et des fonctions de l'énonciateur dans nos textes, arrêtons-nous à présent sur quelques phénomènes narratifs qui rendent compte des différents *modes* de sa présence. Il s'agit notamment de l'analyse des changements des points de vue, des mises en perspectives, des focalisations, etc.

Étant donné que l'étude de ces procédés fait l'objet aussi bien de la sémiotique que de la narratologie, nous allons adopter un double éclairage. Cela nous donnera l'occasion de voir de plus près la différence de traitement de quelques-unes des figures du récit que les deux domaines de la narratologie et de la sémiotique utilisent aussi bien l'un que l'autre.

2.4.1. Points de vues dans la narration selon la perspective sémiotique

Dans la démarche sémiotique que nous adoptons en premier ces différents moyens se rapportent à l'énonciateur et à la mise en place d'un espace énonciatif. Par là, ils règlent les modes d'accès à la signification pour le lecteur, car les sélections opérées orientent la saisie du sens et l'appréhension des valeurs.

2.4.1.1. Le narrateur

Soulignons d'emblée que l'approche sémiotique du narrateur est différente de celle qu'en propose la narratologie. Par exemple, J. Fontanille identifie chez le narrateur un sujet cognitif « responsable » à la fois du domaine de l'énonciation et celui de la perception : « les discours concrets mettent en scène des événements et des états affectifs, et la perception organise les descriptions et les rythmes textuels » (1989 : 17).

Défendant la thèse que « le discours est porteur d'un savoir, lequel suppose au moins un informateur et un observateur », J. Fontanille élabore cette notion d'observateur dans *Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur*. Il le définit comme un « sujet énonciatif cognitif », comme un « simulacre par lequel l'énonciation va manipuler, par l'intermédiaire de l'énoncé lui-même, la compétence d'observation de l'énonciataire » (Ibid.). Autrement dit, l'observateur est selon lui un sujet cognitif mis en place par l'énonciateur au moyen du débrayage, et chargé de recevoir et de transmettre l'information. J. Fontanille élabore une typologie selon deux critères : d'une part, le rôle de l'observateur pris en charge par tel ou tel acteur du discours ; et d'autre part, l'aspect cognitif, pragmatique ou thymique qu'il assume. Il distingue ainsi les figures suivantes :

- le *Focalisateur* : le rôle d'observateur n'est pris en charge par aucun des acteurs du discours. Il n'est qu'un simple *actant de discursivisation*, implicite, caractérisé par un simple débrayage actantiel. Il n'est par ailleurs reconstituable qu'à partir des traces repérées dans l'énoncé ;

- le *Spectateur* : doté de références spatio-temporelles, il vient combler les défaillances du Focalisateur lorsque ce dernier présente des limites dans sa compétence.

- l'*Assistant* : caractérisé par un débrayage actoriel, il ne joue aucun rôle pragmatique et thymique dans les événements mais purement cognitif. Il s'installe pourtant dans le récit en devenant un acteur explicite (cas du « on » anonyme de la description « réaliste »).

- l'*Assistant-participante* : est la figure qui est caractérisée par un débrayage complet : actantiel, spatio-temporel, actoriel et thématique. Installé à l'intérieur de l'énoncé, il joue un rôle cognitif (il examine, aperçoit, scrute), pragmatique (il agit) et

thymique (il s'émeut, redoute etc.) en prenant entièrement en charge le récit (Ibid., p.20).

J. Fontanille est d'avis que certaines des catégories élaborées par G. Genette (cf. *infra*) doivent être attribuées à l'observateur, comme le « centre d'orientation », la « perspective », le « temps », la « durée » et la « fréquence ». Celle de la « voix » par contre, sera la seule à être imputée au narrateur qu'il dévêt par conséquent de l'ensemble des caractéristiques que lui attribue la narratologie, lui laissant une seule qualité : celle de narrer. Selon J. Fontanille, la figure de l'observateur et la dimension cognitive sont évincées en narratologie. En réalité, G. Genette ne fait pas de distinction entre « Qui perçoit ? » et « Qui parle ? » : ces deux questions correspondant chez lui à une seule et unique instance, celle du narrateur.

Nous retrouvons là le débat ouvert par les travaux de M. Bal, laquelle considère l'instance du narrateur et celle du focalisateur comme autonomes. Cette conception la rapproche de J. Fontanille puisque ce dernier finit lui-même par mettre en doute l'existence du narrateur en tant qu'« actant » énonciatif. J. Fontanille n'est pas pour la reconnaissance de « deux instances parallèles » : il fait ainsi la distinction entre une instance cognitive déterminante – l'observateur – et une instance pragmatique déterminée – le performateur – ou narrateur dans le récit littéraire. Selon lui, « le faire verbal de l'un n'est que l'accomplissement et le prolongement du faire cognitif de l'autre » (Ibid., p.46).

Pour notre part, nous allons aborder la figure du narrateur – figure de l'énonciation énoncée, en la distinguant de « la voix du texte » qui appartient à l'énonciation non énoncée. Par ailleurs, à partir des différents rôles qu'il accomplit dans le texte, nous distinguerons par exemple « le scripteur », « le chroniqueur », « l'observateur » etc., chacune de ces instances remplissant différents rôles comme celui d'argumentateur, de témoin ou autre. Cette différenciation témoigne d'autant de façons différentes de prises en charge du discours.

2.4.1.2. Le point de vue et la perspective

Le point de vue constitue une notion importante, sinon « cruciale » en sémiotique. En effet, comme le souligne D. Bertrand, « il n'est pas d'énoncé, quelle que

soit sa dimension, qui ne soit soumis à l'orientation d'un point de vue » (2000 :71). Cet auteur définit d'abord le point de vue de manière très générale comme « l'ensemble des opérations qu'effectue l'énonciateur pour orienter et structurer son énoncé » (Ibid.) ; il lui reconnaît ensuite une signification spécifique selon que l'on se trouve dans un discours narratif, descriptif ou argumentatif. Dans chaque cas, « le point de vue engage à la fois le mode de présence de l'énonciateur à son discours, et la manière dont il en dispose, organise et oriente les contenus » (Ibid.).

Dans le discours narratif tout d'abord, le point de vue concerne les modes de présence du narrateur et coïncide avec les focalisations (cf. *infra*). Cependant, comme le souligne D. Bertrand, « le point de vue est également impliqué, dans la structuration du récit, par la sélection d'un personnage et le développement alors régissant de son parcours » (2000 : 71). Il s'agit alors d'une mise en perspective.

A.J. Greimas et J. Courtés définissent la perspective comme un « ensemble de procédés utilisés par l'énonciateur pour faire varier l'éclairage, c'est-à-dire pour diversifier la lecture que fera l'énonciataire, du récit » (1979 : 274). De fait, changer de situation narrative ou de perspective ne signifie pas seulement passer d'un type de point de vue à un autre. Le choix de perspective « détermine, autant que les focalisations de l'énonciateur, l'ordre des valeurs mises en scène dans le texte » (2000 : 72).

Dans le discours descriptif, ensuite, le point de vue est en lien avec l'activité perceptive. Il est « régi par l'observateur et son mode de présence énonciative » (Ibid.). Cela nous renvoie alors à la typologie des observateurs telle qu'elle a été élaborée par J. Fontanille (cf. *supra*). Or, le point de vue ne concerne pas uniquement le sujet observateur. Il se situe en vérité dans la relation entre l'objet et le sujet. L'enjeu du point de vue repose alors, selon D. Bertrand, « sur les stratégies d'appréhension de l'objet qui peuvent soit le viser dans sa totalité, de manière englobante ou cumulative, soit le viser dans ses particularités, en isolant des détails ou en sélectionnant parmi ceux-ci les aspects les plus représentatifs d'une totalité autrement inaccessible. Centrées sur l'objet focalisé, ces stratégies déterminent les conditions de la saisie » (Ibid., p.73).

Une autre technique liée au point de vue concerne la condensation ou l'expansion de l'information narrative. Si l'énonciateur choisit de /faire voir/ ou de

/faire ne pas voir/ par un jeu d'augmentation ou de diminution du champ visuel, ce peut être par exemple, à cause des valeurs thématiques auxquelles l'énonciateur veut faire adhérer l'énonciataire : passer ainsi d'un plan d'ensemble à un gros plan est une manière d'attirer sur celui-ci l'attention de l'énonciataire, de lui en montrer l'importance, celle que l'énonciateur lui veut attribuer.

Autrement dit, à travers ces procédés il est question d'une manipulation énonciative qui a pour but premier de faire adhérer l'énonciataire à la manière de voir, au point de vue de l'énonciateur. De fait, c'est du /faire croire/ dont il est question, mais le savoir et le croire sont corrélatifs : même les énoncés les plus objectivés, tels ceux du discours scientifique, se veulent convaincants. Dotée d'une dimension cognitive, l'énonciation est de ce point de vue une forme de manipulation.

Dans le discours argumentatif enfin, le point de vue « désigne l'expression d'un avis, d'une opinion, d'une prise de position » Bertrand (Ibid.). De fait, il y a différentes façons d'exprimer une opinion, selon qu'il s'agisse d'un discours « objectif », – par l'emploi de « il » et de « on » – ou d'un discours « subjectif » : emploi de « je ». Mais la « manière d'installer le discours d'autrui en vue de le réfuter ou de consolider son propre discours » (Ibid., p.74) dépend aussi du point de vue. Ainsi, l'organisation du discours argumentatif, dépendra-t-elle de la textualisation et des places énonciatives mises en jeu par les stratégies de structuration qui sélectionnent et orientent les parcours.

Concluons sur ce point en disant que tout en permettant la mise en discours du savoir, le point de vue et la perspective régissent l'interaction énonciative. L'élection d'un point de vue est pour l'énonciateur un des moyens les plus sûrs d'imposer à l'énonciataire une lecture univoque de l'énoncé. Cette transformation doit être considérée comme signifiante, puisque chacun d'eux est justement porteur d'une certaine représentation du sens. En d'autres termes, la question des points de vue et des perspectives constitue, en sémiotique, plus qu'une simple technique. Pour J. Fontanille, « retrouver les modes de construction des points de vue, c'est établir des parcours signifiants, des formes du contenu, par lesquelles les discours prédéterminent la participation de l'énonciataire à l'interprétation » (1989 : 43).

Tout en appartenant au langage ordinaire aussi bien qu'au métalangage technique, l'exploitation des divers acceptions de la notion de « point de vue » ne sert cependant pas seulement à localiser et identifier les dispositifs ou les stratégies de l'énonciateur dans un texte ; elle révèle, plus largement, les relations entre le sujet du discours et les univers perceptifs, cognitifs et affectifs qu'il met en scène. Si tel ou tel effet est souhaité, alors tel point de vue est bon, tel autre est mauvais. Il permet à l'énonciateur de parvenir à des fins ambitieuses.

2.4.1.3. Stratégies et compétences de l'énonciateur

En général, en sémiotique, l'organisation discursive est fonction de la mise en œuvre d'une stratégie énonciative qui conduit à jouer avec le dispositif des mises en scène possibles de la parole. C'est en effet toute une architecture énonciative que l'instance de l'énonciation met en place à travers les opérations de débrayage et d'embrayage qui codifient la structuration des textes.

Du côté de la production, les techniques romanesques, décisions et stratégies que cette instance déploie sont nombreuses. Un large éventail de choix énonciatifs dépend en effet d'elle. Outre le choix du type de narrateur, des points de vue et des mises en perspective qui renvoient à des opérations énonciatives, la programmation textuelle (disposition des programmes narratifs) et la programmation temporelle (mise en ordre chronologique des divers programmes) relèvent directement d'une intervention de l'énonciateur et de sa compétence discursive. Nous pouvons lui attribuer également les adresses directes au lecteur, les commentaires et jugements sur les personnages ainsi que les raccourcis temporels ou plus généralement tous les artifices organisateurs du récit.

Le sujet d'énonciation est en effet une pure et simple position. Instance théorique dont nous ne savons rien au départ, ce sujet constitue peu à peu, au fil du discours, son épaisseur sémantique. Son identité résulte de l'ensemble des informations et des déterminations de tous ordres qui le concernent dans le texte. C'est donc seulement à partir des connaissances que nous avons de l'énoncé que cette instance peut être appréhendée.

Les stratégies de l'énonciateur sont évidemment à examiner dans le cadre de l'interaction énonciative, responsable des relations que l'énonciateur entretient avec son énonciataire. Selon O. Ducrot, ce qui est important pour la compréhension d'un texte, ce sont non seulement les indications que le premier apporte au deuxième, mais « tout autant les manœuvres auxquelles il le contraint, les cheminements qu'il lui fait suivre » (Cité par Adam, 1990 : 186). En effet, « l'ensemble des techniques mises en œuvre par le romancier pour communiquer avec ses lecteurs, c'est-à-dire pour leur imposer son monde fictif », ou tout simplement, la rhétorique selon W. Booth, sont autant de « moyens » grâce auxquels l'auteur parvient à « contrôler son lecteur », de façon à lui faire partager son système de valeurs. Le livre « bien fait » est celui dans lequel le sujet et la forme coïncident, la meilleure forme étant celle qui développe au mieux les potentialités du sujet.

Dans le cas des discours éclatés qui nous intéressent, ces procédures sont largement exploitées et créent des effets de sens les plus divers chez le lecteur. De fait, Kadaré exploite largement les procédés qui font varier le point de vue et la perspective du lecteur. Pour donner rapidement quelques exemples en lien avec la fragmentation, il faut noter les changements de focalisation qui sont souvent présents dans quelques formes de découpage. Ainsi dans *Le Général de l'armée morte* ou dans *Chronique de la ville de pierre*, par exemple, nous assistons à des fragments où le narrateur propose un point de vue « d'en haut » introduisant par là une certaine distance par rapport aux événements qu'il raconte. Les jeux de perspective dans *Les Tambours de la pluie* construisent également des effets de variation dans l'éclairage apporté par la double narration. Dans *Le Monstre* en revanche, c'est l'activité perceptive d'un focalisateur qui est à l'origine de la superposition des figures du fourgon et du cheval. Enfin, les jeux de condensation et d'expansion de l'information sont présents dans presque tous les romans de notre corpus en raison de la fragmentation. En conclusion, nous pouvons dire que chez Kadaré le mode diffracté de la présence de l'énonciateur dans le texte et la manipulation énonciative qu'il produit, est au service d'une lecture qui n'est pas univoque.

2.4.2. Typologie des figures du récit dans la perspective de la narratologie

Les éléments narratifs développés ci-dessus dans une perspective sémiotique font également l'objet d'un travail narratologique. G. Genette est à l'origine d'une typologie des figures du récit dont nous allons retracer, de façon non systématique, quelques-uns des principaux éléments : notre objectif étant de discerner comment ses notions jouent un rôle sur le déroulement du récit dans l'optique de la narratologie classique.

2.4.2.1. Le narrateur

Un premier facteur dans l'étude de la narration dans ce domaine concerne l'identification du statut du narrateur et les fonctions qu'il assume dans un récit donné⁴⁷. Délégué de l'auteur et installé explicitement dans le récit, le narrateur constitue en narratologie un médium entre l'écrivain et les personnages. Par conséquent, il est considéré comme le point de tangence entre le monde raconté et celui qui raconte. Mais quel rôle joue-t-il exactement dans le déroulement d'un récit ?

Dans la théorie de G. Genette le narrateur se trouve au cœur de la catégorie de la voix qui traite de « la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même, ou l'instance narrative : le narrateur et son destinataire » (1972 : 234). Ainsi, aborder le problème de la voix dans la perspective narratologique consiste à tenter de répondre à la question : « Qui raconte ? ». Cette catégorie rend compte également des interventions du narrateur, des relais et du moment de la narration.

Les caractéristiques du narrateur selon la terminologie de G. Genette sont nombreuses. En effet, d'après lui on peut dans tout récit, définir le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif et par sa relation à l'histoire qu'il raconte : il est toujours *extra-*, *intra-*, ou *méta-* diégétique ; il est en même temps toujours *hétéro-* ou *homo-* diégétique.

⁴⁷ Avant la typologie de G. Genette, le rôle du narrateur avait déjà été mis en évidence par les formalistes russes. D'après eux notamment, « le narrateur joue un grand rôle dans le cas du développement indirect de la fable, car l'introduction des différentes parties du sujet découle du caractère de la narration » (1965: 275).

Les diverses combinaisons entre ces deux critères mettent en évidence quatre statuts possibles pour le narrateur :

1. extradiégétique – hétérodiégétique : raconte en récit premier une histoire d'où il est absent.

2. extradiégétique – homodiégétique : raconte en récit premier une histoire où il est présent.

3. intradiégétique – hétérodiégétique : raconte en récit second une histoire dont il est absent.

4. intradiégétique – homodiégétique : raconte en récit second une histoire où il est présent.

Le choix de tel ou tel type de narrateur a donc des conséquences déterminantes sur la présentation de l'histoire et le point de vue proposé au lecteur. Ainsi, un narrateur qui raconte sa propre histoire en récit premier, invite le lecteur à épouser son regard sur les choses et s'interdit normalement toute omniscience. En revanche, un narrateur intradiégétique, révélant par sa seule présence l'emboîtement des récits, fragilise l'illusion référentielle et confirme le jeu fictionnel. Selon V. Jouve, « l'identification du statut du narrateur permet, indirectement, de dégager la finalité d'un récit » (1997 : 26).

Si nous nous référons à cet auteur, d'un point de vue diachronique, il y a une prédominance du narrateur omniscient jusqu'au XIX^{ème} siècle inclus (cf. Balzac, Hugo). En revanche, à partir de la fin du XIX^{ème}, la tendance est à l'effacement progressif du narrateur (ou, en tout cas, des signes trop explicites de sa présence). Le « narrateur-Dieu » qui avait la complète maîtrise d'un univers textuel auquel il imprimait ordre et cohérence est rejeté par la génération de « l'ère du soupçon ». V. Jouve explique ce changement par le fait que « pour les romanciers des années 30, d'abord, pour ceux des années 50, ensuite, l'intelligibilité du monde ne va plus de soi : ce qui se passe dans la vie n'est pas aussi clair, aussi construit et aussi lisible que le laissait supposer le bel ordonnancement des romans classiques chapeautés par un regard surplombant » (Ibid.). En conséquence, le type de narrateur qui tend à s'imposer est homodiégétique (il est un

personnage parmi d'autres) et intradiégétique (la mise en abyme est particulièrement prisée).

Ce passage d'un réalisme objectif (fondé sur le regard englobant d'un narrateur tout-puissant) au réalisme subjectif (convaincu qu'il n'y a pas de réalité hors du point de vue déterminé d'une conscience particulière) entraîne, selon V. Jouve, une évolution parallèle des fonctions du narrateur. Si le narrateur omniscient couvrait la totalité des fonctions possibles, le narrateur effacé a naturellement tendance à se contenter des deux fonctions indispensables à tout récit : la fonction narrative et la fonction de régie (1997 : 170-171).

Dans *Figures III* (1972 : 261-263) G. Genette énonce cinq fonctions du narrateur, parmi lesquelles une fonction narrative et quatre extra narratives. Nous tenons ici à les rappeler puisque nous nous servirons ultérieurement dans notre analyse des injonctions du réalisme socialiste (cf. *infra*).

- La première, la plus essentielle, désignée comme *fonction narrative*, est liée à « l'histoire » : « aucun narrateur ne peut [s'en] détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur. »
- La deuxième, nommée *fonction de régie*, se trouve liée au « texte narratif » : le narrateur s'y réfère « pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref, l'organisation interne. »
- La troisième du genre, appelée *fonction de communication*, est inhérente à la « situation narrative » : elle traduit le souci du narrateur de maintenir le contact avec le narrataire, que ce dernier soit présent ou non.
- La quatrième, dénommée *fonction testimoniale*, ou *d'attestation*, renvoie à la « part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, [au] rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage. »
- La cinquième et dernière, s'appelle la *fonction idéologique*. Elle apparaît dans les « interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de

l'histoire [qui] peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action ».

L'étude des fonctions mises à l'œuvre dans un roman permet, entre autres, de savoir si les visées du narrateur sont plutôt esthétiques ou plutôt idéologiques. Ainsi, les fonctions de narration, de régie et de communication renvoient-elles au fonctionnement du récit : par exemple, la fonction de régie consiste à organiser le récit. C'est elle qui permet les retours en arrière, les sauts en avant, les ellipses, les oppositions et les symétries. Le narrateur peut ainsi choisir de raconter son récit par le début ou par la fin, alors que les fonctions testimoniale et idéologique concernent l'interprétation de l'histoire.

L'accentuation de telle ou telle fonction se répercutera différemment sur le récit. Selon V. Jouve, il n'est en effet « pas indifférent qu'un récit fondé sur la mise à nu des procédés romanesques, privilégie les fonctions de fonctionnement », alors qu'un roman « engagé », « exploite essentiellement les fonctions d'interprétation » (1997 : 28).

Dans l'optique de notre travail, nous nous interrogeons sur la manière dont la fragmentation du texte atteint les diverses fonctions du narrateur et sur les effets de sens produits par le passage d'une fonction à l'autre. Par ailleurs, l'examen des fonctions du narrateur telles que la doctrine du réalisme socialiste les préconise, nous permettra d'observer les procédés dont Kadaré fait usage dans son écriture de subversion.

2.4.2.2. Le point de vue

Un autre concept, fortement lié à l'instance du narrateur, est la question du point de vue. Elle est abordée par G. Genette sous la catégorie du *mode narratif* qui concerne toutes les « questions relatives aux divers procédés de « régulation de l'information narrative ». Elle implique par conséquent deux aspects essentiels :

- la modalité de la *distance*, liée à un aspect quantitatif de l'information narrative, (on peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte, le récit fournissant au lecteur plus ou moins de détails, de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte).

- la modalité de la *perspective*, liée à un aspect qualitatif (« le raconter selon tel ou tel point de vue ») (1972 : 183).

Il faut relater cependant qu'en narratologie le terme de « point de vue » est souvent employé à la place de « focalisation », « perspective », « restriction de champ » etc., sans qu'une spécification de son utilisation soit faite en fonction du type de récit auquel elle s'applique (au contraire de ce que propose D. Bertrand) ; d'où une certaine ambiguïté dans son utilisation.

G. Genette par exemple préfère le terme de « focalisation ». Il entend par là « une restriction de 'champ', c'est-à-dire une sélection de l'information narrative - que s'impose le récit en choisissant de présenter l'histoire à partir d'un point de vue particulier » (1972 : 206). La focalisation peut modifier les perspectives et faire émerger le récit à travers la conscience des divers personnages : c'est-à-dire, le point de vue à partir duquel l'histoire est racontée.

G. Genette propose trois types de focalisations :

La focalisation *zéro* : dans laquelle le récit n'est centré sur aucun personnage. La focalisation *interne* : dans laquelle le foyer réside chez un des personnages qui devient alors le centre de toutes les perceptions. La focalisation *externe* : dans laquelle le foyer, choisi par le narrateur hors de tout personnage, se situe en un point donné de la diégèse.

Le jeu sur les focalisations autorise toutes sortes d'effets de lecture. Par conséquent, le lecteur étant en présence d'une multiplicité de points de vue, est amené à relativiser la « vérité » dont se réclame chacun des acteurs du récit.

2.4.2.3. Le temps

Un autre élément qui relève des structures du récit, est le temps en tant qu'il se rapporte à une durée propre à la narration. Celle-ci est « mesurable en nombre de lignes et de pages » (1972 : 123). En effet, un narrateur peut consacrer plus ou moins de temps au récit d'un événement. Il peut également choisir le moment de la narration, l'ordre dans lequel sont racontés les événements, la vitesse du récit et la fréquence de telle ou telle scène.

Ce qui nous intéresse particulièrement dans la catégorie du temps ainsi définie, est l'étude de l'ordre qui désigne les rapports entre l'enchaînement logique des événements présentés et l'ordre dans lequel ils sont racontés. Deux cas de figure peuvent alors se présenter :

- le premier est celui des récits linéaires qui narrent les événements dans l'ordre chronologique. Les faits sont présentés dans leur succession.

- le second est celui des discordances ou des anachronies (prolepse et analepse).

C'est évidemment ce dernier cas qui présente le plus d'intérêt pour notre travail. Comme nous le verrons plus loin dans notre analyse, tous les romans qui composent notre corpus présentent des jeux avec le temps. Les anachronies et autres discordances deviennent même un principe de construction dans l'œuvre de Kadaré.

D'un point de vue historique, le XX^{ème} siècle pratique abondamment les analepses dont l'intérêt est de remettre en question une conception du temps désormais désuète ; le temps subjectif s'impose face au temps objectif. D'après V. Jouve, « la déconstruction du récit classique entreprise par « l'ère du soupçon » d'abord, par le Nouveau Roman ensuite, passe en grande partie par une mise en question du temps linéaire » (1997 : 173).

La vitesse, quant à elle, permet de réfléchir sur le rythme du roman, ses accélérations, ses ralentissements, en prenant tour à tour la forme de différentes figures : « scène », « sommaire », « pause » ou « ellipse ». Concernant cette composante, la littérature contemporaine rejette l'alternance traditionnelle scène/sommaire au profit des formes extrêmes de ralentissement ou d'accélération.

Les jeux sur la fréquence se retrouvent également à toutes les époques. D'après V. Jouve notamment, la modernité porte une attention toute particulière au mode répétitif en jouant sur la focalisation interne variable selon laquelle un même événement est vu par différents personnages.

Au terme de ce court exposé sur la typologie des figures du récit, nous pouvons noter que le narrateur est synonyme d'informateur dans la perspective narratologique. C'est en effet la caractéristique principale de cette figure qui par ailleurs a proliféré au

cours des années. Il suffit pour s'en convaincre, de consulter les différents types de narrateurs mis en place par G. Genette et d'autres narratologues. Même si à chaque fois ils correspondent à une forme particulière, en se déclinant tantôt comme narrateurs « hétérodiégétiques », « homodiégétiques », « intradiégétiques », « extradiégétiques », « dignes de confiance », « indignes de confiance », « représentés », « non représentés », « anonymes », ou encore « autobiographiques », - la liste est bien longue -, leur rôle est limité. Il semble correspondre à une relation minimale entre le narrateur et le lecteur où le premier raconte une histoire au deuxième.

2.4.3. La « mise en intrigue » du sujet

Dans cette subdivision de notre travail nous allons envisager quelques problèmes liés à la narration et plus précisément à la structuration séquentielle du récit. En d'autres termes, nous examinerons la « mise en intrigue » du sujet, phénomène fortement imbriqué dans l'étude de la fragmentation. Pour cela, nous allons nous référer d'abord aux travaux de R. Baroni et ensuite à ceux de P. Ricoeur, avant de considérer la manière dont la fragmentation intervient dans ce processus.

2.4.3.1. La tension narrative ou comment structurer le récit

Selon les propositions de R. Baroni, la structuration du récit pourrait être envisagée en termes de *tension narrative*⁴⁸. Dans un article intitulé *Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative* (2004)⁴⁹, cet auteur définit cette notion comme un « effet littéraire qui consiste à retarder l'exposition d'un élément du discours que le lecteur est conduit à attendre ou à anticiper avec impatience » (Ibid). Ce concept évoqué initialement dans un article de Tomachevski⁵⁰ et cité dans d'autres ouvrages consacrés au récit (cf. R. Barthes, J-M. Adam, F. Revaz,

⁴⁸ Ce terme utilisé aussi bien en narratologie qu'en sémiotique ne désigne pas la même chose. Sa signification en sémiotique est liée à la théorie de la sémiotique dite tensive, développée par C. Zilberberg et J. Fontanille.

⁴⁹ Cet article a été présenté lors d'une conférence intitulée « La narratologie aujourd'hui » au CRAL. Depuis, il a paru sous forme de livre : cf. *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise* (2007).

⁵⁰ Article *Thématique*, traduit par Todorov (1965).

Bourneuf et Ouellet), semble avoir été largement sous-évalué et presque complètement ignoré par les travaux structuralistes.

L'auteur de l'article juge qu'à cette époque, cette notion était effectivement difficile à traiter sans prendre en considération la participation du lecteur, laquelle était ignorée des travaux de la narratologie classique. Et Baroni de constater à cet égard que la tendance était le plus souvent au « découplage de la question de la tension (considérée comme un phénomène sémantique isolé, ou comme un effet ponctuel visant à relever l'intérêt du texte) et de celle de la séquence, qui est considérée, quant à elle, comme une propriété structurale et fondamentale du texte » (Ibid.). Toujours selon lui, et de la même manière, « on a fini par effacer le fait, pourtant évident du point de vue de l'étymologie, que construire une intrigue consistait précisément à intriguer son lecteur et que intrigue et séquence narrative sont de parfaits synonymes » (Ibid.).

Présupposant un jeu sur la coopération textuelle, la tension narrative ouvre, selon R. Baroni, une voie royale dans la compréhension de la structuration du récit. En effet, les deux modalités conventionnelles de la tension narrative qu'il nomme respectivement « curiosité » et « suspense », permettent selon lui de saisir facilement « comment un effet de tension à la réception d'un récit peut être instrumentalisé pour structurer le discours narratif » (Ibid.).

De fait, la tension narrative définit « les contours d'une intrigue en créant et en résolvant une instabilité qui se manifeste, phénoménologiquement parlant, par une tension, ou une incertitude, provisoirement entretenue dans le processus de la lecture linéaire » (Ibid.). Du point de vue de la coopération textuelle, R. Baroni circonscrit ainsi la différence entre curiosité et suspense :

1) Il y a création d'un « *effet de suspense* » quand, face à une situation narrative incertaine dont on désire impatientement connaître l'issue, il y a retardement stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle (fin de chapitre ou d'épisode, péripétie, ralentissement de l'action, etc.).

Ainsi, le récit anti-chronologique constitue-t-il le « degré zéro du récit ». En revanche, la chronologie n'est pas le récit sans intrigue, mais bien la mise en intrigue du

récit. Elle produit une tension dans l'acte de réception, « cette tension prenant la forme du suspense » (Ibid.).

Quant à la seconde modalité de la mise en intrigue, elle n'implique pas un développement linéaire de l'action, mais exploite au contraire une énigmatisme de la représentation, comme nous allons maintenant le constater :

2) Il y a création d'un « *effet de curiosité* » quand la représentation de l'action est incomplète par rapport à ce qui est nécessaire au lecteur pour que sa compréhension soit optimale. Quand l'incomplétude du discours s'accompagne de l'attente d'une clarification que fournira le texte après un certain délai (cf. « pacte de lecture »), la curiosité produit l'une des modalités principales de la tension narrative. Dans ce cas, il y a également une certaine forme de retardement stratégique de la réponse.

L'existence de l'effet de « curiosité » met en évidence le fait que « la séquence narrative définit bien une séquence du texte, et non nécessairement une séquence d'action » (Ibid.). L'impatience du lecteur à parvenir au dénouement du récit crée la tension et structure le texte, mais ce dénouement ne recouvre pas nécessairement celui de l'action. Comme nous l'avons vu précédemment, une grande majorité des travaux narratologiques dans la lignée de V. Propp, visaient à cerner la structure du récit exclusivement par le biais de « l'action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue » (Propp 1970 : 31).

Or, « découpler la question de la séquentialité du récit avec celle de sa mise en intrigue, c'est-à-dire de la configuration des actions par le discours » est particulièrement dommageable, selon R. Baroni. La séquence narrative n'est pas la forme de la structure « profonde » - essentialisée ou immanente - de l'action dans son déroulement chronologique et causal : elle relève, au contraire, d'un « effet du discours » (2004). Par ailleurs, cette manière de définir la séquence narrative à partir de tensions d'origines diverses dans le processus de la lecture linéaire n'est pas totalement étrangère aux travaux de R. Barthes, d'après ce que R. Baroni cherche à démontrer. Pour lui, le grand mérite de R. Barthes a été de souligner l'importance, dans la structuration du récit, non plus seulement du devenir temporel de l'action représentée, mais également du développement de l'énigme, c'est-à-dire des incertitudes du lecteur,

textuellement générées, stratégiquement entretenues et finalement résolues par la narration.

R. Barthes parle ainsi de « code herméneutique » : c'est-à-dire de « la suite des énigmes, [de] leur dévoilement suspendu, [de] leur résolution retardée » (1970 : 32). Ce code a en effet une fonction qu'il définit dans les termes suivants : « de même que la rime structure le poème selon l'attente et le désir du retour, de même les termes herméneutiques structurent l'énigme selon l'attente et le désir de sa résolution » (Ibid.). R. Barthes part du constat suivant : selon lui, la dynamique du texte, dès lors qu'elle implique une vérité à déchiffrer, est paradoxale. « C'est une dynamique statique : le problème est de maintenir l'énigme dans le vide initial de sa réponse. [Mais] alors que les phrases pressent le « déroulement » de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire : il doit disposer dans le flux du discours des retards (chicanes, arrêts, dévoilements) ; sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts : c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la « réticence », cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie » (Barthes 1970 : 75).

Le point essentiel soulevé par R. Barthes à travers la notion de code herméneutique réside donc dans l'importance accordée aux effets de lecture dans la structuration séquentielle du récit. De fait, ainsi qu'il le précise, c'est bien parce que les efforts interprétatifs du lecteur se heurtent à la « réticence textuelle » que le code herméneutique « structure » le récit « selon l'attente et le désir du retour ».

R. Baroni précise que le code herméneutique permet, de ce fait, de faire le lien entre la structuration du texte et sa réception par le lecteur. Ce lien est d'après lui d'une importance capitale « si l'on songe que son absence a longtemps constitué le principal reproche adressé aux travaux des narratologues, lesquels considéraient la séquence comme une propriété immanente des textes » (2004).

A la lumière du texte de R. Barthes, R. Baroni fait apparaître clairement que « la création de l'attente et de la résolution qui vise à renforcer l'intérêt du discours et à le structurer pour le lecteur, ne passe pas exclusivement par le développement causal des

actions des personnages. Il peut tout aussi bien se situer au niveau de la recherche d'une cohérence interprétative que le texte refuse de livrer d'emblée » (Ibid.). De fait, lors de l'acte de la lecture, le seul événement qu'il soit possible de considérer comme linéaire, le lecteur saisit les événements de l'intrigue selon l'ordre choisi par l'auteur. La distinction opérée entre « fable » et « sujet » s'avère ici nécessaire pour poursuivre l'examen de la structuration séquentielle du discours narratif.

Comme nous avons eu l'occasion de le préciser précédemment (cf. *supra*), les formalistes russes en général et Tomachevski en particulier, ont montré le plus vif intérêt pour les questions relevant directement du roman en tant que discours et non uniquement de la forme de l'histoire narrée (la fable) – comme ce fut notamment le cas de V. Propp et d'une partie des narratologues structuralistes après lui.

Tomachevski est notamment l'un des premiers auteurs modernes à établir une distinction claire entre l'ordre des événements figurés dans le discours et l'ordre de leur présentation dans l'œuvre. Or, cette différence est fondamentale selon R. Baroni car elle évite de gommer un niveau supplémentaire de la structuration du récit. Tout comme R. Barthes pour le code herméneutique, Tomachevski conçoit d'emblée l'intrigue dans son rapport avec les attentes du lecteur. Pour lui, l'intrigue est une configuration qui permet de structurer aussi bien les événements relatés que leur présentation. En effet, l'auteur et son lecteur peuvent entretenir des relations plus ou moins coopératives en fonction de la structuration du sujet.

En mettant en évidence les diverses formes de distorsions pouvant intervenir entre l'ordre des événements qui composent la fable et leur présentation par le sujet, Tomachevski suggère donc l'existence d'une deuxième forme de structuration du récit tenant compte de la « disposition du matériau narratif ». Elle oppose, cette fois « début et final » : ces différents moments du texte ne recoupant pas nécessairement la structuration de la fable en nœud et dénouement. Tomachevski relève ainsi les débuts *ex abrupto* qui retardent l'exposition de l'état initial et du nœud du récit. Il souligne également les différents effets d'inversions temporelles, ainsi que la possibilité de voir un « ensemble complexe de secrets » entraver la compréhension des actions représentées. Ces diverses « figures discursives » seront reprises plus tard par G. Genette (1972 ; 1983) sous les termes de prolepses, d'analepses, de paralepses, etc.

A travers les exemples de distorsion entre la forme des événements narrés et celle de leur présentation discursive relevés par Tomachevski, s'esquisse progressivement cette nouvelle forme de structuration du récit qui met en avant le travail du lecteur pour recomposer l'enchaînement chronologique et causal des événements relatés et le jeu complexe d'énigmes et de secrets que le texte oppose à ses efforts.

L'une et l'autre de ces « mises en intrigue » (de la fable et du sujet) relèvent de stratégies narratives différentes reposant soit sur la sélection d'événements instables (éventuellement de type conflictuels) mis en scène de manière claire, mais progressive, soit sur une énigmatization de la représentation produisant un effet de « curiosité ». Elles ont pour effet de produire chez le lecteur une tension « dramatique » pour la première et « interprétative » pour la seconde. Si la tension dramatique est en quelque sorte « inhérente aux événements racontés en tant que situations (inter)actives incertaines dont la tension est pré-codée à des degrés divers dans l'encyclopédie du lecteur » (Baroni, 2004), la tension interprétative relève, à proprement parler d'un effet du discours. Elle consiste selon R. Baroni « en la diminution intentionnelle de la coopération entre narrateur et lecteur, qui ne vise plus une efficacité maximale dans l'échange d'information » (Ibid.). La « mise en intrigue » est donc une opération importante. Son rôle consiste à ajouter « à la linéarité du texte ou à celle des événements racontés par le texte certaines propriétés telles que la plupart des lecteurs sont capables d'évaluer la complétude d'un récit à un moment quelconque de son déroulement » (Ibid.).

Il convient cependant de remarquer que les situations narratives dans lesquelles le sujet épouse fidèlement l'ordre de la fable sont relativement fréquentes. Tomachevski signale ainsi que « dans le cas le plus simple, [...] nous avons affaire à une exposition directe » (1965 : 275). U. Eco mentionne, lui aussi, « des récits appelés formes simples, tels que les fables, où l'on a seulement la fabula » (1996 : 41). Le fait que dans l'univers des contes merveilleux le « retardement de l'exposition » représente un cas relativement rare, explique probablement selon R. Baroni la raison pour laquelle V. Propp ne s'est intéressé qu'à la séquentialité de la fable et non à celle du sujet. L'auteur de l'article est d'avis que, s'« il avait travaillé [au contraire] sur un corpus d'histoires drôles, de

devinettes ou de romans policiers, il aurait probablement été conduit à rechercher sa définition de la séquence narrative du côté des jeux sur la livraison de l'information » (Baroni, 2004).

Il suppose, par ailleurs, que c'est « la place prépondérante donnée par les analyses narratologiques à la définition proppienne de la séquence narrative [qui] a eu pour conséquence de laisser dans l'ombre cette autre forme de structuration du récit esquissée par Tomachevski et qui implique une mise en intrigue du sujet » (Ibid.). D'après R. Baroni, « cette séquentialité revêt pourtant une importance capitale dans l'économie du discours narratif, surtout quand la fable est moins « dramatique », quand le récit s'éloigne du « roman d'aventure stéréotypé » dominé par la sémantique du « conflit » entre bons et méchants » (Ibid.). Il pose ensuite l'hypothèse que, dans les cas où les événements racontés sont peu « dramatiques », la mise en intrigue du sujet peut occasionnellement prendre le relais afin de soutenir l'intérêt du discours narratif et le structurer.

Pour finir, il existe selon R. Baroni, « une certaine confusion, et même une certaine régression dans la compréhension de la structuration séquentielle du récit entre les positions défendues par les formalistes dans les années vingt et la conception structuraliste dominante qui s'est fondée, dans la majeure partie des cas, sur une lecture discutable de Propp » (Ibid.). L'auteur est d'avis que les structuralistes auraient dû « poursuivre dans la direction ouverte par la conception dialogique de M. Bakhtine » et « prendre appui sur les réflexions de Tomachevski, qui paraissent très fécondes et largement sous-exploitées » (Ibid.).

C'est ainsi que la question de la tension narrative (sous la forme de suspense, de curiosité et de surprise), fut évincée au profit de la séquence narrative, laquelle, en revanche, se trouvait au cœur des travaux de la narratologie classique.

2.4.3.2. P. Ricœur : les deux dimensions du récit

Une autre perspective intéressante, toujours en lien avec la structuration de la narration et de ses effets dans un récit, est adoptée par P. Ricœur. Selon lui, la mise en intrigue « combine dans des proportions variables deux dimensions : une dimension chronologique et une dimension non chronologique » (1983 : 129).

La première, correspondant à la dimension épisodique du récit, s'exprime « dans l'art de suivre une histoire dans l'attente de contingences affectant le développement de l'histoire » (1983 : 130). D'après Ricœur, c'est cet aspect épisodique du récit qui suscite des questions telles que : et alors ? et puis ? qu'est-il arrivé ensuite ? quelle a été l'issue ? etc. (cf. *supra*, effet de « suspense » chez R. Baroni).

Mais en même temps il convient selon lui de tenir compte du fait que l'activité de raconter ne consiste pas seulement à ajouter les épisodes les uns aux autres. Elle construit aussi des totalités signifiantes à partir d'événements dispersés. A cet aspect de l'art de raconter correspond, du côté de l'art de suivre une histoire, l'effort pour « saisir ensemble » des événements successifs. « L'art de raconter, ainsi que sa contrepartie, l'art de suivre une histoire, requiert par conséquent que nous soyons capables de dégager une configuration d'une succession » (Ibid.). En empruntant l'expression à L.O. Mink, P. Ricœur désigne cette opération de « configurationnelle », ce qui constitue la seconde dimension de l'activité narrative (cf. *supra*, effet de « curiosité » chez R. Baroni).

Il est d'avis que cette dimension est complètement perdue de vue par les auteurs anti-narrativistes qui tendent à sous estimer le pouvoir de l'activité narrative à combiner séquences et configurations. Cette structure est si paradoxale selon P. Ricœur que « tout récit peut être conçu comme la compétition entre sa dimension épisodique et sa dimension configurationnelle, entre séquence et figure » (1979 : 61). L.O. Mink, auteur auquel P. Ricœur se réfère, observe ainsi qu'en saisissant ensemble les événements dans des actes configurationnels, l'opération narrative a le caractère du jugement et plus précisément du jugement réflexif au sens kantien du terme : « raconter et suivre une histoire, c'est déjà « réfléchir sur » les événements en vue de les embrasser dans des totalités successives » (Ibid.p.62).

Or, la notion de jugement réflexif portant sur les événements inclut celle de « point de vue ». Il appartient en effet à l'art narratif de lier une histoire à un narrateur. Cette relation enveloppe toute la gamme des attitudes possibles du narrateur à l'égard de son histoire. Ces attitudes constituent ce que Scholes et Kellogg appellent « point de vue dans le récit ». Ils écrivent : « C'est dans la relation entre le narrateur et l'histoire

racontée et dans la relation complémentaire entre le narrateur et l'audience que réside l'essence de l'art narratif » (cité par Ricoeur 1979 : 62).

Les combinaisons entre configuration et séquence sont innombrables dans l'art narratif. Tout se passe, en effet, d'après P. Ricoeur « comme si le libre jeu de l'imagination de l'humanité dans ses meilleurs conteurs avait spontanément créé les formes intelligibles sur lesquelles notre jugement réflexif peut à son tour s'appliquer, sans avoir à s'imposer lui-même l'impossible tâche de construire à priori la matrice de toutes les histoires possibles » (1979 : 70). Et Ricoeur alors de paraphraser la fameuse formule de Kant sur le schématisme et d'affirmer : le schématisme narratif « est un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine et dont il sera toujours difficile d'arracher le vrai mécanisme à la nature, pour l'exposer à découvert devant les yeux » (Ibid.).

2.4.3.3. La fragmentation dans la mise en intrigue du sujet

En guise de conclusion sur ces deux approches portant sur la structuration du récit, nous tenons à faire quelques remarques à partir de phénomènes précis que nous avons relevés dans notre corpus. Cela qui nous amènera à nous positionner et à formuler quelques hypothèses sur la question de la « mise en intrigue » dont nous avons vu quelques grandes lignes dans les études envisagées ci-dessus.

A notre avis, les effets que la mise en intrigue du sujet produit sur le lecteur découlent de la nature même du texte. Aussi, les effets de « curiosité » ou de « suspens » mis en évidence par R. Baroni, ne sont à nos yeux pas les seuls effets que la mise en intrigue produit sur le lecteur. Or, comme on a pu le constater, aussi bien R. Baroni que P. Ricoeur travaillent exclusivement sur des textes *narratifs* ; par conséquent, la mise en intrigue est focalisée sur le déroulement de l'*action*. Plus précisément, R. Baroni travaille sur des récits « à intrigue ». Cette particularité du corpus où, selon les propres mots de l'auteur, « la mise en intrigue des événements [dépend] autant de la représentation d'actions difficiles ou de conflits que d'un geste discursif (l'entretien d'un secret), avec ses traits textuels (la réticence, le retard du dénouement) et ses effets esthétiques (la production de suspense ou de curiosité, de pronostics ou de diagnostics interprétatifs qui réagissent à la réticence textuelle en

anticipant hypothétiquement le dénouement)⁵¹ », détermine aussi bien les types d'effets produits que la forme d'interaction avec l'énonciataire.

Chez P. Ricoeur également, le récit est considéré en lien avec l'action. L'activité mimétique concerne la représentation de l'action, et la mise en intrigue l'agencement des faits. Ce dernier se rapporte toujours à l'objet de la représentation, c'est-à-dire à l'histoire : « une histoire doit être plus qu'une énumération d'événements dans un ordre sériel, elle doit les organiser dans une totalité intelligible, de telle sorte qu'on puisse toujours demander ce qu'est le « thème » de l'histoire. Bref, la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration » (1983 : 127).

Il nous semble que nous avons toujours affaire ici à la configuration des actions ou autrement dit de la narrativité. A la seule différence qu'elle ne concerne pas uniquement la fabula, mais l'histoire mise en forme. La configuration que P. Ricoeur définit comme une *concordance-discordance*, renvoie toujours à l'articulation narrative.

Or, si ces études ont le mérite d'attirer l'attention à juste titre sur ce découplage erroné fait par les travaux structuralistes entre les questions de la tension et de la séquence narratives et si, à raison, elles mettent en évidence le rôle de la mise en intrigue du sujet dans sa relation au lecteur, la mise en intrigue ne peut se résumer à la seule narrativité.

De fait, comment la tension narrative se présente-t-elle dans un autre type de texte, pas forcément narratif ? Faudrait-il envisager, en plus d'une tension narrative, une tension figurative ou encore une tension énonciative pour rendre compte de la résistance du texte ? Nous verrons dans notre corpus que la dynamique et les tensions qui sont à l'œuvre dans un texte fragmenté ne proviennent pas uniquement de la fable ou de la présentation de celle-ci. Que faire par exemple de ces passages en italiques ou de ces collages qui n'ont pas un caractère forcément narratif et qui ne concernent pas l'action ? A part un ralentissement du récit qu'ils provoquent et qui pourrait à la rigueur créer un effet de curiosité, la tension interprétative qui est produite par ces passages est à chercher ailleurs.

⁵¹ Entretien avec R. Baroni : à propos de *La tension narrative*. Entretien publié le 3/07/2007, Vox Poetica.

On voit ici la nécessité d'élargir le concept de mise en intrigue. L'examen des textes fragmentés qui constituent notre corpus nous amène à poser les questions suivantes : Et si la tension n'était pas forcément liée à l'action, à la narrativité, mais au récit tout entier et à la mise en relation des unités discursives (et non pas narratives) ? Si la mise en intrigue du sujet ne concernait pas seulement l'objet du récit, mais aussi son expression (son mode) ? Alors, une hypothèse est à prendre en compte qui considère la mise en intrigue comme une médiation entre le plan du contenu et le plan de l'expression et qui se rapporte autant à la configuration de l'histoire qu'à celle du récit à travers la narration. L'intrigue serait ainsi une articulation d'éléments, une forme narrative, servant de cadre à l'interprétation des éléments figuratifs. Pour nous, la mise en intrigue ne provient pas uniquement de l'action ; elle s'étend à la configuration des formes, à l'agencement des unités discursives, à la pratique interprétative et aux relations que le lecteur doit actualiser à partir de la mise en discours. C'est là que nous voyons une dynamique, une tension interprétative provenant de la réticence textuelle et de cette cohérence que le texte refuse de donner d'emblée. La preuve en est que dans notre rôle de lecteur des textes fragmentés nous sommes bien plus mis en intrigue par les formes de fragmentation du texte, les effets et les interprétations qu'elles nous obligent à faire, que par l'action représentée.

A notre avis, la prise en considération d'autres types de récits que ceux narratifs où la dynamique du secret est inhérente aux effets de suspense et de curiosité qu'elle provoque, ainsi que l'élargissement de la problématique de la mise en intrigue au plan de l'expression sont nécessaires afin de prendre toute la mesure de cette notion et des perspectives qu'elle peut ouvrir.

Notamment, cela peut se révéler fructueux en ce qui concerne la mise en lumière des formes d'interaction entre l'énonciateur et l'énonciataire ainsi « mis en intrigue ». Il s'agirait alors de ne pas seulement chercher les effets produits sur le lecteur, mais d'envisager une véritable dynamique de reconstruction du sens. La réception du texte prendrait toute sa mesure dans l'activité de coopération interprétative, et pas seulement dans la réception d'une histoire en tant que simple narrataire.

En conclusion des différentes approches que nous avons passées en revue dans cette dernière section de notre travail, il apparaît que la perspective d'analyse adoptée

(sémiotique, narratologique ou philosophique) détermine le mode de perception de la structuration du récit. Résumons *grosso modo* que si pour la sémiotique greimassienne le récit est lié à la narrativité, qui est elle-même une structure, un niveau de structuration du contenu d'un texte, pour la narratologie classique il est un compte-rendu d'un événement fictif ou réel placé sous l'égide du narrateur lequel se charge de le transmettre. Une nouvelle dimension apparaît dans ce domaine avec l'importance accordée au rôle de la mise en intrigue du sujet⁵² dans sa relation au lecteur, ce qui témoigne d'un souci interprétatif de l'implication du lecteur dans le texte.

Tandis que dans la sémiotique de J. Geninasca que nous adoptons, le récit est en revanche un ensemble signifiant obtenu après actualisation de la part du lecteur des potentialités de l'objet textuel. La perception de l'orientation discursive est fonction d'un jeu de positions et de stratégies énonciatives qui déterminent les types de saisies en même temps qu'elles révèlent une visée ou une poétique de la représentation de l'instance de discours. Dans cette perspective, l'instance du discours « organise l'ensemble du discours, [...] sélectionne les systèmes de valeurs, [...] effectue les visées et les saisies, et [...] met le tout en forme grâce à quelques grands types de rationalités » (1997 : 162).

Dans ce cadre, la « mise en intrigue » participe de la stratégie énonciative en dessinant pour le lecteur une configuration supplémentaire à celle de la mise en intrigue de l'histoire. En tant qu'opération porteuse de signification, elle s'offre, tout autant que cette dernière, à l'interprétation du lecteur.

Cependant, il faut bien tenir compte de la distinction entre la position de la narratologie et celle de la sémiotique concernant les relations coopératives qui s'installent entre le narrateur et le lecteur par la mise en intrigue du sujet. En narratologie cette coopération se conçoit dans le cadre d'une théorie de la communication, c'est-à-dire de transfert de l'information entre le narrateur et le lecteur. Le but premier de cette coopération c'est l'échange de l'information, la façon dont le

⁵² Nous ne pouvons pas ne pas remarquer dans cette expression, « mise en intrigue du sujet », le double sens porté par le terme « sujet ». Si dans un premier temps il se réfère à l'opposition mise en place par Tomachevski entre sujet vs fable, dans un deuxième temps il nous fait penser au sujet de

narrateur la détient, la fait circuler et ainsi de suite. La règle régissante en narratologie est en effet la livraison ou la circulation de l'information même si cette discipline porte un intérêt particulier à l'étude des formes narratives dans un récit écrit. Tel n'est pas le cas en sémiotique. Son l'objectif principal est « d'explicitier [...] les conditions de la saisie et de la production du sens » (DRTL, 1993 : 345). Dans ce sens, la mise en intrigue sera considérée dans ce domaine comme une forme signifiante visible sur le plan de l'expression à laquelle correspond un signifié au plan du contenu. Par ailleurs, et comme nous l'avons dit plus haut, la mise en intrigue sollicite particulièrement la coopération interprétative du lecteur lequel est pris dans une configuration autre que narrative.

Pour clore ce chapitre, nous conviendrons que même si la structuration du récit fait l'objet de préoccupations aussi bien de la narratologie que de la sémiotique, ces deux disciplines adoptent deux optiques différentes, et, par conséquent, ne portent pas sur elle le même regard. La perspective de la narratologie classique tend à isoler l'œuvre et à la réduire à la technique de présentation du texte en éclipçant ainsi le processus de lecture. La relation entre le texte et le lecteur suit par conséquent le modèle de la théorie de la communication, impliquant le rapport entre l'émetteur et le destinataire : la réception du message se fait sous le mode d'une circulation à sens unique allant de l'émetteur au destinataire. Or dans le cas d'une œuvre littéraire, c'est une interaction qui se produit : le lecteur participe à l'actualisation du sens du texte. Les conditions fondamentales d'une telle interaction résident dans les structures de celui-ci.

Personnellement, nous sommes de l'avis que la démarche de la sémiotique va plus loin dans l'interrogation du sens. Elle ne se satisfait pas d'identifier des phénomènes ou des figures du récit, (ce que fait la narratologie), mais, à partir de cette identification, elle tente de saisir les effets de sens produits.

La narratologie et plus particulièrement G. Genette a cependant le mérite d'avoir mis en lumière les procédés narratifs⁵³ qui ne constituent pas de simples curiosités

l'énonciation, « mis en intrigue » en effet, par cette opération. C'est cette deuxième perspective qui nous paraît plus intéressante.

⁵³ Une exploitation possible de ces procédés narratifs est à envisager pour la sémiotique qui les reprendrait et les utiliserait selon ses propres besoins et objectifs.

stylistiques, mais qui ont des répercussions non négligeables sur le statut de la représentation narrative et sur la théorisation du récit.

Chapitre 3 : Questions de lecture...fragmentaire

Que se passe-t-il dans l'intime de la lecture d'un texte fragmenté ? Qu'en est-il de la relation particulière qui se crée entre l'énonciateur et l'énonciataire dans ce type d'écriture ? Quel rôle joue notamment le lecteur dans la construction de la signification ? Telles sont les questions auxquelles nous allons tenter de répondre dans ce troisième chapitre de notre travail consacré à la lecture du texte fragmenté.

3.1. Les modes de lecture

Nous avons vu jusqu'à présent que le travail du lecteur consiste notamment à fabriquer du sens avec le texte à travers certaines décisions et stratégies qu'il lui applique. Or la fragmentation est un phénomène qui intervient à plusieurs niveaux du « travail » du lecteur. Elle pose notamment des problèmes d'interprétation de la cohérence et de la totalité de l'œuvre diffractée ; la variété des procédés d'énonciation oblige le lecteur à coopérer, à remplir les blancs laissés par la machine paresseuse que constitue le texte ; la polyphonie et le dialogisme créés par le grand nombre de perspectives et de points de vue libérés en même temps par un énonciateur diffracté, placent le lecteur comme le seul et unique centre de convergence. Le processus de lecture s'apparente, dans ce cas, à une tentative empirique de mise en ordre du matériau ainsi disparate. Ce qui nous permet de classer les récits fragmentaires dans cette branche du modernisme dans laquelle le lecteur domine le narrateur, l'opposant ainsi aux genres fixes où, à l'inverse, le narrateur domine le lecteur.

En effet, comme nous avons eu l'occasion de le voir plus haut les récits contemporains ont en général ouvert de nouvelles possibilités qui ont enrichi les façons de lire. V. Jouve décrit quatre façons de lire le récit selon la hiérarchie opérée entre les

quatre éléments suivants : un narrateur, une histoire, une façon de raconter et un lecteur. Ainsi :

1. Le premier mode de lecture « consiste à lire le récit en vue de l'histoire » (2006 : 158). Il est adapté aux récits linéaires où l'intrigue joue un rôle important. Le lecteur survole même les descriptions, les explications ou « certains passages (pressentis « ennuyeux ») pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote [...] », selon la description qu'en fait R. Barthes (1973 : 21).

2. Le deuxième mode de lecture s'intéresse « à la façon dont l'histoire est racontée (et, plus généralement, à l'écriture) plus qu'à l'histoire elle-même » (2006 : 158). Surévaluée par les écrivains, la forme revêt une importance toute particulière : la signification du texte est alors à chercher dans sa structure.

3. Le troisième mode « consiste à ne se centrer ni sur le contenu du récit ni sur son écriture, mais sur celui qui raconte l'histoire, à savoir le narrateur » (Ibid.). Le récit est structuré « par rapport à la relation narrateur/lecteur plutôt que par rapport à un enchaînement de fonctions [...] » (Ibid.). La seule façon de saisir le projet du texte, sa cohérence face à une histoire émiétée, « est de capter la voix dont elle émane, autrement dit de quitter le niveau de l'énoncé pour celui de l'énonciation » (Ibid.).

4. Le dernier mode de lecture « consiste, pour le lecteur des récits, à se concentrer sur [...] lui-même ». Dans les cas de polyphonie où il est difficile d'identifier la voix qui lui parle et dans l'impossibilité de reconstruire la cohérence de l'histoire, le lecteur « fait l'unité du récit » en tant que destinataire de celui-ci. L'éclatement de l'écriture qui débouche sur des textes morcelés appelle le lecteur à construire le sens.

3.2. Le lecteur face au texte fragmenté

La distinction de ces modes de lecture est évidemment principalement théorique, et dans l'exercice de la lecture, on ne saurait dissocier chacun des éléments. Cependant, dans le cas des récits fragmentaires, on aurait plutôt affaire aux modes de lecture numéros 2, 3 et 4. En veillant à la structuration du texte par la narration, le lecteur se

trouve face à une diffraction de la voix narrative qui oriente la lecture vers la prise en compte du processus d'énonciation et des effets de sens qui en dérivent. Jouant directement avec la relation particulière nouée avec le lecteur, le morcellement de l'énonciateur change ainsi le mode de lecture de l'énonciataire en l'orientant vers une nouvelle façon d'appropriation de la signification. Confronté à la polyphonie énonciative, le lecteur est appelé à faire un travail d'interprétation des nombreuses voix ainsi représentées.

Dans les textes fragmentés, les parcours interprétatifs que le texte propose, impose ou programme, sous-entendent une « mécanique » de coopération particulière qui crée les conditions d'un échange, portant comme dans tout texte, sur les dispositifs énonciatifs, figuratifs et narratifs. Il est important de souligner qu'un élément capital à prendre en compte est la forme fragmentée du texte. Constituant un dispositif de contextualisation préalable à l'organisation du sens, les découpages fonctionnent comme des formes d'agencement des figures et présupposent un dispositif relationnel, une proposition de segmentation du tout en parties. La construction sémiotique du tout de signification à partir de la prise en charge de l'objet textuel où les figures acquièrent un statut sémantique défini, passe par la création des ensembles signifiants dont l'articulation les uns aux autres donne des pistes de signification. Il incombe au lecteur de traduire en termes de relations sémantiques par des procédures d'équivalences, la combinaison des séquences textuelles, leur collage, leur montage etc.

Sur le plan de l'énonciation, outre le fait que la fragmentation brise la voix continue du narrateur, elle contribue en même temps à renouveler la place du lecteur. Dans le dialogisme ou la polyphonie de la pensée fragmentée obtenue par le morcellement du texte, le lecteur trouvera des propositions alternatives de dés-ordre ou de contre-ordre par rapport à une *doxa*⁵⁴ donnée. C'est un nouveau croire que le lecteur construit à partir de sa propre expérience du texte et du type de saisie qu'il lui a appliqué. Un croire né, advenu, fabriqué de la confrontation des discours que le texte fragmenté a mis en scène.

⁵⁴ La *doxa* pourrait être définie comme la somme des opinions admises, conçue comme l'échelle de reconnaissance qui mesure l'intérêt commun, le sens social et la pertinence de l'opinion particulière.

La structure fragmentée du texte met également en jeu une véridiction fragmentée. De fait, le lecteur est placé face à plusieurs perspectives de véridiction, car avec la perturbation des points de vue que la fragmentation met spécialement en place c'est finalement un problème de croire qui est posé. Le « vrai » est obtenu soit par l'accumulation des points de vue auxquels le lecteur est confronté au fur et à mesure, soit par un feuilletage de perspectives et de discours qu'il superpose lui-même. La représentation fragmentée de ces discours prévoit pour le lecteur un travail de construction et de mise en évidence des réseaux de sens ainsi constitués. Il faut souligner que dans ce cas la position du lecteur n'est pas celle d'un témoin qui assiste passif à une histoire qu'un narrateur lui raconte. Au contraire, il s'agit d'une position active, qui évalue, assume, rejette certains Discours au profit de certains autres, car la fragmentation impose une place au lecteur, lequel n'est pas simplement un narrataire à qui un narrateur raconte une histoire. Des compétences autres que narratives lui sont nécessaires afin de construire la cohérence des récits fragmentés, car la polyphonie que ces derniers mettent en place consigne au lecteur des places énonciatives différentes.

En effet, « confronté à une expérience prolongée de la suspension et de l'interruption, à l'inconfort durable d'une fragmentation et d'une discontinuité qui empêche aussi bien de lire les séries ensemble que de les lire séparément, - sans parler de l'énigmatique et impitoyable progression du récit de fiction », le lecteur des textes fragmentés développerait selon M. Charles « un mouvement compensatoire de quête des points de contact, de fabrication quasi obsessionnelle de liens sémantiques » (1977). En termes de lecture cela sous-entend pour le lecteur l'obligation de ne pas « sauter par dessus les « manques » du texte, ses failles, [ses] lacunes [et ses] esquives, comme sur autant d'accidents secondaires, pour reconstituer un texte plein, car c'est dans les « blancs » du texte que jouent tous les possibles, c'est-à-dire que peut se construire une lecture » (Ibid.).

Comme on peut le constater, la compétence du lecteur n'est pas nécessairement narrative, dans le sens où elle serait liée à l'histoire racontée uniquement. Nous voyons ici que le concept du Lecteur Modèle développé par U. Eco pour les textes narratifs, doit être étendu. Si coopération textuelle il y a, elle ne se limite pas au rôle et aux

décisions interprétatives liés à l'histoire, elle doit s'étendre aux stratégies énonciatives que le texte met en place et qui prévoient une place particulière au lecteur.

Le texte fragmenté, tel qu'il apparaît dans sa surface, devant être actualisé par le lecteur, présente des effets propres au plan de la manifestation. La discontinuité et l'hétérogénéité qui le caractérisent apparaissent comme des effets négatifs de rupture ou d'excès de sens. Par conséquent, le niveau de coopération du lecteur doit prendre en compte cette double contrainte de lecture à laquelle le texte confronte le lecteur aussi bien par les manques que les trop plein du texte, qui ne sont donc pas forcément narratifs.

D'un autre côté, la fragmentation constitue un marqueur qui indique le lieu où la coopération du lecteur est attendue et stimulée lors de la construction de la cohérence. Si dans un texte narratif le lecteur se demande, au fur et à mesure « ce qui va se passer au prochain stade de la narration », c'est que dans ce type de textes, « tout le cours des événements décrits par le récit peut être résumée par une série de macropositions – le squelette de l'histoire » : la fabula, dérivée de la manifestation linéaire (Eco, 1985 : 89). Or l'examen de la manifestation linéaire des textes esthétiques, semble revêtir dans notre corpus d'autres fonctions que celles qui consistent à rendre visible les structures profondes, ou la fabula. Immédiatement mise en relation avec l'énonciation, la fonction esthétique du texte fragmentaire laisse voir au lecteur une variété de procédés d'énonciation, une architecture énonciative qui renvoie à une position complexe de l'énonciateur et dont les variations créent des effets de sens. Le texte apparaît ainsi comme le résultat d'une tension : alors que le récit insiste sur la liquidation du manque, l'esthétique affirme la positivité de l'excès et met le manque au service de ce dernier : selon les mots de Zilberberg, « le manque devient la sténographie de l'insuffisance de l'excès » (2003 : 35).

3.3. Jeux de perspectives et stratégies textuelles

Un point intéressant à observer dans le cas des textes fragmentés est la coordination des perspectives qui résultent de la diffraction de l'énonciation. Si nous

concevons la lecture sous cet angle, en lien donc avec l'activité énonciative, elle peut être envisagée comme un jeu de perspectives. Le modèle proposé par W. Iser (1985 : 90) est l'un des plus opératoires pour identifier les stratégies textuelles qui se profilent ainsi pour le lecteur.

Selon lui, le récit se présente essentiellement comme un jeu entre plusieurs perspectives qui, dans la mesure où elles s'opposent ou ne coïncident pas, constituent les conditions d'un conflit. Le lecteur le vit s'il cherche à faire coïncider ces perspectives ; inévitablement les divergences internes surgissent. « Elles apparaissent comme l'envers de la superposition des perspectives du texte à laquelle se livre le lecteur. Si le conflit se développe à cause des caractéristiques propres à ces perspectives, avec des divergences qui prouvent également qu'elles ne sont pas sans rapport les unes avec les autres, la solution par contre naît de la représentation de la façon de dépasser les tensions non explicitées qui résultent de la confrontation de ces perspectives. Étant donné que le lecteur est capable de se représenter une telle situation, il serait absurde que le texte lui aussi énonce ces solutions, à moins de pouvoir se substituer au lecteur » (Ibid.).

En effet, le lecteur, ne pouvant adopter simultanément tous les points de vue, se déplace au cours de la lecture (selon des modalités strictement déterminées par le texte), de perspective en perspective. C'est à travers la façon imposée par la construction du récit dont il coordonne les différentes perspectives, qu'il construit le sens du texte. Il est donc essentiel de dégager la relation entre les points de vue. Iser énonce quatre types de coordination des perspectives :

1) La coordination par compensation.

Elle consiste à « mettre tous les points de vue au service de la même idée : le point de vue du ou des personnages secondaires n'est là que pour compenser les déficiences du point de vue du héros. La coordination par compensation apparaît ainsi comme le propre de la littérature didactique. [...] Personnage central et personnages secondaires servent le même but romanesque. Quand le point de vue du personnage principal ne serait pas entièrement satisfaisant, les points de vue des personnages secondaires en colmateraient les failles » (Ibid.).

2) La coordination par opposition.

Elle est fondée sur la « confrontation de deux points de vue inconciliables. L'opposition entre le point de vue du héros et le point de vue du personnage secondaire, ou encore entre le point de vue du héros et celui du narrateur, aboutit à la relativisation des perspectives l'une par l'autre et contribue, en conséquence, à éveiller l'esprit critique du lecteur »⁵⁵. Il devient très vite impossible d'ériger l'une ou l'autre thèse en norme absolue. Le lecteur est ainsi amené à construire son propre point de vue à partir du principe qu'aucune référence n'est universelle.

3) La coordination par échelonnement.

Elle consiste, pour le récit, à « proposer un éventail de points de vue dépourvu d'orientation centrale. Il n'y a pas de relation claire entre les différentes perspectives mises en scène : aucune n'explique l'obscurité des autres. En piégeant le lecteur dans son activité d'interprétation, le texte lui montre que le sens du réel est toujours reconstruit. Aucune perspective centrale ne permet d'unifier sous une orientation narrative claire les divers monologues. Le point de vue de chacun des personnages (dont nul n'est élevé au rang de héros), bien loin d'éclairer l'obscurité des autres, ne fait que compliquer davantage la perception d'ensemble du récit » (Ibid.).

4) La coordination par succession.

Elle n'est qu'une « intensification du processus d'échelonnement. Les points de vue variant désormais d'une phrase à l'autre, il est impossible au lecteur d'élaborer une perspective globalisante qui puisse rendre compte du texte dans son ensemble. Le lecteur est ainsi conduit à remettre constamment en cause ses représentations »⁵⁶. En effet ce dernier, étant mis constamment en échec dans son travail de déchiffrement,

⁵⁵ Iser cite l'exemple de *Jacques le fataliste* où les deux protagonistes offrent ce type d'opposition de perspectives. Chacune d'elles est ainsi relativisée par l'autre. Le lecteur, promené sans arrêt de la figure du valet à celle du maître et vice-versa (la focalisation variant au cours d'une même page), ne peut qu'envisager le fatalisme de Jacques à l'horizon de la liberté d'indifférence prônée par son maître et le principe de la volonté libre à l'horizon de l'idée d'un déterminisme aveugle.

⁵⁶ Selon W. Iser, l'œuvre de J. Joyce est la manifestation la plus aboutie de cette organisation des perspectives. Ulysse, en variant indéfiniment les points de vue au sein d'un même paragraphe, oblige le lecteur à se remettre en cause.

s'interroge sur sa façon de concevoir le sens : si elle se révèle à ce point inefficace, c'est sans doute qu'elle n'est pas la seule possible.

En conclusion, nous pouvons dire que le texte fragmenté a sa propre cohérence laquelle obéit à ses propres règles, celle d'une lecture faite de heureux hasards, de nouvelles rencontres, mais où une tension existe entre le mouvement de la lecture qui se veut, elle, toujours continue et le texte qui, lui, est constamment fragmenté.

Le problème de toute lecture du texte fragmenté consiste dans le choix que le lecteur est toujours amené à faire entre le fil syntagmatique et les réseaux paradigmatiques, entre la « visite guidée » et « l'entrée par effraction » à travers toutes sortes d'issues interdites ou cachées. En étant attentif à la matérialité du texte ainsi qu'aux ressources de l'appareil énonciatif, le lecteur peut trouver dans le fragment une forme qui multiplie les explosions de sens. La lecture est ainsi facilement entraînée vers un travail de type herméneutique. En ce qui concerne la visée de la stratégie du fragment, nous pouvons mettre en avant le fait qu'un espace particulier est présenté au lecteur pour la prise en charge du texte dans cet acte de co-énonciation qu'est la lecture. La mise en évidence des relations existant entre les différents morceaux éclatés permet au lecteur un régime maximal d'investissement dans la construction de la signification globale du texte.

Que c'est la littérature qui m'a conduit vers la liberté, et non pas l'inverse, voilà qui n'a jamais fait le moindre doute à mes yeux. J'ai connu la littérature avant, bien avant de connaître la liberté.

Ismail Kadaré

« Ismaïl Kadaré, qui est considéré comme le plus grand écrivain de l'Albanie, est né en 1936 à Gjirokastër. Il suivit des études universitaires à la faculté des lettres de Tirana et obtint une bourse pour étudier la littérature à Moscou d'où il dut revenir précipitamment en 1960, à la veille de la rupture de l'Albanie avec l'Union soviétique.

Très jeune, il commença à publier des poèmes. Dans le recueil *Mon Siècle* (1961), on trouve un mélange de vers à la gloire du Parti communiste et de poésies d'inspiration patriotique. Mais Kadaré se tourna rapidement vers la prose sans toutefois abandonner complètement la poésie et publia en 1964 son premier roman *Le Général de l'armée morte*. Le récit raconte le périple d'un général italien venu chercher les corps des soldats italiens tombés en Albanie pendant la Seconde Guerre mondiale. Les épisodes se déroulent comme une intrigue policière, dans le climat mystérieux d'un pays stalinien aux frontières fermées. Le Parti communiste est absent du roman. Publié en France en 1970, le livre connut un succès immédiat parce qu'il ouvrait de manière talentueuse une lucarne sur les mystères d'une Albanie encore inconnue. Pendant la révolution culturelle albanaise (1966-1969), Kadaré écrivit des romans qui ne suivaient pas le droit-fil du réalisme socialiste. *Chronique de la ville de pierre* (1970) retrace la vie quotidienne d'un enfant dans les années 1940, dans l'atmosphère étrange de la ville de Gjirokastër (ville natale de l'écrivain) qui voit passer les armées italiennes, les troupes grecques et les partisans albanais. Kadaré y critique la politique albanaise de manière très subtile, à travers des analogies et des allégories. La société urbaine avec ses secrets et ses vices y est dépeinte à travers une multitude de personnages. Kadaré a subi la censure, en particulier pour son œuvre majeure *Le Grand Hiver* (1973), qui est centrée sur la rupture entre l'URSS et l'Albanie. Le Parti reprocha à l'écrivain son rejet des normes littéraires en vigueur, et, pour subsister, Kadaré dut en venir à un compromis avec le régime et chanter les louanges d'Enver Hoxha, une des figures principales du roman. *Le Concert* (1988), pendant du *Grand Hiver*, décrit la situation politique albanaise pendant l'alliance avec la Chine. Son roman *Le Palais des rêves* (1980) évoque un descendant de la dynastie Koprulu, famille albanaise qui fournit de

⁵⁷ Cet article d'O. Daniel dans l'*Encyclopaedia Universalis* et consacré à I. Kadaré nous servira d'introduction afin d'avoir un aperçu de l'œuvre sur laquelle nous nous pencherons dans la deuxième partie de notre travail, et bien sûr, de l'auteur qui est à son origine.

grands vizirs au pouvoir ottoman. Ce personnage, présenté comme un employé de la ténébreuse administration des rêves, victime de la jalousie du sultan, sert de couverture à la critique de la redoutable police secrète albanaise, la Sigurimi. Le livre fut critiqué par la Ligue des écrivains et artistes [...].

Dans ses livres, Ismaïl Kadaré prend comme toile de fond l'Albanie à différentes époques de son histoire : la période d'occupation ottomane (XV^{ème}-XX^{ème}), les années 1930, postérieures à l'indépendance (1912), les phases de Révolution, d'alliances et de ruptures sous le gouvernement communiste. Mais le lecteur ne doit pas chercher dans son œuvre le strict reflet de la réalité historique. L'histoire n'est qu'un appui pour l'imagination fertile de l'écrivain qui la manie à sa façon. Ce qui captive le public étranger qui voit une Albanie fascinante par son exotisme au sein de l'Europe. L'autre spécificité littéraire de Kadaré est le double langage. D'un côté, il semble appuyer le régime, mais, de l'autre, il le mine. Il parvient à cela grâce à des techniques novatrices, dont le grotesque est la plus caractéristique. Alors que, sous la dictature stalinienne, Kadaré a été considéré officiellement en Albanie comme un représentant du réalisme socialiste, il a en réalité contribué à l'ensevelir et à faire pénétrer la littérature albanaise au sein de la littérature mondiale. »

II. DEUXIEME PARTIE :
Ismail Kadaré ou la subversion
du réalisme socialiste

Cette deuxième partie de notre travail comporte également trois chapitres. Nous y analyserons de plus près l'œuvre d'Ismail Kadaré en utilisant les outils théoriques dégagés précédemment.

Soulignons que l'étude de notre corpus constituera le point central de cette subdivision, après un premier survol de la doctrine du réalisme socialiste comme question sémiotique. Ainsi :

1- Dans le premier chapitre nous nous arrêterons sur quelques caractéristiques générales de l'œuvre de Kadaré. Elles seront examinées par rapport au cadre du réalisme socialiste, doctrine officielle adoptée par le système communiste albanais en matière de littérature. Après un bref historique, les principes fondamentaux de ce courant seront considérés comme des éléments d'une forme sémiotique dont l'examen nous permettra, dans un deuxième temps de cerner les méthodes qu'utilise Kadaré pour subvertir et enfreindre les critères d'écriture réaliste socialiste.

2- Le deuxième chapitre sera consacré à l'étude du corpus retenu. C'est à travers lui que nous verrons de manière détaillée le fonctionnement de la fragmentation chez Kadaré et que nous émettrons des hypothèses sur les effets de sens que la fragmentation produit dans les textes retenus. Mais auparavant, nous procéderons à une vue détaillée de la méthodologie, des procédures et des phénomènes à observer dans les romans que nous avons sélectionnés. Nous y établirons ensuite un protocole d'analyse pour notre corpus.

3- Enfin, le troisième chapitre prendra la forme d'un bilan des diverses questions théoriques traitées et se vaudra une tentative de mise en lumière de la relation entre énonciation et fragmentation.

Chapitre 1 : Caractéristiques générales de l'œuvre d'I. Kadaré

L'article consacré à I. Kadaré (cf. *supra*) nous donne un aperçu de la manière dont se dessinent les grandes lignes de la vie de l'homme et de l'œuvre qui lui est inextricablement attachée. Il en ressort une caractéristique principale, ostensible, qui recouvre presque tout son travail et qui en fait son originalité. Comme l'a très bien souligné B. Kuçuku,⁵⁸ l'œuvre d'Ismail Kadaré est construite sur un paradoxe, c'est-à-dire qu'elle est « en dehors de et en opposition théorique et pratique avec le réalisme socialiste » (Kuçuku, 2000 : 13).

Dans le présent travail, nous allons essayer de développer et de montrer cette inadéquation de l'œuvre de Kadaré avec l'époque et les règles de la littérature où elle est née, tout en essayant d'analyser son écriture morcelée et les effets de sens qu'elle produit sur le lecteur, ce qui est l'objectif principal de notre étude.

Or, ce mode d'écriture qu'est l'éclatement de la narration n'est évidemment pas exclusif à Kadaré. Ainsi, retrouvons-nous ce phénomène à toutes les époques : de Diderot à Kundera, en passant par le Nouveau Roman et la littérature américaine. Ce qui est particulier chez Kadaré et qui mérite notre attention, c'est tout d'abord le fait qu'il ait utilisé ce phénomène à une époque où la rigueur et l'hégémonie de l'idéologie du réalisme socialiste interdisaient toute nouveauté et toute recherche formelle en littérature. Il nous paraît intéressant d'observer les effets de sens qui naissent pour le lecteur d'un certain affrontement entre ce « nouveau » style d'écriture et la norme imposée par les principes en vigueur dans la littérature albanaise du réalisme socialiste.

Il faut dire que de manière générale, l'univers kadaréen présente quelques caractéristiques étonnantes et surprenantes aussi bien sur le plan du contenu qu'à celui de la forme. Si l'on devait qualifier l'œuvre de Kadaré, nous la classerions parmi les

⁵⁸ Dans cette deuxième partie de notre travail nous ferons référence à quelques chercheurs et critiques albanais tels que B. Kuçuku, F. Alimani, T. Caushi, Sh. Sinani, A. Uçi, etc. Pour les besoins de notre

« fictions transgressives », d'après l'expression empruntée à F. Berthelot⁵⁹. En effet selon cet auteur le champ littéraire est séparé depuis plusieurs décennies en deux continents : la littérature générale et les littératures de l'imaginaire. A leur frontière se rejoignent un nombre d'auteurs qui pratiquent ce qu'il désigne sous le terme de « fictions transgressives ». Leurs modes de transgression peuvent être regroupés en deux catégories dans une perspective narratologique :

- la transgression de l'ordre du monde (approche thématique),
- la transgression des lois du récit (approche discursive).

Nous sommes de l'avis que l'œuvre de Kadaré présente des caractéristiques de transgression de ces deux modes à la fois. Notre hypothèse de travail consiste à montrer que la transgression d'un certain ordre du monde dans l'œuvre de Kadaré passe également et à travers la transgression des lois du récit, notamment dans les romans qui constituent notre corpus. La transgression des lois du récit dont nous verrons plus loin des exemples, devient en effet une caractéristique de son écriture qui prend toute sa valeur, comme nous l'avons souligné plus haut, dans le cadre du réalisme socialiste. A travers les différentes attitudes adoptées vis-à-vis des injonctions du réalisme socialiste (esquive, détour, transgression) l'écriture de Kadaré devient subversive⁶⁰. De ce fait, cet auteur fait figure d'avant-gardiste⁶¹ dans la littérature albanaise.

Nous passerons en revue les principes fondamentaux de cette doctrine avant de passer à une analyse détaillée des éléments qui deviennent objet de transgression dans les récits kadaréens. Cependant, nous ne voulons pas participer au débat sur une éventuelle dissidence de Kadaré, ce qui est en dehors de notre compétence et de notre sujet.

recherche, et dans l'absence de traduction française de leurs ouvrages, nous proposons une traduction libre de quelques passages tirés de leurs travaux.

⁵⁹ Séminaire EHESS / CRAL, séance du 4.02. 2003, Vox Pœtica 2003.

⁶⁰ Etymologiquement, la subversion concerne l'idée d'un retournement, d'un renversement (du latin : *subvertere*, renverser) et d'un bouleversement de la norme, *Larousse* 2008.

⁶¹ Au sens large du terme qui désigne des phénomènes culturels s'écartant de la norme réaliste.

1.1. Le réalisme socialiste : petit historique

Pour sa plus grande partie, l'œuvre de Kadaré a été écrite à une époque où l'Albanie subissait un régime communiste dont la ligne officielle prônait les normes du réalisme socialiste en matière de littérature. A l'instar de l'art soviétique, les principes de cette doctrine ont été établis comme fondement de l'art albanais pendant une période allant de 1946⁶² jusqu'à la chute du système en 1991.

A son origine, la doctrine du « réalisme socialiste » s'est développée en Russie à partir des années 1930. Il s'agit d'un ensemble de processus politico-littéraires qui ont abouti à la formulation complète de ce phénomène culturel, social, politique et anthropologique lors du 1^{er} Congrès de l'Union des Écrivains Soviétiques de Moscou. Le terme qui date de 1932 aurait été trouvé par Staline⁶³. En se désignant comme « architecte du communisme », son objectif est de transformer les écrivains en « ingénieurs de l'âme humaine ».

Dans le domaine culturel notamment le système communiste instrumentalise l'art, parfaitement conscient de ses pouvoirs et de tout le profit qu'il peut en tirer. Ainsi, est-il utilisé pour une théâtralisation de la vie afin de créer une autre réalité, sans contradictions. Il s'agit en effet d'un « art compréhensible pour les masses » dont le but est de « dépeindre la réalité dans sa dynamique révolutionnaire ».

C'est d'abord Lénine qui avait fixé les règles d'un « art comme rouage de la société » dans un texte sur la littérature dès 1905. Selon lui, les forces politiques et celles de l'art doivent s'unir pour faire triompher la dictature du prolétariat.

⁶² En 1946, une assemblée constituante proclame l'Albanie république populaire. La réforme scolaire est annoncée : l'enseignement, la science et l'art sont soumis à la doctrine du réalisme socialiste.

⁶³ Selon une autre hypothèse c'est à Fadéev que revient l'initiative d'avoir introduit l'expression réalisme socialiste dans la terminologie littéraire : « Si l'on comprend, écrit Fadéev, que la véritable méthode révolutionnaire dans le domaine de l'art est avant tout la représentation juste et artistique de la réalité dans son développement, dans ses tendances fondamentales, dans sa réalité vivante, dans la diversité des problèmes et des questions qui affectent l'humanité nouvelle alors on peut voir sans difficulté que notre littérature soviétique se développe de plus en plus fermement et victorieusement sous l'égide d'une méthode artistique nouvelle, révolutionnaire, la méthode du réalisme socialiste » (cité par Allain, 1983 : 38).

« [...] le prolétariat aussi bien dans la forme de son avant-garde, le parti communiste, que dans la forme de la masse toute entière des diverses organisations prolétariennes doit coopérer de manière particulièrement active et essentiellement à l'éducation générale du peuple »⁶⁴. Les intellectuels communistes comme l'avant-garde de la classe ouvrière, sont tout particulièrement chargés de faire fonctionner à l'intérieur du mécanisme social la « petite roue » et la « petite vis » de la littérature. En même temps, Lénine affirme à la fois la pluralité des courants et la nécessité d'élaborer un art compréhensible pour les masses.

« Tout artiste, et tout individu qui se considère comme tel, a le droit de créer librement en accord avec son idéal personnel, et sans tenir compte de rien d'autre »⁶⁵. Ou encore : « Ce qui importe, ce n'est pas ce que l'art apporte à plusieurs centaines, ou même à plusieurs milliers de membres d'une population qui se chiffre en millions. L'art appartient au peuple. Ses racines doivent pénétrer, le plus largement possible, au plus profond du cœur des masses laborieuses. Il doit être compréhensible pour ces masses et être aimé d'elles »⁶⁶.

En somme, la position léniniste met l'accent sur le parti et sur la théorie du reflet en insistant sur le rôle pratique, utile, efficace, de la littérature dans la lutte d'émancipation du prolétariat.

Après la mort de Lénine en janvier 1924, c'est Staline qui étendra l'idée de la « petite roue » et la « petite vis » tout en forçant le trait sur l'art de masse et en gommant la spécificité individuelle de l'artiste. Il étouffe par ailleurs toute activité intellectuelle et artistique non conforme. Ainsi par exemple, le 23 avril 1932 il fait liquider officiellement tous les groupements d'artistes et d'écrivains existant en U.R.S.S. par un décret du Comité Central du Parti Communiste.

Par ailleurs, dans le jugement stalinien le but de « l'ingénieur de l'âme » est de combiner la fidélité de la représentation avec le remodelage idéologique. Cette doctrine exige notamment de l'artiste une « représentation véridique, historiquement concrète de

⁶⁴ Discours de 1905, *L'organisation du Parti et la littérature du Parti*, cité par Allain, (1983).

⁶⁵ Résolution du Comité Central concernant la littérature datant du 16 juin 1925.

⁶⁶ Ibid.

la réalité dans son développement révolutionnaire [et qui doit en outre] contribuer à la transformation idéologique et à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme » (Aucouturier, 1998). Le postulat de départ est le suivant : l'art sert à former l'homme, il n'a pas de valeur intrinsèque, il ne peut, par conséquent, « être qu'édifiant, réaliste (on ne peut éduquer les hommes sur des exemples abstraits), il ne doit parler que du Beau (pour ne pas tenter les faibles) » (Ibid.). Son principe idéologique et esthétique fondamental étant « le dévouement à l'idéologie communiste », le réalisme socialiste doit par conséquent « mettre son activité au service du peuple et de l'esprit de parti, se lier étroitement aux luttes des masses » et adopter le parti de « l'optimisme historique »⁶⁷.

1.2. Contraintes et principes fondamentaux

Dans sa « mise en pratique » la panoplie du réalisme socialiste comprend la mise en œuvre du héros « positif », le combat du bon et du méchant ainsi que d'autres clichés tels que le choix de thèmes appropriés, comme l'enthousiasme, l'héroïsme et l'abnégation des bâtisseurs du socialisme ou l'interdiction d'introduire des traits « négatifs », qui pourraient pousser le lecteur à des réflexions indésirables. Bien évidemment, tout en reposant sur l'idéologie marxiste-léniniste, la doctrine du réalisme socialiste pose, comme fin en soi, l'organisation d'un monde qui n'est pas remis en cause, avec, au centre de l'univers, l'homme marxiste.

Du point de vue de la forme, le réalisme socialiste exige parallèlement le récit édifiant le plus insipide qui soit. « Un réalisme au mépris des réalités, un roman bâillonné, une invention littéraire officiellement programmée », selon P. Chartier (2000 : 168).

Il faut souligner que dès le début, les problèmes de la forme et du contenu semblent être quelque peu dissociés dans la conception du réalisme socialiste. Pour les instigateurs de la doctrine il s'agit simplement d'appliquer le principe de l'adéquation

⁶⁷ *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'A. Rey, tome IV, entrée « réalisme », p.10.

de la forme à la beauté et à la grandeur du contenu. La réalité triomphante ne peut être rendue que dans une œuvre littéraire dont la qualité formelle soit à la hauteur de cette même réalité. Il s'agit donc d'ajustement : à la beauté de la réalité doit correspondre la perfection de l'œuvre d'art chargée de transcrire cette réalité.

Comme l'explique A. Allain, le projet initial est par conséquent celui d'un « effacement de la forme au profit du contenu. La forme doit être transparente, c'est-à-dire neutre, simplement destinée à mettre en valeur le contenu » (1983 : 56). L'idée de la prééminence du contenu sur la forme prend ainsi corps.

Or, dans le domaine de la poétique, ces contraintes formelles ont des répercussions en ce qui concerne la problématique de la structuration de l'œuvre. De fait, après les fructueuses recherches effectuées par les formalistes russes dans les années 1920, tout au long de la période du réalisme socialiste nombre de monographies « se contentent simplement d'ignorer les problèmes liés à la structure de l'œuvre, à la construction du sujet et aux formes narratives » (Alexanian, 2005).

M. Gorki lui-même, un des maîtres à penser ayant joué un rôle important dans la mise en œuvre des principes du réalisme socialiste, soutient qu'il n'y a aucune différence entre l'intrigue et le sujet d'une œuvre littéraire : « on peut ébaucher n'importe quelle intrigue, et elle se transformera inmanquablement, au cours du travail, pour devenir le sujet du livre »⁶⁸.

Comme l'explique A. Allain dans une thèse consacrée à la littérature soviétique des années 30, l'idée de M. Gorki est simple. La création littéraire se fait à deux niveaux dissociés : un schéma conflictuel avec une distribution des rôles bien agencée, schéma – carcasse qui se couvre progressivement de chair, d'un côté ; de l'autre côté une langue classique, policée qui sert à habiller le tout. Le schéma conflictuel est un schéma classique, réaliste, tiré de la vie ; les rôles sont d'inspiration manichéenne ; la langue est celle des grands écrivains russes ; quant aux recherches novatrices, elles restent, pour Gorki, incompréhensibles :

⁶⁸ Cité par A. Allain, *op.cit.* p.32.

« Maintenant parlons des innovations. Qu'est-ce qu'on entend par là d'ordinaire ? S'il faut entendre par là des innovations purement techniques, comme les changements de forme, les recherches de constructions nouvelles, ce à quoi travaillent Proust, Dos Passos, Joyce ou Yeats, alors je ne sais pas pourquoi c'est important, quel sens ça peut avoir. Pour ma part, je n'en ressens qu'irritation. Peut-être suis-je un conservateur⁶⁹ ; en tout cas, je ne comprends pas ça » (Allain, 1983 : 33).

Sur un autre plan, la mise en application des principes du réalisme socialiste en U.R.S.S. fait apparaître un phénomène secondaire : la multiplicité des courants esthétiques des années 20 « se trouve réduite en une unité « normalisée », obéissant à la nouvelle doctrine qui voit le jour à partir des années 30 » (Alexanian, 2005). Et, ce n'est que plus tard, à la publication des ouvrages de M. Bakhtine, que commencent à paraître des ouvrages scientifiques qui accordent aux problèmes de la poétique et du style une importance particulière dans l'étude des textes littéraires.

Effectivement, un regard rétrospectif sur la dynamique de l'évolution littéraire permet de remarquer que « la période compacte des années 1930 aux années 1950 ne présente presque pas de dynamisme, freinée qu'elle est par le pouvoir absolu de la commande sociale et de l'engagement. [...] Ainsi, la recherche artistique de formes nouvelles, dont l'époque du début du XX^{ème} siècle est si riche, retardée dans son essor, commence à porter certains fruits à partir des années 60 » (Ibid.).

M. Bakhtine joue un rôle important sur ce plan. Ayant travaillé lui-même sur les *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, il est d'avis que ce dernier a créé une variété de roman correspondant à un genre nouveau : le roman polyphonique. Partant de l'idée que la langue du roman ne saurait être purement véhiculaire, M. Bakhtine établit une différence entre le roman polyphonique, basé sur le dialogue et les formes du roman fondées sur le monologue auxquelles le roman polyphonique aurait succédé, sans toutefois s'y substituer. M. Bakhtine classe par exemple le roman historique, le roman épopée, véritable cheval de bataille des années trente, dans les formes d'écriture romanesque fondées sur le monologue, c'est-à-dire sur l'unique discours du narrateur qui fait le catalogue des événements. Il met en évidence que le monologisme de la

⁶⁹ A partir de là, A. Allain, émet l'hypothèse que l'écriture réaliste socialiste aurait été « conçue sous le

parole autoritaire est intrinsèquement contraire à la polyphonie du roman. M. Bakhtine considère que toute l'évolution du roman réside dans l'approfondissement du dialogisme, son élargissement et son affinement. La modernité du roman s'exprime selon lui par sa composition en forme de montage d'éléments hétérogènes.

Pour revenir au réalisme socialiste et résumer ses deux principes fondamentaux, nous pouvons dire que l'écriture idéologiquement conforme est une première exigence ; elle est assortie d'une deuxième demande : une écriture accessible au lecteur de masse, sorte de personnage mythique, « à la fois victime et bourreau, tyrannique et tyrannisé » selon l'expression d'A. Allain. Cette situation paradoxale⁷⁰ du lecteur vaut la peine d'être observée de plus près. En effet, la méthode du réalisme socialiste demande à l'homme de lettres d'offrir à son lecteur de masse une langue transparente et accessible. Celui-ci « attend de l'homme de l'art qu'il l'aide à « s'y retrouver dans les phénomènes littéraires », qu'il dirige son « éducation esthétique », tout en tenant compte de ses demandes » (1983 : 89-90).

Ce phénomène d'inconsistance du lecteur s'accompagne en Albanie d'une paranoïa sans mesure causée par l'isolement du pays et la peur d'une invasion étrangère. Ainsi comme le souligne J.P. Champseix, E. Hoxha insiste continuellement sur la « fragilité extrême du lecteur, toujours guetté par les mauvaises influences qui rôdent. Totalement infantilisé, celui-ci est gardé comme un être sans consistance, versatile et vulnérable, incapable de jugements fermes et de convictions réelles tirées de son expérience et de sa réflexion » (2000 :104). En d'autres mots, le lecteur est considéré comme de la « cire molle à façonner », d'où ce besoin de réalisme et d'écriture transparente, c'est-à-dire sans ambiguïté aucune. L'écriture doit être lisible, exempte de tout formalisme, d'où le rejet de la polyphonie et de la double lecture. J.P. Champseix explique qu'en vérité, aucune attention n'est portée à l'écriture et la spécificité du style n'est jamais prise en considération. Ce qui importe c'est la lisibilité

signe d'une esthétique traditionnelle, pour ne pas dire rétrograde » (1983 : 33).

⁷⁰ Ce côté « tyrannique » du jugement du lecteur est fortement mis en évidence dans un réquisitoire prononcé par R. Alia, numéro deux du système communiste albanais, (après E. Hoxha), à l'encontre d'I. Kadaré et de son *Palais des rêves* : « Ce jugement [de la critique littéraire officielle] et cette évaluation populaire sont impitoyables dans le bon sens du terme. Il te place sur un piédestal, au sommet de l'Olympe, comme il peut te jeter à terre et te couvrir de fange lorsque l'œuvre est sans

du texte et du message qu'il transmet et le seul compliment de style se réduit à sa clarté. Dans cette optique, il va de soi que le manque de clarté dans la présentation et la construction de l'intrigue ou le soupçon des doubles sens sont inadmissibles car tout doit être clair et sans équivoque.

De l'autre côté, « le rejet global de tout ce qui est contemporain provient d'une profonde peur d'un art qui dérange et qui est, aussitôt, considéré comme le produit d'une pathologie sociale : « capitalisme décadent » ou « révisionnisme bourgeois » (2000 : 104). Ainsi, les recherches formalistes et les techniques modernistes n'ont-elles pas lieu d'être car elles sont porteuses d'idéologies étrangères. Dans la conception de Hoxha, l'art se doit d'être rassurant. Il donne une cohérence au monde, un sens au présent, et de l'« optimisme » à chacun » (Ibid.).

C'est donc une cohérence toute faite du texte et du monde que le lecteur reçoit et non une cohérence qu'il construit. En effet, selon la logique réaliste socialiste, « une vision du monde cohérente permet d'organiser les faits, de les relier entre eux, de tirer de leur accumulation ou de leur succession chronologique les conséquences socio-politiques qui font de l'œuvre écrite une source de connaissance et de compréhension du monde tel qu'il est. Le livre est alors un moyen d'éducation des masses, et sans être purement didactique, il est instructif » (Ibid., p.80).

Un autre problème fondamental que pose la méthode du réalisme socialiste est celui de la représentation du réel et de sa véracité. Si dans la définition officielle de la doctrine « le réalisme socialiste [...] exige de l'écrivain sincère une présentation historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. Ainsi la véracité et l'aspect historiquement concret de la représentation artistique de la réalité doivent s'allier à la tâche d'un changement idéologique et de l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme⁷¹ », dans la pratique les choses sont plus complexes.

Comme le souligne à juste titre J.P. Champseix, dans cette doctrine « l'art est annexé explicitement par le champ politique qui va lui assigner un point de vue idéologique et philosophique, un ton, des thèmes, des tâches sociales et éducatives »

valeur », *L'amélioration de la qualité : devoir primordial de la littérature et des arts*, cité par J.P. Champseix, (2000 : 699).

(Ibid., p.64). Or cette interférence du politique dans la littérature n'est pas sans conséquences. Elle va jouer dans la représentation même du réel.

A. Allain s'interroge à son tour sur les problèmes d'écriture qui dérivent de ce type de représentation, car « l'écriture n'est plus seulement une forme d'expression – transcription des données de la conscience, – elle est aussi message, elle est aussi lourde de l'interprétation du réel – transposition du vécu » (1983 : 97). S'agit-il alors d'une transcription ou d'une transposition de la réalité ?

Comme on peut le constater, l'esthétique de la représentation du réel est donc fortement liée à un problème éthique : l'écriture doit être véridique, certes, puisqu'elle est réaliste par essence, mais elle se donne le droit d'« arranger » la réalité pour qu'elle soit conforme aux normes morales du socialisme.

Le problème du médiateur qu'est l'écrivain est donc de percevoir la réalité encore imparfaite dans son devenir parfait. Il doit peindre un réel inspiré, ordonné, structuré par une vision du monde. Un tel réel, beau, nouveau, révolutionnaire, dessiné en projection ou inscrit en creux dans le vécu, doit transparaître dans l'œuvre d'art. En tant que créateur, l'écrivain se voit donc attribuer la fonction de remodelage de la réalité existante grâce aux vertus didactiques et persuasives de son œuvre. Car l'art n'existe plus en soi ou pour soi : il a une fonction et est envisagé au même titre que toute autre activité humaine.

En affirmant l'art comme miroir magique de l'univers, les théoriciens socialistes rejettent a priori toute autre forme de réalisme : matérialiste, critique, surréaliste, etc. En effet, si l'on envisage le problème d'un point de vue historique, en lien et par rapport au réalisme critique du XIX^{ème} siècle en Russie, l'on se rend compte qu'il s'agit d'un retour à un réalisme classique dont le but est de peindre la réalité sous un jour véridique. Mais il ne saurait être question d'un retour au réalisme critique dans la mesure où la réalité à peindre a changé de nature. Comme le démontre justement A. Allain, « l'adjectif qualificatif « critique » a donc été remplacé, dans sa fonction d'épithète, par « socialiste ». Ce changement d'adjectif entérine le changement politique qui s'est opéré dans la société russe. Le réalisme critique avait pour but politique, didactique de

⁷¹ Cité par J.P. Champseix, (2000 : 64).

dénoncer les tares d'une société sur le déclin. Le réalisme socialiste se donne pour fin d'exalter une société où le socialisme a triomphé. Il ne s'agit plus d'un apport critique à une opposition politique, mais d'un support esthétique à un régime politique » (1983 : 39).

A. Allain souligne que même si à première vue la juxtaposition des deux termes « réalisme » et « socialiste » semble être un simple ajout, le choix de l'adjectif n'est cependant pas innocent : il n'y a place que pour une vérité dans le domaine de l'art socialiste. La transfiguration du réel ne peut être que socialiste. L'adjectif « socialiste » ne fait donc pas que compléter une notion esthétique, il la modifie en y incluant une option politique. Le fait d'être socialiste accorde au réalisme une sorte de faculté prémonitoire qui lui permet de voir dans la réalité d'aujourd'hui les prémices de demain.

Par ailleurs, la nouvelle doctrine fait entrer en ligne de compte un nouveau paramètre : « l'utile » qui n'est envisagé que sous un éclairage politique. La littérature n'est pas un amusement dénué de sens, pas plus qu'une distraction ; elle est le plus grand moyen d'action sur les masses, c'est le moyen de leur éducation. De ce point de vue, le réalisme socialiste n'est pas conçu comme un genre littéraire, mais comme une « profession de foi, comme l'expression d'une adhésion aux principes lyriques du socialisme : transformation de la vie, transfiguration de l'homme, régénération de la société : l'homme de lettres est chargé de traduire le réel en images sous des couleurs lyrique » (Allain, 1983 : 48).

Par conséquent, deux notions sont tout de suite rejetées : celle de plaisir et celle de loisir. Le plaisir esthétique ne saurait être une justification ou un critère ; l'œuvre d'art ne peut être ni gratuite ni inutile. Elle ne constitue pas une distraction, elle ne doit pas faire perdre son temps à son lecteur. Elle doit être partie intégrante de la construction socialiste. Son rôle, essentiellement didactique, consiste à éduquer les masses. Cette éducation des masses se fait à deux niveaux : le niveau idéologique (le fond, le contenu) et le niveau culturel (la forme, le contenant).

L'imbrication du politique et du littéraire dans la même théorie esthétique aboutit dans ses conséquences extrêmes à deux excès : d'un côté « l'embellissement de

la réalité présente par la surimpression de la réalité future et l'intolérance à l'égard de toute autre forme de description du réel. En effet toute littérature tendant à dégrader le réel révolutionnaire est à proscrire dans la mesure où elle traduit une vision du monde hostile à la révolution » (Allain, 1983 : 15-16).

De l'autre côté, R. Robin note pour sa part que l'utilitarisme et la prééminence de l'idée vont tendre vers le monolithisme, « un monologisme qui va se révéler pleinement dans la lutte implacable de la critique littéraire à l'encontre de toute fiction dont les postulats réalistes (la peinture véridique, typique) sont incertains, et dont le point de vue, l'idéologie, le message ne sont pas clairement orientés vers le pédagogisme, la visée transformatrice de la société, la recherche d'un héros qui corresponde à la nouvelle société » (Robin, 1986 : 227).

1.3. Le réalisme socialiste – une forme sémiotique

Après avoir examiné les principes fondamentaux et les contraintes idéologiques et esthétiques de la doctrine réaliste socialiste, envisageons-la à présent comme une question sémiotique. Deux principaux aspects fortement liés retiendront ici notre attention. Tout d'abord, en la considérant comme une manipulation entre un Destinateur et un Destinataire dont le rapport n'est pas d'égalité mais de supérieur à inférieur, nous verrons brièvement les positions qui se dessinent pour les deux actants de la communication et la surdétermination du *faire* qui en résulte pour le destinataire, en l'occurrence, l'écrivain. De fait, les liens qui s'établissent entre le Destinateur initial et le jugement final à travers la sémiotique de la manipulation corrélative à la sémiotique de la sanction, laissent apercevoir des formes possibles de la présence du sujet ou de l'anti-sujet, notamment, à travers les différentes stratégies qu'ils mettent en place.

Ensuite, en traitant le réalisme socialiste comme une sémiotique particulière – ce sera le point central de cette subdivision de notre travail –, nous examinerons la manière dont les contraintes discursives qui caractérisent cette méthode sont censées produire un « discours contraint », un système officiel et figé d'éléments du récit. L'examen détaillé des « normes » de la discursivisation selon les critères de la méthode réaliste socialiste

et un « écart » possible dans l'usage qui en est fait dans une œuvre particulière et par un auteur donné devient un moyen d'analyse objective permettant de rendre compte des stratégies mises en place par l'anti-sujet.

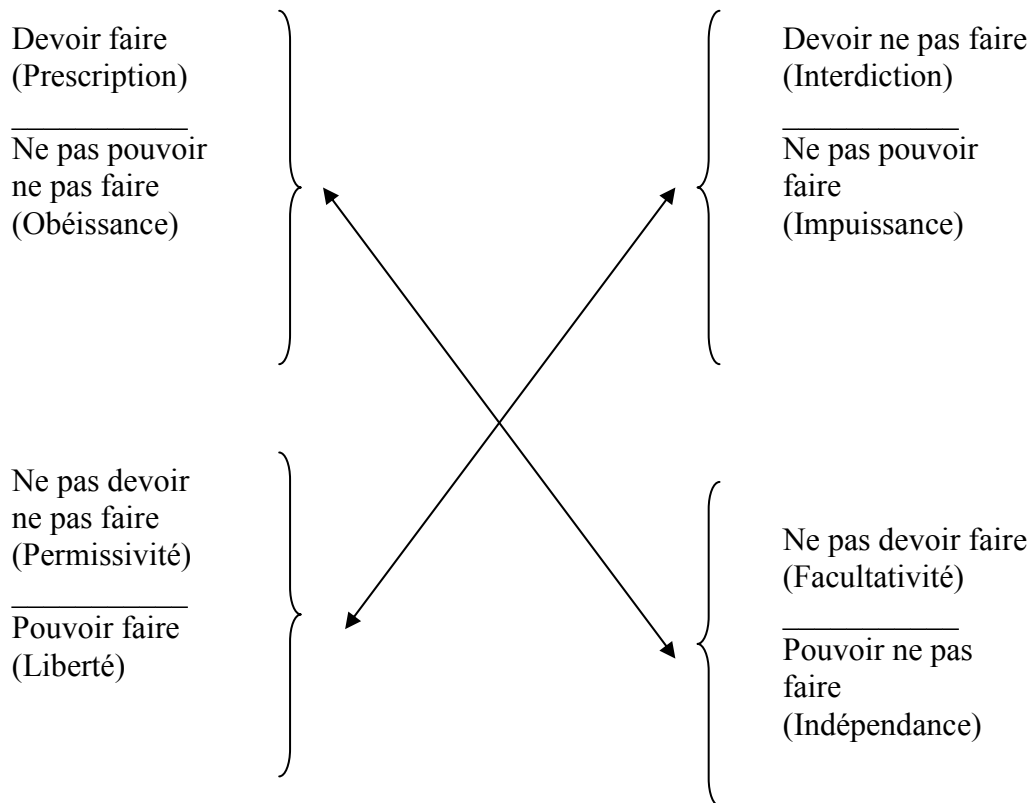
1.3.1. Une doctrine imposée

En tant que doctrine imposée, le réalisme socialiste peut se caractériser comme une « action de l'homme sur d'autres hommes, visant à leur faire exécuter un programme donné ». Il s'agit d'un « faire-faire » dont la modalisation donne lieu à quatre possibilités : « intervention », « empêchement », « laisser-faire » et « non-intervention ».

Dans cette communication le destinataire-manipulateur pousse le destinataire-manipulé vers une position d'obéissance et de manque de liberté, car si cette doctrine consiste notamment à prôner une représentation véridique de la réalité, elle exige en même temps un traitement sélectif qui implique prioritairement la convocation de figures « typiques ». Or, cela constitue une transformation de la compétence modale du Destinataire, en l'occurrence celle qui concerne l'exercice du savoir-faire (cf. savoir mettre en fiction) du Sujet de l'énonciation comme instance de médiation produisant le discours. Sa compétence discursive⁷² liée au dépôt des figures du monde et des configurations discursives se trouve ainsi contrainte et orientée car les modalités du savoir-faire sont surdéterminées par le devoir-faire. Celui-ci s'impose à la fois comme une nécessité politique et comme une nécessité intériorisée (un vouloir-devoir faire).

Les contraintes idéologiques et esthétiques du réalisme socialiste relèvent donc pour le Destinataire d'un *ne pas pouvoir ne pas faire* initial auquel est conjointe la catégorie modale déontique (*devoir-faire*), les deux étant bien évidemment compatibles.

Le schéma ci-dessous où les deux catégories modales du *Pouvoir* et du *Devoir* vont de pair, nous semble illustrer au mieux les modalisations du *faire* et les positions qui en dérivent pour le Destinataire :



Le caractère complémentaire des termes relevant de ces deux catégories est évident. Telle ou telle valeur modale définissant la compétence du Sujet est présupposée par la valeur modale qui la détermine.

Or, cette modalisation « particulière » de la compétence du Sujet sera confrontée à son tour avec les modalités volitives, ce qui va déterminer la nature du contrat injonctif que le Destinataire accepte ou refuse avec son Destinateur. Nous verrons par la suite que la volonté de rompre avec ce système normatif, le désir du Sujet de résister et d'enfreindre « la norme », donnera naissance à d'autres programmes consistant à subvertir ou transgresser les injonctions et relèvera de l'incompatibilité entre les différentes catégories modales qui surdéterminent son *faire*.

A son tour, ce *faire* fera l'objet d'un jugement porté par le Destinateur-judicateur sur la conformité du programme narratif du Sujet performant, par rapport au système axiologique tel qu'il était actualisé dans le contrat initial. Par conséquent, tel ou tel faire

⁷² Nous entendons par compétence discursive « l'ensemble des procédures susceptibles d'instituer le discours comme un espace et un temps, peuplé de sujets autres que l'énonciateur », entrée « énonciation » (DRTL, 1993 : 127).

sera « prescrit », « interdit », « permis » ou « facultatif » en fonction du jugement final du Destinateur. Comme nous pouvons le constater, la doctrine réaliste socialiste peut être envisagée comme une pratique sémiotique sociale où le caractère injonctif vise à canaliser l'activité créatrice du sujet, et transforme, par la sanction, sa substance même.

1.3.2. Une sémiotique officielle : mise en discours stéréotypée

En termes de mise en discours, la thématization et la figurativisation des structures discursives doit s'accompagner dans la sémiotique du réalisme socialiste par la mise en place de systèmes de valeurs stéréotypées, établies par l'axiologie. Les valeurs morales, logiques et esthétiques doivent être « normalisées » et apparaître comme des formes figées, en correspondant à une sémiotique officielle où l'investissement thématique du figuratif est au service de l'idéologie. En conséquence, le rapport entre le figuratif, le thématique et l'idéologique est prédéterminé d'avance. Des codes de systèmes de valeurs et de structures narratives existent (cf. choix de thèmes appropriés, distribution de rôles bien agencée, schéma conflictuel classique, etc.) ; ils doivent être repris, sans être transformés.

Cette prévisibilité attendue des formes d'organisation discursive qui en découle suggère des places prédéterminées aussi bien pour l'énonciateur que pour l'énonciataire : à la compétence discursive restreinte du premier correspond un horizon d'attente qui l'est tout autant. En effet, le faire réceptif de l'instance de l'énonciataire est également « orienté » et modélisé vers une réception-type, capable de recevoir et de juger les œuvres en fonction du seul critère de leur conformité avec les injonctions esthétiques et idéologiques du réalisme socialiste. Par conséquent, toutes les œuvres littéraires sont censées être lues selon la seule grille réaliste socialiste⁷³ : partant de là, elles sont jugées recevables car « conformes », ou à rejeter car « non-conformes » à ces

⁷³ J.P. Champseix nous livre à ce propos que pour les étudiants albanais, « les 'limites' d'un écrivain, quelle que fût son époque, correspondaient à l'énumération de ses lacunes par rapport aux 'voies'. Des étudiants n'hésitaient pas à affirmer, par exemple, que Montesquieu était 'limité' parce qu'il n'avait pas pris conscience du rôle révolutionnaire de la classe ouvrière, de même que Zola qui n'incita pas à fonder un parti des professionnels de la révolution. L'explication de texte tournait au procès de l'auteur au cours duquel étaient mesurés ses mérites et surtout ses 'insuffisances' » (*op. cit.*, p.125).

règles. En cas de non-conformité, un deuxième critère permet de classer séparément les œuvres non-conformes esthétiquement des œuvres non-conformes idéologiquement. Mais souvent, un recouvrement partiel ou total entre les deux autorise et légitime la mise dans la même catégorie les œuvres faisant usage de ces deux « déviations ».

Comme on peut le constater, la position du lecteur est donc aussi inconfortable que celle de l'auteur. Il a le choix entre « accepter » ou « rejeter » des récits figés et prévisibles, correspondant à la mise en discours d'éléments d'une sémiotique officielle dont les effets ne doivent en aucun cas le perturber. Dans ce sens, le discours de cette doctrine relève totalement d'un discours de propagande et se rapproche même du discours publicitaire⁷⁴ prenant la forme d'une manipulation dont l'objectif est de faire adhérer le lecteur au bien fondé de ce qu'elle prône. Nous verrons au fur et à mesure du développement de notre travail différents aspects de cette sémiotique dont nous venons d'esquisser ici les grands traits ; nous nous concentrerons sur les formes de subversion et d'écart qui se profilent aussi bien pour l'énonciateur que pour l'énonciataire.

1.3.2.1. « Cahier des charges » du réalisme socialiste

En considérant le réalisme socialiste comme une sémiotique spécifique, nous nous interrogerons ici sur les « structures obligées » de ce discours, c'est-à-dire les moyens qu'il est censé mettre en œuvre pour créer un statut spécial du lecteur. En suivant quelques explications de P. Hamon et de R. Robin, nous tenterons de dresser un « cahier des charges » du projet réaliste socialiste, en focalisant cependant sur les points qui nous intéressent, à savoir le type d'écriture, le dispositif de la narration, les schémas de base des programmes narratifs etc. Nous essayerons de déterminer les contraintes fictionnelles en ce qui concerne les règles de figuration, de mise en discours, de mise en images, le type d'intrigue dans laquelle se trouve obligatoirement pris le héros réaliste socialiste, ainsi que le type de narration qui prévaut.

⁷⁴ Ce rapprochement entre le discours de propagande du réalisme socialiste et le discours publicitaire n'a pas échappé à F. Terpan qui qualifie cette doctrine comme une « version marxiste-léniniste du cliché commercial » (2002).

1.3.2.1.1. LE CHOIX DU RÉALISME COMME POSITION ESTHÉTIQUE

Comme le syntagme « réalisme socialiste » l'indique, la doctrine qui porte ce nom est fondée exclusivement sur une représentation « véridique » du réel. De fait, le roman réaliste socialiste est d'abord un roman réaliste. Il postule à la base une mimésis avec le monde extérieur (extra-textuel) lequel « entre » dans le texte au moyen d'une écriture transparente, « responsable » de l'illusion référentielle. Il s'agit de donner à voir un monde identique au monde réel et qui soit dans le même rapport spatio-temporel que ce dernier. Nous sommes ici dans la perspective d'une sémiotique du signe-renvoi (cf. *supra*), telle que la mimésis l'installe entre le monde naturel et la sémiotique du discours. Cela sous-entend une conformité des réseaux installés par le discours avec ceux du monde naturel selon le savoir partagé et imposé au lecteur. De cette relation mimétique dépendent également le vraisemblable et les conditions de « vérité » du texte. Il s'agit donc d'une mimésis « tenant lieu du réel », dans le sens où le signe renvoie à un référent réel. Cela suppose une conception représentative du langage : le discours imite, représente une réalité et par conséquent la réalité transparaît dans le discours⁷⁵.

Une des conditions pour que l'illusion référentielle soit efficace concerne, en plus du croire, la lisibilité du texte. Celle-ci implique à son tour la mise en place de tout un dispositif qui assure la stabilité des figures, la transparence, la cohérence et la consistance de l'univers textuel donnant à voir l'univers extra-textuel en plus du mode d'énonciation. Ce dispositif vise à assurer le transit de la lecture : stabilité des actants, des fonctions narratives, du statut du narrateur, cohérence isotopique, présence donc de tous les éléments qui assurent la cohésion logique et sémantique : anaphores, désambiguïisations, redondances, répétitions, rappels, soulignement des flash-backs, des prolepses, du commentaire, etc.

La lisibilité dépend en effet selon P. Hamon de « l'interaction de plusieurs facteurs, à la fois d'ordre interne : (liés à la matérialité typographique et à la grammaticalité du message) et d'ordre externe : (non propres au message) ; c'est-à-dire, à la fois, de la cohérence logico-linguistique du texte à tous ses niveaux (respect des

⁷⁵ La conception du discours comme *mimésis* où la réalité transparaît dans le discours s'oppose à une autre conception : celle du discours comme *diégésis* ou narration. Dans ce deuxième cas, c'est le discours qui construit la réalité.

règles d'accord, des règles de l'anaphorisation et de la substitution, non perturbation des schémas discursifs et narratifs, absence d'ellipses, etc.), de son homogénéité et de son autonomie comme énoncé différé et écrit (pas d'intrusion de l'instance d'énonciation) de sa stabilité typographique (ordre de la lecture, grandeur des caractères d'imprimerie...), et du respect de certains sous-codes culturels qui définissent une acceptabilité (la conformité du genre⁷⁶, le vraisemblable, l'anthropomorphisme des actants, etc.) »⁷⁷ (1982 : 133).

Il faut souligner que basé sur l'intrication entre une esthétique de la transparence et de la clarté et une contrainte idéologique guidée par le monologique, le roman réaliste socialiste doit construire et se construire en univers consistant et cohérent, lisible, déchiffrable, connaissable et surtout reconnaissable par son destinataire. Les conventions et la connivence établie entre le narrateur et le narrataire, connivence indispensable qui règle le « pacte de lecture »⁷⁸ selon l'horizon du vrai et du croire-que-c'est-vrai, implique la mise en œuvre de tout un ensemble de codes du vraisemblable sans lesquels la narration ne pourrait être crédible. Le vraisemblable, est justement défini par P. Hamon comme un « code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur, donc assurant la lisibilité du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de « réel » (1982 : 129).

Le respect des éléments ci-dessus est donc le tribut d'une esthétique du lisible, de la transparence de la langue et de la représentation dont se réclame le réalisme socialiste. Selon R. Robin, cette obsession du réalisme est liée au besoin de clarté et de

⁷⁶ La « conformité du genre » peut être interprétée à notre avis de deux façons : comme une conformité qui implique le respect des normes du genre utilisé, ou comme une conformité avec le genre que constitue le réalisme socialiste, qui apparaît comme un genre à part.

⁷⁷ Nous reprendrons l'ensemble de ces éléments et tenterons d'y mettre un peu d'ordre en les catégorisant selon les critères d'une analyse sémiotique (cf. *infra*).

⁷⁸ Selon le *Dictionnaire du littéraire*, la notion de « pacte » ou « contrat de lecture » est utilisée par les narratologues et les théoriciens de la lecture, notamment pour décrire la relation entre le narrateur et le narrataire et entre l'auteur, le texte et le lecteur. Il s'agit d'une entente tacite établie à partir et à l'égard d'un texte ; elle met en jeu les concordances entre, d'une part, la matière et les visées du texte et, d'autre part, les connaissances et les visées du lecteur. Cependant, les conventions qui fondent cet accord tacite peuvent être soumises à toutes sortes de complication et de distorsions. Dans notre travail, nous verrons justement comment, sur le plan de la lecture, nos textes construisent un autre type de lecteur, différent de celui prévu par le réalisme socialiste.

transparence et à un « terrifiant monologisme culturel ». De l'autre côté, une langue claire, une narration univoque, sans ambiguïté et la représentation du héros positif ou négatif sans ambivalence correspondent au besoin d'une clarté idéologique. En effet, le but de la littérature du réalisme socialiste est la description véridique du sens social des phénomènes dans leur totalité, profondeur et signification. Le texte doit pouvoir « retransmettre » une information (cf. *supra* la fonction « éducative » de ce type de littérature dont le but est de conforter les certitudes, de donner des visages à des valeurs et des modèles de comportement). C'est pour cela qu'à une description véridique doit correspondre « un langage précis, lucide, clair, aux antipodes des sociolectes et des idiolectes, des régionalismes, localismes, dialectalismes, tous mots spontanés, non contrôlés, renvoyant à des expériences et à des habitudes ancestrales, qu'il faut extirper. Une langue pure, moyenne, lisible, traduisible et conforme qui traduise en somme une conception homogénéisante du travail textuel » (Robin, 1986 : 203).

1.3.2.1.2. CONTRAINTES NARRATIVES ET ACTANTIELLES

Par ailleurs, les romans du réalisme socialiste obéissent également à de multiples contraintes narratives et actantielles. Il s'agit de mettre en place un schéma narratif particulier dont le parcours narratif correspond à une structure modale type, en d'autres termes, une forme standardisée du schéma narratif.

Dans le cadre de ce schéma, le héros « assume non seulement le caractère euphorisant du titre et du dénouement, mais aussi la monosémie et la clarté idéologique. Muni de son vouloir-faire et de son savoir-faire progressif, il doit pouvoir convaincre, déjouer le paraître de ceux qui parlent bien, pour faire émerger la parole authentique de l'être, la vérité. Il doit en outre tenir dans la fiction une position discursive bien précise, celle de la ligne politique » (Robin, 1986 : 306).

En ce qui concerne notamment l'intrigue et les programmes de base où est inscrit le héros, K. Clark souligne pour sa part que le roman du réalisme socialiste est un « roman du travail, avec un *héros*⁷⁹ qui se donne une *tâche* (remettre une usine en route, construire un barrage, collectiviser la terre, insuffler de l'énergie aux ouvriers d'un chantier, unir les forces pour mener à bien la réalisation du plan, etc.), qui dans

⁷⁹ C'est nous qui soulignons.

l'accomplissement de sa tâche va s'adjoindre des *alliés* (paysans pauvres conscients, ingénieurs dévoués à la cause du prolétariat, ouvriers de type nouveau, membres du parti honnêtes, non carriéristes etc.) et va rencontrer des *opposants*, depuis les bureaucrates incompetents, les indifférents, ceux qui restent englués dans les valeurs de l'ancien monde, jusqu'aux véritables ennemis, contre-révolutionnaires, saboteurs, etc. » (cité, par Robin, 1986 : 283).

Le héros positif qui est mis en discours dans le roman réaliste socialiste jouit donc d'une spécificité fictionnelle-actantielle dont R. Robin rend compte⁸⁰ en mettant en évidence cinq vecteurs établis en fonction de la redistribution des actants, de l'examen des relations actantielles, des contrats qui lient le sujet-héros aux autres actants, de l'examen de la compétence et de la performance des actants. Nous les citons ici sans rentrer dans le détail.

1) Les relations entre actants relèvent du faire réfléchi, du faire symétrique, ce qui pose le postulat de base d'une relation égalitaire entre actants. En revanche, en face de l'anti-sujet, elles relèvent du faire anti-symétrique, mais on ne trouve jamais de faire asymétrique entre actants dévoués à la même cause.

2) La transmission des compétences prime sur l'action aveugle. Ce qui intéresse le sujet c'est la transmission d'un savoir qui ne s'inscrit pas dans un rapport de pouvoir mais d'une stratégie didactique, pédagogique, cognitive. Les romans du réalisme socialiste se présentent comme une quête du savoir-faire pour agir dans l'efficacité.

3) La compétence initiale tend vers son actualisation. Il s'agit de prendre conscience de la compétence afin de pouvoir agir dans la clarté et l'efficacité.

4) La tâche à accomplir est clairement définie. Au sein du groupe qui partage les mêmes valeurs, l'objet est comme un bien commun, vers lequel il faut viser, ensemble.

5) L'être social prime l'être psychologique.

Ces cinq vecteurs fondamentaux doivent en outre être clairement assumés par le sujet-héros positif. Il doit les prendre en charge, les rappeler, les agir, les figurer, les

⁸⁰ En fait, il s'agit d'un travail effectué par M. Souchard et repris par R. Robin dans le cadre d'un travail de recherche commun sur le roman soviétique.

commenter. Nous pouvons noter qu'il en ressort deux points principaux : premièrement, le récit réaliste socialiste fonctionne comme un genre narratif où la compétence prime, c'est-à-dire que c'est elle qui constitue le pivot dans l'axe compétence-performance du parcours narratif du sujet-héros ; deuxièmement, le héros apparaît comme un « non-sujet » au sens que J.C. Coquet donne à cette notion. Le devoir-faire (contrat social) prévaut au détriment du devoir-être. En d'autres termes, le sujet-héros du roman réaliste socialiste est un sujet « voulu » et non pas un sujet « voulant ».

Quant au narrateur, « il souligne, renforce le *faire* du héros positif et/ou des autres actants » en règle générale. Mais il peut aussi tenir un discours plus complexe. Ce qui lui est interdit en revanche, « c'est de dénoncer ces cinq vecteurs, de trop les ironiser, ou de les réduire à une utopie dont il aurait seul la clé, sans que les héros soient à même de les incarner » (Robin, 1986 : 290).

Si nous mettons en rapport cette position du narrateur avec les fonctions qu'il assume dans un récit (cf. *supra* fonctions du narrateur), nous nous rendons compte que cela concerne prioritairement deux fonctions : tout d'abord la fonction *idéologique* laquelle prévoit une intervention directe ou indirecte du narrateur par des commentaires ayant une valeur didactique et qui renforcent l'action du héros positif ; ensuite la fonction *d'attestation* qui témoigne de son rapport avec l'histoire qu'il raconte, notamment à travers le soutien moral vis-à-vis de ce même héros positif. Par l'activation de ces deux fonctions qui concernent tout particulièrement l'interprétation de l'histoire, le roman du réalisme socialiste apparaît comme un roman engagé⁸¹.

En revanche, les fonctions du narrateur liées au fonctionnement du récit apparaissent sous une modalité réduite. Par exemple, dans la fonction de *régie* qui permet l'organisation interne du récit, seule l'utilisation de la prolepse est recommandée (car liée aux lendemains qui chantent). Les autres procédés qui permettent en même temps une mise en intrigue du sujet sont à éviter ou à utiliser « à bon escient » et avec précaution car ils provoquent un effet de « complexité » et d'« ambiguïté » qu'il faut éviter afin d'aboutir à une narration univoque et sans ambiguïté. D'où l'importance du

⁸¹ Selon Suleiman, le roman du réalisme socialiste est un « roman à thèse » qui donne à lire en clair un message philosophique, politique, existentiel, par son système de redondances assurant la cohésion et la cohérence et tendant à figer la narration dans le monologisme (cité par R. Robin, 1986 : 286).

soulignement des flash-back et leur prise en charge apparente et l'absence des ellipses. En ce qui concerne la fonction de *communication* responsable du maintien de contact avec le narrataire, elle se trouve aussi réduite au seul contrat de véridiction. Quant à la fonction *narrative* enfin, nous supposons que la responsabilité en incombe au seul narrateur, unique source de l'histoire qu'il raconte.

En ce qui concerne la narration proprement dite, elle doit faire transparaître un monde lisse, vécu et interprété d'un point de vue de certitude. Cela sous-entend un narrateur omniscient qui renforce le faire et le commentaire interprétatif des actants. Quant à la voix du texte, elle doit être identifiable, source unique, garantissant la véracité du récit. Ce type de narration est donc loin des changements de focalisations fréquents, de la narration de biais ou déviée, qui permet, elle, l'introduction d'autres points de vue pouvant faire naître le doute, l'incertitude ou simplement une très grande complexité dans le récit.

1.3.2.2. Une esthétique impossible

L'ensemble de ces contraintes discursives aboutit donc, dans le roman réaliste socialiste, à une « marche au monologisme par la clarté monosémique de la langue, l'univocité du message, la clarté des vecteurs modaux, point de vue de la certitude de la narration » (1986 : 288). Comme R. Robin le souligne, « clarté de la langue, clarté du message, clarté de l'intrigue, clarté du dialogue et de la position discursive du héros », tout est mis en place pour que « la thèse soit perpétuellement rappelée, pour que la fiction soit illocutoire, commentaire interprétatif et injonctif du présent » (1986 : 306). L'esthétique de la transparence et de la clarté, touche ainsi à un rêve monologique d'homogénéité culturelle et idéologique, avec une figuration bien spécifique, le héros positif.

Or, cette conception de la littérature injonctive, est, de fait, impossible. Dans le titre de son livre : *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, « impossible » renvoie selon R. Robin aux « contradictions théoriques, aux apories de cette esthétique, à la nature de la combinaison particulière qu'elle met en figures, les formes du vraisemblable, du réalisme, de la représentation » (1986 : 20).

Au total, l'ensemble des énoncés du réalisme socialiste dessine d'après elle un espace de données discursives à la fois précises et très vagues, voire contradictoires. Comme elle le fait apparaître, dès le 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques en août 1934, l'ambiguïté de l'énoncé initial surprend. En effet, l'énoncé nucléaire de ce qu'allait être le réalisme socialiste, immergé dans l'idéologique, est bien difficile à saisir si ce n'est par cet énoncé trivial et bien insuffisant : « *L'art de notre temps doit être réaliste.* » R. Robin montre que « chaque terme ici ouvre un paradigme de substituts et d'explications, dessinant un espace conflictuel :

L'art : « La pensée par images », « La pensée par sentiments », « La pensée inconsciente spontanée ».

De notre temps : « Social », « utile », « véridique », « art conscient », « art de contenu ».

Doit être : « Prescriptif », « guide de libération », « aidant l'intérêt général », « aidant à la prise de conscience ».

Réaliste : « Représentation véridique », « typique », « vivante », « concrète ».

Selon elle, non seulement chaque élément de l'énoncé nucléaire appelle l'ouverture d'un espace conflictuel, mais ici, chaque terme porte une ambiguïté susceptible d'entrer en contradiction plus ou moins explosive avec les autres termes de la définition : « L'art, pensée par images, faisant appel aux processus inconscients de la création, va pouvoir entrer en conflit avec ce qui est subsumé, [...] sous le terme de « de notre temps », à savoir, la primauté du contenu, de l'idée, du conscient, de la maîtrise. Le réalisme, encore très mal défini mais qui prône un art de la mimésis et du vraisemblable, de la représentation typique et véridique, va pouvoir entrer en conflit avec l'ordre du « doit être », c'est-à-dire du prescriptif, de l'injonctif, de l'art comme aidant à la prise de conscience » (Robin, 1986 : 113).

Était-ce donc une doctrine condamnée d'avance ? F. Rastier s'interroge à son tour sur l'échec des réalismes totalitaires dont fait partie, bien évidemment, le réalisme socialiste. Ce sera l'objet de notre point suivant.

1.4. Le choix du réalisme comme position philosophique

Selon F. Rastier, le réalisme esthétique n'est qu'une variante du réalisme philosophique. Dans une réflexion dont le but est de répondre à la question : la littérature est-elle un moyen de connaissance ?, l'article *Réalisme sémantique et réalisme esthétique* (2005)⁸² de F. Rastier auquel nous nous référerons à présent, montre l'unité profonde entre les théories philosophiques et les techniques artistiques.

Cela nous donne l'occasion de poursuivre notre enquête sur le réalisme socialiste et de nous interroger sur le type de réalisme dont relève cette doctrine, car comme l'indique F. Rastier, « loin d'être un choix philosophique anodin, le réalisme entraîne par son caractère métaphysique des conséquences cruciales [...] notamment quand il entend déterminer leur production et leur interprétation par leur valeur représentative, et plus encore quand il rapporte leur cohésion à leur cohérence avec les mondes qu'ils sont censés représenter » (Ibid.).

Dans un deuxième temps, ce problème peut être intéressant à étudier dans la mesure où il touche au rapport entre réalité et vérité. D'un point de vue logique, les textes littéraires ne témoignent que de « vérités au sens faible », « frappant ainsi d'indignité le langage comme menteur en puissance ». Mais dans une optique qui s'intéresse à une sémantique des textes, il vaudrait mieux, selon F. Rastier, penser la question en d'autres termes. Il est d'avis qu'un texte « n'est ni vrai ni faux, mais pertinent ou non ; et sa pertinence ou sa vraisemblance se mesure aux croyances et attentes sociales, seules garantes en définitive des effets de réel » (Ibid.).

En s'interrogeant sur les fondements philosophiques du réalisme, F. Rastier rapporte que dans la triade aristotélicienne, la représentation littéraire dépend de trois facteurs : le statut ontologique de l'objet représenté, la transparence du langage de représentation et la place de l'observateur. Ces trois éléments peuvent constituer pour nous des observables à prendre en compte afin d'étudier la façon dont ils sont traités dans la méthode du réalisme socialiste. Selon F. Rastier, celle-ci serait la suite du

réalisme aristotélicien⁸³ par la mise en scène de types idéaux, mais avec la particularité qui est la sienne : refléter l'idéologie politique, l'art étant « soumis à l'incarnation la plus parfaite de l'Idée, en l'occurrence l'État totalitaire » (Ibid.).

1.4.1. Réalisme empirique et réalisme transcendant

Il faut dire que l'esthétique marxiste qui est à la base du réalisme socialiste se meut dans le réalisme empirique. Celui-ci est à distinguer du réalisme transcendant. La différence entre les deux tient en ce que la réalité représentée relève respectivement du monde physique ou du monde métaphysique. Selon F. Rastier, l'esthétique marxiste est pratiquement la seule à avoir « maintenu en ce siècle, [...] la problématique du réalisme empirique » (Ibid.). Or, on a vu que toutes les tentatives pour créer un réalisme empirique, pur, sans reconduction, ont échoué (cf. *supra*, l'esthétique impossible). Cet échec est peut-être à chercher dans l'objectif ambigu de la doctrine réaliste socialiste qui réclame une représentation véridique d'un monde à venir !

Pour passer de la représentation de ce monde à l'évocation d'un autre, il y a donc besoin de ce que F. Rastier appelle « reconduction » et qui constitue la « démarche qui unit les deux réalismes selon un dispositif sémantique fondamental [...], qui permet de passer de la description de ce monde à l'évocation d'un autre, divin ou infernal, chacun ayant ses propres formes de représentation » (Ibid.).

Cette reconduction se fait à l'aide de quatre dispositifs, notamment : thématique, dialectique, dialogique et tactique⁸⁴ que nous allons passer en revue, avant de voir les

⁸² F. Rastier, *Réalisme sémantique et réalisme esthétique*. Texto ! [en ligne], décembre 2005, vol.X, n° 4.

⁸³ Comme dans le réalisme aristotélicien, le programme artistique du réalisme socialiste consiste à représenter des hommes en action, avec cependant une restriction du programme aristotélicien, par excès de personnages nobles.

⁸⁴ La thématique rend compte des contenus investis et de leurs structures paradigmatiques. La dialectique rend compte des intervalles temporels, de la succession des états entre ces intervalles, et du déroulement aspectuel des processus dans ces intervalles. Les interactions entre acteurs sont de son ressort. La dialogique rend compte des modalités et des évaluations, bref, dans cette mesure, de l'énonciation représentée. La tactique rend compte de la linéarité du signifié, et donc de l'ordre dans lequel les unités sémantiques à tous les paliers sont disposées et interprétées (Rastier 1989.1.)

modes de reconduction et d'antinomisme qui assurent le passage entre les deux réalismes.

1.4.1.1. Les conditions sémantiques des effets de réel

Tout texte impose selon F. Rastier des contraintes sur la formation des images mentales, notamment par ses structures sémantiques. Ces contraintes dépendent des « régimes discursifs et des pactes qui régissent l'interprétation des genres textuels au sein des pratiques sociales » (2005). L'étude de la thématique – à travers les isotopies génériques – permet de spécifier ces conditions car elles déterminent l'impression référentielle dominante du texte. Quatre cas remarquables se présentent selon F. Rastier :

Le premier : celui d'une isotopie générique unique, correspond à l'homogénéité d'une seule isotopie dominante. Le texte induit alors une impression référentielle univoque.

Le second, est le cas d'un texte où aucune isotopie générique ne peut être construite : Le texte ne suscite pas d'impression référentielle (cf. le dadaïsme).

Dans le troisième, le texte présente une isotopie générique, mais des isotopies obligatoires (ou contraintes de sélection) n'y sont pas respectées. Les textes de ce type paraissent référer à un monde contrefactuel. C'est le cas des genres merveilleux.

Enfin, le quatrième cas : le texte présente deux ou plus de deux isotopies génériques entrelacées. Par conséquent, le texte induit une impression référentielle complexe. C'est le cas dans les textes mythiques, notamment religieux ou poétiques. De par leur structure sémantique, ils paraissent renvoyer à plus d'un monde.

F. Rastier souligne que lorsque les isotopies sont alternées, le texte est parabolique; lorsqu'elles sont entrelacées, il est cryptique, caché, dissimulé, comme c'est le cas dans la poésie hermétique. Ces deux sortes de textes ont en règle générale une fonction symbolique. Nous pouvons aussi ajouter le cas où les isotopies sont superposées : dans ce cas, le sens apparaît comme feuilleté.

L'étude des isotopies génériques et des liens qui s'établissent entre elles dans le texte, peut constituer pour nous une procédure de protocole afin d'observer le feuillement des sens et les configurations sémantiques et thématiques qui sont ainsi formées. Ainsi, pouvons-nous remarquer que souvent dans les textes de Kadaré, nous trouvons la présence de deux isotopies génériques dont la relation est souvent métaphorique ou allégorique. C'est ce phénomène qui est à l'origine de la forme multivoque dont relèvent la plupart de ses récits.

À ces dispositifs thématiques sont associés des dispositifs dialectiques et dialogiques, qui structurent aussi bien le récit que la narration. Ils déterminent des conditions de représentation, telles que : la situation et la représentation identique à eux-mêmes des objets et des personnages, la transparence du langage de représentation, l'unicité d'un point de vue et une énonciation débrayée par le narrateur. Ces trois conditions « assurent qu'une image jugée fidèle de la réalité empirique se trouve représentée dans le texte » (Ibid.). F. Rastier souligne que pour remplir ces conditions, sont mis à profit par exemple l'usage de noms propres, de dates, de degrés maximaux de détermination, des aspects accomplis ; la mise en scène de personnages individualisés et socialement situés ; la mise en corrélation du temps cosmologique et du temps phénoménologique dans un temps linguistiquement linéaire ; la situation précise de foyers énonciatifs ; la mise en conformité des domaines sémantiques. Sont également utilisées avec prédilection des figures comme la description et l'hypotypose.

Les techniques de représentation du réalisme empirique et celles du réalisme transcendant étant antithétiques, le réalisme transcendant se signale, selon F. Rastier, par contraste, par l'usage « de noms génériques, de degrés minimaux de détermination, d'aspects non accomplis ; la mise en scène de personnages typés non situés ; la disparité des temps phénoménologique et cosmologique, voire la disparition de ce dernier ; la situation imprécise des foyers énonciatifs ; la disparité des domaines sémantiques, qui permet les effets analogiques de leur mise en relation » (Ibid.).

Dans notre travail nous avons établi que *Chronique de la ville de pierre* se caractérisait par exemple de ce deuxième type de représentation. Mais une simple enquête sur les autres romans de notre corpus nous permet d'observer que l'ensemble de nos textes fonctionne pareillement. Malgré une description en apparence détaillée, la

représentation du dispositif du temps, de l'espace et des acteurs est placé chez Kadaré sous une sorte de flou énonciatif. Les repérages « absolus » faisant défaut, les textes n'explicitent ni la toponymie ni la chrononymie, et le statut du narrateur n'est pas stable. Par conséquent, les ouvrages de Kadaré se veulent la plupart des cas a-temporels, a-spatiaux, et a-personnels. Par ce flou énonciatif recherché, l'intention de l'énonciateur vise généralement à donner une dimension d'abstraction à son récit.

Ces techniques littéraires visant à supprimer le lieu, puis le temps, puis la multiplicité de la composition, en un mot « cette abstraction progressive » est une voie pour « passer du réalisme empirique au réalisme transcendant, et pour aller de la description des choses à la création du divin » (2005). Aussi, la représentation du dispositif énonciatif chez Kadaré correspond-il à ce même mouvement. Par l'abstraction qui dérive de l'utilisation des dispositifs thématique, dialectique et dialogique, ses œuvres procèdent à un passage du réalisme empirique à un réalisme transcendant.

Les propositions de F. Rastier de distinguer des niveaux ontologiques ou des « couches de l'Être » entre lesquels s'établiraient des relations de représentation sont très intéressantes et ouvrent des pistes à explorer. Ainsi, les textes, et particulièrement les textes artistiques, pourraient-ils être « définis et distingués par des degrés spécifiques de complexité » (Ibid.).

1.4.1.2. La reconduction et l'antinomisme – deux modes d'unisson des deux réalismes

Pour revenir maintenant à la reconduction, il faut souligner que la composante thématique des textes consiste à « conduire la lecture d'une isotopie générale dominante (qualitativement) mais hiérarchiquement inférieure (qualitativement) à une isotopie dominée mais surévaluée, au moyens de divers connecteurs (métaphores, paraboles, etc.) La première comportera des précisions de lieu, de temps et de nombre, à la différence de la seconde. Ce cadre sémantique général assure la fonction anagogique traditionnellement attribuée à la littérature » (Ibid.).

F. Rastier est d'avis que dans le cas du réalisme socialiste, « ce dispositif ne disparaît pas, mais se trouve surdéterminé par la forme dialectique d'un progrès : la séquence des deux isotopies est temporellement ordonnée, et la seconde décrit un

monde nouveau, forme affadie du ciel » (Ibid.). L'allégorisme permet selon lui de passer du monde ancien au nouveau : « il y a là une mise en corrélation de la thématique (deux isotopies génériques hiérarchisées) et de la dialectique (deux intervalles temporels successifs), qui est caractéristique du prophétisme dévot » (Ibid.).

Dans la technique narrative, cela se traduit notamment par l'usage inlassable de la prolepse. K. Clark y voit « l'essence de la fiction soviétique à partir des années trente. Cette figure annonciatrice convient parfaitement à la fatalité des temps nouveaux et transforme les romans en tragédies optimistes : le meilleur y est toujours sûr » (cité par Rastier, 2005). L'utilisation de cette figure qui va de pair avec la narration lisse que prône le réalisme socialiste, est révélatrice du statut du réel : il est tellement stable est sûr, que l'on peut (déjà) raconter le futur !

Chez Kadaré, la reconduction ne fonctionne pas exactement sur ce modèle, dans le sens où l'utilisation de la métaphore n'est pas au service de l'évocation d'un monde nouveau, arrangé, correspondant à l'idéologie régnante. Au contraire, notre auteur exploite le décalage qui existe entre la consigne de représentation véridique de la réalité et la représentation « arrangée » conseillée. Si deux isotopies génériques sont presque toujours identifiables dans ses récits, leur superposition permet d'identifier à partir de la première (qui souvent renvoie à l'époque ottomane ou à l'Antiquité), la période contemporaine du lecteur. Dans ce sens, on pourrait dire que Kadaré prend au pied de la lettre la consigne du réalisme socialiste concernant une représentation véridique du réel. Ce dernier n'apparaît jamais embelli et la corrélation du thématique et du dialectique dont parle F. Rastier se fait toujours sur cet axe passé/présent, où le passé est chargé à jouer un rôle axiologique : soit il enferme des valeurs positives et devient un modèle d'interprétation ; soit il apparaît comme négatif et sert de modèle pour réfléchir le présent, et par là, le dénoncer. Dans tous les cas, ce procédé crée comme effet le désaveu du présent communiste.

Une seconde voie s'ouvre également pour aller du sens apparent au sens promis. « Alors que la voie reductrice discerne dans les beautés empiriques les prémices des célestes, la voie antinomiste impose de détruire ce monde pour parvenir à l'autre. La première rédimait en transformant, la seconde condamne et détruit pour édifier, explicitement ou non. Chacune a ses techniques sémantiques de prédilection : la

métaphore mesurée permettait à la première ce que P. Ricoeur appelait la promotion du sens ; la seconde apprécie la violence de l'antithèse, de l'hypallage, de l'oxymore, voire de zeugma ou de la paronomase » (Rastier, 2005).

L'antinomisme à son tour connaît deux voies. « Selon qu'il place l'isotopie générique comparante au-delà ou en deçà des seuils d'acceptabilité, il produit des textes lyriques ou grotesques. Plutôt qu'une forme débridée du réalisme empirique, le grotesque est une forme antinomiste du réalisme transcendant » (Ibid.). C'est aussi la forme de prédilection de Kadaré qui utilise l'antinomisme en tant que programme émancipateur⁸⁵.

Concluons en disant que l'aporie qui a détruit de l'intérieur le réalisme socialiste et que son histoire même révèle, consiste dans le fait que « partie à la recherche de la représentation véridique, cette fiction finit dans la période zhdanovienne par figurer des idées néo-platoniciennes, des essences [...] » (Robin, 1986 : 322). Et F. Rastier d'affirmer que « le réalisme esthétique a subi de tels échecs qu'il n'a plus été revendiqué que par les idéologies totalitaires » (2005).

1.5. Le respect des critères du réalisme socialiste ? Kadaré, un auteur subversif

L'ensemble des considérations ci-dessus nous a permis de voir les contraintes discursives et idéologiques que comprend la méthode du réalisme socialiste. Les structures préformées qu'elle implique représentent « la norme » à respecter en matière de littérature. Or, l'existence d'une norme suppose aussi un « usage ». A présent, nous allons nous interroger sur l'usage que Kadaré fait de cette norme. La respecte-t-il ? La subvertit-il ? L'esquive-t-il ? De quelle manière l'usage qu'il en fait fonctionne comme une nouvelle forme de dialectique entre lui et son lecteur ?

Soulignons d'emblée que si l'on s'attache à étudier l'œuvre de Kadaré dans le cadre du réalisme socialiste, l'on se rend compte que toute son œuvre, à quelques

⁸⁵ Voir A. Uçi, *Le grotesque kadaréen*, (1999).

exceptions près, présente des caractéristiques qui vont à contre sens de cette doctrine. En effet, le récit kadaréen se distancie de la littérature du réalisme socialiste : à travers une opposition qui se présente d'abord comme esthétique, son œuvre aboutit à une opposition idéologique par l'inversion des valeurs qu'elle propose. Les grandes lignes de cette opposition touchent aussi bien le plan de l'expression que le plan du contenu et représentent en conséquence une double infraction aux principes de cette méthode⁸⁶.

Ainsi, l'architecture énonciative mise en place dans les récits de Kadaré fonctionne-t-elle, tout particulièrement, comme un « appareil technique » au service d'une réalisation particulière : la subversion d'un système. En même temps qu'ils réalisent un objet esthétique, les procédés constitutifs de la forme d'expression sont dirigés vers un but précis. En effet, si le contenu et la forme s'interpénètrent et sont inséparables pour l'auteur dans son processus de création⁸⁷, dans la réception de l'œuvre également, la forme ne se réalise pas en tant que telle sans la signification cognitive et éthique du contenu.

Loin de la transparence, de la détermination des actants, de l'agencement des fonctions narratives qu'exige le roman du réalisme socialiste, l'œuvre d'I. Kadaré se trouve plutôt à ses antipodes : opacité, perturbation des fonctions narratives et actantielles caractérisent la plupart de ses récits. A la tendance du monologisme dominant du réalisme socialiste, Kadaré oppose la polyphonie, la dissémination des voix, la façon non autoritaire, mais persuasive de rapporter les paroles d'autrui, l'éclatement qui rend insituable le narrateur et indécidable son message, la fragmentation qui interdit qu'on puisse donner une réponse univoque à la question « qui parle ? ». Dans ce sens, son esthétique se rapproche de celle de M. Bakhtine.

⁸⁶ Les liens privilégiés qui persistent en 1958 entre l'Albanie et l'URSS permettent à Kadaré de poursuivre ses études littéraires à l'Institut Gorki à Moscou où « les auteurs de valeur côtoient les médiocres, les « écrivains officiels » sous le sceau unificateur du réalisme socialiste ». Si pendant ses années d'études soviétiques notre auteur a donc l'occasion d'un côté de découvrir une culture qui le fascine : Fadeïev, Gogol, Maïakovski, etc., de l'autre côté il comprend ce qu'il ne faut pas écrire, ce qui n'est pas littérature. « Rejetant les canons du réalisme socialiste, il s'engage intérieurement à faire le contraire de ce que les dogmatiques enseignent en matière de « bonne » littérature », écrit Éric Faye dans son *Introduction aux œuvres d'Ismail Kadaré* (1993 : 21).

⁸⁷ Nous avons eu l'occasion de discuter de ce sujet avec l'auteur lui-même lors d'un entretien réalisé à Tirana en avril 2004.

En faisant clairement le choix du polyphonisme comme forme narrative (cf. *supra*, 1^{ère} partie), Kadaré met en place dans ses œuvres une pluralité de discours, qui, soutenue par une architecture énonciative cohérente et complexe, devient le principe même de la construction : par la dissémination des voix et des points de vues que la polyphonie implique, une ambivalence est créée, renforcée par l'utilisation des tropes. Au texte univoque du réalisme socialiste correspond ainsi un récit multivoque ; à la stratégie de la parole autoritaire, s'oppose une parole persuasive, libre, hétérogène et dialogique ; à une narration de la certitude, correspond une narration ironisée, distanciée, dialogisée, prise en charge par un narrateur souvent insituable, dont les frontières avec les acteurs frôlent l'incognito et la fusion ; à une forme traditionnelle comprenant une intrigue linéaire et la peur du morcellement, s'opposent des formes modernistes (fragmentaire, collage, montage) ; aux effets « optimistes » et « rassurants », s'opposent des effets d'« étrangeté » et d'« ambivalence ». Bref, à l'art du réalisme socialiste s'oppose celui d'un réalisme qui prend parfois des allures de grotesque.

1.5.1. Un contrat non respecté

J.P. Champseix définit quatre phases dans l'activité littéraire de Kadaré en fonction de la position que ce dernier adopte vis-à-vis des injonctions du réalisme socialiste. Il faut souligner que cette attitude est elle-même fonction des périodes du durcissement ou d'assouplissement du système politique albanais⁸⁸. Par conséquent, ces quatre phases ainsi distinguées ne correspondent pas vraiment à une « évolution naturelle » de l'écrivain, mais à des postures différentes adoptées par rapport aux contraintes littéraires et politiques du système. Nous allons les examiner rapidement avant de passer à une étude plus détaillée de la sémiotique de subversion dont fait preuve Kadaré.

⁸⁸ On peut dégager *grosso modo* quatre phases : une première phase d'assouplissement idéologique, inattendue et brève entre 1961-1965, suite à la rupture avec l'URSS, période qualifiée de « libérale » en ce qui concerne la culture ; une deuxième phase dite de « révolution culturelle » entre 1966-1969, calquée sur le modèle chinois et qui correspond à la phase maoïste ; une troisième phase de durcissement entre 1972 et 1975 ; et une dernière phase de terreur après 1981 jusqu'à la mort d'E. Hoxha en 1985.

Dans la première période, J.P. Champseix fait figurer trois romans : *La ville sans enseignes*, (1959) *Le Général de l'armée morte* (1962) et *Le Monstre* (1965)⁸⁹. Leur structure et leur contenu sont à l'opposé des critères du réalisme socialiste.

En effet, dès le départ, et sans doute pour défier le conformisme esthétique et idéologique imposé par le réalisme socialiste, Kadaré écrit son tout premier roman *La ville sans enseignes*. Il s'agit d'un roman qui sur le plan de l'actorialisation met en scène des escrocs, des voyous, des prostituées atteintes de maladies vénériennes, etc. Ambitieux et sans scrupules, les personnages principaux sont trois étudiants albanais dont le programme narratif consiste à falsifier un document historique. C'est un roman sombre, aux antipodes de la littérature socialiste.

De fait, aussi bien sur le plan de la figurativisation que sur celui de l'investissement sémantique, ce roman ne correspond pas à l'idéologie régnante : les acteurs ne représentant en rien des « types exemplaires »⁹⁰ ; la valeur éducative que le texte est censé transmettre au lecteur en est, par conséquent, complètement absente. Par ailleurs, cette représentation actorielle est très loin de celle du réalisme socialiste selon lequel les types fondamentaux et les principaux héros des œuvres littéraires doivent être « les bâtisseurs actifs de la vie nouvelle » : ouvriers et ouvrières, membres du Parti, administrateurs, ingénieurs, jeunes communistes, pionniers. Selon la norme en vigueur, l'investissement sémantique de ces types idéaux doit être fonction d'un certain optimisme qui ne fait qu'anticiper l'avenir, car la littérature du réalisme socialiste doit savoir « regarder vers les lendemains ». Or, aucun optimisme ni héros positif au sens où il est défini par le réalisme socialiste ne peut émerger dans ce premier roman de Kadaré. Par une forme de subversion opérée sur le plan figuratif et thématique, il s'agit plutôt d'une inversion du rapport entre ces deux niveaux, ce qui entraîne par conséquent un changement du système de valeur sur le plan idéologique.

Et que dire du programme de falsification du document historique que les acteurs du récit mettent en place ? Dans une doctrine dont les injonctions consistent à

⁸⁹ Nous indiquons ici les dates de parution des ouvrages en albanais.

⁹⁰ Selon les termes d'Aristote, la représentation des « types exemplaires » confère aux arts une dignité ontologique.

marteler les valeurs de la vérité et de la véridiction, le mensonge⁹¹, cette forme de manipulation qui consiste à faire paraître vrai ce qui ne l'est pas, est un affront qui va être de suite sanctionné. De fait, à son retour en Albanie, après la rupture des relations diplomatiques entre l'Albanie et l'Union soviétique, il publie trente pages de son roman dans un journal. Mais les extraits de sa tentative moderniste sont immédiatement interdits⁹².

Le second roman, *Le Général de l'armée morte* procède à ce que J.P. Champseix appelle la « stratégie de l'esquive », celle-ci étant accompagnée de plusieurs autres déviations. Ici, Kadaré montre d'emblée son désir d'ignorer les principes du réalisme socialiste, que ce soit par le choix de la thématique et sa façon particulière de la traiter, par l'absence de clarté idéologique ou par le climat onirique qui prédomine dans le roman.

Par exemple la guerre, sujet de prédilection du réalisme socialiste, est traitée de manière indirecte avec un éloignement temporel et émotionnel. Le héros principal du roman est un général italien présenté comme un missionnaire d'un service humain universel, alors qu'il devait « normalement » être investi sémantiquement de traits « négatifs » en tant que général d'une armée « impérialiste ». Le choix de cette figure traduit ainsi le « manque de clarté » et de « subversion idéologique » du narrateur qui « préfère » élire comme protagoniste la figure de l'« ennemi ».

Selon J.P. Champseix, l'absence dans ce roman du héros positif constitue un défi majeur, au point que le processus d'identification du lecteur avec celui-ci fait défaut. Il est aussi à noter l'absence du mot « parti »⁹³, ainsi que celle d'une action véritable au sens où le réalisme socialiste l'entendait. Dans *Le Général*, le héros est donc un

⁹¹ Dans le carré sémiotique des modalités véridictives, on désigne du nom de mensonge le terme complémentaire qui subsume les termes de *non-être* et de *paraître* situés sur la deixis négative. DRTL, entrée « mensonge ».

⁹² Ce roman n'a pu être publié en Albanie qu'après les années 90, soit trente ans après sa parution.

⁹³ Dans *Dialogue avec Alain Bosquet*, Kadaré « explique » cette absence et les critiques qu'elle provoquait. En effet, il s'agissait du « seul roman sur la lutte antifasciste où non seulement le rôle du Parti n'était pas mis en relief, mais où il n'était pas même mentionné » (1995 : 24). Une seule phrase rapportée par le narrateur apparaît en effet au milieu du chapitre V : « Le général, tout en sirotant son café, parcourait du regard les slogans écrits sur les murs. Il ne saisit que les mots « plenum »,

« ennemi », qui plus est, se voit confier une tâche qui n'a rien à voir avec celles du réalisme socialiste (remettre une usine en route, construire un barrage, etc.). Au contraire, sa performance consiste à déterrer des morts, dont le colonel Z. est le représentant. Or, l'accomplissement de cette tâche n'est à la fin du récit que « mission impossible » car le général se désolidarise du colonel en jetant à l'eau les ossements de ce dernier. Ce qui ressort c'est finalement un *statu quo* : en effet, le premier chapitre ainsi que le dernier s'ouvrent symboliquement sur la même phrase : « Une pluie mêlée de (flocons de) neige tombait sur la terre étrangère » (p.13 et 287). A part la transformation (d'état) du général – transformation psychologique de surcroît, – aucun progrès (surtout idéologique) ne s'est produit. Le général dont le point de vue constitue le foyer principal du récit, n'aime pas plus l'Albanie et les Albanais à la fin de sa mission qu'à son début.

Dans le parcours narratif du sujet en quête de l'objet, apparaît seulement l'épreuve décisive qui correspond à la performance du général, d'ailleurs gravement entravée par l'hostilité qu'il rencontre. Ce n'est donc pas la compétence du héros qui est portée en avant, comme cela est de mise dans le roman réaliste socialiste ; de plus, l'être psychologique prime au détriment de l'être social, ce qui également est en contradiction avec les injonctions de la doctrine (cf. *supra*).

Quant à la narration, elle se caractérise par une certaine polyphonie et un affrontement de points de vues : notamment on trouve dans le récit la présence d'un journal intime tenu par un soldat déserteur pendant la guerre dont le discours s'oppose à celui du général ; à ceci s'ajoutent des lettres de vétérans, des chapitres non numérotés etc. Un changement typographique est également présent par l'alternance romain vs italiques.

Mais c'est *Le Monstre* qui accumule le plus de critiques et qui est condamné pour « divagation idéologique et formelle », car il défie ouvertement les principes du réalisme socialiste. De fait, il s'agit donc d'un « ouvrage qui non seulement [enfreint] toutes les règles et recettes de la littérature traditionnelle, mais qui [est] imprégné du leitmotiv de l'angoisse et de la terreur politiques » (Kadaré, 1995 : 30). D'après B.

révisionnisme », et le nom d'Enver Hoxha au bas d'une brève citation » (p.56). On est loin des commentaires euphoriques du narrateur que demande la convocation de telles figures !

Kuçuku, *Le Monstre* narrative des thèmes comme la grande ruse, l'étouffement de la vérité, la trahison cachée, la terreur politique, accompagnés de leurs causes psychologiques telles que : la pression, le doute, la peur, l'angoisse – motifs qui n'avaient pas leur place dans la doctrine du réalisme socialiste.

En outre, ce court roman est très critiqué et interdit pour ses recherches formelles⁹⁴, notamment pour avoir apporté des techniques décadentes d'écriture dans la littérature communiste albanaise. Plus particulièrement, ce roman est considérablement novateur en ce qui concerne l'utilisation du temps. Adoptant une forme pour le moins inhabituelle, il superpose et fusionne l'Antiquité⁹⁵ et les temps modernes : ainsi, Troie devient Tirana, Hélène devient Léna et le Cheval de bois prend des allures de simple fourgon abandonné. L'imbrication temporelle et figurative qui prédomine dans tout le récit confère à ce dernier un caractère répétitif. Loin d'être un innocent procédé littéraire, cette confusion des temps traduit l'idée d'un temps sans direction, où les événements se trouvent à la fois devant et derrière les acteurs. De cette façon, l'usage de la terreur politique se répète sans cesse jusqu'à devenir un principe éternel. En effet, une structure temporelle cyclique importante se dessine qui couvre non seulement les saisons - d'octobre en octobre, - mais également la trahison politique et le climat de terreur qui règnent et sont toujours présents grâce au roulement systématique des deux temps.

Par ailleurs, à travers l'investissement sémantique de la figure du monstre, le récit procède à une superposition et à une transparence de figures qui renvoient à la période contemporaine. Ainsi, décrit-il l'angoisse et l'appréhension qui règnent dans la capitale albanaise dans les années 60 quand les premiers signes d'une scission dans le

⁹⁴ Ce roman constitue l'exemple même d'une « quête de la forme » incontestable de la part de l'auteur, ce que nous allons étudier plus loin dans notre travail.

⁹⁵ Marqué par le chagrin que lui avait causé la chute de Troie dans l'*Illiade*, Kadaré fait surgir dans *Le Monstre* des figures de la mythologie pour la première fois sous sa plume et en propose une nouvelle lecture. Ce ne sera pas la dernière. Cette forme d'intertextualité qui fait apparaître les figures de l'*Illiade*, de *Macbeth* ou de *Hamlet* dans un autre récit, se trouve dans d'autres romans, notamment dans *Le Concert*, ou dans *Vie jeu et mort de Lul Mazrek*, et tout dernièrement dans son essai *Hamlet ou le prince impossible* (2007).

camp de l'Est se font sentir⁹⁶. Cette angoisse est constante et imprègne le récit tout entier.

De toute évidence, avec *Le Monstre*, Kadaré écrit le roman le plus novateur de son œuvre du point de vue de la forme. Le permanent va et vient temporel entre l'Antiquité et l'époque moderne, leur fusion même, perturbe délibérément la lecture. Quant à la narration, elle participe de ce flou énonciatif qui s'établit grâce à l'instabilité des figures d'une part et à l'éclatement du narrateur de l'autre. Aurions-nous affaire, comme le soupçonne J.P. Champseix, « à un roman en train de s'écrire par un personnage-narrateur qui joue, de temps à autre, à l'omniscience... ? » (2000 : 221). De toute façon, la critique albanaise interdit la publication de l'ouvrage car il est jugé trop avant-gardiste pour l'époque. Il ne sera publié que 25 ans plus tard, soit dans les années 90, à la chute du système.

L'interdiction du *Monstre* oblige donc Kadaré à adapter et à modifier son écriture. Ainsi, dans la deuxième phase trouve-t-on des ouvrages plus « sages » comme *Noces* (1967), *Les tambours de la pluie* (1970) et *Chronique de la ville de pierre* (1971). Ces deux derniers sont cependant intéressants à étudier du point de vue de la forme et de la narration, car on y trouve des techniques qui vont à contre-courant des principes du réalisme socialiste.

Les tambours de la pluie se présente par exemple comme une alternance de chapitres à la troisième personne et de chapitres à la première personne. Ce changement de perspectives crée des effets de tension dans la lecture. Tandis que *Chronique de la ville de pierre* met à mal le principe même du narrateur dont la présence prend différentes formes dans le récit en allant d'un simple narrateur homodiégétique, à son effacement ou à son remplacement par d'autres narrateurs ou énonciateurs. Kadaré exploite dans ce roman une forme de narration qui disperse les données et crée des ruptures grâce, entre autres, aux techniques de montage et de collage de voix.

⁹⁶ Nous avons affaire ici au mythe du danger imminent venant d'un ennemi inexistant. Il dénote assez bien la paranoïa politique du système communiste albanaise pendant la dictature où quelques 700 000 bunkers ont été construits pour échapper à une invasion étrangère qui ne s'est, en fait, jamais produite !

Dans la troisième phase, J.P. Champseix fait figurer *L'Hiver de la grande solitude*, un des textes « pivot » de l'œuvre de Kadaré pour lequel il subit la censure. Centré sur la rupture entre l'URSS et l'Albanie, cet ouvrage dresse un portrait de la société albanaise. Très ambitieux du point de vue idéologique, certains y ont vu un roman à la russe, en l'occurrence un *Guerre et paix* albanaise. Or ce roman fait l'objet d'une campagne de dénigrement dans tout le pays, la critique reprochant à l'écrivain le rejet des normes littéraires en vigueur.

Enfin, dans la quatrième phase, apparaissent des ouvrages hostiles au régime comme *La niche de la honte* (1976) et *Le Palais des rêves* (1980). Ils fonctionnent sur le mode de la double lecture et dénoncent, sous des allégories et des métaphores, le système totalitaire. Kadaré s'y emploie à mettre en lumière les architectures mensongères du pouvoir et à démonter les mécanismes et les buts de la dictature : mise au pas de l'individu et de la pensée pour obtenir un homme nouveau, absence de liberté, appel à la délation, obéissance par la terreur, omnipotence du Parti. L'auteur analyse l'étendue sans limites du pouvoir totalitaire. Pour lui le mal totalitaire s'introduit dans l'âme humaine, anéantissant toutes références à l'idée même de liberté.

Dans *Le Palais des rêves* plus particulièrement, le contrôle de l'État sur ses citoyens s'étend jusqu'au contrôle des rêves. De fait, il s'agit d'un « étrange palais où une armée de fonctionnaires collecte, trie, archive et interprète les rêves de tous les sujets de l'Empire, dans le but d'y deviner les troubles à venir pour mieux les anticiper »⁹⁷. Le héros principal, Mark-Alem commence au bas de l'échelle, au tri : sa tâche est de sélectionner les rêves qui peuvent présenter un intérêt. Il passe ensuite à l'interprétation, avant d'arriver au poste suprême de cette terrible bureaucratie. A la fin, *Le Palais des rêves* devient pour lui l'« enfer des rêves », lorsqu'il sent peser sur lui la menace d'être broyé à son tour.

Le fonctionnement métaphorique de ce récit qui permet de substituer paradigmatiquement l'empire ottoman par l'état totalitaire, crée un effet d'« effroi » pour le lecteur albanaise : l'interprétation de la métaphorisation comme substitution paradigmatique de figures, obtenue sur une base sémique commune tout au long du

⁹⁷ Quatrième de couverture (1990).

texte, lui permet de reconnaître aisément au niveau de la topographie la capitale albanaise, Tirana, avec son Comité Central, la banque et le grand boulevard alors que l'histoire est censée se passer à Istanbul...

A partir de 1975 l'écrivain entre dans une période de purgatoire littéraire. Pendant trois ans, il est pratiquement interdit de publication. En 1978 seulement, les autorités permettent la parution de trois romans. La rupture avec la Chine inspire à Kadaré *Le Concert* qui décrit la situation politique albanaise pendant l'alliance avec la Chine. Achevé en 1981, il n'est pas diffusé en librairie. Il attendra 1988 pour paraître dans son entier.

1.5.2. Des écarts sanctionnés

Comme on peut le constater de ce bref parcours, une partie des livres de Kadaré a été interdite par le régime (quatre le sont par décret : *Le Concert*, *Le Palais des rêves*, *Le Monstre* et *Clair de Lune*). L'auteur explique lui-même que cela laissait à entendre qu'on ne pouvait les trouver nulle part, ni dans le commerce, ni dans les rayons des bibliothèques. Certains autres étaient frappés d'une semi-interdiction, c'est-à-dire qu'on n'en parlait pas dans la presse, qu'on faisait comme s'ils n'avaient jamais été écrits.

En effet, une stratégie avait été élaborée et mise en place par le régime communiste pour contenir les écrivains réfractaires et éradiquer toute dissidence. Sous ce motif et basés sur la loi dite « d'agitation et de propagande », les critiques de l'époque ont observé le désaccord de l'œuvre de Kadaré avec le cadre du réalisme socialiste sur le plan scientifique. Comme cela est démontré dans un ouvrage de Sh. Sinani⁹⁸, des spécialistes ont reproché à Kadaré, à juste titre d'ailleurs à l'époque, « décadence », « abandon et déviation du réalisme socialiste », « allusions contre le communisme », « opposition idéologique contre l'État », « attaque contre la dictature du prolétariat », « influence de la littérature occidentale », notamment du « surréalisme »,

⁹⁸ Ancien directeur des Archives albanaises, Sh. Sinani nous livre dans *Nje dosje për Kadarenë* (2005) des documents d'archives qui témoignent des défis littéraires de Kadaré et de l'influence de sa littérature sur le développement de la pensée albanaise. (Pour la traduction française voir *Le dossier Kadaré*, Odile Jacob, 2006).

de l'« existentialisme » et de la « psychanalyse freudienne » entre autres (Sinani, 2005 : 166).

D'autres blâmes⁹⁹ comme « déformation de l'histoire », « perte de l'esprit guerrier et pacification », « attentat contre le système en place », « mépris pour la poésie folklorique du Nord », « dénonciation idéologique du système » (Ibid., p.47), ont accompagné la création de Kadaré tout au long de la période du réalisme socialiste. Ces accusations reflètent principalement deux « déviations » essentielles : une première qui se situe sur le plan esthétique, accompagnée d'une deuxième sur le plan idéologique.

Or, comme nous l'avons vu plus haut, il s'agit là de deux « limites¹⁰⁰ à ne pas franchir : une par l'œuvre qui au niveau esthétique doit rester fidèle au réalisme, c'est-à-dire être une peinture de la réalité ; une par l'écrivain qui au niveau idéologique ne peut adopter une autre vision du monde que socialiste » (Allain, 1983 : 42).

A première vue, il y a un distinguo très net entre les déviations esthétiques possibles et les déviations idéologiques. Mais, comme le souligne A. Allain, très tôt, s'opère un dangereux amalgame : le déviationnisme esthétique est assimilé au déviationnisme politique. Le reproche fondamental fait à tous les déviants est le suivant : « votre déformation du réel tient à la vision erronée que vous avez du monde. Une vision erronée est une vision non-révolutionnaire, et de non-révolutionnaire à contre-révolutionnaire, le pas est vite franchi » (1983 : 26).

⁹⁹ Comme il en ressort du livre de Sh. Sinani, la littérature, en tant qu'art, faisait l'objet d'une certaine surveillance de la part des cadres du parti et de l'État chargés d'appliquer la ligne politique et idéologique du pays. Ce sont ces spécialistes qui faisaient en même temps l'expertise des œuvres. Il s'agit, en effet, selon l'auteur auquel nous nous référons, de critiques qui n'étaient pas destinées à être publiées : en revanche, elles participaient aux rouages du mécanisme mis en place par l'État afin que celui-ci exerce son contrôle idéologique sur le développement de la pensée de l'époque. Elles rendent compte, par ailleurs, du contrôle politique exercé sur la littérature pendant la période communiste et plus largement des rapports entre l'État totalitaire et l'art. Une main mise élaborée donc par l'État dont faisait partie tout un ensemble d'employés appartenant à l'administration du parti, des gens de l'art et de la culture, des fonctionnaires d'organisations et d'associations littéraires et artistiques, des maisons d'éditions et des rédactions de journaux, qui tout en faisant preuve d'une « vigilance idéologique » à l'encontre des apports de la littérature, avaient pour but de dénoncer les œuvres « non conformes » (2005 : 99).

¹⁰⁰ Ces limites sont clairement indiquées dans le cadre défini par Fadéev et Gorki comme le souligne A. Allain (*op.cit.*).

1.6. Subversion du réalisme socialiste : un problème sémiotique

Nous avons déjà avisé notre lecteur que nous restons en dehors du débat sur une éventuelle dissidence de Kadaré. Ce qui nous intéresse c'est d'établir les principaux procédés à travers lesquels Kadaré marque une rupture par rapport à la tradition littéraire de son temps (cf. la littérature albanaise du réalisme socialiste). Notre objectif est notamment de mettre en lumière et de formaliser les éléments et les dispositifs sémiotiques mis en jeu par l'écriture de subversion dont il fait preuve. C'est eux qui fondent la reconnaissance du « style Kadaré », en rupture et en opposition avec le dogme du réalisme socialiste.

Le style d'un écrivain reflète bien évidemment une dimension individuelle qui sert à le distinguer d'un autre. Mais ce n'est pas cet aspect-là qui retient notre attention. Nous analysons le style comme forme d'expression (ou signifiant) auquel correspond une forme du contenu (ou signifié). De fait, le recensement d'un répertoire de figures et de procédés stylistiques, ou comme l'appelle A.J. Greimas, d'un « catalogue de formes littéraires » pourrait constituer le signifiant d'un métalangage, à condition que l'on affirme « l'existence parallèle et immanente au signifiant, d'un signifié global qui rend compte du choix des formes utilisées et de leur destination sociale, qui comprend à la fois l'esthétique et la morale d'un langage littéraire donné » (1956 : 377).

La mise en évidence de la signification globale des formes littéraires d'une époque permet donc de comprendre comment s'articulent, en tant que formes, des signifiés donnés. Le réalisme socialiste fonctionne pour nous comme une sémiotique avec un plan de l'expression et un plan du contenu. Afin d'aboutir à un répertoire des procédés que cette méthode préconise du point de vue des modes de narration et l'usage que Kadaré en fait, nous tenons compte dans notre enquête, aussi bien de phénomènes figuratifs, narratifs, de disposition textuelle et typographique que de phénomènes énonciatifs.

Une répartition selon les plans sémiotiques cités ci-dessus des différentes contraintes que nous avons déjà esquissées dans notre travail (cf. *supra*) est possible. De fait, nombre d'entre elles concernent en premier lieu le plan figuratif, notamment par le

traitement des figures (acteurs, temps, espaces), mais, à travers lui, c'est un certain traitement du thématique et de l'axiologie qui est visé. Sont concernés par ce plan : la stabilité des figures et des actants, leur vraisemblance, leur cohérence isotopique, la représentation du héros positif et négatif de façon non ambivalente, la monosémie et la clarté idéologique, le choix de thèmes appropriés etc.

Le plan narratif implique quant à lui les contraintes de non perturbation des schémas narratifs, le caractère particulier du titre et du dénouement, une intrigue et un programme type, la concordance entre fable et sujet.

La disposition textuelle touche à son tour la matérialité (stabilité) typographique et l'absence de toute forme de fragmentation et de morcellement spatial textuel.

Enfin, le plan énonciatif concerne le traitement de la narration, notamment le statut particulier du narrateur et de ses fonctions dont dépendent l'unicité du point de vue, le soulignement des flash-back, l'utilisation des prolepses, les redondances, l'absence des ellipses, les rappels et autre désambiguïisations (fonction de *régie*), ainsi que la présence des commentaires (fonction *idéologique*) : l'ensemble de ces procédés doit aboutir à une narration univoque et sans ambiguïté ; dépendent également de l'énonciation l'homogénéité du texte et son autonomie comme énoncé différé et écrit, d'où l'interdiction de l'intrusion de l'instance d'énonciation ; de même, fait partie de ce plan la connivence entre le narrateur et le lecteur qui a pour but d'établir le contrat de véridiction selon les modalités : raconter vrai et croire que c'est vrai.

Nous pouvons nous rendre compte que si ces contraintes fictionnelles visent en premier lieu le fonctionnement même du récit, – son fonctionnement discursif, – elles correspondent et ont pour objectif de créer des effets de sens idéologiques, notamment une homogénéité et une clarté culturelle et idéologique.

En nous référant aux préceptes que nous venons de structurer, nous tenterons maintenant de mettre en lumière les grandes lignes de l'écriture que met en discours notre auteur en nous focalisant sur quelques éléments des plans figuratif, narratif et textuel. A partir de là, nous examinerons comment ils interviennent dans le processus énonciatif et dans la fragmentation de l'instance de l'énonciation. Nous verrons que le programme de « subversion » mis en place par Kadaré implique un usage souvent

contraire des contraintes réalistes socialistes et aboutit, au contraire d'une homogénéité et d'une clarté idéologique, à une hétérogénéité et à un bouleversement idéologique du lecteur.

1.6.1. Le plan figuratif

Examinons tout d'abord la sémantique discursive qui se dessine du lien entre la figurativisation et la thématization des éléments acteurs, temps, espaces : telles qu'elles sont traitées par l'auteur, les figures et les thématiques retenues par lui sont aux antipodes des « thèmes du jour », de l'optimisme révolutionnaire, ou des héros positifs par exemple. Si de manière générale l'œuvre kadaréenne touche à l'homme et à sa vie dans la société albanaise – thème qui a sa place dans le cadre du réalisme socialiste, – la dysphorie accompagne l'axiologie des systèmes de valeurs où il apparaît. Elle joue par conséquent un rôle important qui crée des effets idéologiques non conformes. Ainsi contrairement aux injonctions d'euphorisation du réalisme socialiste, et comme J.P. Champseix le souligne, Kadaré ne décrit pas une société socialiste tant soit peu heureuse. Au contraire, y règne une atmosphère sombre et incertaine. L'auteur écrit volontairement des ouvrages sombres qui font contraste avec le topique de la bonne humeur triomphante, liée à l'assurance des lendemains qui chantent. Cela devient une constante du style de l'auteur que l'on retrouve dans presque tous ses romans.

Or, cette atmosphère sombre et de crise rattachée par le système à des accusations d'utilisation de formes de l'art moderne et contemporain, est soupçonné de refléter la pensée esthétique « bourgeoise » et « révisionniste ». On voit bien sur ce plan, que ce n'est pas tant le choix de la thématique en elle-même qui constitue l'objet de la subversion que la façon de traiter les figures. Celles-ci sont caractérisées parfois par une certaine instabilité : leur statut inconstant dépend de leur prise en charge par divers énonciateurs (cf. *Le Monstre*). Mais leur vraisemblance est aussi parfois en cause : quelle gage de véridiction présente par exemple cette même figure du monstre ou plutôt celle du Cheval de bois, ou encore, l'acteur principal de *Qui a ramené Doruntine* ? Dans ce dernier récit, le prénommé Konstantin, tout droit sorti de la légende, se lève de sa tombe pour aller chercher sa sœur, mariée dans un pays lointain

avec un étranger. Sous le serment de la *bessa*¹⁰¹, il ressurgit et fait le va-et-vient entre la vie et la mort pour ramener Doruntine à sa mère sous l'étonnement des oiseaux qu'ils croisent en chemin :

« *Nous avons vu d'étranges choses,
Mais jamais mort et vivant,
Chevaucher ainsi ensemble...* » (1993 :295).

1.6.1.1. La classe des acteurs

Le statut fantomatique de Konstantin nous amène à observer une autre particularité qui caractérise la classe des acteurs : la présence des morts. Ils sont omniprésents dans l'œuvre et brouillent la frontière entre eux et le monde des vivants au point que nombre de récits s'éloignent d'un réalisme pur. Tel est le cas dans *Le Concert* ou dans *Le Général* où deux mondes coexistent : le monde des vivants (le général, le prêtre, Nice, etc.) et le monde souterrain des squelettes (le colonel Z., l'armée de nylon). Dans *Le Monstre*, également, la classe des acteurs est aussi soumise à une fusion et à une superposition des acteurs qui appartiennent à des temporalités diverses : l'Antiquité et le présent (cf. *infra* : la commutativité entre Gent Ruvina/Laocoon, Léna/Hélène, Maks/Ménélas etc.). Dans *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek* le mythe rejoint la réalité posant un problème de coréférence. Dans ces récits, la frontière qui sépare le rationnel de l'irrationnel, le réel de l'onirique, le vécu du mythique est très mince. Comme le souligne J.P. Champseix, « Kadaré brasse ainsi le légendaire, le fantastique, [le mythique] pour aboutir à un réalisme interdit¹⁰² (2000 : 570).

Le brouillage des axiologies est un autre phénomène qui revient dans les récits de Kadaré et qui prend des formes différentes. Par exemple, il se reflète dans

¹⁰¹ En albanais ce terme désigne « la parole donnée ».

¹⁰² Ce choix figuratif renvoie également à l'utilisation des techniques postmodernistes. Ainsi, selon un critique de l'époque, « les postmodernistes ont une prédilection pour les mythes ayant un contenu alogique, magique, terrifiant. Ils apprécient par-dessus tout les éléments de la symbolique archaïque, préhistorique, les éléments magiques, mystiques, rituels, alogiques, et impulsifs de l'ancienne mythologie. Ils s'accrochent à tout ce qui a trait à la mythologie et qui concorde avec leur conception du monde, pessimiste, mystique et irrationnelle, qui éloigne nos contemporains du monde scientifique et les plonge dans le marais des croyances et des anciens préjugés de l'homme primitif. » A. Uçi, *Le postmodernisme, une nouvelle expression du décadentisme en esthétique et dans l'art*, L'Albanie aujourd'hui, n°1, p.42, Tirana, 1984, cité par J.P. Champseix, *op. cit.* p.121.

l'ambivalence créée par l'inversement des axiologies préétablies, affectées à la distribution des rôles (cf. représentation des héros positifs et négatifs de manière non ambivalente). Comme nous l'avons déjà constaté dans *Le Général de l'armée morte*, la subversion consiste dans la décision de faire de « l'étranger », de « l'ennemi », le héros du récit. Ainsi, celui-ci est loin d'être non ambivalent : étranger, militaire, représentant d'une armée impérialiste, en proie à des problèmes psychologiques de surcroît, il est tout sauf celui qu'il « doit » être. Dans un autre roman, (cf. *Chronique de la ville de pierre*) le héros positif est un enfant, qui ne peut être investi sémantiquement des valeurs idéologiques qui lui incombent dans son rôle de héros positif. Que dire aussi des *Tambours de la pluie*, où le héros positif – si l'on désigne comme tel le scripteur du camp des assiégés – reste anonyme ? Ou encore des héros de *La Ville sans enseignes* qui ne sont rien d'autre que des escrocs, des voyous, etc. Nous en concluons que l'absence d'un véritable héros positif tel qu'il est souhaité par le réalisme socialiste brouille les pistes pour le lecteur et pose un problème de sens pour celui-ci, le processus d'identification faisant défaut.

Une autre forme de brouillage des axiologies consiste dans la mise en place de programmes narratifs qui vont à l'encontre de ceux prescrits par le réalisme socialiste : par exemple, la *falsification* dans *La Ville sans enseignes* ou la *manipulation* dans *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek* où le régime communiste et le Guide en personne truquent l'histoire en vue d'une manipulation politique du mythe de la mort d'Hector.

Enfin, une troisième forme de brouillage se met en place par l'absence, l'ellipse : cf. l'absence du Parti dans *Le général de l'armée morte*, ou l'absence de « types exemplaires » tout simplement.

Dans la classe des acteurs, nous focalisons aussi sur un autre élément important, mis également en évidence par J.P. Champseix : beaucoup d'acteurs de notre corpus sont écrivains. En effet, « à l'injonction du réalisme socialiste qui demande que les personnages soient des « gens simples » ou de jeunes héros qui vont peu à peu s'initier à la société nouvelle et comprendre le bien-fondé de l'idéologie, Kadaré répond d'une manière originale en mettant en scène ses égaux : écrivains, romanciers, reporters, chroniqueurs, etc. » C'est eux qui prennent en charge des « fragments de chroniques, de thèses, de journaux, de synopsis, de contes, de romans, de discours, de documents

officiels, de pièces d'archives, de lettres ou de poèmes... » (2000 : 634). Comme nous l'avons déjà analysé plus haut (cf. *supra*), en apportant une voix différente, ces acteurs écrivains jouent un rôle actantiel de compétence véridictoire dans le programme qui est le leur : déconstruire les artifices du pouvoir.

Par ailleurs, en mettant en discours des écrivains libres de leur parole et de leur pensée, Kadaré tend ainsi à narrativiser ce que le réalisme socialiste occulte ; au contraire d'une narration transparente et absente, leur écriture, mise en scène de façon visible et lisible, est bien présente dans le texte. Elle sollicite, de ce fait, doublement le lecteur.

1.6.1.2. La temporalité

Sur un nouveau plan, celui de la temporalité, Kadaré fait preuve d'originalité par rapport aux contraintes du réalisme socialiste. B. Kuçuku divise ainsi les ouvrages en deux groupes : d'un côté les ouvrages uni - temporels ; de l'autre, les ouvrages pluri - temporels.

Dans le premier groupe entrent ces romans où la trame raconte et concrétise une seule époque, p.ex. les années trente (cf. *Avril brisé*), ou la période de la deuxième guerre mondiale (cf. *Chronique de la ville de pierre*). Mais les plus intéressants sont les romans « pluri - temporels ». En effet dans ceux-ci on assiste à une superposition métaphorique de deux temps : le temps du récit, tout à fait identifié, (d'habitude très lointain) et un autre temps qui se lit en filigrane grâce à la ressemblance qu'il présente avec le premier. C'est un temps « invisible », caché par le temps raconté et intriqué en lui. On peut cependant le reconstruire et l'identifier à posteriori comme un temps contemporain grâce aux isotopies du temps de la fable.

Ces deux temps fusionnent en créant un troisième, a-temporel, qui ne peut être identifié. A travers le rapprochement que permet la superposition métaphorique, les ouvrages « pluri - temporels » racontent ainsi un événement du passé, en même temps qu'il sous-entendent le présent (cf. double lecture), et qu'il sont valables pour un temps éternel, d'où un effet d'« universalité » et d'« enrichissement » de la pensée.

Dans les récits multi-temporels, l'on voit se dessiner dans la plupart des cas deux lignes : passé/présent. Le futur y apparaît rarement et par petites touches (cf. *Chronique de la ville de pierre*). Dans ce cas, il est porteur de « tristes présages » et sert à faire des allusions sur la situation politique de l'Albanie. Mais observons plutôt la fonction de la division temporelle entre le passé et le présent. Souvent, Kadaré prend comme toile de fond les temps historiques (l'empire turc p.ex. comme dans *Les tambours de la pluie*, *Le Palais des rêves* ou *La niche de la honte*), ou l'Antiquité (cf. *Le Monstre*, *La pyramide*), d'où cet « éloignement de la réalité » si souvent reproché. Ainsi, le traitement temporel devient-il chez lui non seulement un refus esthétique du temps linéaire, mais il est fonction d'une confusion d'époques chargée de sens. Ce mélange des temps participe également de l'intertextualité, telle que nous l'avons traitée dans la première partie de notre travail (cf. *supra*).

L'usage du passé et des mythes antiques revêt chez Kadaré une dimension herméneutique. Cela permet en premier lieu, par substitution paradigmatique, l'identification et la dénonciation du temps présent, celui de la dictature. Le parallélisme fait entre le régime communiste et l'Antiquité sanglante donne au lecteur une instruction de lecture pour y apercevoir un climat de crimes et d'angoisse d'État. De fait, comme l'auteur lui-même le souligne, le monde antique s'apparente par certains côtés à l'univers communiste : la lutte pour le pouvoir, la psychose des tyrans, l'angoisse suscitée par la dictature, les rumeurs, l'espionnage etc. Quant à l'apparition des légendes et des ballades albanaises, elle renferment des modèles d'interprétation (cf. la parole donnée dans *Doruntine* ou le code coutumier dans *Avril brisé*) que Kadaré ne voit pas dans le présent ou le futur d'un État totalitaire¹⁰³.

L'approche discursive du temps devient clairement objet de transgression chez Kadaré. En se livrant à une multitude de jeux portant sur le rapprochement, l'alternance, la fusion ou le figement des temps, il s'inspire de la conception aristotélicienne selon laquelle « le temps et nous, nous nous trouvons dans le même rapport que celui qui existe entre deux roues tournant à des vitesses différentes. C'est ainsi que nous pouvons laisser derrière nous un événement (par exemple la guerre de Troie) tout aussi bien que

¹⁰³ La présence des contes, des légendes et des ballades dans le texte assure aussi une autre fonction : elle remplace le vide culturel.

nous pouvons avoir encore le même devant nous. Si peu logique que puisse paraître une telle conception, elle n'en est pas moins, sur le plan poétique, admirable » (1991 : 46).

Dans *Dialogue avec Alain Bosquet*, Kadaré déclare : « devant moi, se trouve un autre temps, un temps émietté comme de la poudre de verre, un temps sans direction, pré - prométhéen, si j'ose dire, qui attend que je lui en imprime une » (1995 : 76). Comme on le voit, on est loin du temps linéaire et rassurant que postule le réalisme socialiste. Au contraire, ruptures, rapprochements, déplacements et chamboulements chronologiques sont des procédés mis en discours par l'énonciataire au service d'un plan supplémentaire d'organisation narrative qui dessine une nouvelle relation, beaucoup plus complexe, avec son énonciataire (cf. mise en intrigue du sujet).

1.6.2. Le plan narratif

Quant au plan narratif proprement dit, nous avons déjà vu plus haut (cf. *supra*) qu'en ce qui concerne les programmes narratifs de base, le roman du réalisme socialiste est un « roman du *travail* » où le héros se donne pour tâche de remettre une usine en route ou de construire un barrage, de collectiviser la terre, ou d'insuffler de l'énergie aux ouvriers d'un chantier, etc. Par ailleurs, le schéma narratif type que préconise le réalisme socialiste est un schéma carcasse, classique, un schéma conflictuel, tiré de la vie. Il comprend un dénouement heureux et positif, clairement assumé par le héros principal.

Or rien de tout cela chez Kadaré. Ni programmes narratifs conformes, ni dénouements heureux. L'intrigue elle-même pose problème. Elle est souvent simple et se résume parfois à un seul motif, comme c'est le cas dans *Le Monstre* où l'histoire se crée à partir du motif de l'enlèvement, ou dans *La Chronique*, où l'intrigue peut se résumer à l'occupation de la ville par des armées étrangères qui se succèdent les unes aux autres. Ou encore dans *Le Général*, où le schéma narratif est minimaliste : un sujet (le général) est en quête d'un objet-valeur (les restes de soldats tombés à la guerre). On voit que d'un côté ces schémas ne sont absolument pas typiques des réalités du jour comme le réalisme socialiste les prescrit ; et d'autre côté, la valeur des récits où ils apparaissent ne tient pas simplement à l'histoire qu'ils racontent. En effet, et comme

nous avons essayé de le montrer tout au long de ce travail, les récits kadaréens enflent, prennent vie et forme de cet ensemble de fragments, d'épisodes, de genres disparates, qui se juxtaposent, s'enchâssent, s'alternent les uns aux autres et brisent le temps du récit en même temps qu'ils le constituent. C'est la mise en relation des éléments par l'établissement de relations sémantiques entre les différents pans du récit ainsi diffracté qui crée la dynamique du sens. Nous retrouvons ici l'importance de la distinction entre fable et sujet, et constatons que des effets de sens naissent justement de la tension et des configurations qui se dessinent dans l'activité interprétative du lecteur. Ne représentant pas purement un intérêt narratif, lié à l'histoire proprement dite, la mise en intrigue de la narration crée ainsi pour le lecteur une possibilité d'accès au sens.

Une autre particularité du plan narratif dans les récits de Kadaré est le refus des heureux dénouements qui se double parfois d'un autre élément : le récit se clôt dans l'inachèvement de l'histoire et la narration paraît ainsi suspendue. Comme le souligne J.P. Champseix, « l'absence d'épilogue renforce le flou du monde et s'oppose à l'explicitation bien nette du destin des personnages, recommandée par le réalisme socialiste » (2000 : 622). L'absence d'un tel dénouement signifie donc une entorse esthétique, liée cependant à l'axe idéologique. Elle traduit dans le langage du réalisme socialiste un manque de clarté idéologique et une nuisance à la transmission d'un message clair et net pour le lecteur.

1.6.3. La disposition textuelle

Quant à la disposition textuelle qui demande une stabilité typographique et une absence de fragmentation textuelle quelconque, Kadaré répond en inscrivant dans le discours des procédés typographiques tels que les italiques ou les parenthèses que l'on trouve dans nombre de romans : *Les tambours de la pluie*, *Le Monstre*, *Le Général de l'armée morte*, *Chronique de la ville de pierre* etc.

Un autre mode de manifestation qui participe également du morcellement textuel est la présentation graphique. Dans *Novembre d'une capitale*, le texte est rangé par exemple à deux trois reprises, dans deux colonnes. Dans *Le pont aux trois arches*, une esquisse est faite et une flèche montre l'autel du sacrifice. Les première et dernière

phrases du livre qui correspondent au début et à la fin du récit du moine Gjon, sont écrites en vieil albanais et mises en italiques.

Mais une véritable fragmentation textuelle est à l'œuvre dans *Chronique de la ville de pierre*. Un simple examen de la matérialité de l'ouvrage permet de visualiser de courts passages ici-là qui interrompent l'enchaînement de longs chapitres numérotés. Pareil phénomène est également présent dans *Les tambours de la pluie* où la mise en italiques de quelques passages est accompagnée d'une longueur inégale entre ces fragments et les véritables chapitres.

1.6.4. Le plan énonciatif

Soulignons le fait que ces « accidents » ont leur origine sur le plan énonciatif. « Responsable » de la narration et en particulier du statut et des fonctions du narrateur, l'énonciateur utilise de nombre d'artifices et de procédés pour créer des effets de sens sur l'énonciataire. Or ce qui nous interpelle dans la méthode du réalisme socialiste c'est l'interdiction de l'intrusion de l'énonciateur dans le texte et la présence de marques trop explicites de celui-ci. De fait, ces marques doivent être réduites à l'unicité de la perspective et des points de vue adoptés, ainsi qu'à l'omniscience et à la transparence du narrateur que l'énonciateur délègue dans le récit. Nous avons traité plus haut les fonctions du narrateur réaliste socialiste et avons constaté l'utilisation prépondérante de la fonction *idéologique* et de *témoignage*, ainsi qu'une forme limitée et contrainte de la fonction de *régie*. Quant à la fonction *communicative*, elle se trouve également limitée à une connivence entre le narrateur et le lecteur uniquement en ce qui concerne la vérité. Enfin, la fonction *narrative*, suppose la présence d'un seul type de narrateur (extradiégétique-hétérodiégétique), seul et unique source de l'histoire qu'il raconte.

Chez Kadaré, et particulièrement dans notre corpus, nous assistons à une instance de l'énonciation « éclatée ». Le narrateur que cette dernière délègue dans le récit l'est par ailleurs tout autant. Dans *Chronique de la ville de pierre* notamment, la fonction narrative est assurée par un narrateur homodiégétique ce qui constitue une entorse à la consigne réaliste socialiste. Étant un personnage parmi d'autres, celui-ci n'a pas la complète maîtrise de l'univers textuel, et par conséquent, sa narration ne peut être

rassurante. Par ailleurs, il est relayé par d'autres acteurs ou énonciateurs pas toujours identifiés, au point même que la frontière entre eux n'est pas nette. Il en ressort un effet d'« incertitude » quant au statut du narrateur et de l'énonciateur qui prennent en charge les différents passages du texte. En effet, nous ne sommes parfois pas en mesure de répondre à la question « Qui parle ? ». Ce flou énonciatif est par ailleurs bien illustré par « les propos d'inconnus ».

Dans *Le Monstre*, le narrateur principal (extradiégétique-hétérodiégétique) fonctionne de pair avec un scripteur (inradiégétique-homodiégétique) qui prend en charge une grande partie du récit, mais les marqueurs de leur présence respective ne sont pas bien définis, si bien que des soupçons naissent quant à une possible identité entre les deux. Dans *Les tambours de la pluie*, la narration est également partagée entre deux instances : d'un côté un narrateur homodiégétique qui raconte à la première personne, de l'autre, un narrateur hétérodiégétique qui raconte à la troisième personne. Enfin, dans *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*, un chapitre entier ne peut être attribué qu'à l'énonciateur (cf. chapitre IX).

Se dessine ainsi dans tous ces romans, un éparpillement de la fonction de narration par délégations successives : l'énonciateur délègue une première fois un narrateur ; dans le cas des narrations homodiégétiques celui-ci est scindé en deux (narrateur-scripteur et narrateur-personnage) ; dans le cas des narrations hétérodiégétiques, il fonctionne de pair avec un scripteur homodiégétique, ou alors la parole est donnée à d'autres narrateurs (inradiégétiques) ; enfin, l'énonciateur lui-même intervient dans le texte et prend en charge des passages de celui-ci.

Cet « éclatement » de l'instance de l'énonciateur fait que la narration est elle-même éclatée, dans le sens où elle ne dépend pas d'une instance homogène, seule et unique responsable de la « voix » du texte. Par ailleurs, un effet d'« écho » se crée grâce à la présence de différents types de narrateurs (extradiégétiques, intradiégétiques, hétérodiégétiques, homodiégétiques) qui brisent l'unicité de la voix narrative principale par l'affrontement des voix qui se profilent. La présence de deux (ou plusieurs) narrateurs dans le même récit joue également sur un autre plan : elle fragilise l'illusion référentielle et met à mal le statut identitaire des acteurs. Dans la première partie de

notre travail, nous avons mis en évidence l'effet de « polyphonie » et de « profondeur » qui se dégage de ce type de narration morcelée.

Quant aux fonctions du narrateur, on peut noter en général l'absence de l'aspect interprétatif de l'histoire, lié aux deux fonctions *testimoniale* et *idéologique*. D'ailleurs, dans le cas des narrateurs hétérodiégétiques, ils sont d'ordinaire caractérisés par une certaine distance vis-à-vis de leur récit. Même lorsqu'ils sont omniscients, leur présence est discrète et on les rapprocherait presque de la figure d'un observateur qui décrit et rapporte. Cette distance a par ailleurs valu à l'auteur de vifs reproches de « tiédeur », d'« indifférence », de prétention à être « au-dessus de la mêlée ». Selon J.P. Champseix, il ne s'agit « pourtant pas [d'] un sentiment de hauteur ou de mépris qui se dégage de cette manière de narrer » (2000 : 611). Elle serait plutôt liée à « un sentiment de fatalité, rendant naturel le malheur qui semble survenir moins à cause de volontés personnelles que d'un fonctionnement général du monde » (Ibid.).

« Il est donc inutile pour le narrateur de se mettre en avant et de juger ce qui ne peut se passer autrement. On comprend ainsi pourquoi le personnage du chroniqueur occupe une place si importante dans l'œuvre. Il n'invente pas, comme l'écrivain, il consigne les phases d'un processus » (Ibid., p.613).

Tout en adhérant à ces observations, nous tenons cependant à les compléter par la mise en évidence d'une certaine opposition qui se met en place entre cette « distance » du narrateur principal, et un rapport beaucoup plus proche du scripteur, ce qui traduit un effet de « proximité » de ce dernier avec les passages qu'il prend en charge. Par ailleurs, cette proximité est exprimée sur le plan énonciatif par l'utilisation du pronom personnel de la première personne (cf. scripteur dans *Le Monstre*, *Le Concert*, *Les tambours de la pluie*) qui contraste avec l'utilisation de la troisième personne par le narrateur principal. Comme nous l'avons déjà vu, le rôle du scripteur est assumé par des figures d'écrivains, de doctorants (!), de romanciers, etc., dont la convocation dans le récit joue le rôle d'une compétence véridictoire, au service d'une validation complémentaire. Cette mise en discours de deux types de narrateurs que tout oppose (extradiégétique-hétérodiégétique vs intradiégétique-homodiégétique) se traduit par une crédibilité différente pour le lecteur. Si le premier est un narrateur omniscient, certes, mais qui est distant et se limite à rapporter les faits, le second est un narrateur

beaucoup plus proche de ce qu'il raconte, assumant et affectant un autre degré de pertinence au récit : en raison de ces distinctions, une opposition se profile entre un narrateur « indigne de confiance » et un narrateur « digne de confiance ».

A présent, si nous rapportons cette présence particulière du (ou des) narrateur(s) à des décisions de l'instance de l'énonciation, on peut se rendre compte que chez Kadaré, l'énonciateur met en place une véritable stratégie énonciative qui couvre un ensemble de procédés de persuasion et qui étend la connivence entre l'énonciateur et l'énonciataire du texte au-delà du simple processus de la véridiction. Cette narration morcelée aboutit à une forme du récit qui, privilégiant la confrontation et nécessitant un éclairage multiple, est mise en fonction de pratiques discursives différentes, telles que l'enquête, le dossier, l'instruction etc. L'utilisation de ces formes n'est pas anodine : elle permet au lecteur de mener une réflexion contre les faux-semblants des apparences et d'aller à la rencontre de la vérité, cachée sous l'opacité d'un certain « réalisme de l'évidence » prôné par le dogme du réalisme socialiste. Kadaré joue ainsi sur de nombreux procédés lui permettant de disperser les données et les manières de parler. Par la création de ruptures, qu'elles soient figuratives (actérielles, temporelles ou spatiales), textuelles (réalisées à l'aide de procédés typographiques : italiques, textes entre parenthèses etc.) ou narratives (présence diffractée de l'instance de la narration) ses textes amènent à une confrontation ou à une présentation binaire ou pluridimensionnelle de différents points de vue. Déviant de la ligne d'ensemble du récit, ces ruptures annulent un point de vue et donnent un nouveau rythme à l'œuvre. Quant aux collages, ils fonctionnent au niveau de l'ensemble, comme s'il s'agissait de plusieurs mosaïques harmonisées dans un seul cadre. La pratique des ruptures et du collage en particulier tend à créer un jeu de miroirs pour le lecteur et n'est pas insignifiante.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que les récits de Kadaré présentent un décalage incontestable par rapport au réalisme socialiste auquel il est censé se tenir afin d'être conforme à la « norme » imposée par le système. Possédant leur propre logique et loin des conventions du genre, ses fictions procèdent à une double transgression de l'ordre en place : une transgression esthétique et une transgression idéologique. Une dialectique particulière s'installe avec le lecteur à travers la mise en discours de l'ensemble des procédés narratifs que nous avons observés ci-dessus.

Habitué à un code narratif linéaire, à la stabilité des figures et des actants, à l'identification avec un héros positif monovalent, à l'euphorie du dénouement, à une narration claire et univoque, procédés en somme qui aboutissent à une clarté idéologique, le lecteur réaliste socialiste de Kadaré avait de quoi être déconcerté, désorienté et désemparé. Troublé et inquiet par une narration incertaine, un narrateur dont les contours se diluent jusqu'à en perdre la trace, face à une composition morcelée dont la saisie demande une interprétation autre que chronologique, en présence d'une discontinuité inquiétante, ses repères habituels ne lui servent plus. Les configurations inédites qui procèdent à une remise en question des formes romanesques traditionnelles¹⁰⁴, impliquent pour le lecteur un investissement particulier dans le processus de la réception.

1.7. Sur quelques problèmes d'esthétique et de réception de l'œuvre littéraire

Les difficultés auxquelles le lecteur est confronté dans son processus de lecture du texte nous obligent à prendre en compte la problématique esthétique de la réception de l'œuvre littéraire. Soulignons que la question esthétique ne relève pas directement de la sémiotique, mais certains concepts développés par elle peuvent nous aider à examiner la façon dont les formes nouvelles sont accueillies par le lecteur, le rôle spécifique qu'elles jouent dans une œuvre littéraire et la manière dont elles heurtent la « norme » et l'« horizon d'attente » du lecteur.

Il faut souligner que la dénomination générale « d'esthétique de la réception » à laquelle nous faisons appel dans cette section de notre travail se divise en deux orientations : selon W. Iser, au sens strict du terme, la réception « étudie le travail du texte. Elle prend appui dans une large mesure sur des témoignages qui révèlent les opinions et les réactions qu'elle considère comme des facteurs déterminants. » Mais simultanément « le texte donne lui-même de manière anticipée son mode de réception et

¹⁰⁴ Comme nous le verrons également dans l'étude de notre corpus, Kadaré recrée en permanence et essaie de trouver de nouvelles formes de narration. Une recherche formelle indéniable est à l'œuvre dans tous nos romans.

libère en cela un potentiel d'effet dont les structures mettent en branle et jusqu'à un certain point contrôlent les processus de réception » (1985, Avant-propos).

D'après W. Iser, la *réception* et l'*effet* constituent ainsi les points d'ancrage essentiels de l'esthétique de la réception. « Face à ses diverses orientations, celle-ci applique des méthodes historiques-sociologiques pour la réception, ou théoriques et textuelles quand il s'agit d'étudier l'effet produit. L'esthétique de la réception atteint son plein développement lorsque ces deux orientations se trouvent combinées » (Ibid.).

En ce qui nous concerne, nous avons jusqu'à présent consacré toute notre attention sur les effets que la forme fragmentée du texte produit sur le lecteur et l'interaction qui naît de la prise en charge et l'actualisation de l'objet textuel par la lecture. Cela a été et continue d'être notre objectif principal. Cependant, nous tenons ici à accorder également une petite place à l'autre orientation de l'esthétique de la réception. Nous voulons considérer la réception de l'œuvre kadaréenne par le lecteur réaliste socialiste en nous fondant sur une « enquête » informelle réalisée par J.P. Champseix auprès des étudiants de l'Université de Tirana, lors de son séjour en Albanie en tant que lecteur de français à la Faculté des Langues Étrangères (cf. *infra*). Mais tout d'abord, nous allons reprendre rapidement quelques concepts théoriques développés par les travaux de H.R. Jauss.

1.7.1. Formes nouvelles, norme et horizon d'attente

Selon H.R. Jauss, l'horizon d'attente du lecteur est un « système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (1978 : 49).

En d'autres termes, cet « horizon d'attente » du lecteur coïncide selon H.R. Jauss avec « tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites » (Ibid., p.51). Le public examine donc si l'œuvre

correspond à son horizon d'attente, ou s'en écarte, à la lumière des normes esthétiques qu'il a assimilées tout au long de ses lectures antérieures. L'horizon d'attente constitue la convention, la norme, à partir de laquelle l'esthétique d'une oeuvre va être jugée par le lecteur.

Or, une oeuvre littéraire peut rompre avec l'attente de ses lecteurs. Ceci en usant d'une forme esthétique inédite. On appelle « écart esthétique » la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'oeuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience. Cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir, selon H.R. Jauss, un critère de l'analyse historique.

En ce qui concerne les fonctions de cet écart, l'auteur de *Pour une esthétique de la réception* précise que « le rôle particulier qui revient, dans l'activité communicationnelle de la société, à l'expérience esthétique peut s'articuler en trois fonctions distinctes : préformation des comportements ou transmission de la norme ; motivation ou création de la norme ; transformation ou rupture de la norme » (1978 : 261).

La fonction de rupture qui nous intéresse ici, est essentielle en ce qu'elle concerne le rôle émancipateur de l'art. Comme l'explique H.R. Jauss, l'expérience esthétique a pour objectif de « privilégier l'événement créateur de nouveauté par rapport à la répétition routinière de l'accompli, la négativité et l'écart par rapport à toute affirmation de valeurs établies et à toute signification devenue traditionnelle » (Ibid.). C'est donc une fonction sociale de l'art de la plus haute importance.

Quant au rôle spécifique de la forme artistique, il peut être défini « non seulement comme mimésis, mais comme dialectique, c'est-à-dire comme moyen de créer et de transformer la perception, ou comme moyen privilégié de « formation de la sensibilité » (Ibid., p.40). Car la forme nouvelle n'apparaît pas seulement « pour prendre le relais de la forme ancienne qui n'a déjà plus de valeur artistique ». Elle peut aussi

« rendre possible une autre perception des choses, en préfigurant un contenu d'expérience qui s'exprime à travers la littérature avant d'accéder à la réalité de la vie » (Ibid., p.76).

En formulant avec H.R. Jauss l'hypothèse que la forme inédite peut avoir pour but de confronter le lecteur « à des questions dont la morale cautionnée par l'État ou la religion ne leur a pas donné la réponse » (Ibid., p.79), nous pouvons remarquer que la forme esthétique nouvelle peut entraîner des conséquences d'ordre moral ou donner à un problème moral la plus grande portée sociale imaginable.

En ce qui concerne les problèmes de l'horizon d'attente, de la norme et de la rupture de celle-ci chez Kadaré, nous avons pu constater tout au long de cette deuxième partie de notre travail que les contraintes discursives du dogme réaliste socialiste constituent un quatrième élément qui intervient dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public.

Dans le cadre de cet horizon d'attente du lecteur du réalisme socialiste, J.P. Champseix nous livre par son enquête qu'il « n'existait pas une communauté de littéraires, à l'Université, vraiment capable d'appréhender l'œuvre de Kadaré dans toutes ses dimensions. [...] Les étudiants¹⁰⁵ émettaient, en fonction de leur niveau, des jugements très différents. Les moins éclairés reconnaissaient qu'ils ne comprenaient guère Kadaré. Sa langue était jugée complexe du fait de sa syntaxe non traditionnelle et de son vocabulaire qu'ils estimaient trop moderne. [...] Ce qui semblait ne pas convenir à ces étudiants était la froideur volontaire du style et du regard, toujours distancié. Il lui était reproché d'écrire volontairement une langue sèche et désincarnée. [...] Son style nerveux et dépouillé était jugé « froid ». [...] Un autre grief résidait dans l'absence de « types », soit locaux, avec leurs parlers et leurs caractéristiques régionales, soit sociaux avec leurs travers répertoriés. [...] La volonté de situer les romans dans le passé, ainsi que la valorisation complexe des mythes et des légendes les laissaient parfois perplexes. Le manque de clarté dans les intrigues et dans les dénouements choquait car, à la fin du roman, il convenait que tout fût clair et résolu. [...]

¹⁰⁵ Il s'agissait d'étudiants de la Faculté des Langues étrangères de Tirana auprès desquels J.P. Champseix a effectué son enquête lors de la période où il assumait la fonction de lecteur (1982-1988).

En revanche, les quelques étudiants qui l'appréciaient étaient les plus brillants. Ils avaient conscience du caractère dissonant de ses œuvres par rapport aux normes idéologiques car il leur était possible de lire entre les lignes et de saisir les allusions. Ils aimaient Kadaré car il prouvait qu'une résistance, fût-elle simplement littéraire, était encore possible, ce qui leur donnait de l'espoir » (2000 : 131-132).

Si en général « le niveau des ouvrages de Kadaré était hors de portée de la plupart des Albanais », toutefois, « dans les villes, il existait un public, restreint mais assidu, de cadres, de médecins, d'enseignants, d'étudiants qui se ruiaient sur les ouvrages de Kadaré. Les romans tirés à 30 ou 50 000 exemplaires, à leur sortie, disparaissaient des rayonnages en quelques jours. L'auteur était-il complètement compris ? [...] Cependant, beaucoup devaient sentir que de ces livres se dégageait un peu de liberté et quelque chose de leur pays » (2000 : 169).

A part ces aveux qui témoignent de la nature de la réception de l'œuvre de Kadaré par le public albanais de la période de la dictature, nous n'avons malheureusement pas d'autres éléments pour pouvoir reconstituer l'horizon d'attente de son œuvre. Sauf si nous tenons compte de l'évaluation de la censure et des spécialistes littéraires de l'époque¹⁰⁶ dont les critiques pouvaient aller, comme on l'a vu, du « simple » blâme à interdiction de publication (cf. *supra*). Mais ces sanctions rendent compte, à elles seules de l'intensité de l'effet produit et de la crainte du pouvoir que les « déviations idéologiques » et les « influences décadentes » soient susceptibles d'influencer la pensée de l'époque, de créer un climat d'autorité dans la société et de devenir un centre d'attention qui pouvait éloigner les gens de « la politique avant tout ».

Cependant, un élément supplémentaire et sûrement signifiant que nous pouvons prendre en compte c'est aussi la traduction¹⁰⁷ de l'œuvre kadaréenne dans plus d'une

¹⁰⁶ Quoi de plus fluctuant et par conséquent de moins crédible que la critique d'une œuvre quand les critères de son évaluation changent de façon arbitraire, car liés au système politique ! Le passage d'un système dictatorial à un système démocratique a entraîné en Albanie une double évaluation de l'œuvre de Kadaré. Et malheureusement, il nous est arrivé de constater que le même critique qui la rejetait à l'époque pour influence postmoderniste, la valorise maintenant pour y reconnaître dans cette même œuvre, des formes du grotesque. C'est grotesque, en effet !

¹⁰⁷ Il faut souligner ici le rôle très important joué par la France dans le coup d'envoi de la carrière internationale de Kadaré. En effet, à la publication en 1970 du *Général de l'armée morte*, la critique française, surprise, mais très enthousiaste, parle d'un roman exceptionnel et d'un grand écrivain. Elle

quarantaine de pays, et cela à partir des années 1970. Le public étranger¹⁰⁸ auquel cette œuvre n'était pas initialement destinée, témoigne à son tour de la renommée internationale que son œuvre lui a procurée.

met en évidence les dimensions universelles, l'originalité, la modernité de son œuvre. Selon les statistiques, (cf. B. Kuçuku, 2000) le français est la langue où il y a le plus d'éditions de l'œuvre de Kadaré juste après l'albanais. Depuis trente ans, cette œuvre paraît dans les deux langues : en albanais et en français, sans savoir exactement dans laquelle des deux elle circule et est lue le plus. Le français est donc la deuxième langue de son œuvre, comme la France est la deuxième patrie de son édition et de sa popularité. C'est à partir du français que des dizaines de traductions dans d'autres langues ont vu le jour.

¹⁰⁸ La critique de l'époque a souvent reproché à Kadaré de vouloir plaire à l'étranger et d'être un écrivain aimé par la bourgeoisie. Mais comme il le confie lui-même, il s'était donné pour but d'écrire comme si le système n'existait pas. Chaque page publiée était pour lui un triomphe. La preuve la plus convaincante de sa réussite était le fait d'être publié en occident. En effet, lors d'une visite qu'il effectua en France après la publication du *Général*, il fut étonné et surpris de constater qu'il était apprécié dans un monde si différent de l'Albanie.

Chapitre 2 : Pour une typologie de la fragmentation chez I. Kadaré

Après l'examen de la forme sémiotique que constitue le réalisme socialiste et un premier survol de l'œuvre de Kadaré du point de vue des principales techniques de subversion qu'il met en place, nous allons nous consacrer à présent à l'étude de notre corpus, ce qui constitue le point central de cette deuxième partie de notre travail. Comme nous l'avons déjà signalé, notre objectif est de mettre en lumière une conception spécifique de la fragmentation en y appliquant les postulats d'une théorie générale du fonctionnement des discours. En d'autres termes, il s'agit de mettre à jour les conditions d'instauration des discours fragmentés. A travers notre corpus, nous tenons à constituer une typologie des cas de fragmentation chez I. Kadaré et amorcer une réflexion sur la spécificité énonciative des textes retenus en insistant sur l'analyse de leur organisation narrative et les effets de sens que celle-ci produit sur le lecteur.

2.1. Choix et description du corpus

Rappelons que notre corpus a été constitué en fonction de notre problématique principale, à savoir l'éclatement de la narration. Après une lecture complète de l'œuvre d'Ismail Kadaré, nous avons sélectionné les ouvrages qui nous ont paru les plus pertinents de ce point de vue. Ainsi, avons-nous retenu les romans suivants : *Le Général de l'armée morte*, *Le Monstre*, *Les tambours de la pluie*, *Chronique de la ville de pierre* et *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*.

Notons toutefois que nous avons déjà cité quelques autres ouvrages qui présentent ponctuellement des phénomènes narratifs intéressants, tels que *Le Concert*, *Le pont aux trois arches*, *L'année noire*, *Novembre d'une capitale* ou *Le Palais des rêves* (cf. *supra*).

Il faut souligner que les textes qui composent notre base de travail ont été peu étudiés du point de vue de la forme. Ces écrits en prose méritent pourtant notre intérêt, d'une part pour la singularité qu'ils présentent, d'autre part, pour l'agencement de leur matière, qui permet l'analyse de ce processus lent et délicat qu'est la structuration du roman et des effets de sens qu'elle produit sur le lecteur.

Les cinq romans qui composent notre corpus sont caractérisés dans leur ensemble par une complexité des opérations énonciatives, ce qui a pour conséquence une hétérogénéité des formes ou, autrement dit, une rupture d'homogénéité du mode de construction du texte. Souvent ils se présentent comme un enchaînement ou une simple juxtaposition de séquences hétérogènes du point de vue de l'énonciation. En effet, dans la plupart des romans de notre corpus, le texte arrive segmenté, comme si le processus énonciatif s'interrompait après quelques paragraphes, voire quelques phrases, pour redémarrer ensuite. Nous verrons que ce fil textuel constamment rompu accepte bien, voire sollicite, une lecture particulière faite d'un va-et-vient constant entre les différentes formes textuelles ainsi isolées et les instances narratives qui les prennent en charge. En même temps, l'activité de lecture opère par son caractère linéaire une séquentialité et un agencement des divers fragments. Perçus par le lecteur comme appartenant à cette totalité matérielle qu'est le livre, les divers morceaux ainsi détachés fonctionnent comme des « éclats » d'un tout à la formation duquel ils participent.

Ce mode de construction qui obéit à un système de morcellement textuel sera considéré comme une stratégie énonciative, qui, d'une part, fonde le rapport au monde de l'instance de l'énonciation et d'autre part, correspond à la mise en place d'univers de valeurs pour le lecteur. Elle participe de la stratégie persuasive de l'œuvre.

2.2. Méthodologie, procédures, phénomènes à observer

Avant de commencer l'étude de notre corpus, précisons tout d'abord notre protocole d'analyse. Il s'agit d'une démarche en trois temps qui comprend une première étape, essentielle, de prise en compte du découpage interne et de la disposition intra

textuelle des textes, afin de mettre à jour, dans un deuxième temps, des phénomènes figuratifs complexes que chacun des romans de notre corpus enferme en lui-même ; l'objectif final est d'arriver, dans un troisième temps, à des procédures d'analyses corrélatives à la problématique de l'énonciation et à une typologie des phénomènes narratifs que nous allons essayer de formaliser.

Rappelons que dans le cadre théorique sur lequel nous nous fondons (cf. sémiotique des ensembles signifiants), le découpage du texte occupe une place importante du fait de la relation qui peut exister entre découpage, énonciation et organisation narrative. Ainsi, toute inscription d'un élément hétérogène à l'ensemble du texte (passage mis entre parenthèses, texte écrit en italiques, simulacres de coupure, mais aussi insertion de pratiques discursives différentes) sera considérée comme une marque de dispersion narrative, en lien avec l'énonciation.

Dans une perspective de lecture ou d'analyse, la division est, en effet, à considérer comme une première démarche empirique, visant à décomposer provisoirement le texte en grandeurs plus maniables (opération qui dégage des unités textuelles) : les séquences ainsi obtenues ne sont pas pour autant des unités discursives établies, mais seulement des unités textuelles. Cependant, elles constituent un dispositif préalable à une proposition d'organisation du sens du texte. Le parcours interprétatif consiste notamment dans l'attribution de contenus, dans l'examen des transformations des figures que les découpages mettent en forme et dans la constitution du sujet lecteur qui prend en charge l'objet textuel pour en faire un discours ou un tout de signification. Dans le cas de nos textes fragmentés, nous serons particulièrement attentive aux disjonctions catégorielles de différents types que les découpages et la mise en forme du texte mettent en place, qu'elles soient actérielles, spatiales, temporelles, narratives, énonciatives, thymiques ou topiques. Par la suite, nous verrons quel lien s'établit entre ces différents découpages et l'organisation narrative de l'ensemble du discours.

Pour une meilleure étude de l'organisation narrative, nous examinerons en détail les modes de narration à partir des traces que l'énonciateur a laissées dans l'énoncé, notamment à travers les décisions qui lui incombent : choix de l'instance narrative (« qui raconte ? »), de la focalisation et des perspectives (le point de vue à partir duquel est mené le récit), de la disposition temporelle, etc. Quant au niveau de l'histoire,

l'examen concernera le schéma narratif ainsi que l'étude des actants : tâches, qualifications, fonctions, relations etc., sans oublier que le parcours narratif représente un cours d'actions qui a une certaine forme, mais qui n'apparaît jamais sous la forme du schéma narratif ou de la grammaire fondamentale. Ainsi, serons-nous amenée à considérer la tension qui se crée entre les événements tels qu'ils se déroulent dans l'histoire racontée et les événements tels qu'ils sont racontés par le récit. La mise en rapport de l'ensemble de ces éléments nous permettra de mettre en évidence des types de fragmentation et nous orientera vers une prise en compte des stratégies de l'énonciateur.

Il ne faut pas oublier que du côté de la production, les procédures de textualisation telles que la mise en perspective, la focalisation, la dimension cognitive de l'observateur etc., disent quelque chose sur le rapport énonciateur/énonciataire. Nous savons par exemple que la mise en perspective consiste pour l'énonciateur dans le choix qu'il est amené à faire dans l'organisation syntagmatique des programmes narratifs, compte tenu des contraintes de la linéarisation des structures narratives. En lien avec la mise en perspective, le choix des points de vue est également important. Il consiste dans l'ensemble des procédés utilisés par l'énonciateur pour faire varier l'éclairage, c'est-à-dire pour diversifier la lecture que fera l'énonciataire du récit pris dans son ensemble ou de certaines de ses parties. Les programmations textuelle et temporelle régissant quant à elles respectivement la succession linéaire des programmes narratifs ou la mise en ordre chronologique de divers programmes, relèvent également de la compétence discursive de l'énonciateur. Il s'agit de deux formes d'intervention de l'énonciateur qui laissent toutefois une marge stratégique dans l'organisation du discours.

Du côté de la réception, il s'agit de voir le(s) type(s) de saisie que le texte oblige à faire au lecteur, les règles et les conditions de la constitution de la cohérence et des modalités d'organisation du sens. C'est ce que nous allons essayer de faire au point suivant à travers l'étude des romans qui constituent notre corpus. Soulignons cependant que notre projet n'est pas de conduire une analyse exhaustive des textes, mais de mettre en évidence les phénomènes les plus pertinents du point de vue de notre problématique.

2.3. Étude de corpus

Avant de passer à l'étude proprement dite de nos romans, nous tenons à avertir notre lecteur de quelques conventions pratiques que nous sommes obligées de mettre en place étant donné le volume que représente notre corpus. Notamment, au regard de la totalité de chaque roman, nous avons procédé à une extraction de passages correspondant à la fragmentation que nous voulons étudier. Pour plus de commodité dans la lecture, nous proposons un corpus qui rassemble la totalité des extraits que nous analyserons. Pour une lecture plus pertinente, ces extraits sont, si nécessaire, présentés dans leur environnement cotextuel. Cependant, nous laissons la liberté à notre lecteur de se reporter soit à l'édition française retenue et indiquée au début de chaque étude, soit au corpus que nous proposons.

Toujours dans un souci de commodité de lecture, nous tenons à souligner que nos citations de textes ne seront pas très longues afin de ne pas perturber la linéarité de l'analyse. Pour une meilleure représentativité et la prise en compte des éléments cotextuels immédiats de nos fragments, nous renvoyons au corpus.

Par ailleurs, au début de chaque étude, nous ferons une courte présentation du roman concerné, et préciserons la date de publication et l'édition choisie.

2.3.1. *Le général de l'armée morte*

Éditions Albin Michel, 1970 (1^{ère} édition en français). Traduit par Jusuf Vrioni.

« Maître d'œuvre de son succès », selon É. Faye (1993 :12), ce premier livre, écrit en 1960 alors qu'Ismail Kadaré n'avait que vingt-quatre ans, est inspiré d'un événement réel : la recherche, puis le transfert, en 1960, par l'Italie, des restes de ses soldats tombés en Albanie pendant la deuxième guerre mondiale. Le roman campe un militaire de haut rang, sorti de la bourgeoisie italienne capitaliste et conservatrice, fier de son passé et de sa mission. Accompagné d'un prêtre, d'un expert et de quelques ouvriers albanais, le général erre à travers les montagnes, dans l'âpre paysage albanais, sous la pluie, le vent et l'hostilité de la population. Ses listes de morts à la main, il cherche, jusqu'à n'en plus pouvoir, les ossements de ses soldats et s'enfonce, petit à petit, dans le royaume du calcium. Son assurance est ébranlée et sa vie se réduit à une interminable succession de routes détrempées et étrangères : sa mission est un échec partiel.

S'il soulève une vague d'enthousiasme parmi les lecteurs, la critique de l'époque se montre sévère à son égard. Comme nous l'avons vu plus haut et selon les propres explications de l'auteur, elle lui adresse deux reproches : « primo, son caractère sinistre, aux antipodes de l'atmosphère exaltante de la littérature du réalisme socialiste ; secundo, et, c'était bien plus grave, l'absence de haine envers l'ennemi¹⁰⁹ ».

En ce qui nous concerne, nous allons étudier comment ces deux accusations se trouvent « traduites » dans la mise en discours et les effets de sens qui en dérivent pour le lecteur. Nous observerons plus particulièrement la manière dont la stratégie narrative (par l'établissement d'un programme narratif qui porte sur la construction et la circulation d'un objet de valeur et l'instauration du sujet) est reprise dans la stratégie discursive du sujet de l'énonciation qui procède à une dialogisation de voix par le morcellement narratif.

¹⁰⁹ Dans *Dialogue avec Alain Bosquet*, Kadaré explique que dans la terminologie communiste, cette accusation était perçue comme un « relâchement de la lutte de classe » (1995 : 25).

2.3.1.1. Découpage interne et disposition textuelle

Le découpage interne du roman et les signaux démarqueurs permettent de mettre en évidence quelques phénomènes narratifs intéressants : premièrement, nous pouvons observer une opposition entre des chapitres numérotés et des passages non numérotés, en fonction de la longueur inégale qui caractérise ces deux formes de découpage et de la présence ou non d'un numéro de chapitre. Les chapitres non numérotés sont au nombre de six (cf. p. 28, p.73, p.144-145, p.185-186, p.203-204, p.205-206) et s'insèrent, de manière non régulière parmi vingt-sept chapitres numérotés dont les deux derniers sont justement titrés « avant dernier chapitre » et « dernier chapitre ».

Deuxièmement, nous pouvons distinguer, à l'intérieur du récit, des passages en italiques introduits au fur et à mesure dans celui-ci, et qui s'en distinguent grâce à un changement typographique.

Troisièmement, il est possible de percevoir une autre forme de fragmentation, visible au chapitre XI (p.114-135), celle d'un journal intime.

Conformément à notre méthodologie, nous essayerons de comprendre à quel niveau interviennent ces différentes formes de fragmentation et quels effets de sens en dérivent pour le lecteur. Nous ferons des hypothèses sur le lien entre fragmentation et énonciation en mettant en évidence les changements du mode énonciatif dans les différentes formes de fragmentation. Mais avant de passer à un examen détaillé des chapitres non numérotés, nous tenons à observer l'organisation narrative du roman.

2.3.1.2. Organisation narrative

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, *Le général de l'armée morte* met en place un héros dont la tâche est particulièrement funèbre. Elle consiste en l'acquisition et le transfert d'un objet de valeur - en l'occurrence : les sépultures de soldats tombés à la guerre par un sujet qui est ici figuré par un général. Ce programme narratif, en somme assez élémentaire du point de vue de sa structure, deviendra à fur et à mesure plus complexe. Le général est confronté tout d'abord à des adversités d'ordre climatiques : il se trouve en difficulté notamment à cause de l'indifférence et de l'hostilité de la « terre étrangère » et du climat pluvieux de l'automne. D'ailleurs, R. Escarpit remarque à raison dans la préface de notre édition : « Dans ce pays

méditerranéen, [le général] ne voit en deux ans d'exhumations errantes que les boues de l'automne et les neiges de l'hiver. Par la rigoureuse et dramatique chronologie de sa narration, I. Kadaré lui refuse le printemps comme il lui refuse le sourire. Tout commence avec la pluie et la neige, tout finit avec le vent » (p.8).

Ensuite, la réalisation de la tâche est entravée en raison de difficultés « psychologiques » qui atteignent le général lui-même. Relevant d'une transformation du « croire » et du « vouloir » initial, cette mission « étrange et lugubre » ne tarde donc pas de paraître « irréaliste » et « hors nature », malgré l'enthousiasme et la fierté que lui inspirait à l'origine cette « tâche sacrée », cette « noble mission » qui contenait en elle « quelque chose de la majesté des Grecs et des Troyens, de la solennité des funérailles homériques » (p.19). Elle lui inspire au fur et à mesure, « appréhension », « crainte », « peur ». Venu avec toute l'assurance et la puissance que lui inspirait sa fonction, « abondamment pourvu de cartes, de listes et d'indications infaillibles » (p.18), sûr de la réussite de sa mission : « dans sa lutte contre la boue il ne connaîtrait pas de revers » (Ibid.), le général fait face à ses premières interrogations :

« Et si l'on ne trouvait rien là au fond ! Si les cartes n'étaient pas exactes et qu'on fût obligé de creuser à deux, à trois, à dix endroits différents, pour retrouver un seul soldat ! »

« Et si nous ne trouvions rien ? dit-il au prêtre.

- Nous ferons creuser ailleurs ; Nous paierons le double, s'il le faut.

- Il n'est pas question de prix. La seule chose qui compte c'est de retrouver tous ceux que nous cherchons.

-Nous les retrouverons. Nous ne pouvons ne pas les retrouver » (p.22-23).

Cette assurance liée au caractère « obligatoire » de la réussite de la mission est vite perdue. Par conséquent, son programme qui est celui de trouver les corps de ses compatriotes et surtout celui du colonel Z., sera un échec partiel.

En effet, une autre forme d'opposition apparaît dans le programme du général. Le chapitre XVIII relate notamment un épisode de forte tension créée par la mort du chef d'équipe des ouvriers. Celui-ci meurt suite à une infection attrapée par un bouton de capote rouillé lors de l'ouverture d'une tombe. Mais cette mort qui apparaît comme une « vengeance posthume » vient déranger le fragile équilibre entre les deux groupes

d'acteurs que sont les Albanais d'un côté et le général et le prêtre de l'autre et ravive les rancunes entre les deux camps.

De fait, le récit ressemble à un « drame à deux actes » et laisse apercevoir une superposition et un recouvrement figuratif. Expliquons-nous : si la deuxième guerre mondiale avait mis en place ouvertement l'opposition entre les partisans albanais vs les fascistes italiens, le rapatriement vingt ans plus tard des corps des soldats tombés semble mettre en place en apparence l'opposition vivants vs morts. Or, l'opposition d'abord bien nette entre les catégories de la vie et de la mort, tend au fur et à mesure à se faire plus mince. Si une opposition bien définie est présente dans le titre : le général, lui, est bien « vivant », alors que l'armée à la recherche de laquelle il est parti, est, elle, bien « morte », un mélange des genres se fait sentir à la fin du récit quand le général s'identifie, pour un moment, au colonel Z., mort pendant la guerre. Ensuite, il faut souligner que le rapport quantitatif entre les deux classes d'acteurs n'est pas d'égalité : d'un côté, un général, un prêtre, un expert et quelques cinq ouvriers, de l'autre une armée entière avec trois mille tombes éparses par-ci, par-là.

Mais revenons au programme du général et à sa réalisation. Une nouvelle opposition apparaît donc, liée au statut du sujet chargé de l'exécution du programme : le général. Convoqué dans le récit comme une figure positive, en tant que missionnaire au service de l'humanitaire (sa mission consiste à rendre les corps de leurs fils à des mères qui les attendaient depuis plus de vingt ans), le général n'apparaît pas moins, du point de vue des Albanais, comme représentant direct de la même armée fasciste responsable de la deuxième guerre mondiale. On a ainsi une superposition de deux parcours narratifs qui n'apparaissent cependant pas pareillement dans le texte. La deuxième guerre mondiale est présente en toile de fond et fait surface de façon fragmentaire à travers des réminiscences, des souvenirs de vétérans ou à travers le journal intime d'un soldat anonyme (cf. *infra*), alors que la mission du général vingt ans plus tard se superpose à ce même conflit : par conséquent, le déterrement des morts de la deuxième guerre, qui constitue la performance du général, ne peut être suivi que d'une sanction (en l'occurrence une punition) du point de vue des Albanais car le général est considéré, par substitution, comme un général de l'armée fasciste.

Comme le souligne B. Kuçuku, en tant que sujet chargé de l'exécution du programme qui est le sien, le général a été transformé en un « ouvrier de tombes », et dans cette fonction, il devient sujet de mépris, de défis et de punition. Le général porte ainsi sur lui toute la punition, la condamnation et la malédiction de la guerre (2000 : 18).

En témoigne ce passage fragmenté mis en italiques, énoncé par la vieille Nice au cours d'une noce où le général et le prêtre s'invitent :

« Je ne sais de quelle armée tu fais partie, car je n'ai jamais su reconnaître les uniformes, et je suis maintenant trop vieille pour l'apprendre, mais tu es étranger et tu appartiens à l'une de ces armées qui ont tué les miens. Tu as l'invasion pour métier et tu es de ceux qui ont brisé ma vie, qui ont fait de moi la malheureuse vieille que je suis, qui vient à cette noce étrangère s'asseoir dans un coin et te marmonner ces mots. [...] Je voudrais bien savoir ce qui t'a poussé à venir à cette noce et comment tes jambes ont pu te porter jusqu'ici. Tu es assis là, à cette table, et tu ris comme un crétin. Mais lève-toi donc, jette ton manteau sur tes épaules et retourne-t'en sous la pluie d'où tu es venu ! Tu ne comprends donc pas que tu es de trop ici, maudit ? » (p.222-223).

Ce passage en italiques met donc en place un autre point de vue, celui des Albanais ayant subi l'immense douleur de la mort des êtres chers et le déshonneur des actes barbares du colonel Z. Celui-ci avait fait conduire dans sa tente la fille de quatorze ans de la vieille Nice, restée veuve après que son mari avait été pendu au cours d'opérations punitives menées par le bataillon commandé par le colonel Z. Aux yeux de Nice, le général italien apparaît aussi comme un fasciste et comme un ami du colonel Z.

« Elle croit que vous êtes un ami du colonel Z. et rien que votre vue la met hors d'elle.

- Moi, un ami du colonel Z ?

- Oui, ce sont ses mots.

- Et qu'est-ce qui lui fait imaginer ça ?

- Je n'en sais rien.

- Peut-être parce que nous avons fait rechercher le colonel Z. durant toute la soirée, dit le général pensif, comme s'il parlait seul » (p.234).

Or, le général, rejette le fascisme du colonel Z. :

« Je vais me lever, dit-il tout à coup. Je vais me lever et déclarer publiquement ici que je ne suis pas l'ami du colonel Z., et qu'en tant que militaire j'abhorre sa mémoire. [...] Je veux leur expliquer que tous nos officiers ne s'enfermaient pas dans des tentes avec des fillettes de quatorze ans, en négligeant les opérations, pour finalement se faire tuer de la main d'une femme » (p.235).

Ce refus d'identification avec le colonel Z. constitue d'ailleurs la raison de l'échec partiel de sa mission :

« Ce sac, pensa-t-il soudain. C'est ce sac qui a déjà failli nous perdre. Jusqu'à présent tout avait bien marché, mais voilà qu'a surgi ce sac sinistre et tout se met à aller de travers. »

« C'est ce sac qui nous porte la guigne, fit-il en élevant la voix.

- Comment dites-vous ? fit le prêtre.

- J'ai dit que ce sac nous porte malheur », répéta le général.

Et, en même temps, il le poussa violemment du pied. Le sac roula vers le bas et alla s'écraser avec un grand floc dans l'eau qui coulait au fond.

« Qu'avez-vous fait ? s'écria le prêtre qui sortit précipitamment de la voiture.

- Ce sac était de mauvais augure, dit le général en respirant avec peine.

- Nous l'avons enfin trouvé ! Il y a deux ans que nous le cherchions !

- Oui, mais nous avons failli le payer de notre tête, dit le général d'un ton las.

- Vous rendez-vous compte de ce que vous avez fait ? » s'écria le prêtre, et il alluma aussitôt la lampe de poche » (p.246-247).

Telle est la ligne narrative du *Général*. Elle est prise en charge par un narrateur qui raconte à la troisième personne et selon le point de vue du général. Mais cette homogénéité de la narration est brisée par d'autres formes d'énonciation que nous avons citées plus haut (cf. chapitres non numérotés, italiques, journal intime) et que nous examinerons à présent de façon plus détaillée.

2.3.1.3. Chapitres non numérotés

Commençons par les chapitres non numérotés et la manière dont ils s'insèrent et interviennent dans le déroulement du récit global. Si les marques apparentes de leur présence facilitent par la brièveté leur repérage, leur fonctionnement en revanche ne manque pas de poser problème au lecteur du *Général*. Leur alternance et juxtaposition parmi les chapitres numérotés qui constituent pour leur part l'essentiel de la narration du roman, ponctue de manière accidentelle le récit. C'est donc par opposition aux chapitres

numérotés que les fragments non numérotés prennent sens. Ainsi, à une narration faite à la troisième personne par un narrateur omniscient qui adopte le point de vue du général, s'opposent les fragments non numérotés qui brisent cette homogénéité narrative. Nous verrons les spécificités énonciatives de chaque fragment.

Le premier chapitre non numéroté (p.28) sépare le chapitre II du chapitre III. Un sujet focalisateur rapporte d'une façon distante la « désorientation » des deux acteurs : le général et le prêtre, après les 20 premiers jours de leur mission en focalisant la scène « d'en haut » :

« NOUS ne nous orientons plus, dit le général, j'ai l'impression que nous nous sommes fourrés dans une impasse.

- Si nous jetions encore un coup d'œil sur nos cartes ?
- On n'y comprend rien. Les chiffres des cotes sont confondus.
- Apparemment les croquis des tombes ont été dressés à la hâte, pendant la retraite.
- C'est possible.
- Si nous faisons une tentative vers la droite ? [...]
- C'est peine perdue.
- Et cette maudite boue par-dessus le marché !
- De toute façon, il faut tenter une fois vers la droite.
- Ce chemin ne nous conduira nulle part.
- Ce ne sont plus des recherches, c'est la bouteille à l'encre.
- Quelle boue !
- Et nous ne faisons que marquer le pas ».

Les voix inquiètes, en même temps que les pas, s'éloignèrent dans la plaine » (p.28).

Construit comme une « pause », ce passage très court - 1 page -, opère un changement de focalisation. Si c'est bien le même narrateur principal qui le prend en charge, le point de vue adopté a changé. La description de la scène se fait du point de vue « d'en haut »¹¹⁰, et renvoie à une disjonction temporelle et spatiale qui installe la distance nécessaire pour regarder les choses de telle manière. Un effet de profondeur en

¹¹⁰ Nous empruntons cette expression à l'auteur lui-même. Dans *Invitation à l'atelier d'un écrivain*, il explique l'importance qu'avait eu pour son futur métier d'écrivain la vision du monde des vieilles femmes de sa cité natale : « Le lien entre réel et irréel dans leurs propos, cette couche de légende déposée sur les faits, cette souveraineté dans leurs jugements portés sur le monde [...], cette faculté de

même temps qu'un ralentissement du récit sont produits : l'histoire s'interrompt, elle reste en suspens, le temps d'une observation. Du point de vue de l'énonciation, ce point de vue installe une grande distance par le débrayage perceptif qui est à son origine.

Le chapitre III commence par des indices temporels qui permettent de suivre à la trace le trajet et l'avancée des exhumations. Si la première avait « commencé le 29 octobre, à quatorze heures » (début du chapitre II, p.20), sous le regard ému du général, 20 jours plus tard, ce même général, « las, abattu, les traits tirés » constate avec incertitude la fin de la première tournée. Le récit ressemble ainsi à un procès verbal, à un journal intime dont les précisions sur les états d'âme, les réflexions et les moments les plus importants de la mission lui confèrent une certaine rigueur. Mais si les chapitres numérotés fonctionnent bien comme des démarcateurs d'unités, les chapitres non numérotés s'écartent de cet usage.

Le deuxième chapitre non numéroté (p.73) est intéressant à voir, car il ne fonctionne pas sur le même mode que le premier. Placé entre les chapitres VI et VII, il met en discours un sujet de la première personne du singulier :

« QUE pourrais-je écrire d'autre ? Tout le reste n'est qu'une chronique monotone. De la pluie, de la boue et des listes, des procès-verbaux, toutes sortes de chiffres et de suppositions, toute une technologie lugubre. Et puis, ces derniers temps, il m'arrive quelque chose d'étrange. Dès que je vois quelqu'un, machinalement je me mets à lui enlever ses cheveux, puis ses joues, ses yeux, comme quelque chose d'inutile, comme quelque chose qui m'empêche même de pénétrer son essence, et j'imagine sa tête rien que comme un crâne et des dents (seuls détails stables). Vous me comprenez ? J'ai l'impression de m'être introduit dans le royaume du calcium » (p.73).

Est-ce le général qui tient lui aussi un journal et qui fait une chronique de sa mission ? Ou alors le narrateur principal, celui qui prend en charge les chapitres numérotés n'est autre que le général qui raconte sous une autre focalisation ? Ou alors, troisième hypothèse, est-ce l'énonciateur lui-même qui intervient dans le récit ? En tout cas, à qui s'adresse ce « je » et quel est son destinataire ? Quel est ce vous dans « vous me comprenez ? » Est-ce un vous conatif, simple artifice permettant de maintenir le contact avec le lecteur ?

génération, cette aptitude à se couper du présent pour regarder les choses d'en haut » ne lui avaient pas seulement fourni une information sur le monde, mais un style (1991 : 14).

Si ces questions restent pour le moment sans réponse, nous pouvons noter que sur le plan énonciatif nous avons affaire ici à un embrayage. La présentation du sens se fait donc sous un autre mode discursif. La variation des pronoms par rapport au fragment précédent et la présence du pronom de la première personne « je » crée dans ce deuxième fragment, au contraire du premier, un effet de rapprochement. Sur le plan du contenu il insiste sur la monotonie, le lugubre et l'état d'âme du sujet qui l'énonce, tout comme le premier chapitre non numéroté insiste sur la désorientation physique des deux acteurs qu'il met en scène.

La fin de la deuxième tournée est également limitée par un troisième chapitre non numéroté qui relate la livraison des corps (p.144-145). Il fonctionne sur le même mode que le premier fragment (débrayage), et a pour effet un ralentissement du récit sans cependant opérer à la vue d'en haut : il installe par conséquent, une moindre distance.

Le quatrième du genre (p.185-186), marque le début de la seconde partie. Construit comme un « sommaire », très condensé sur le plan temporel, il raconte de manière elliptique la période séparant le premier voyage du deuxième. Il a une fonction propre qui est celle de découper le récit :

« LE printemps revint, puis passa. L'herbe crût sur la terre étrangère. Elle recouvrit les coteaux, poussa sur les versants des vallées et envahit obstinément les étroites bandes de terre sur les bas-côtés des routes.

Tout au long du printemps, le général, le prêtre et le groupe de terrassiers des services municipaux coururent par monts et par vaux, de région en région.

L'été arriva, mais leur travail ne marchant pas trop bien, ils ne s'accordèrent que quinze jours de repos. [...]

Le mois d'octobre les surprit de nouveau sur les routes d'Albanie. [...] » (p.185-186).

Nous pouvons remarquer qu'un effet d'accélération est produit par cette nouvelle fragmentation du récit. Elle s'oppose par conséquent au premier chapitre non numéroté qui mettait en place un ralentissement. Un aspect répétitif et l'installation d'une monotonie sont également présents.

Le cinquième chapitre non numéroté (p.203-204), résume à lui seul la difficulté de la mission : un lieutenant est déterré et ensuite enterré parce que n'appartenant pas à l'armée italienne.

« [...] Ça y est, on l'a retrouvé ! »

[...] Ils tournèrent longtemps autour de la tombe ouverte, et finalement le prêtre revint, l'air désappointé.

« Nous en avons été pour notre peine, dit-il d'un ton las. Ce n'était pas un des nôtres.

- Qui était-ce donc ? demanda le général.

- A en croire l'expert, ce doit être un pilote anglais.

L'expert alla vers eux.

« Nous nous sommes donné tout ce mal pour rien, leur dit-il.

- Et qu'est-ce qu'on va faire maintenant ? demanda l'un des ouvriers qui s'était approché.

- On s'en va. Nous n'avons plus rien à faire ici.

- Et l'Anglais ? demanda l'ouvrier.

- Enterrez-le de nouveau, dit le prêtre. Nous ne pouvons rien pour lui. »

L'expert se tourna vers la fosse.

« Ensevelissez-le », ordonna-t-il aux terrassiers. [...]

« Une journée de perdue », dit le général, entièrement perdue » (p.203-204).

Ce cinquième fragment renvoie, comme le premier et le troisième, à un débrayage spatio-temporel et installe une distance maximale, accompagnée d'un effet de ralentissement du récit.

Suit un sixième et dernier passage non numéroté (p.205-206) qui commence par :

« Il était une fois un général et un prêtre partis à l'aventure. Ils s'en étaient allés ramasser les restes de leurs soldats tués dans une grande guerre. Ils marchèrent, marchèrent, franchirent bien des montagnes et des plaines, cherchant et ramassant ces cendres. Le pays était rude et méchant. Mais ils ne rebroussèrent pas chemin et poussèrent toujours de l'avant. Ils ramassèrent le plus d'ossements qu'ils purent et revinrent les compter. Ils s'aperçurent qu'il leur en manquait encore beaucoup. Ils passèrent alors leurs bottes, endossèrent leurs imperméables et se remirent en route. Ils marchèrent, marchèrent, franchirent de nouveau bien des montagnes et des plaines. Harassés, rompus, ils se sentaient écrasés par leur besogne. Ni le vent, ni la pluie ne leur disaient où se trouvaient les soldats qu'ils cherchaient. Ils en

ramassèrent tant qu'ils purent et revinrent encore les compter. Beaucoup de ceux qu'ils cherchaient n'avaient pas été retrouvés. Exténués, fourbus, ils repartirent pour un nouveau et long voyage. Ils marchèrent, marchèrent, sans fin. C'était l'hiver et il neigeait.

« Et l'ours ? »

Alors leur apparut un ours. »

D'ordinaire, le conte que le général se répétait presque chaque soir et qu'il entendait raconter à peine de retour à l'une de ses petites-filles se terminait invariablement par la question : « Et l'ours ? » car sa petite-fille, à un moment, posait presque toujours cette question quand elle écoutait un conte » (p.205-206).

Ce dernier passage se présente donc comme un conte. Il résume de façon grotesque l'aventure du général et du prêtre en introduisant une note de dérision ou d'autodérision si on suit l'hypothèse que c'est le général qui énonce le conte. Obéissant aux contraintes du genre qu'il représente, ce passage se veut court et commence par la formule stéréotypée des contes : « il était une fois... ». Il met en scène les mêmes figures : le général et le prêtre, dans un syntagme élémentaire où deux sujets de faire partent à l'acquisition d'un objet de valeur. Or ce programme narratif est complexifié pour produire un effet de sens « difficulté », « caractère extrême » de la tâche. La triplification qui joue ici un rôle d'emphase, fait succéder trois programmes narratifs successifs qui ne diffèrent que par la « difficulté » croissante de la tâche. Ainsi, dans le texte, le syntagme « marchèrent, marchèrent » est-il répété trois fois, avec à chaque fois des conditions climatiques qui deviennent plus dures : si la première fois le pays était rude et méchant, la deuxième la pluie et le vent les accompagnent et la troisième c'est l'hiver et il neige.

L'épreuve décisive qui consiste dans l'acquisition et le transfert des objets de valeur est ici caractérisée par une disjonction transitive due à une opposition qui prend principalement la forme de l'hostilité de la terre et des conditions climatiques. Cette disjonction fait aussi apparaître les deux sujets du faire comme des sujets d'état : « Harassés, rompus, écrasés par leur besogne » ou « exténués et fourbus ».

Le programme narratif du général, qui apparaît comme d'un conte dans ce passage non numéroté met l'accent sur la difficulté de la réalisation de la tâche. On peut supposer que le rôle joué par ce « nouveau » genre fictionnel est d'introduire, par le caractère grotesque dont elle relève, un effet de détente dans le récit, suite au chapitre de

grande intensité que constitue le chapitre précédant le conte (cf. chapitre XVIII qui relate la mort du chef d'équipe des ouvriers). Par ailleurs, un effet de « rapprochement » et un nouveau type de connivence est créé avec le lecteur par l'intermédiaire de cette forme. En effet, un autre point de vue qui entre en contradiction avec cette logique qui veut que le général soit substitué à un général de l'armée fasciste, est présent dans le texte : c'est celui de l'énonciateur. D'après celui-ci, le général n'est pas l'ennemi. Il est même le héros du récit et sa figure apparaît comme humaine. Aucune haine contre lui n'est présente, au contraire, il inspire la pitié. (Rappelons-nous la critique « d'absence de haine envers l'ennemi »). Le « vrai » ennemi est en fait le fascisme, et vingt ans après la guerre, le général n'est plus un général fasciste. D'ailleurs à la fin du récit, le général jette dans l'eau les ossements du colonel Z., afin de rejeter toute identification possible avec celui-ci. C'est pourquoi l'énonciateur fait appel à l'empathie du lecteur à travers ces passages non numérotés.

Sur le mode énonciatif, nous avons ici affaire à un débrayage complet (actuel, temporel et spatial) qui a pour effet de créer une mise en abyme et une mise en profondeur de l'action représentée. Cette forme d'énonciation qui caractérise ce fragment pourrait assumer ainsi une fonction méta-narrative.

Pour résumer on peut dire que sur le plan de leur prise en charge ces passages sont à attribuer au même narrateur principal, également présent dans les chapitres numérotés, mais son mode d'énonciation est ici différent. Dans les passages non numérotés, parfois il observe ses sujets d'en haut, en installant ainsi de degrés variés de distance, comme s'il pouvait mieux rendre compte de leur action (fragments numéro un, trois, quatre et cinq) ou alors il délègue, pour un instant, sa parole au général lui-même, (fragments numéro deux et numéro six) avant de reprendre sa narration.

En tout cas, on voit bien que la présence de l'énonciateur dans le texte n'est pas homogène. Si nous considérons la narration des chapitres numérotés comme le degré zéro d'énonciation, les chapitres non numérotés créent des variations dues aux débrayages et embrayages successifs qui caractérisent leurs modes discursifs. On peut supposer que cette opposition qui se met en place entre les chapitres numérotés d'un côté et les chapitres non numérotés de l'autre permet de souligner un effet de « perte », de « désorientation » et de « vide » des sujets et du général en particulier. Et si l'on

rapproche l'absence d'un numéro ou d'un titre dans les passages non numérotés comme une marque énonciative rapportée à une décision de l'instance d'énonciation, on peut émettre l'hypothèse que ces passages traduisent un changement du mode énonciatif dont la visée serait peut-être de créer une connivence particulière avec le lecteur et de faire appel à la sympathie de celui-ci. En effet, si la tâche du général est si difficile à réaliser, qu'à l'hostilité du sol se rajoute celui du mauvais temps et surtout celui des habitants, alors qu'il est convoqué comme un « missionnaire au service de l'universel », il a peut-être droit à l'empathie du lecteur. Nous voyons ici un autre effet de la présence non homogène de l'instance d'énonciation dans le texte. Cela concerne la relation que celle-ci instaure avec le lecteur. Ce n'est pas seulement une relation entre un narrateur et un narrataire qui se dessine, mais une interaction entre interlocuteurs.

2.3.1.4. La mise en italiques

Cependant, les passages non numérotés ne sont pas les seules formes à participer à la stratégie de l'énonciateur. Si ceux-ci rendent compte des effets de « vide », de « perte », et de « désorientation » du sujet, et appellent par là l'empathie du lecteur, d'autres formes interviennent dans la mise en forme et dans la « mise en scène » de l'intrigue elle-même et des dimensions idéologiques que celle-ci met en place.

Par exemple, censés aider le général afin de permettre le bon déroulement de sa mission, les listes des disparus dressées par le ministère italien de la Guerre, les cartes topographiques ou les morceaux de journaux intimes, tous ces éléments donc, se présentent au contraire comme incomplets et non fiables. Ils entraînent l'histoire dans une spirale de tension et font du *Général de l'armée morte* un « roman à trous », si l'on emprunte cette expression à l'auteur (Kadaré, 1991 : 138).

Pire même aux yeux du général, « les fragments de longs entretiens et de fastidieuses recommandations », en somme « toutes ces réminiscences, assaillaient son esprit et y prenaient la forme de quelque chose d'infléchi et de monotone. Elles lui faisaient l'effet d'une écriture penchée, dont les lettres, comme poussées d'un côté, sont sur le point de s'écrouler, le visage contre terre » (p.186).

Cette « écriture penchée » est bien présente textuellement par un procédé de typographie qui permet d'opposer les morceaux en italiques du reste du texte, en

romain. Des passages en italiques, sont notamment présents dès le deuxième chapitre et se poursuivent tout au long du récit, de manière erratique.

Parfois ils renvoient à des fragments de récits faits par d'anciens combattants qui s'intéressent à la recherche des sépultures de leurs camarades tombés en Albanie comme c'est le cas dans le fragment ci-dessous :

« Mon poignard, en heurtant les cailloux, rendait un son qui me faisait frémir. J'avais beau, de toutes mes forces, essayer de déchirer la terre, mon instrument de fortune était impuissant dans cette lutte inégale contre le sol. A grand-peine, je parvenais à extraire une poignée de boue et me disais avec regret : « Ah ! si j'avais été affecté au génie, j'aurais une pelle et pourrais creuser vite, plus vite ! » car à quelques pas de moi, mon meilleur copain était couché à plat ventre, les jambes pendantes au-dessus d'un fossé à moitié rempli d'eau. Je décrochai le poignard qu'il portait au ceinturon et me mis à creuser, des deux mains à la fois. Je voulais que la fosse fût très profonde, car telle avait été sa volonté [...] » (p.24).

Mais le plus souvent ces fragments restent anonymes même s'il est possible d'envisager une certaine continuité entre eux. Par conséquent, se dessine un deuxième récit, complètement fragmenté et qui s'imbrique au premier de façon en apparence aléatoire. Toutefois, nous pouvons reconnaître des motifs à partir des isotopies qui prédominent dans chaque fragment et inférer des relations sémantiques entre eux. Par exemple, celui du médaillon :

« Sais-tu pourquoi nous portons ce médaillon ? me disait-il un jour. Pour qu'on puisse reconnaître nos restes si nous sommes tués. » Et il sourit avec ironie. « Tu t'imagines qu'on les cherchera vraiment, nos restes ? Eh bien, mettons qu'on les cherche un jour. Si tu crois que cette pensée me console ! Il n'y a pas de plus grande hypocrisie que cette recherche de cendres, une fois la guerre finie. Quant à moi, je ne veux pas de cette faveur. Qu'on me laisse tranquille, là où je tomberai. Ce sale médaillon, je le flanquerai en l'air. » Et en effet, un beau jour, il le jeta et n'en porta plus » (p.26).

Quelque 64 pages plus loin, un autre fragment en italiques reprend le même motif :

« Un jour, on nous fit passer une revue de détail, pour contrôler si nous avions bien tous nos médaillons. Quelqu'un avait rapporté que mon camarade avait jeté le sien. « Qu'as-tu fait de ton médaillon ? lui demanda le lieutenant en lui faisant dégrafer sa tunique. – Je n'en sais rien, j'ai dû le perdre. – Le perdre ? Je sais comme je te vois que tu l'as toi-même flanqué en l'air. Vaurien ! Tu mourras comme un chien et

personne ne pourra reconnaître ta carcasse. Et c'est encore à nous qu'on s'en prendra ! Allez ! Marche ! Aux arrêts ! » hurla-t-il. Deux jours après on remettait au soldat un autre médaillon » (p.90).

Ces fragments apparaissent comme enchâssés dans le récit global. Constituant des formes de réminiscences, ils sont attribuables aux pensées du général même si sur le plan « idéologique » ils s'en écartent, instaurant par là un écho de voix, anonymes certes, mais opposés à la voix du militaire. D'un autre côté ces voix remettent en cause l'existence même de la mission du général, c'est-à-dire la recherche des cendres une fois la guerre finie, comme c'est le cas dans ce fragment d'une lettre de représentant des vétérans, lettre dans laquelle la mission du général est contestée :

« Je ne comprends pas pourquoi les cendres de nos camarades devraient être rendues à leurs familles. Je ne crois pas que cela ait été leur ultime vœu, comme le prétendent certains. Pour nous, vétérans, ces manifestations de sentimentalisme sont bien puérides. Un soldat, vivant ou mort, ne se sent à son aise que parmi ses camarades. Laissez-les donc ensemble. Ne les séparez pas. Que leurs tombes unies maintiennent vivant en nous notre esprit guerrier de naguère. N'écoutez pas les cœurs de poule toujours prêts à pousser les hauts cris à la vue d'une goutte de sang versé. Croyez-nous-en, nous sommes d'anciens combattants » (p.149).

Comme on peut le constater, la fonction que les fragments en italiques jouent dans le texte est diverse. Certains d'entre eux constituent des témoignages qui permettent de résoudre la question énigmatique de l'emplacement des tombes :

« Sur la droite se dresse une file de grands peupliers, et si l'on regarde dans leur direction, on y aperçoit, au-delà, les bâtiments de la ferme d'un bey et, plus loin encore, un moulin. L'endroit est juste au pied des arbres. Pour pouvoir retrouver plus facilement les tombes que nous creusions, nous les avons disposées en forme de V, la pointe tournée vers la mer. Cinq d'un côté, cinq de l'autre, avec à leur tête, le sous-lieutenant » (p.165).

D'autres constituent des formes de digressions et rapportent simplement des souvenirs de la guerre :

« D'habitude, nous passions toute la journée à fumer, appuyés au parapet du pont ou assis dans la petite baraque sur laquelle on lisait, au dessus de la porte, les mots « Café – Orangeades », écrits de travers par le tenancier. Nous étions six à monter la garde sur le pont. Il y passait une route stratégique construite par les

Autrichiens au cours de la première guerre mondiale et depuis longtemps désaffectée.
[...] » (p.187)

Quant aux fragments en italiques pris en charge par la vieille Nice, nous avons vu qu'ils comportaient une fonction de témoignage.

2.3.1.5. Une autre pratique discursive : le journal intime

Il reste enfin une dernière forme d'énonciation à signaler. Elle intervient dans le récit principal sous la forme d'un journal intime (p.114-135). Appartenant à un soldat italien et tenu par lui pendant la guerre, les notes qui le composent retracent la période lorsque, ayant déserté son armée, celui-ci devient valet de ferme chez un meunier albanais.

Ce nouveau récit est enchâssé dans celui du narrateur principal et nous (lecteurs) le découvrons par la lecture qu'en fait le général, ce qui crée un effet de « mise en abyme » de la lecture. D'un autre côté, il imite la structure d'un journal intime et l'analogie entre ces deux formes suggère une identité entre les deux. Ce cas de « mimésis formelle » revêt un certain intérêt par la mise en évidence, non pas tant de la personnalité du locuteur qui est à son origine, qui d'ailleurs reste anonyme : « Tout le monde ici m'appelle « soldat ». Personne n'a jamais pensé à me demander mon nom » (p.114), mais de la situation qui est la sienne à l'instant de la narration.

Du point de vue de l'énonciation, la question de la localisation dans le temps du sujet qui le prend en charge est théoriquement facile, car les énonciations sont datées. Quant au débrayage temporel (distance entre je-narré (alors) et je-narrant (maintenant), il est infime, étant donné que nous sommes dans le cadre d'un journal intime. Dans notre texte, les indices temporels qui renvoient à l'instant de l'énonciation restent assez flous et irréguliers. Recouvrant une période allant de février à septembre 1943, ils renvoient parfois à la veille ou à un passé récent du sujet qui les énonce, par exemple : « hier soir », « il y a aujourd'hui plus d'un mois », « après-midi » ; parfois nous trouvons des dates précises : « 25 février », « mars 1943 », « 24 juin 43 », ou au contraire la simple mention du mois : « avril », « juillet », « août » ; parfois, dans certains cas, l'instant précis de la narration est noté : « mai, vers les trois heures », « juillet, midi », « après-midi », etc.

Lecture d'une lecture disions-nous, mais aussi lecture d'une interprétation de la lecture. Ainsi dans le chapitre XII, le général qualifie-t-il le journal et le soldat qui est à son origine de « notes d'un sentimental doublé d'un pleurnichard » (p.136). Cette interprétation est évidemment faite en fonction du point de vue idéologique du militaire qui condamne la désertion et qui rougit de honte en entendant dire que ses semblables en étaient arrivés à travailler comme hommes de peine, à faire le blanchissage, ou à garder des poules pour subsister. Selon lui, « il va de soi qu'avec des soldats de ce genre, qui jettent leurs armes dans les ruisseaux pour s'amouracher ensuite de la première fille venue, nous ne pouvions jamais gagner la guerre » (p.138).

On peut constater qu'une opposition de points de vues se dégage du témoignage du soldat anonyme comme cela était aussi le cas pour les fragments en italiques. En effet, décrivant quelques aspects de sa vie de déserteur et de sa « nouvelle » vie de valet de ferme, le soldat écrit : « Parfois je n'arrive pas à m'expliquer comment un soldat comme moi, de la « Division de Fer », a pu en être réduit à faire le domestique chez un meunier albanais et se mettre sur la tête une de ces toques blanches comme en portent les paysans d'ici » (p.115). Mais il s'en explique quelques jours plus tard dans un dialogue qu'il rapporte entre lui et le meunier :

« Hier, j'ai réparé un pan du toit endommagé par le vent. Le meunier a été très content de moi. Il m'a dit :

« Toi, Soldat, tu es fort droit. »

Puis, après m'avoir toisé un instant des pieds à la tête, il a ajouté d'un ton railleur :

« Il n'y a que la guerre, je crois, qui ne soit pas dans tes cordes. »

J'ai rougi jusqu'aux oreilles. C'était la première fois qu'on faisait ainsi allusion à ma désertion.

« Ce n'est pas vrai, répondis-je, vexé. Si je ne veux pas combattre, c'est que je ne la sens pas, cette guerre, voilà tout ! »

Il m'a alors donné une tape sur l'épaule.

« Je n'ai pas voulu te froisser, dit-il en souriant. J'ai lancé ça comme ça. Au fond, tu as très bien fait de leur tirer ta révérence, aux fascistes » (p.117).

Une dimension idéologique est présente dans les fragments du journal intime du soldat. Même s'il reste anonyme, son récit introduit une nouvelle voix qui entre en opposition avec celle du général. Elle se rallie à celle des autres morceaux fragmentés auparavant mis en évidence. Ainsi, la voix des déserteurs fonctionne en écho avec celle

des survivants (les vétérans de guerre) et dénonce la guerre et l'hypocrisie et la responsabilité des preneurs de décisions.

Dans cet autre dialogue rapporté par le journal on peut lire :

« Aujourd'hui, il s'est passé quelque chose d'extraordinaire. J'étais allé couper du bois dans la forêt, quand, en revenant, j'aperçus un homme assis sur le seuil, devant le moulin. Je retins mes pas et écoutai, stupéfait. L'homme sifflait un air de chez nous. Je m'approchai et reconnus dans ses haillons les restes de son uniforme. Je criai :

« Eh ! ami ! Salut ! »

Il s'arrêta de siffler et se leva brusquement. Nous ne nous étions jamais vus, mais nous nous jetâmes dans les bras l'un de l'autre, comme deux vieilles connaissances, et nous assîmes ensemble sur le seuil. Je lui demandai :

« De quel régiment es-tu ?

- Du régiment « La Gloire ».

- Moi de la « Division de Fer ».

- Nous en étions ! dit-il. Quant à ce que nous sommes maintenant, c'est une autre affaire. »

[...]

- Quoi de neuf ? demandai-je. Je suis complètement isolé et ne sais rien de ce qui se passe dans le monde. Où en est-on avec la guerre ? Quand finira-t-elle ?

- A ce qu'on dit, ça ne tardera pas. Les nôtres n'en sont sûrement plus pour longtemps.

- Et nous ? Qu'allons-nous devenir ?

- La guerre finie, on rentrera chez nous.

- Nous n'aurons pas de comptes à rendre pour nous être esquivés ainsi ?

- T'es pas cinglé ! Et voilà une idée ! Et à qui les rendrait-on, ces comptes ? C'est eux qui nous ont envoyés ici qui devront nous en rendre compte à nous. »

Ces mots m'ont un peu réconforté, et nous avons allumé une cigarette.

« Il y a une quantité de soldats comme nous dans la région, reprit-il. Un tas ! [...] » (p.117-118).

Ce qui importe donc de souligner quant à la présence de ce journal intime dans le récit global c'est le croire qu'il met en jeu. Si dans un dialogue entre le général et le prêtre nous apprenons que ce journal est un parmi les six qu'ils ont pu récupérer, la question vient tout naturellement quant à la décision de l'énonciateur de représenter

exactement celui-ci, alors que dans les autres « l'esprit militant y prévalait » et « on sentait à chaque ligne la main et l'esprit du combattant » selon le jugement du général.

Un autre phénomène intéressant à observer dans le journal intime est une forme d'intertextualité. Dans le fragment relatif à la date du 24 juin 43, le soldat anonyme relate l'évacuation de la ville de Gjirokaštër suite aux bombardements quotidiens de l'armée italienne :

« Les habitants de Gjirokaštër évacuent la ville et ne cessent de se répandre dans les environs. Ils arrivent, exténués, avec leurs balluchons sur l'épaule. Les femmes portent leurs enfants dans leurs bras et les vieillards se traînent péniblement. C'est la panique. Ils disent qu'on va mettre le feu à la ville. Certains affirment qu'on va la faire sauter avec des mines. Bref, on s'attend à des choses terribles.

Les fugitifs se réfugient dans les campagnes. Certains gagnent les régions libérées, d'autres demeurent dans les zones qui ne sont sous aucun contrôle, comme le village proche de notre moulin.

La ville de Gjirokaštër est bombardée tous les jours [...] » (p.124).

Cette description n'est pas sans nous rappeler *Chronique de la ville de pierre* où l'évacuation de la même ville est racontée selon un autre point de vue, interne au récit, par le narrateur-personnage (cf. *infra*).

Un autre épisode, présent dans les deux romans et relaté par le soldat dans son journal, est celui de la maison close¹¹¹ :

Et je me souvins d'une nuit semblable, près de trois mois auparavant, quand notre compagnie, dans une marche vers le sud, passa pour la première fois par Gjirokaštër. Cela se passait par une nuit chaude, la pluie était dans l'air et, à peine arrivés aux casernes de Grihoti, quoique fourbus, crottés et broyant du noir, nous avons demandé à être conduits à la maison de tolérance. Notre commandement nous en a accordé la permission. Aussitôt, comme par enchantement, toute notre vitalité nous est revenue et, dans cet état, avec une barbe de plusieurs jours, couverts de boue, sans avoir même descendu l'arme de l'épaule, nous nous sommes de nouveau mis en rangs et sommes sortis par la grande porte de la caserne. La maison close se trouvait au cœur de la ville et il nous fallait encore faire plus d'un kilomètre pour y arriver.
[...]

¹¹¹ Selon les dires de l'auteur, l'ouverture d'une maison close italienne à l'intention des soldats en garnison à Gjirokaštër et la mort d'une prostituée pensionnaire de cette maison, constitue « un des souvenirs les plus troublants de [son] enfance ». Ce sont ses restes mêlés à ceux de centaines de soldats qui seraient à l'origine du *Général* (1991 : 59).

Longtemps plus tard, il nous arriva de repasser par Gjirokastër et nous avons naturellement demandé à nous rendre dans cette « maison ». On nous dit qu'elle avait été fermée. Je ne sais plus très bien pourquoi, mais il paraît qu'il y avait eu du grabuge. L'une des pensionnaires avait été tuée et on avait dû ensuite évacuer les autres. Je repensai alors à cette fille avec qui j'avais passé un moment dans le noir, par une nuit au temps très lourd, et je me dis qu'il s'agissait peut-être d'elle. Mais il se pouvait aussi que ce fût une autre. Il y en avait, je crois, cinq ou six. Sept au plus (p.126, p.131).

Cette forme de réminiscence que constitue le récit du soldat dans son journal intime fonctionne à son tour en écho avec les événements de *La Chronique* (avec le changement de point de vue que nous avons signalé plus haut), mais aussi avec un autre chapitre du *Général*¹¹². Dans celui-ci, le général trouve dans un cimetière militaire la dépouille de la seule femme de son armée morte, avec une dalle de marbre déposée au dessus de sa tombe portant l'inscription : *Morte pour la patrie*. Partant de là, il se fait raconter l'histoire de la jeune fille par un habitant « de cette ancienne cité aux maisons de pierre ». Le chapitre VII relate donc l'histoire de la prostituée morte dans la maison close, épisode que nous retrouverons également dans *La chronique*. Cette forme d'intertextualité interne à l'œuvre de Kadaré apporte un jeu de points de vue qui se complètent les uns les autres et nous renvoie à l'énonciation énonçante et à l'acte créatif lui-même.

En conclusion de notre analyse qui, soulignons le encore, n'est pas et n'avait pas pour but d'être exhaustive, il nous semble que les divers cas de fragmentation que nous avons pu déceler dans *Le général de l'armée morte* fonctionnent comme des « embrayeurs » en introduisant une forme d'interaction avec le lecteur. Tout en établissant un contact sensible avec celui-ci, les chapitres non numérotés ont deux fonctions principales : d'un côté ils renforcent l'effet de perte et d'angoisse du général. En effet celui-ci inspire plutôt la pitié que la haine, d'où cet appel à l'empathie du lecteur – qui vient comme deuxième fonction des passages non numérotés.

¹¹² Cette présence dans le *Général* de fragments de qui ce qui va devenir quelques années plus tard *La Chronique*, nous renvoie au processus créatif lui-même. Comme l'auteur le confie dans *Invitation à l'atelier de l'écrivain*, « parfois, les premiers germes de romans peuvent consister en morceaux de prose plus courts, il peut s'agir aussi de poèmes, et même, tout comme on a imaginé la création de la femme à partir d'une côte d'Adam, une œuvre peut tirer son origine d'un paragraphe d'un autre livre (1991 : 11).

Les passages en italiques et le journal intime fonctionnent, quant à eux, sur un autre plan. Ils opposent des croires opposés à celui du militaire et dénoncent la guerre et l'hypocrisie des preneurs de décisions.

On comprend que *Le Général* dépasse et renouvelle le type de roman sur la guerre, tel qu'il est « prévu » par la littérature réaliste socialiste. Les choix énonciatifs qui consistent à mettre en perspective un général, « étranger » et « ennemi », qui de surcroît n'inspire pas la haine mais la pitié, ainsi que l'absence du rôle du parti et la présence des morts, sont autant de subversions des codes du roman réaliste socialiste. Par ailleurs, le dialogisme qui s'installe dans le récit à travers les différentes formes de fragmentation appelle le lecteur à construire son propre croire aussi bien sur la guerre, et par métonymie, sur le fascisme que sur la mission du général, et, à travers celle-ci, sur le monde « impérialiste ». Mise en scène par la fragmentation et la confrontation de voix qui s'opposent, la position de l'énonciateur est claire : s'il condamne la guerre et le fascisme, il ne voit pas chez le général une identification avec le colonel Z., et par là une continuation entre l'Italie fasciste et l'Italie « impérialiste ». Au contraire, il voit dans la mission du général le côté humain et humanitaire, et c'est à ce titre qu'il appelle le lecteur à le rejoindre.

2.3.2. *Le Monstre*

Éditions Fayard, 1991 (1^{ère} édition en français). Traduit par Jusuf Vrioni.

Fable épique et onirique parue en 1965 et aussitôt interdite par le régime, *Le Monstre* raconte l'histoire d'un enlèvement. Gent Ruvina, étudiant en philosophie rentré de Moscou par suite de climat de tension entre l'Albanie et l'Union soviétique fait la connaissance de Léna, fiancée de Max. L'enlèvement déclenche la vengeance du fiancé abandonné et le couple est obligé de s'enfuir.

A quelques kilomètres du cœur de la ville, dans la plaine dénudée, se dresse un fourgon/Cheval de bois. Des hommes tapis dans son ventre attendent de rentrer dans la ville pour tirer vengeance de l'enlèvement d'Hélène. Or, la ville qu'ils observent, c'est parfois Troie assiégée par les Grecs, parfois elle prend l'allure d'une ville moderne, avec cafés, aéroport, etc.

Si le Cheval exerce une pression sans relâche des années durant aux portes de la ville, l'encerclement est à la fois réel et irréel...

Nous proposons une lecture syntagmatique et paradigmatique de ce roman en faisant auparavant état des difficultés d'interprétation et de la résistance textuelle que l'ouvrage met en place.

2.3.2.1. **Découpage textuel**

Sur le plan du découpage et de sa disposition intra textuelle, *Le Monstre* se présente de manière assez homogène : il est constitué de 18 chapitres numérotés, dont deux (chapitres XI et XII), apparaissent numérotés et titrés¹¹³. Quelques passages figurent, en outre, entre parenthèses et en italiques à l'intérieur des chapitres VI et XV, entre parenthèses au chapitre IX.

Ces découpages correspondent au niveau de la narration à l'utilisation de la troisième personne (présence d'un narrateur principal), intercalé entre des passages de

narration impersonnelle (observateur-scripteur) auxquels on peut ajouter d'autres passages où prédominent des formes dialogales et d'autres encore où l'utilisation de la première personne singulier renvoie à une figure appartenant à un autre récit, celui de la guerre de Troie, en l'occurrence, Laocoon¹¹⁴.

2.3.2.2. Difficultés de lecture et résistance textuelle

Disons d'emblée que ce roman complexe, peut être le plus complexe que Kadaré ait écrit, entrave considérablement les conditions de lisibilité du lecteur. D'autant plus d'un lecteur du réalisme socialiste, habitué à une lecture référentielle et appliquant au texte une saisie molaire. Si à première vue le découpage du livre reste assez sobre et ne surprend pas à cause de la régularité et de la conformité des 18 chapitres le constituant, l'organisation textuelle et la structure discursive spécifique que chacun de ces chapitres met en place aboutissent à un discours obscur pour le lecteur.

Une des difficultés interprétatives de ce dernier (en l'occurrence, son impossibilité de définir des liens « logiques » entre chapitres en termes d'enchaînement cohérent), provient notamment d'un problème référentiel et temporel du parcours figuratif des figures et de leur montage. Par la structuration du récit qui mélange plusieurs dimensions temporelles et des fragments de texte dont le statut énonciatif reste assez brouillé, le lecteur se trouve d'un chapitre à l'autre, déstabilisé comme si une nouvelle histoire, la même histoire, mettant en jeu presque les mêmes acteurs recommençait sans cesse. Le lecteur ne parvient pas en effet, à reconnaître dans l'histoire qu'il reconstruit un script et un parcours figuratif cohérents. Ce dernier, au contraire, lui apparaît tordu, déformé, énigmatique.

Ne se heurte-t-il pas notamment à des bouts d'histoires qui lui paraissent tantôt lointains, tantôt proches, à des figures qui ne cessent d'apparaître sous différentes formes, à un narrateur dont les pistes sont constamment brouillées au point que le flou énonciatif qui prédomine ne permet pas de lui attribuer ouvertement des passages ?

¹¹³ Le chapitre XI est intitulé « Deux mois plus tard. Mort de Thremoh », et le chapitre XII « Un an après la chute de Troie. Au palais de Ménélas. Le printemps ».

¹¹⁴ Héros troyen étouffé avec ses fils par deux serpents monstrueux. Accusé d'être un ennemi de la paix alors qu'il met en garde contre les ruses des Grecs.

En raison de ces difficultés que rencontre le lecteur du *Monstre*, nous essayerons à notre tour de soumettre ce texte à un protocole interprétatif explicite en nous concentrant sur les effets de sens que crée sur le lecteur cet ensemble de figures relevant de parcours figuratifs et énonciatifs en apparence hétérogènes, mais présentant une base de ressemblance paradigmatique et syntagmatique. Nous essaierons de comprendre comment le texte invite le lecteur à déployer un autre projet de lecture, en lui appliquant une saisie sémantique en plus de la saisie molaire, responsable de l'échec de la lecture et de la résistance que ce premier lui oppose.

2.3.2.3. Lecture syntagmatique du *Monstre*

Dans notre analyse, nous nous concentrerons sur trois phénomènes principaux, liés au traitement du figuratif dans le texte : le montage des figures, la dimension temporelle et les problèmes de narration. De fait, c'est essentiellement le traitement de ces trois paramètres qui crée pour le lecteur ces effets de « difficulté » et d'« obscurité » évoqués plus haut.

Afin d'y voir plus clair, nous commençons par observer le plan discursif.

2.3.2.3.1. LE PLAN DISCURSIF

Sur ce plan notamment, le roman présente une dispersion narrative. L'organisation du temps et de l'espace ainsi que le statut des acteurs fait l'objet d'un vrai parcours figuratif. Les figures dans ce récit n'ont pas à proprement parler un statut fixe : au contraire elles subissent des transformations en fonction de leur prise en charge par le sujet d'un *faire* perceptif et interprétatif et, deviennent de ce fait, commutables. En généralisant, nous pouvons parler d'une superposition des éléments du dispositif figuratif : superposition des acteurs, du temps et de l'espace.

Ainsi au niveau de l'énoncé se dessinent deux lignes narratives et presque chaque acteur des Temps « modernes » est juxtaposé à son archétype de l'Antiquité : se forment ainsi des couples d'acteurs qui sont parfois commutables : Gent Ruvina/Laocoon, Léna/Hélène, Maks/Ménélas etc.

D'autres figures fonctionnent sur ce même mode de superposition : la ville (Tirana) qui est commutable avec Troie, et bien sûr la figure principale du roman et la

plus intéressante du point de vue de sa transformation : le monstre. Cette figure polysémique prend différentes formes visuelles, posant ainsi au lecteur le problème de sa référentialisation et de sa stabilité figurative : parfois elle apparaît comme un fourgon abandonné, parfois comme un cheval de bois, et parfois comme un monstre (d'où le titre de l'ouvrage).

L'organisation de l'espace est également intéressante à observer. Deux grands blocs se détachent : la ville et la plaine. Dans la première se trouvent Gent et Léna, dans la deuxième un groupuscule entassé dans les flancs du cheval/fourgon. Une tension palpable relayée par le déplacement des acteurs se fait sentir entre la ville et le Cheval.

Cette superposition des figures discursives est fonction de la dimension temporelle qui se présente dans *Le Monstre* comme une alternance de deux, (voire de trois) temps : l'Antiquité gréco - troyenne d'un côté et les Temps « modernes » de l'autre. Le lien entre ces deux temps et le passage de l'un à l'autre est assuré d'un côté par la figure d'Hélène/Léna ou plutôt son enlèvement qui sert de base pour des variations, et d'autre côté par la thèse de doctorat ou roman que Gent Ruvina prépare. De ce fait, ces deux temps fonctionnent en écho.

Le motif de l'enlèvement et la sanction qui s'en suit sont ici inextricablement liés aux multiples distorsions temporelles présentes dans le récit. Comme Kadaré l'explique lui-même, « les personnages du *Monstre* avaient l'événement (la chute de Troie), devant et derrière en même temps. Parfois ils étaient interchangeable, alors que Troie changeait devant leurs yeux, en devenant une ville moderne, avec cafés, aéroports etc., et parfois c'était elle qui restait figée, alors qu'eux se transformaient, en passant par différentes phases, jusqu'à ce qu'ils prennent la forme des gens de notre temps » (1991 : 188).

L'enchevêtrement de ces deux temps si lointains l'un de l'autre, le présent et l'antiquité gréco – troyenne, couvre sur le plan de la diégèse un temps long de 32 siècles. (Temps gréco – troyen allant du XII^{ème} siècle avant Christ au temps présent – le XX^{ème} siècle). Cela est rendu possible dans le récit au moyen d'une multitude de procédés comme le figement du temps, l'ellipse et la répétition ou encore par la superposition des motifs, procédés que nous analyserons un peu plus loin.

La question qui nous intéresse ici est de savoir quels effets de sens construit le texte pour le lecteur par les stratégies narratives qu'il met en œuvre. Afin d'y répondre, nous procéderons à une analyse plus détaillée¹¹⁵ d'un échantillon tiré du *Monstre*.

2.3.2.3.2. ORGANISATION TEXTUELLE ET LOGIQUE NARRATIVE

Choisissons pour commencer nos observations quelques passages tirés des trois premiers chapitres du *Monstre*. Ils nous permettront de suivre la transformation que subissent certaines figures par leur mise en discours, d'examiner le dispositif énonciatif respectif à chacun des chapitres et d'élaborer une hypothèse relative à la dimension temporelle que recouvre le temps raconté.

Chapitre I

« A quelques kilomètres du cœur de la ville, dans ses faubourgs, sur un terrain dénudé, gisait un gros fourgon abandonné. Les parties métalliques avaient été depuis longtemps arrachées et il n'en subsistait plus que la caisse de bois hermétiquement close. Elle reposait sur quatre pieux assez courts fichés en terre. On l'avait surélevée, semblait-il, pour protéger le fond de la carcasse de la boue et de l'humidité du sol. Par temps clair, le fourgon se distinguait nettement du haut des terrasses ou des étages supérieurs des immeubles de la ville, mais quand la nuit ou la brume tombaient sur la plaine, ses contours s'estompaient et il s'effaçait à la vue comme s'il n'eût pas existé. C'était surtout le cas vers la fin d'octobre.

En fait, cela ne faisait pas longtemps qu'on le voyait là et nul, au début, n'aurait su dire d'où il était sorti, ni qui l'y avait mis. On était resté un bon moment sans relever sa présence, mais un jour de printemps, au cours d'un pique-nique (c'était un de ces pique-niques dont, à mesure que le temps passe, ne cessent de croître les proportions et la vivacité dans les mémoires), certains émirent le soupçon que ce fourgon abandonné abritait des gens animés de mobiles subversifs » (p.9).

Chapitre II

« Par une journée d'octobre, une de ces journées rares qui incitent tous ceux qui l'ont vécue à considérer la saison où elle s'inscrit comme la plus importante de leur vie, Gent Ruvina, étudiant en philosophie, rentré de Moscou par suite du climat de tension créé entre l'Albanie et l'Union soviétique, fit la connaissance d'une jeune fille inscrite en deuxième année de la faculté des lettres. Bien qu'elle eût pour prénom Léna, tout le monde l'appelait Hélène. Elle était originaire d'une bourgade de la région des plaines où, après la projection du Cheval de Troie, les gamins des

¹¹⁵ Dans l'impossibilité de découper un « échantillon-type » représentatif pour l'analyse, nous aborderons les trois premiers chapitres, et à partir de là ferons des remarques sur le fonctionnement général de l'ouvrage.

quartiers avaient pris pour habitude d'appeler Hélène de Troie toutes les blondes prénommées Léna.

Ils se connurent au cours d'une soirée dansante [...]

Je remarque désormais des choses que je ne discernais pas auparavant, écrivit Gent à Léna dans une lettre qu'elle lui avait réclamée avec insistance.

Et, de fait, il voyait des murailles là où il n'y avait que des prairies, entre autres choses qu'il n'aurait jusque-là jamais imaginées.

C'est ce qu'il s'évertuait à lui expliquer dans cette lettre qui ne faisait que s'étoffer, truffée de réflexions marginales, de bribes de réminiscences, voire de faits et dialogues glanés çà et là.

« Je crains fort qu'en lieu et place d'une lettre d'amour tu ne reçoives un pensum, pour ne pas dire ma thèse de doctorat inachevée », lui déclarait-il avec humour, mais elle insistait [...] Puis sa lettre se compliquait à nouveau quand il revenait sur ce dédoublement du monde qui se produisait sous ses yeux.

Un jour, au cours d'un pique-nique dans les environs de la ville, il avait aperçu un fourgon couvert abandonné sur un terrain vague. Dieu sait pourquoi, les premiers mots de sa lettre faisaient précisément allusion à ce fourgon : « A quelques kilomètres du cœur de la ville, dans ses faubourgs, sur un terrain dénudé, gisait un gros fourgon abandonné... » Il avait lu et relu cette phrase à maintes reprises, puis, songeur, l'avait reconsidérée un moment (un long, très long moment), et, ayant biffé les mots « gros fourgon abandonné », les avait remplacés par un « Grand cheval de bois » (p.10-19).

Chapitre III

« A quelques kilomètres du cœur de la ville, dans la plaine dénudée se dressait le Grand Cheval de bois. Par temps clair, il se distinguait nettement du haut des terrasses ou des étages supérieurs des immeubles de la ville, mais quand la nuit ou la brume tombaient, ses contours s'estompaient et il finissait par disparaître dans la pénombre. C'était surtout le cas en octobre. Mais il suffisait que le vent vînt dissiper le brouillard automnal pour que le Cheval se découvrit à nouveau. Au début réapparaissait sa tête tournée légèrement de côté, en direction de la ville, puis son encolure, son échine, enfin ses flans et ses pattes. Dans ces cas-là, les gens avaient l'impression qu'il s'était rapproché de la cité, mais il n'en était rien. Simple illusion d'optique, provoquée par la grande transparence de l'air humide en automne. En fait, le Cheval n'avait accompli le moindre mouvement vers la ville. Au demeurant, il ne pouvait naturellement en avoir fait, puisqu'il s'agissait d'un cheval de bois qui ne pouvait se mouvoir que si l'on le traînait.

Bien que ses membres massifs lui conférassent un aspect pataud, figé, son constructeur, cherchant à atténuer l'inélégance des lourdes et épaisses planches de sapin, était parvenu à imprimer un certain dynamisme à ce corps géant. C'était surtout perceptible quand on le regardait de loin. On avait l'impression qu'un lourd galop l'ayant fait émerger des profondeurs de l'espace, il s'était brusquement arrêté

dans cette plaine déserte, à quelques kilomètres de la lisière de la ville, et qu'il lui décochait un regard sévère, la tête légèrement penchée de côté. Quand on s'approchait, les vieilles planches composant le portail, les flancs et l'échine, craquelées par le soleil et la pluie, faisaient songer à l'épiderme d'un monstre, tandis que ses pattes pesantes, au fil des ans, s'étaient enfoncées dans le sol jusqu'aux genoux.

Il pleuvait. Par les interstices, les hommes tapis dans les flancs du Cheval contemplaient avec morosité le paysage. C'était le même qu'ils avaient scruté des milliers de fois depuis le même poste d'observation : les hautes cheminées d'usines crachant en permanence leur fumée, les rues, les boulevards, les enseignes bigarrées des bars et des restaurants. Un avion se posait lentement sur une des pistes de l'aéroport » (p.20-21).

L'examen de la segmentation et de la disposition intra textuelle des trois premiers chapitres du *Monstre* nous amène à voir dans chacun d'eux trois séquences distinctes ou trois unités syntagmatiques provisoires, qui tout en se combinant entre elles, divergent aussi bien sur le plan de la narration que des figures qui y sont déployées. Il s'agit en effet de situations discursives différentes prises en charge par des types d'énonciateurs disjoints (focalisateur, narrateur, scripteur).

Nous voulons insister sur l'importance que ces diverses formes textuelles revêtent dans le texte, car elles contribuent à la signification globale de l'ouvrage. Chacune d'elles varie selon la nature de l'énonciateur qui les prend en charge et de sa présence dans le texte, ce qui joue un rôle déterminant dans la textualité d'ensemble du roman.

Commençons par considérer le premier chapitre. Très court, - 1 page -, il met en place un sujet non actorialisé, un focalisateur, délégué par l'énonciateur et installé par lui dans le discours grâce au débrayage. Quant à son mode de présence, il reste implicite tout en assumant la narration de la séquence et en étant le sujet d'un faire interprétatif. Il s'agit d'une narration impersonnelle : « gisait un gros fourgon », « on l'avait surélevée, semblait-il », « le fourgon se distinguait », « on le voyait », « on était resté », « certains émirent le soupçon » etc., caractérisée par l'objectivité et une certaine distance.

Ce récit déploie la figure d'un fourgon abandonné qui gît dans la plaine, « à quelques kilomètres du cœur de la ville, dans ses faubourgs, sur un terrain dénudé ». Au niveau temporel, le débrayage installe un temps et une durée indéterminés : « vers la fin

octobre », « depuis longtemps », ponctués par « un jour de printemps ». Le temps apparaît organisé en saisons : automne, printemps. On peut noter aussi un débrayage cognitif : « nul ne savait », « certains émirent ».

Le chapitre II est en revanche assumé par un narrateur que nous appellerons narrateur principal. Racontant à la troisième personne : « Ils se connurent », « il lui adressa », « il l'embrassa », « il comprit », « il lui faisait part », etc., il assume un récit focalisé qui met en place les acteurs Gent et Léna. Acteurs de l'énoncé, ceux-ci font connaissance lors d'une soirée dansante organisée au début de l'année universitaire. « Comme par jeu, et après que l'idée l'eut travaillé longtemps », Léna rompt ses fiançailles avec Max et s'enfuit avec Gent dans un taxi.

Dans le texte, cette action est temporellement concomitante avec le refroidissement des rapports entre l'Albanie et le reste du camp socialiste ce qui amène à considérer le plan temporel de ce chapitre comme une opposition double : avant la rupture vs après la rupture des fiançailles, avant le refroidissement vs après le refroidissement des rapports entre l'Albanie et le reste du camp socialiste. Se dessine ainsi une double isotopie de la temporalité : une temporalité nuptiale et une temporalité politique.

Le parallélisme établi dans le texte entre l'histoire des acteurs et le destin du pays est accompagné d'un effet d'« angoisse » et de « danger » qui, fonctionnant en écho, prend des dimensions importantes pour l'ensemble des acteurs et plus particulièrement pour Gent : « Pour la première fois, il éprouva une réelle sensation de danger ». Une isotopie du /danger/ est nettement présente dans la deuxième partie du chapitre par l'utilisation des figures comme : « inquiétude », « menaces », « effroi », « danger », « péril », « tension », « rumeurs », « trahison », etc. Un vrai parcours figuratif corrélatif à ce thème se dessine par l'enchaînement isotope de ces figures :

« Partout on faisait allusion à un nouveau péril que le pays aurait à affronter ou qui le menaçait déjà, mais ils n'étaient pas à même de juger si cette information atténuait ou renforçait leur propre inquiétude.

Entre-temps, chez la plupart se dessinait un nouvel état d'esprit qui gagnait les gens l'un après l'autre ; ce processus général se développait insensiblement, comme le jaunissement des feuilles.

Menaces ? Dangers ? Qu'est-ce que ces affabulations ? lançaient d'aucuns sans dissimuler un sourire mi-sardonique. Ma foi, c'est bien la première fois que nous en entendons parler ! Puis les uns regardaient les autres avec des yeux ronds comme pour leur dire : Vous n'auriez pas été quelque peu souffrants, ces derniers temps ? Ou, pire encore : Vous feriez bien d'aller consulter un psychiatre !

Pourtant, à peine quelques jours plus tard, les choses changeaient du tout au tout [...] » (p.18).

Cet effet d'angoisse arrive à son paroxysme pour Gent, et se transforme pour lui en un « dédoublement du monde » :

Je remarque désormais des choses que je ne discernais pas auparavant, écrivit Gent à Léna dans une lettre qu'elle lui avait réclamée avec insistance.

Et, de fait, il voyait des murailles là où il n'y avait que des prairies, entre autres choses qu'il n'aurait jusque-là jamais imaginées. [...]

« Ces derniers temps, on a installé des appareils pour brouiller les émissions de télévision. On ne les remarque pas, mais ils n'en sont pas moins partout, dans l'espace qui nous entoure. » [...]

Puis sa lettre se compliquait à nouveau quand il revenait sur ce dédoublement du monde qui se produisait sous ses yeux (p.18-19).

On peut noter ici une superposition de programmes figuratifs et une position thymique du sujet, ce qui introduira un peu plus loin la métaphore du fourgon/cheval et le motif de la guerre et de la trahison. Mais regardons les choses dans l'ordre. Deux phénomènes importants attirent notre attention dans ce chapitre : la transformation et la superposition de certaines figures ainsi qu'un fait d'intra textualité.

Commençons par la transformation de la figure actorielle de Léna : elle se passe tout d'abord à l'intérieur du discours énoncé comme on peut le constater à l'intérieur de ce dialogue :

- Ah, Léna, Hélène de Troie !

- C'est ainsi qu'on t'appelait au lycée ? s'étonna Gent.

Comme elle faisait oui de la tête, il enchaîna :

- Et tu en étais fière ?

Toute autre fille eût répondu par la négative ou pouffé d'un air ingénu, mais elle, sans sourire, se contenta d'acquiescer (p.14-15).

On note ici que ce consentement marque le début de l'adhésion et de la croyance au mythe et ce qui n'est qu'un simple fait de figuration va devenir un vrai programme

narratif. La transformation va s'actualiser dans le programme narratif de Gent, sujet pragmatique, qui va enlever Léna.

Gent se remémora le baiser volé lors de cette soirée qui lui paraissait aussi immatérielle que si elle s'était déroulée sur la Lune.

- Une Hélène de Troie peut-elle se concevoir sans un rapt ? fit-il en riant.

Elle sourit tristement.

- Je sais, mais je ne suis que Léna...

- Aimerais-tu devenir Hélène ?

- Et qui m'enlèverait ?

[...]

- Moi, si tu veux, dit Gent.

- Vraiment ?

- Je t'assure.

[...]

Une heure plus tard, lorsqu'il l'invita de nouveau à danser en lui murmurant : « Le taxi t'attend en bas ma reine », elle se remit à rire avec légèreté, sans mot dire ; (p. 15-16).

Or, la superposition que Gent opère entre les figures d'Hélène et de Léna va fonctionner comme un embrayeur d'isotopies, entraînant un nouveau récit qui a pour narrateur cette fois-ci le même sujet opérateur, Gent, devenu sujet de la narration d'une autre forme : une lettre. La superposition des noms se retrouvera également dans son script où Gent apparaît cette fois-ci comme un sujet scripteur. Le narrateur principal l'annonce à la fin du chapitre II : « Un jour, au cours d'un pique-nique dans les environs de la ville, il avait aperçu un fourgon couvert abandonné sur un terrain vague. Dieu sait pourquoi, les premiers mots de sa lettre faisaient précisément allusion à ce fourgon : « A quelques kilomètres du cœur de la ville, dans ses faubourgs, sur un terrain dénudé, gisait un gros fourgon abandonné... » (p.19).

De l'autre côté, cet emboîtement d'énonciations prendra cependant un caractère particulier du fait que ce deuxième récit prend la forme d'une lettre-pensum-thèse de doctorat¹¹⁶ dont les fragments, plus les passages en italiques vont apparaître juxtaposés

¹¹⁶ Nous attirons ici l'attention sur un problème de traduction. A notre avis, le terme « pensum » introduit une nuance négative de « travail ou besogne intellectuelle ennuyeux, pénibles » que le terme « essai », utilisé dans la version originale n'a pas.

au récit fait par le narrateur principal. C'est également dans cette nouvelle forme de récit, par un retour sur l'écriture, que s'inscrit une poly-narrativité transformant le fourgon abandonné en un Grand Cheval de bois : « Il avait lu et relu cette phrase à maintes reprises, puis, songeur, l'avait reconsidérée un moment (un long, très long moment), et, ayant biffé les mots « gros fourgon abandonné », les avait remplacés par un Grand Cheval de bois » (p.19).

Le fait que Gent apparaisse à la fin du chapitre II comme scripteur d'une lettre commençant exactement comme la première phrase du chapitre I, et quelque peu modifiée au chapitre III, nous permet de reconnaître une superposition entre l'écriture d'un roman (chapitre I et III) et une lettre d'amour, celle-ci étant annoncée par le narrateur principal au chapitre II.

Gent apparaît donc comme un actant de l'énonciation juxtaposé au narrateur principal, assumant d'un côté le rôle du narrateur - observateur (chapitre I) et de l'autre, celui du scripteur (fin chapitre II). En tant que scripteur, il lui est possible de changer le parcours figuratif des figures. La transformation qu'il opère notamment à partir de la figure du fourgon va engendrer cette nouvelle figure polysémémique du fourgon/cheval de bois/monstre fonctionnant comme un connecteur d'isotopies et réalisant une superposition des parcours figuratifs et narratifs.

C'est donc le récit de Gent en tant que scripteur (il commence à écrire une lettre d'amour, qui devient un essai, une thèse de doctorat) qui produit la nouvelle forme textuelle du chapitre III, avec ses propres acteurs, temps et espace. Or quoi de plus « normal » qu'une lettre d'amour ? Si nous nous posons la question, c'est en raison du statut particulier de cette nouvelle forme d'énonciation. De fait, elle pose un problème de genre : pas tout à fait une lettre – rien en elle ne rappelle les formules habituelles de la correspondance épistolaire –, ni une thèse ou un essai abouti, elle apparaît comme une intrication de pratiques discursives diverses, mettant côte à côte l'affectif et le scientifique.

Toutefois, ce récit est important car y apparaissent de nouvelles figures, comme c'est le cas de ce Grand Cheval de bois annoncé à la fin du chapitre II, et qui se dresse « à quelques kilomètres du cœur de la ville, dans la plaine dénudée ». La juxtaposition

dans le texte de ces deux programmes narratifs (chapitre II : programme de Gent et Léna et chapitre III : Cheval de bois), fait apparaître une nouvelle opposition : le Cheval (la plaine) vs la ville, qui organise l'espace et les points de vue de la perception.

Ce nouveau récit (chapitre III) fonctionne à la fois comme indépendant et en chevauchement avec la séquence précédente. Si sur la dimension temporelle il reste ambigu (en effet, depuis combien de temps ce Cheval attend-t-il à « la lisière de la ville » et pourquoi ? Qui sont ces hommes qu'il abrite dans ses flancs ?), un enchevêtrement a lieu sur le plan de l'intrigue dans laquelle nous trouvons certains acteurs rencontrés précédemment.

Le Cheval abrite notamment dans ses flancs un groupuscule d'hommes, parmi lesquels Ulysse K, Robert, le Constructeur, Max et Milosh. Ce groupuscule entassé dans le ventre du Cheval apparaît comme un actant collectif. Constitué d'un ensemble d'acteurs individuels, il se trouve doté d'une compétence modale commune à tous les acteurs qu'il subsume : /vouloir/ mais /ne pas pouvoir/ rentrer dans la ville. Ses unités-acteurs se relaient donc par substitution dans l'exécution d'un seul programme narratif, qui est la prise de la ville.

Si nous qualifions ce récit à la fois comme indépendant et comme chevauchant le récit principal du chapitre II, c'est pour deux raisons. Premièrement, il n'est pas pris en charge par le narrateur principal et deuxièmement il met en place, par débrayage, un dispositif figuratif en apparence sans lien avec celui du chapitre II : autre espace, autres acteurs, autre observateur-narrateur. Mais en même temps, il s'inscrit temporellement dans la même saison : cela se passe en automne et un des acteurs, Max, a été « plaqué par sa promesse ». Cette intersection au niveau de la diégèse amène le lecteur (grâce à la mémoire du texte et l'anaphore) à déduire le statut de Max en tant que ex fiancé de Léna et à établir un lien avec le chapitre précédent. N'avait-il pas justement proféré des menaces à l'encontre de Léna et rapportées par elle dans le chapitre II ?

« Te souviens-tu de ce que nous nous sommes dit, un jour, au musée ? Eh bien, au risque de saccager ma propre vie, j'empêcherai par tous les moyens ton bonheur. »

[...]

« - De quoi aviez-vous donc parlé dans ce musée ? Tu lui as juré fidélité éternelle ou quoi ?

- Non, finit par répondre Léna. Il m'a simplement déclaré que si je le trompais, il me tuerait avec l'une de ces terribles armes anciennes qui se trouvaient là » (p.17).

La voilà présente dans le Cheval sous le regard d'un observateur : « Contre les planches du flanc gauche était posée une longue lance que le temps avait piquetée de rouille ». Est-ce la même ? En tout cas, le lecteur se trouve ainsi dans la polyphonie du texte et face à une chaîne figurale où la lance se trouve à la fois dans la diégèse et dans le texte.

Au niveau de la narration, le chapitre III apparaît comme le résultat d'une narration à la troisième personne : « se dressait », « gisait », « réapparaissait », mélangé à des tournures impersonnelles et à la présence du pronom « on » : « les gens avaient l'impression », « se distinguait », « on avait l'impression », le tout provenant d'un sujet de la perception non identifié : « c'était surtout perceptible quand on le regardait de loin. », « quand on s'en approchait », etc.

Une relation cognitive se crée entre un sujet de la perception et l'objet observé : le Cheval. Liée aux conditions atmosphériques (par temps clair ou de nuit), sa perception concerne aussi bien ses formes : (malgré un aspect pataud, figé et l'inélégance des lourdes et épaisses planches de sapin, un certain dynamisme caractérise ce corps géant) ; que la distance qui le sépare de la ville : (fausse impression qu'il s'était rapproché de la cité). Cependant cette perception n'est pas sans nous rappeler celle du chapitre I, à la seule différence qu'à la place de Cheval c'est un fourgon qui est perçu : la similitude phénoménale entre les deux perceptions est à la base de la superposition des deux figures pour un sujet observateur percevant.

Un autre problème lié à cette séquence est celui de sa localisation temporelle. En théorie, la localisation temporelle constitue une des procédures de la temporalisation, c'est-à-dire de la construction d'un système de références, qui inscrit dans le discours permet de situer temporellement les différents programmes narratifs les uns par rapport aux autres.

Or la localisation temporelle de cette unité est très complexe¹¹⁷. Les rares chrononymes présents dans ce passage (les références aux saisons qui permettent, par les conditions climatériques, la perception du Cheval et son usure « au fil des ans ») ne nous permettent pas de reconstruire l'origine de son apparition « dans le texte » comme c'était le cas pour le fourgon, ni de le rattacher à un temps déterminé. Cette figure et le récit où elle apparaît s'inscrivent donc dans la durée. Une opposition est présente : autrefois vs maintenant, sans que cet « autrefois » ne soit déterminé. Tout en gardant ce caractère intemporel, ce récit se manifeste partiellement en concomitance avec le précédent. Ici, nous sommes également en automne et les hommes tapis dans les flancs du Cheval contemplant la ville avec ses restaurants, boulevards, aéroport etc. Le Cheval devient ainsi le point focalisateur à partir duquel la ville est observée. Nous constatons qu'un changement de focalisation s'est opéré entre le chapitre II et le chapitre III. Si dans le premier le point de focalisation était dans la ville, dans le deuxième c'est le contraire¹¹⁸.

Afin de mieux cerner la spécificité de ce discours présent dans le chapitre III, c'est-à-dire sa capacité de se chevaucher avec le récit du chapitre II tout en gardant son aspect intemporel, nous allons prendre en compte quelques éléments importants du chapitre IV.

Ce nouveau chapitre s'inscrit à la suite du chapitre précédent, mettant en place le même groupuscule. Cependant, un nouvel acteur apparaît, Acamante, qui fait le lien entre les deux camps : c'est-à-dire les hommes tapis dans le ventre du Cheval d'un côté et les gens de la ville de l'autre. Son mouvement qui assure le passage entre deux espaces et deux intervalles temporels lui confère un rôle d'informateur. C'est lui qui apporte les nouvelles de la ville, qui rend compte de la tension qui existe entre cette dernière et le Cheval :

¹¹⁷ Nous ne pouvons pas rendre compte de la difficulté de localiser temporellement ce récit sans nous reporter aux autres chapitres. Nous le ferons donc au fur et à mesure que nous avançons dans notre analyse.

¹¹⁸ L'auteur suggère que ce procédé traduirait peut-être « quelque chose des images que les miroirs réfléchissent de loin en loin à travers le temps » (1991 : 138).

« Quelle haine! Vous n’imaginez pas l’aversion qu’ils éprouvent à notre rencontre, replit Acamante. On la sent partout, dans les cafés, le long des rues, dans les files d’attente.

- Rien de plus normal, fit Ulysse K. Comment pourrait-il en être autrement ?

- On la rencontre même chez les gosses. Dans un bâtiment proche de la Poste se déroulait un championnat d’échecs. Sur la façade, on avait disposé une grande affiche avec, en arrière plan, la silhouette d’une sorte de cheval. Aujourd’hui, en passant par là, j’ai entendu des gosses crier : Pouah, le Cheval de bois, crache sur le Cheval de bois ! » (p.26-27).

A cette haine et aversion des uns, correspond le désir de vengeance et de carnage des autres. (« Je vais me venger, et ma vengeance sera terrible ! »). Mais la tension entre la ville et le Cheval ne fait que s’accroître du fait que les hommes tapis dans ce dernier sont dans l’impossibilité d’entrer dans la ville. Cependant, une superposition entre certains acteurs du récit principal et celui-ci est assurée par le mouvement d’Acamante :

« Acamante resta un moment à scruter le visage mi-assoupi et refrogné de Max. Il parut réfléchir quelques instants, puis s’accroupit à ses côtés.

- Max, lui dit-il à voix basse, j’ai vu ton Hélène.

Max leva la tête, ses yeux rougis par l’insomnie lançant des éclairs.

- Où ça ?

- Au Café d’hiver. Elle était en compagnie d’un étudiant » (p.27).

Un peu plus loin :

«- Était-ce le même type avec qui elle s’est enfuie à l’époque ?

- Je ne sais pas, je ne le connais pas. A son accoutrement, il m’a fait l’effet d’être un de ces étudiants qui viennent de rentrer de l’étranger.

Max se mordit les lèvres.

- C’est bien lui, marmonna-t-il entre ses dents » (p.28).

Ce dialogue se rapporte évidemment aux faits du chapitre II, avec une certaine distance dans le temps : « à l’époque ». Un temps indéterminé est passé, et la distance temporelle qui sépare les deux groupes est d’autant plus accentuée par le fait qu’Acamante « ne connaît pas bien l’albanais » (p.28). Appartient-il à un autre temps ? A une autre époque ?

Faisons le point avant d’aller plus loin. Au niveau figural, nous avons assisté à la /transformation/ de cette figure initiale qui est celle d’un fourgon en une deuxième, celle

du Cheval de bois, ceci grâce à la similitude phénoménale établie entre ces deux figures par le sujet de la perception et son écriture :

« Ce n'était pas un hasard s'il avait commencé sa lettre à Léna en évoquant le fourgon des services municipaux, et cela, au moment précis où il lui avait paru discerner dans sa forme une silhouette de cheval. Cela n'avait duré qu'un bref instant, mais suffisant pour que tout l'espace, comme changé en miroir, se fêlât de part en part sous ses yeux » (p.37).

De par son aspect (les vieilles planches composant le portail, les flancs et l'échine, craquelées par le soleil et la pluie) le cheval fait par ailleurs « songer à l'épiderme d'un monstre », d'où le passage à cette nouvelle figure polysémémique : le Monstre. Nous pouvons souligner ici l'importance de cette procédure de substitution sémantique qui fonctionne comme connecteur d'isotopies et qui installe une identité sémantique entre des ensembles relevant de domaines de réalités distincts. Il faut dire que la relation métaphorique est le produit d'une opération énonciative en vertu de laquelle deux ensembles de figures, de configurations se voient assigner une même représentation sémantique.

Ici, cette opération de relation métaphorique que nous pouvons attribuer à l'instance énonciative et qui permet d'assigner une identité sémantique entre le fourgon, le cheval et le monstre est réalisée par l'intermédiaire des instances que celui-ci délègue dans son discours. La superposition et la transformation des figures d'un chapitre à l'autre, (Chapitre I : un fourgon abandonné, Chapitre II : dédoublement : fourgon/cheval, Chapitre III : le Grand Cheval de bois) est liée, d'un côté, au caractère perceptif à l'origine du sujet observateur au chapitre I, et de l'autre au caractère imaginaire du sujet scripteur qui est à son origine au chapitre III. Le narrateur principal du chapitre II n'est là que pour faire le lien entre les deux dimensions. Mais l'enchaînement de ces trois formes différentes de présentation n'est pas sans conséquences pour le lecteur. L'intra textualité des notes écrites (qui, parfois sont emboîtées dans le récit du narrateur principal, parfois prennent un caractère autonome), fait que le lecteur n'est pas seulement confronté à l'histoire racontée par le narrateur principal, mais qu'il est ramené à un autre texte, celui du sujet scripteur. Nous ne pouvons que souligner l'importance de l'enchevêtrement de ces différentes formes d'énonciation, d'autant plus que le phénomène intra textuel prendra de plus en plus

d'importance : presque la moitié du roman, notamment les chapitres III, IV, VII, VIII, ensuite les chapitres numérotés et titrés X, XI, XII, et enfin les chapitres XIV et XVII font en effet partie de ce récit assumé par le scripteur.

Par ailleurs, les notes de ce dernier, quand elles sont emboîtées dans le récit du narrateur principal, sont de plus en plus présentes. Des fragments de cette lettre-pensum-thèse de doctorat se trouvent notamment dans les chapitres V, VI, IX, XIII, XV au point que nous serions en droit de penser que le récit du narrateur principal est mis au service du programme du scripteur et qu'en final c'est le même narrateur-scripteur qui raconte l'ensemble du récit en changeant constamment de focalisation. Cette structure énonciative responsable de l'effacement textuel des distinctions entre scripteur, observateur, personnage et narrateur empêche le lecteur de déterminer avec certitude le statut du sujet qui prend en charge les différents récits ainsi énoncés.

2.3.2.3.3. LA LETTRE-PENSUM-THÈSE DE DOCTORAT

Voyons de plus près le statut particulier de cette lettre-pensum-thèse de doctorat qui annonce une pluralité de genres de discours : cela commence par une lettre d'amour, pour se poursuivre en un essai et en une thèse de doctorat. On voit ici se déployer un nombre de modalités, allant de la modalité passionnelle à celle cognitive, le tout sur une base imaginaire. De fait, puisant son origine dans la perception d'un sujet observateur, elle passe ensuite par une étape d'imagination et de réflexion, avant d'aboutir à l'écriture proprement dite du sujet scripteur. Il en dérive un caractère hétérogène comme nous pouvons le constater dans cette affirmation du narrateur principal : « C'est ce qu'il s'évertuait à lui expliquer dans cette lettre qui ne faisait que s'étoffer, truffée de réflexions marginales, de bribes de réminiscences, voire de faits et de dialogues glanés çà et là » (p.19).

La frontière entre ces différents fragments qui la composent, mais aussi celle du processus de leur conception et d'élaboration est vague et voilée :

Sur la table étaient étalés les feuilles de sa lettre à Léna. Il y avait beau temps que la frontière entre ce qu'il écrivait et ce qu'il pensait s'était estompée. Mais tantôt il s'imaginait avoir couché sur le papier des choses qu'il n'avait fait que penser, tantôt il se convainquait du contraire (p.32).

Ces « explications » fournies par le narrateur principal au cours de son récit, confirment notre hypothèse de départ sur les différents statuts des formes textuelles, et par là de la multiplicité énonciative et figurative qu'elles mettent en place. Même si à l'origine ces différentes formes sont assumées directement ou indirectement par le même sujet scripteur, la frontière entre le processus d'« imagination » qui précède l'écriture et l'écriture elle-même sous sa forme réalisée (notes, thèse ou roman) n'est pas nette, au point que le lecteur est ballotté entre les deux. Le caractère hétérogène de la lettre-pensum-thèse de doctorat est d'autant plus renforcé par son mode diffus de présentation tout au long du roman. Parfois elle fait l'objet d'une narration directe entre le scripteur et le lecteur, parfois elle est prise en charge par le narrateur principal, selon qu'il s'agit du résultat proprement dit de l'écriture du scripteur, ou de sa gestation.

Nous pouvons penser que font partie de la lettre-pensum-thèse de doctorat :

- Les chapitres où la figure principale est le Cheval de bois (récit du sujet scripteur précisé plus haut).

- Les réminiscences assurées par des formes de digressions concernant l'enlèvement et la fuite de Léna et Gent. Intégrées dans le récit du narrateur principal elles apparaissent cependant parfois en narration directe, grâce aux procédures d'enchâssement, comme c'est le cas dans le chapitre V :

« Tu n'arrêtais pas de pleurer ; avec mon dos, je m'efforçais de te cacher la vue de cette horrible minoterie de l'ancien temps et des toitures noirâtres des baraquements. Mais je vais te raconter maintenant quelque chose que je n'osai te confier ce matin-là, de peur que tu ne prisses mon attitude pour du cynisme. Plus d'une fois, au cours de notre trajet en taxi, mais surtout quand nous montâmes dans cette chambre d'hôtel, je me mis à songer à la fuite d'Hélène. En bateau, sur une mer miroitante. Aujourd'hui encore, la polémique fait rage (Seigneur, quelle controverse idiote !) à propos de l'île où elle se donna pour la première fois à Pâris » [...] (p.33).

- Des dialogues imaginaires introduits par le narrateur principal :

« En fait, précisément à cause des notes qu'il écrivait, il lui plaisait, tout comme aux gamins de province, d'imaginer Léna de la sorte (en Hélène de Troie), d'échafauder de temps à autre, entre elle et lui, des dialogues imaginaires comme dans une interview accordée à quelqu'un d'aujourd'hui par une reine d'antan. Depuis qu'il lui avait parlé de ses notes, elle se prêtait parfois à son jeu et le suivait dans ses

élucubrations, mais cette disposition était de trop brève durée par rapport au temps que son propre esprit y consacrait » (p.63-64).

Nous en trouvons un très bel exemple au chapitre VI :

« Il se demanda de quelle manière il pourrait insérer dans ses notes leur conversation de ce soir-là, en y apportant les modifications requises et en imaginant Léna et lui face au Cheval éternel. En fait il était convaincu que dans les scènes impliquant des personnages archaïques, qu'il avait décrites, de même que dans ses notes, dans ses projets d'explication du mythe qui ressemblaient si souvent à des démonstrations mathématiques, il était absolument nécessaire d'introduire des épisodes vivants, contemporains, comme des discussions entre touristes devant les vestiges trimillénaires d'un monument. Tandis qu'ils continuaient à disserter sur le Cheval, le regard braqué vers la plaine obscure où gisait peut-être le fourgon abandonné, des fragments entiers de leur conversation se modifiaient dans son esprit, comme en passant à travers un transformateur.

(- Quelle vision macabre, dit-elle, le regard toujours rivé sur le monstre de bois. Il reste là des jours et des mois entiers à attendre, attendre... Dis, qu'est-ce que tu attends ? Tu ne comprends pas que nous ne voulons pas de toi ?

- Apparemment, il espère encore, dit-il. Peut-être y a-t-il certains gens qui veulent de lui.

- Tu as raison. Il y en a sûrement.

- Malgré cela, il n'arrivera pas à faire un pas en direction de la ville. Il pourra ici, sur ce terrain vague, jusqu'à ce que ses planches s'effondrent l'une après l'autre, et, en même temps qu'elles, les squelettes de ceux qui étaient dissimulés dans son ventre.

- Je ne parviens pas à y croire.

[...])

A quoi penses-tu ? fit Léna en lui caressant les cheveux sur la nuque. Tu as l'air plongé dans tes réflexions.

J'étais en train d'imaginer que nous étions allés ensemble à un pique-nique où, en réalité, je me suis rendu seul » (p.75-78).

Ces passages en italiques et mis entre parenthèses sont donc une autre forme qui participe à l'élaboration de la lettre-pensum-thèse de doctorat. Ce qui est prégnant dans ces passages c'est leur caractère imaginaire. En tant qu'actant de l'énoncé, Gent apparaît comme un sujet cognitif, capable d'affirmer des « vérités ». Ainsi, trouve-t-on la présence de formes prédictives grâce à l'utilisation du futur : « Ce cheval ne bougera jamais d'un pas », « il s'effondrera à l'endroit même où il fut dressé », « Ce cheval pourra sur place » etc. Il lui est également possible d'« expliquer » le passé :

(- Tu m'as dit que les anciens doutaient souvent de la réalité de leurs visions. Tu m'as même raconté, je m'en souviens, qu'on avait mis en doute l'existence d'Hélène !

- En effet. On trouve développé chez un poète antique l'argument selon lequel Hélène ne serait pas venue elle-même à Troie, que ce n'aurait été qu'un simulacre.

- Justement !

- On peut plus ou moins l'expliquer. Les Grecs avaient longuement recherché la fugitive avant qu'elle ne débarque à Troie avec Pâris. Redoutant la fureur du roi son père pour la grave faute qu'il avait commise, Pâris avait erré interminablement en compagnie d'Hélène. (Tout en parlant, il se remémora les deux journées qu'ils avaient passées dans ce lugubre hôtel de province, à l'époque où le père de Gent avait reçu le premier télégramme de menaces.) Il était normal que les émissaires grecs venus réclamer le retour de leur reine enfuie s'entendissent répondre par les Troyens, et même le plus sincèrement du monde : Avez-vous tous vos esprits ? Ou bien rêvez-vous les yeux ouverts ? Il n'est venu ici aucune Hélène, à moins qu'il ne s'agisse de son ombre) (p.82-83).

Cette compétence est surtout requise dans la réalisation de sa thèse de doctorat et son projet d'explication du mythe du Cheval de Troie, performance liée donc à son statut de scripteur. Comme auteur imaginaire, son discours modifie le parcours des figures de la « réalité » à laquelle il se mélange en tant qu'acteur de l'énoncé. En fournissant une interprétation basée sur des hypothèses scientifiques, Gent apporte ainsi une nouvelle écriture-lecture des faits, d'où l'importance de cette forme d'énonciation.

En quoi consiste notamment la thèse de doctorat de Gent Ruvina et quel sujet présuppose t-elle ? Là encore nous pouvons distinguer plusieurs rôles du scripteur, en fonction de la nature des énoncés qu'il assume. Comme nous venons de voir, cette lettre-pensum-thèse de doctorat a un caractère hétérogène, d'où la pluralité des facettes de son scripteur.

La forme la plus importante est celle des chapitres qui narrent le récit du groupuscule tapi dans le ventre du Cheval de bois. A l'origine de ces fragments se trouve un sujet observateur, racontant à la troisième personne (cf. chapitres III, IV, VII, VIII, X, XI, XII, XIV, XVII). C'est dans ces formes que la fonction de scripteur se trouve réalisée. Nous avons sous nos yeux le résultat de son écriture. Le sujet scripteur s'y trouve donc accompli.

Son récit reprend le mythe du Cheval de Troie. Des hommes tapis dans ses flancs attendent de rentrer dans la ville. Leur programme narratif est la prise de la cité. Or, l'enchevêtrement avec le programme de la ville et de ses acteurs dont le scripteur fait partie, – fait que l'intrigue du *Monstre* se construit notamment dans l'intersection des deux récits : celui du sujet scripteur et celui du narrateur principal.

Pour l'énonciataire il s'agit donc de se mouvoir entre les deux et de construire son propre récit. En tant que récepteur de ce récit global, celui du *Monstre*, il s'agit pour lui d'interpréter la superposition des deux programmes. Or cette superposition est telle que dans le programme narratif qui a lieu dans la ville ne se réalise que l'enlèvement, alors que dans celui du groupuscule il s'agit de mettre en place une punition qui prend ici la forme de la vengeance. La disposition textuelle qui juxtapose et alterne dans le texte les deux programmes de manière chronologique, produit un effet de suspens lié à l'intrigue elle-même ou plutôt au déroulement de la sanction. Car cette performance qui consiste à faire entrer le cheval dans la ville est d'abord liée à la compétence du groupuscule chargé de ce faire, mais aussi à la résistance et au contre-programme déployés par la ville : ne pas faire entrer le cheval dans la ville. Ce qui est intéressant de constater c'est que deux variations opposées vont faire leur apparition à partir de ce nœud : dans le chapitre VIII (récit de l'observateur-scripteur), la ville cède et les hommes tapis jusque là dans le Cheval rentrent dans son espace. Mais nous ne sommes pas dans Troie, mais bel et bien à Tirana. En effet, un passage du chapitre VIII laisse apercevoir la ville en flammes, jonchée de fusillés, les pendus se balançant aux poteaux téléphoniques :

« Avant d'avoir gagné le centre, il trouva devant lui les premiers pendus. Ils se balançaient en silence à mi-hauteur des poteaux téléphoniques. Plus loin, couchés côte à côte sur les trottoirs au milieu de flaques de sang, gisaient les fusillés. Devant la vitrine d'un magasin étaient étendus deux cadavres mutilés » (p.114).

Mais ce n'est là que le rêve du Constructeur. Au chapitre XIV, au contraire, la ville résiste, au grand désespoir des hommes tapis dans le ventre du Cheval :

« Maudite ville ! Jour et nuit, tu nous fais face avec tes cheminées, tes balcons, tes lumières abhorrées » (p.173).

Le Cheval de bois ne rentre donc pas dans la ville. Il pourrit en attendant interminablement de pouvoir s'emparer d'elle :

« Au milieu de la plaine, face à la ville, se dressait comme auparavant le Cheval de bois. Ses vieilles planches avaient pourri par endroits et le vent s'engouffrait par des fentes et des orifices sans nombre. Ils s'y tenaient toujours tapis, couchés paresseusement sur de vieilles couvertures dans les poses les plus diverses » (p.186).

Une très grande liberté est donc offerte à l'énonciataire par cette mise en discours originale : il a la possibilité de faire et de défaire le mythe, grâce notamment au récit du scripteur qui place l'événement parfois devant, parfois derrière les acteurs, en laissant de cette façon une marge importante entre les deux. Le scripteur « réécrit » donc le mythe, en offre une nouvelle lecture, mettant à la place de la sanction, une rétribution. Il délivre ainsi les acteurs de la cité de l'angoisse et de la terreur dans laquelle ils sont plongés. Cette performance du sujet scripteur n'est cependant pas sans lien avec son statut d'acteur de la ville, par conséquent objet de la pression et de l'angoisse qui l'entoure, ce qui se reflète dans ses écrits.

Gent apparaît donc à la fois comme sujet opérateur et sujet cognitif. En effet, la mise en place d'un tel sujet, comme celui qu'il apparaît dans son rôle de scripteur, formulant différentes hypothèses sur le mythe du Cheval de Troie est fonction d'un certain effet de « scientificité ». Son discours apparaît tantôt comme interprétatif, dans la mesure où il est à l'origine de l'interprétation d'une série d'événements historiques. Il exploite pour cela les discours antérieurs considérés alors comme discours référentiels, avec le savoir-vrai comme projet et objet de valeur visé. Tantôt il joue sur le persuasif, avec tout le jeu de la démonstration que cela implique. Ce positionnement entre persuasif et interprétatif confère à ce sujet un double statut : il croit, (le croire constitue le fondement du discours scientifique) et dans une moindre mesure fait-croire en soumettant son croire à l'énonciataire. Son discours est donc dominé par une visée de conversion, mis en scène dans l'énoncé dans les notes adressées à Léna.

Comme nous avons vu plus haut, Gent est capable de proférer un tel discours dans sa qualité de sujet cognitif : doté par l'énonciateur d'un savoir parfois partiel (en tant qu'acteur), parfois global (en tant que scripteur), il est installé par lui dans le discours de différentes façons. Ainsi, permet-il de médiatiser la communication du savoir entre énonciateur et énonciataire sous des formes très variables : en syncrétisme avec le sujet pragmatique, il rend compte et incarne l'état d'angoisse et de

dédoublé du monde ; différent du sujet pragmatique (acteur autonome – informateur), il apporte réflexion, vérité et dénonciation.

Par ailleurs, le recouvrement, la fusion même qui s'esquisse dans le texte entre Gent et Laocoon est important, car, tout comme Laocoon qui a pour but de livrer un message de nature politique, Gent est aussi chargé de découvrir les vérités cachées derrière les fraudes et les falsifications politiques. Comme le met en évidence B. Kuçuku, Gent est d'une certaine façon un Laocoon car il se pose contre la grande trahison dans l'histoire de l'humanité. Laocoon apparaît vivant chez Gent des dizaines de siècles après, alors que celui-ci sent comment il se fige et se transforme en une statue de marbre tout comme Laocoon, étouffé par les serpents :

« Il se sent seul dans cette plaine immense, des confins de laquelle il s'attend à voir surgir des monstres pour le châtier. Se traînant dans la boue, ils s'avancent vers lui. Il a la sensation d'être pétrifié sur place, transformé en une statue de marbre, à l'image de Laocoon, au milieu d'un lointain tumulte. Il se trouve au musée du Louvre, à Londres, à Madrid, entouré d'une innombrable foule de flâneurs et de touristes. [...] Il veut ouvrir la bouche pour raconter les faits tels qu'ils se sont produits, mais le marbre dont il est fait, l'en empêche » (p.189).

En conclusion, la structure discursive et narrative du *Monstre* telle que nous l'avons mise en évidence crée un lecteur à la fois incertain et angoissé : incertain à cause du montage et de la superposition des figures, ainsi que du changement continu de point de vue entre les formes scripturales réalisées et celles qui sont encore dans l'imaginaire du sujet qui les prend en charge. Comme nous l'avons vu plus haut, la frontière entre les deux n'est pas étanche : l'imaginaire interfère dans le réel et vice-versa. Angoissé, à cause de cette présence éternelle du Cheval de Troie aux alentours de la ville et du danger imminent qu'il représente.

Mais, de l'autre côté, et nous suivons ici les propositions de F. Alimani, *Le Monstre* enferme aussi en lui une nouvelle variante du drame : l'image étonnante du monstre redevenant à nouveau un grand fourgon ridicule planté dans la boue :

(- Le voici, dit-il.

- Qui ça ?

- Le Cheval de Troie.

Elle ne décolla pas la tête de son épaule.

- Il peut bien paraître ce qu'il veut, dit-elle d'une voix dolente. Depuis quelques temps, il ne me faisait plus aucune impression.

- Vraiment ?

- Vraiment. Il fut un temps où sa seule vue m'effrayait ; maintenant, il m'est devenu indifférent.

- Voilà une bonne chose.

- Depuis quelque temps, davantage qu'un cheval, je crois même voir en lui un fourgon.

- Bizarre !

- Surtout ce soir, dit-elle d'un ton évanescent, surtout ce soir Gent.

Il lança un regard oblique vers sa tête blonde. Ses mains, qu'il tenait dans les siennes, étaient brûlantes.

- Il paraît que ses deux jambes de devant se sont enfoncées profondément dans la boue.

- Il s'agit bien plus d'un fourgon que d'un cheval, dit-elle. Un fourgon arrimé à quatre pieux, dont deux se sont affaissés et tordus sous son poids.

Il lui caressa les cheveux.

- Tu ne partages pas la même impression ? Tu ne trouves pas maintenant ridicule cette caisse de bois qui nous effrayait jadis ?

- Non.

Elle eut un rire silencieux.

- Il fut un temps où il suscitait en moi un sentiment opposé, reprit-elle. Mais au bout du compte, pourquoi tant parler de lui ? Il n'a qu'à rester là au milieu de la plaine, planté comme un épouvantail. Quant à nous, nous ferions mieux de parler d'amour.

[...]

- Hélène de Troie..., fit-il. Les gamins continuent-t-ils de t'appeler comme ça ?

- Des fois. Mais moins qu'auparavant) (pp.180-181).

Nous assistons ici à un retour au discours amoureux. La dynamique des figures telle que nous l'avons observée dans l'appareil textuel à travers le plan figuratif, énonciatif et narratif, trace un parcours figural qui part du « fourgon », pour aller au « cheval de bois » et retourner, finalement, au « fourgon ».

2.3.2.3.4. EFFETS DE LA FORME SCRIPTURALE

Interrogeons-nous à présent sur l'utilisation de cette forme scripturale présente dans *Le Monstre* et ce qu'elle apporte en effets de sens. Elle s'y trouve sous deux modalités : réalisée, quand il s'agit du récit du scripteur, et en cours d'élaboration,

quand le narrateur principal nous montre la matière à partir de laquelle elle s'informe. L'alternance de ces deux formes n'est pas anodine, elle saisit l'énonciataire par un effet sensible.

En effet, l'acte d'écrire, placé sous l'égide du narrateur principal, précède le récit du scripteur et installe ainsi, entre les deux, un espace pour l'énonciataire. Le passage d'un récit à l'autre affecte le lecteur d'une façon particulière car les deux récits, comme nous l'avons vu plus haut, entretiennent des relations et relaient l'effet d'angoisse qui par conséquent devient plus « proche » pour l'énonciataire : prenant deux formes différentes (liée au figuratif dans le récit du narrateur principal et plutôt à l'intrigue dans le récit du scripteur), cet effet se retrouve dédoublé et devient plus concret et « justifié » pour le lecteur.

De plus, dans le récit du scripteur, le Cheval devient « concret ». Ce n'est pas le cas dans le récit du narrateur principal où le Cheval est plutôt « imaginaire ». Ce qui n'est que « crainte » et « appréhension » dans ce récit, devient presque « palpable » dans le récit du scripteur. Le Cheval est là, prêt à l'assaut, le danger est imminent. Il est réel même dans le rêve du Constructeur où la prise de la ville se réalise. Par conséquent, le lecteur se trouve aussi confronté à cette « réalité » fictionnelle du Cheval et assiste pas à pas à la possibilité que la ville soit prise, d'où un effet d'« angoisse » qui fonctionne en écho avec l'angoisse des acteurs de la ville. Par ailleurs, les deux espaces mis en place dans les deux récits fonctionnant sur le mode englobant/englobé, le lecteur se trouve d'abord à l'extérieur mais aussi, et surtout, à l'intérieur de la ville comme possible habitant de celle-ci.

Si nous considérons la place occupée par les deux récits dans l'économie d'ensemble du *Monstre*, nous nous trouvons face à un inversement des rôles entre le local et le global. Enchâssé à l'origine dans le récit du narrateur principal, le récit du scripteur vient vite le troubler, au point que le régime d'interprétation de l'intrigue pour le lecteur se trouve à la jonction des deux récits. Cela ressemble presque à une bande de Möbius à cause des torsions qui rentrent en jeu et de l'image spéculaire que les récits s'envoient l'un l'autre.

A partir de là, trois types de saisies se dessinent pour le lecteur : une saisie impressive qui jaillit de cette intrusion du récit scriptural dans le récit global à travers la lettre-pensum-thèse de doctorat ; une saisie sémantique qui dérive du montage des figures de ces deux récits ; et une saisie molaire qui sera déjouée par les autres.

En ce qui concerne la première saisie, nous pouvons nous interroger sur la manière dont l'irruption d'un autre récit dans le récit global affecte l'énonciataire. En tant qu'« accident »¹¹⁹ porteur de sens, cette lettre-pensum-thèse de doctorat dicte une autre perception des faits pour le récepteur. Elle le saisit autrement. Elle le touche dans son corps (l'angoisse devient palpable) et crée un effet d'« encerclement » et de « siège ».

Par ailleurs, les différents régimes d'énonciation présents dans *Le Monstre*, créent une configuration particulière obligeant le lecteur à s'installer différemment dans sa lecture : en simple récepteur d'une histoire qui lui est racontée à la troisième personne d'un côté et plutôt impliqué sensiblement de l'autre. Du point de vue de la cohérence, les deux récits fonctionnent en complémentarité et suscitent une interrogation existentielle pour le lecteur. En effet comment vivre avec ce Monstre, « capable de s'adapter à chaque époque » ? (Ne vient-il pas de l'Antiquité ?). « Saisissable et insaisissable » à la fois, semant la terreur et mettant à profit les angoisses des générations précédentes, il est « une nouvelle terreur, la terreur politique », « suscitant le doute, l'appréhension, l'effroi ».

A la fin de cette première analyse des extraits que nous avons tirés du *Monstre*, nous tenons à souligner encore une fois l'importance de ces formes d'intervention du scripteur dans le récit global. En effet, celui-ci est non seulement à l'origine de la perception du monstre qui génère angoisse et terreur, mais par sa qualité de scripteur, il exerce son faire interprétatif, évaluatif et judicateur, dans l'intention de persuader Léna, et à travers elle le lecteur, de la vérité du croire et du savoir qui fondent son discours. Grâce à ce faire persuasif il permet à la fin du récit la transformation d'état de Léna qui n'est plus en proie à l'angoisse que lui inspirait le monstre. La conversion est réussie :

¹¹⁹ Nous empruntons ce terme à G. Didi Huberman, (1990).

de fait, la figure du fourgon/cheval cesse d'être dédoublée et devient pour le sujet observateur une simple caisse de bois plantée dans la boue.

2.3.2.4. Lecture paradigmatique du *Monstre*

Une autre lecture du *Monstre*, paradigmatique cette fois, est possible. En effet, les variations corrélatives des espaces, des actants et des temps reconnues plus haut nous amènent à voir dans les disjonctions et conjonctions successives un principe paradigmatique d'organisation narrative dans ce roman. Par ailleurs, des procédés de substitution paradigmatique sont à l'œuvre grâce aux embrayeurs d'isotopies auparavant mis en évidence. Ils introduisent ainsi plusieurs lectures différentes et nous poussent à voir, à l'intérieur même du roman, un certain nombre de « variantes » de l'histoire du Cheval de Troie.

En observant l'organisation d'ensemble du roman, nous pouvons nous rendre compte des projections sur l'axe syntagmatique de catégories paradigmatiques par l'alternance, d'un chapitre à l'autre, de temps, d'acteurs et de lieux différents, parfois très éloignés l'un de l'autre. La stratégie narrative qui régit le tout ordonne des imbrications et des interférences entre ces parcours narratifs en faisant preuve d'une sorte d'intelligence syntagmatique dans la compétence narrative. Ainsi est-il obtenu un axe syntagmatique qui mêle, en un seul, trois niveaux différents. D'où, pour le lecteur, ces sauts d'un temps à l'autre, d'un espace à l'autre, notamment de l'Antiquité aux temps modernes, de Troie à Tirana, du plan figuratif concret à un autre plus abstrait.

En prenant en considération le rôle des projections paradigmatiques dans l'organisation du discours narratif du *Monstre*, nous pourrions même penser qu'il existe une triplication à l'intérieur du schéma narratif du même programme narratif. Si l'organisation syntagmatique des actes qui définissent le programme du Cheval de bois dans l'*Iliade* déploie les Grecs voulant entrer dans la ville de Troie, *Le Monstre* déploie, quant à lui, trois niveaux de lecture, diversifiant de ce fait le parcours figuratif et thématique du roman. Ainsi triplé, ce programme est partiellement identique surtout en ce qui concerne la dimension pragmatique. Aussi, les comportements somatiques signifiants, organisés en programmes et reçus par l'énonciataire comme des « événements », indépendamment de leur éventuelle utilisation au niveau du savoir, se

résumement-ils, pour les deux parcours principaux, celui de l'Antiquité et celui des temps modernes, à la fuite d'Hélène/Léna, à l'apparition du Cheval/fourgon, ensuite au dilemme du spectateur quant à la prise de la cité. Cependant ce programme narratif est soumis à des variations, pas seulement figuratives. C'est notamment à ce dernier point que les deux parcours divergent dans les deux variantes principales : Si le Cheval des Grecs parvient à s'introduire dans Troie, le fourgon pourrit à la lisière de Tirana. Pour ce qui est de la troisième lecture, celle métaphorique faisant état du schisme au sein du camp socialiste, l'isolation et l'encerclement de l'Albanie sont à la fois réels et irréels. Cette mise en relation métaphorique renvoie, par ailleurs, à un autre aspect du mythe du Cheval de Troie : à la trahison, au complot et à la pression.

La trahison est particulièrement présente au chapitre X, au sujet de Laocoon. Sans vouloir faire de l'extrapolation, nous avons l'impression que parfois nous pouvons lire en filigrane l'histoire de l'écrivain lui-même, sujet à des pressions et des critiques, ce qui témoigne de l'intrusion de la politique et de l'idéologique dans les questions artistiques et littéraires.

En un mot, le parcours interprétatif du *Monstre* instaure une perspective dynamique entre les différentes variantes qu'il inclut tout en installant un système de résonances et d'échos entre elles. Du point de vue de l'interaction des différentes grandeurs figuratives que renferme chacun des niveaux, un transfert de sens est rendu possible grâce à la présence des trois dimensions. Les isotopies figuratives relatives au fourgon renvoient à d'autres isotopies figuratives : celles du Cheval de bois, qui renvoient à leur tour à des isotopies thématiques plus abstraites, comme celle de l'« angoisse », de la « terreur politique » et de la « trahison ».

Nous assistons donc à une pluri-isotopie, autrement dit à une superposition dans le même discours d'isotopies différentes. Introduite par des connecteurs d'isotopies, cette pluri-isotopie est liée aux phénomènes de polysémémie : la figure pluri-sémémique qu'est celle du Cheval, propose virtuellement plusieurs parcours figuratifs, et donne lieu à des lectures différentes et simultanées. La métaphore du Cheval de bois, en tant que relation structurale particulière, assure et recouvre la distance entre le niveau figuratif du discours et le niveau abstrait auquel il renvoie.

En conclusion de notre analyse, nous pouvons remarquer que ce roman se révèle « illisible » ou « lisible » en fonction du type de lecture à laquelle on le soumet. Le heurtant sans cesse à une complexité provenant d'ordres différents, ou au contraire, manifestant une cohérence imprévue, le lecteur du *Monstre* se rend compte de la stratégie développée par le texte pour déjouer ou bloquer la rationalité pratique et la saisie molaire qu'elle sous-entend. En effet, ce texte empêche une lecture référentielle obéissant à un savoir associatif partagé. En revanche, il présuppose une saisie sémantique et impressive qui implique les dimensions et les catégories, spatiales, temporelles et perceptives de la figurativité.

Comme le souligne J. Geninasca, l'organisation narrative, l'intrigue, le récit « ne font sens que par rapport à la hiérarchie des actes énonciatifs qui, les prenant en charge, les informe » (1997 : 166). Il appartiendra au lecteur donc de déployer la compétence que présuppose l'instauration de l'objet sémiotique littéraire que constitue le texte. A lui d'établir des relations d'équivalence et de transformations sémantiques qui vont définir la cohérence du roman. A ce stade, sa tâche dans *Le Monstre* devient plus facile. L'univers de valeurs dégagé à partir de la structuration du texte l'amène à trouver sa place dans l'affrontement des « variantes » et des croires que chacune d'elle renferme.

Ainsi, son parcours interprétatif est-il fait de successions temporelles qui rejettent le temps linéaire et qui mettent sur le même plan deux chapitres qui n'étaient pas en lien ; d'une organisation textuelle qui apparaît en filigrane entre des récits mis à distance jusqu'à ce qu'il arrive à reconstituer une intrigue à l'aide de segments dont la structure discursive présente quelque ressemblance ; une logique narrative se profile enfin entre les parties ainsi rassemblées. Dans l'optique du schéma narratif qui le guide dans sa quête de cohérence du *Monstre*, le lecteur perçoit le sens général de la transformation que postule l'articulation du roman en deux, voire en trois strates complémentaires, imbriqués et se faisant écho l'un à l'autre.

2.3.3. *Les tambours de la pluie*

Éditions Fayard, 1985, (1^{ère} édition en français Hachette 1972). Traduit de l'albanais.¹²⁰

Ce roman prend comme point de départ le suicide d'un pacha turc après son échec devant une citadelle balkanique. Qualifié de « roman de guerre classique, dur et froid » (Kadaré, 1991 : 72), il a paru en Albanie en 1970 sous le titre original de *La Citadelle*. Ce titre était destiné à le faire « passer » à travers les critiques éventuelles.

2.3.3.1. Découpage et disposition intra-textuelle.

Sous une forme littéraire plus sage que *Le Monstre* Kadaré fait ici le choix d'un récit « austère », alternance de chapitres numérotés et de brefs préambules aux résonances de psaumes. A une opposition typographique romain vs italiques correspond une prise en charge du récit par deux narrateurs différents : l'histoire est racontée à la troisième personne du point de vue du camp turc dans des chapitres d'une sévère objectivité, auxquels répondent les passages en italiques assumés par un autre narrateur. Le point de vue de ce dernier est localisé dans la citadelle et il raconte à la première personne du pluriel. La différence entre ces deux formes de narration nous permet de dire que la narration est binaire : d'un côté nous avons affaire à une reconstruction historique très détaillée (chapitres numérotés), et, de l'autre, à des pages d'un journal intime qui apparaissent sous forme de résumé (passages en italiques). Ces deux formes de récits qui alternent tout au long du roman (15 chapitres et 15 passages en italiques), n'ont pas la même longueur : les passages en italiques ne dépassent jamais deux pages pour un total de 28 pages, alors que les chapitres numérotés représentent un total de 272 pages. Il en résulte un certain déséquilibre entre les deux récits, au moins en termes d'étendue et d'espace textuel.

¹²⁰ Le nom du traducteur ne figure pas sur la page de titre de cette première édition en français. Nous savons cependant que c'est Jusuf Vrioni qui a traduit cet ouvrage. Appartenant à une famille déclassée et ayant été emprisonné et considéré comme « ennemi » et « d'agent des occidentaux » durant le communisme, son nom n'avait pas droit de cité. C'est pour cette raison qu'on l'appelait le « traducteur fantôme ».

Par ailleurs, des phénomènes d'expansion et de condensation sont respectivement à l'œuvre à chaque fois que nous passons du récit principal au récit en italiques. Il est à noter que 7 pages blanches interrompent de façon non systématique des séquences italiques-chapitres.

Avec *Les tambours de la pluie* nous assistons donc à une bipartition du roman qui peut être considérée comme un fait typographique, narratif et énonciatif à la fois. Le passage de la troisième à la première personne avec le changement de perspective¹²¹ qu'il implique, marque nettement une rupture de l'homogénéité énonciative. Deux narrations sont juxtaposées, l'une débrayée, l'autre embrayée, en fonction du point de vue et de la position spatiale des instances déléguées de l'énonciation, en charge de la narration. Apparaît ainsi une opposition entre dehors vs dedans et ouvert vs fermé. Cette bipartition constitue en même temps un fait sémantique car les passages en italiques annoncent un univers différent de celui qui est présenté dans les chapitres. Ainsi est mise en place une opposition résistance vs encerclement qui correspond aux rôles respectifs des actants dans chaque récit : assiégés vs assiégeants et à leurs programmes narratifs correspondants.

Nous allons voir à présent comment se développe chacun de ces programmes avant de nous concentrer sur les effets de sens que produit leur mise en perspective.

2.3.3.2. Le siège : un programme narratif à lectures multiples

Le programme narratif du siège qui se dessine dans ce roman peut faire l'objet de trois lectures différentes.

Une première lecture, « historique », conduit au conflit qui opposa l'empire ottoman à l'Albanie médiévale, notamment à travers le siège d'une de ses citadelles (cf. citadelle de Shkodra) au XV^{ème} siècle. L'ouvrage décrit le début de ce conflit, et plus

¹²¹ Afin d'avoir accès à l'optique extérieure du roman, celle des chroniqueurs turcs, Kadaré nous raconte qu'il a lu une centaine de pages écrites par des chroniqueurs de guerre turcs qui accompagnaient l'armée en campagne. Et pour bénéficier d'une optique différente de la leur, il s'est servi d'un livre d'un prêtre albanais, qui servait dans l'armée à l'intérieur d'un château. Ce prêtre, Marin Barleti, a écrit un ouvrage magnifique, *Le siège de Shkodra*, où à travers des chroniques, tout est décrit avec

précisément une des premières expéditions de l'armée ottomane dont le nombre devait s'élever à vingt-quatre, durant les trente-cinq années d'hostilités entre les deux camps. Cette première lecture du roman évoque ainsi la résistance albanaise au XV^{ème} siècle face à l'empire ottoman. Un passage en italiques qui nous met dans la perspective des assiégés nous en donne une belle illustration :

« Ils ont repris leurs assauts. Depuis que les premiers nuages sont apparus à l'horizon, pour repartir, apeurés, comme ils étaient venus, les assiégeants ont intensifié leurs attaques à l'extrême. Ils jettent toutes leurs forces dans la bataille.

Chaque jour, par vagues renouvelées, ils déferlent vers nos murs, que les boulets ont maintenant criblés de brèches. Ils y appuient des centaines d'échelles, les escaladent, se battent au corps à corps avec les nôtres, puis, refoulés, remontent à l'assaut avec une fureur redoublée. [...]

Nous restons ici, jour et nuit, au sommet des remparts. La faim et la soif nous donnent des vertiges. [...]

Ils ont tout tenté contre nous, depuis les canons gigantesques jusqu'aux rats infectés. Nous avons tenu et nous tenons. Nous savons que cette résistance nous coûte cher et qu'il nous faudra la payer plus cher encore. Mais sur le chemin de la horde démente, il faut bien que quelqu'un se dresse et c'est nous que l'Histoire a choisis. Le temps nous a placés à la croisée des chemins ; d'une part, la voie facile de la soumission, de l'autre, la voie ardue, celle du combat. Nous avons choisi la seconde. Nous aurions pu opter pour la première si nous n'avions pensé qu'à nous. Il nous aurait été possible de terminer nos jours dans la paix, auprès de nos charrues et à l'ombre de nos oliviers, mais une pareille paix eût équivalu à la mort.

Leur rage a atteint son paroxysme. L'heure de la grande épreuve sonne. Le ciel se couvre de nuages. Ils affluent de tous les points de l'horizon, impatients d'assister à ce carnage » (p.287-288).

Ce passage rend compte à lui seul de l'échelonnement de violence, de cruauté et de mort qui aboutit à la création d'un effet de tension dans le récit, amplifié sans cesse par la barbarie de la guerre et les tentatives désespérées perpétuellement renouvelées pour la prise de la citadelle – première bataille, ruses de guerre : construction d'une galerie souterraine, interruption de l'eau, deuxième attaque, animaux infectés, assauts quotidiens – ne font qu'accroître l'angoisse, la tension et enfin, l'absurdité d'une telle entreprise. Par un mouvement allant crescendo, la consternation,

minutie : le nombre d'obus tombés quotidiennement sur la citadelle, les hallucinations des soldats dans la ville assiégée, les maladies. *Entretiens avec E. Faye*, (1991 : 54-55).

l'inquiétude et les tristes présages finissent par aboutir à une lourde défaite, à un échec total qui atteint son paroxysme avec le suicide du pacha.

Une seconde lecture, qui se réfère sur le plan temporel non plus à l'Albanie du XV^{ème} siècle mais à celle des années soixante, renvoie à la sortie de l'Albanie du camp socialiste et à son encerclement par les pays de l'Est. Dans ce sens, cette citadelle assiégée n'est pas sans nous rappeler le roman précédent, *Le Monstre*, dont le siège est, comme nous l'avons vu plus haut, une des thématiques principales. Tout comme le lecteur du *Monstre*, celui des *Tambours de la pluie* ne manque pas d'établir un parallèle avec les événements du conflit albanos-soviétique, lorsque l'Albanie fit l'objet d'un blocus implacable, économique et politique à la fois, de la part de l'URSS et des pays du Pacte de Varsovie.

A partir de cette superposition, se dessine sur un plan plus abstrait l'opposition entre la résistance du petit d'un côté et l'acharnement du pouvoir politique de l'autre. Sémiotiquement parlant, cette opposition résulte de l'investissement thématique qui caractérise les figures de chacun des plans et des programmes narratifs eux-mêmes : le siège et la résistance. De par cet affrontement qui est déployé à travers ces programmes et une certaine analogie de fonctionnement, se fait sentir en filigrane une troisième lecture qui renvoie au système communiste. En effet, l'empire ottoman apparaît ici incommensurable, tragique, grotesque, bureaucratique, totalitaire : la liberté de parole se trouve menacée, la brutalité et les punitions arbitraires font la loi, la répression et le système anti-démocratique dominant. Nous voilà au cœur d'une dictature. En témoigne ce passage tiré du chapitre X :

A quelques pas devant lui, l'intendant en chef aperçut l'architecte, qui marchait seul suivi de son garde. Les deux jeunes officiers des janissaires le remarquèrent aussi et se mirent à rire.

« Avec toute son instruction, il s'en est fait remonter par un cheval, dit l'un.

- Ils sont tous comme ça, ils se gorgent de copieux traitements pour ne rien faire.

- Si tu crois qu'on les aime en haut lieu ! On ne trouve pas mieux. [...] »

Les janissaires éclatèrent de rire. L'un d'eux se retourna et, à la vue de l'intendant en chef et de Sarudja, il chuchota quelques mots à ses camarades, qui cessèrent de rire aussitôt. Surpris de ce silence soudain, l'un des deux jeunes officiers se tourna à son tour et en devina la raison. Cela ne fut pas de son goût et, voulant montrer qu'un

janissaire ne craint pas de dire ce qu'il pense, même devant des dignitaires, de si haut rang fussent-ils, il s'écria, enflant sa voix :

« - Eh bien oui, il arrive qu'un cheval réussisse là où un homme instruit a échoué. »
[...]

L'intendant en chef blêmit.

« - Officier, répète un peu ce que tu viens de dire ! cria-t-il furibond. Répète ! [...]

« - Désarmez-le ! » dit l'intendant en chef. [...]

« - En prison ! » dit l'intendant en chef et, hélant un officier de haut grade qu'il aperçut dans la foule :

« Conduis-moi ce scélérat en prison », commanda-t-il. [...]

« - Tu as très bien fait, dit Sarudja, lorsqu'ils se furent un peu éloignés. Il aurait peut-être mieux valu dire à nos gardes de le tuer sur-le-champ.

- Ça revient au même, dit l'intendant en chef, le tribunal le condamnera à mort »
(p.223-225).

Cette troisième lecture que nous décelons dans le roman renvoie alors à un autre encerclement : à celui d'une Albanie « hypercommuniste qui assiège et cherche à étouffer sa part la plus libérale. Ainsi, c'est l'Albanie qui est à la fois l'assiégeant et l'assiégé » (Kadaré, 1995 : 94). Dans cette hypothèse, le récit fait d'autant plus l'éloge de la résistance : résistance à toute tentative de privation de liberté, de quelque type qu'elle soit ; éloge de l'abnégation qui devient encore plus appréciée face aux menaces et aux pressions d'altération et d'autoritarisme. Le siège de soi-même devient alors un moyen de prise de conscience de soi.

En conclusion, la superposition de ces trois lectures nous amène à voir que *Les Tambours de la pluie* guident le lecteur vers un feuilletage subtil d'isotopies et de sens et permettent une identification du monde contemporain, tout en apparaissant comme un roman uni-temporel.

2.3.3.3. La mise en perspective des programmes narratifs

Revenons à présent sur la mise en perspective des deux programmes narratifs ci-dessus relatés. Ici, elle conserve les deux programmes opposés, tout en privilégiant celui d'encerclement et de siège de la citadelle, programme qui est largement explicité au dépens de l'autre, qui n'est manifesté que de manière fragmentaire. Ce procédé stylistique qui consiste dans une présentation alternée des programmes selon deux

perspectives opposées, peut être chargé de significations pour le lecteur car nous savons notamment que la mise en perspective joue sur le rapport énonciateur/énonciataire. La saisie à laquelle le texte fait particulièrement appel en raison de l'alternance des narrations qui le prennent en charge, est une saisie rythmique. L'état thymique de l'énonciataire change donc constamment en fonction du changement de perspective.

Mais regardons de plus près les relations et les différences qui existent entre les deux types de narration qui mettent en place respectivement les programmes narratifs du siège et celui de la résistance ainsi que la manière dont ils saisissent le lecteur.

Commençons par les passages en italiques qui ouvrent chaque chapitre du roman. Beaucoup plus courts par rapport aux chapitres, les passages en italiques sont plus précis – des dates apparaissent souvent :

« Le 26 juillet, nous décidâmes de faire effondrer la galerie » (p.173), « Cela fait trois jours qu'ils se livrent à une besogne qui nous paraît incompréhensible. » (p.209), « Finalement, le 11 août, ils nous coupèrent l'eau » (p.231), « L'assaut a été donné le 22 août, vers midi, par une chaleur qui semblait devoir tout embraser » (p.267).

Ils créent des moments de pause après le récit de très grande tension des chapitres. Nous pouvons reconnaître en eux la figure de « sommaire » qui consiste à raconter en quelques paragraphes ou quelques pages, plusieurs journées, mois ou années d'existence sans détails d'actions ou de paroles (cf. G. Genette). Tandis que les chapitres numérotés reprennent ou devancent, sous forme développée et d'un autre point de vue, les informations que l'on découvre dans les passages en italiques.

Cet effet d'expansion de l'information est réalisé grâce à l'un des outils de la manipulation énonciative : l'utilisation de la cataphore sémantique. L'énonciateur joue sur la compétence cognitive de l'énonciataire, sur sa capacité à passer de la condensation à l'expansion ou vice-versa ou, comme l'appelle J. Courtés, l'« élasticité du discours ». Cette figure fait appel à un savoir déjà inscrit dans le discours. En théorie, la cataphorisation sémantique reprend, en expansion, les éléments présentés en premier sous forme condensée.

Remarquons que cette expansion de l'information est réalisée en ayant recours au savoir inégal des deux narrateurs qui prennent en charge chacune des deux formes de

narration. En effet, même s'ils occupent tous les deux la fonction de chroniqueur, il est à souligner qu'ils n'ont pas le même accès au savoir. De fait celui-ci est fonction du point de vue qu'ils occupent et de leur localisation. Ainsi, dans le récit principal, le narrateur observateur est « dehors » et dans un lieu ouvert, d'où dispose par conséquent d'une supériorité cognitive, tandis que les passages en italiques correspondent à des pages d'un journal, tenu par un soldat albanais qui reste anonyme et à l'intérieur de la forteresse. Celui-ci apparaît donc plutôt comme un scripteur, et de par la saisie plus restreinte à laquelle il a accès (par le point de vue spatial qu'il occupe), il livre un récit plus partiel.

L'alternance de ces deux types de narration crée une cadence qui confère à tout le récit une respiration et rythme la lecture. Après des scènes de forte intensité vient le moment de la pause avant de repartir ensuite de plus belle vers un autre pic.

En termes d'intensité ces deux récits apparaissent comme différents. Mais grâce à l'interprétation sémantique des relations spatiales instaurées dans le texte, en l'occurrence, leur complémentarité qui leur confère une équivalence sémantique, un jeu de compensation se met presque en place : au récit en italique, bref et peu étendu correspond une forte intensité, alors qu'au récit en romain, de grande étendue, correspond une intensité plus faible. En effet dans ce dernier la distance est plus grande étant donné qu'il s'agit d'un récit à la troisième personne. Par conséquent, ces deux récits ne saisissent pas le lecteur de la même façon.

La transformation progressive passant du récit à la troisième personne au récit à première personne du pluriel, permet de mettre en évidence le sentiment de vécu qui accompagne le récit à la première personne. Les chapitres écrits à la troisième personne suscitent quant à eux un sentiment de non réalité : normalement, dans la chronique (ce à quoi ressemblent les chapitres numérotés), le sujet d'énonciation est un simple témoin qui rapporte des faits. Les règles sont celles du genre historique et les faits apparaissent plus éloignés. Pour cette raison, le passage d'un chapitre à l'autre nous fait donc passer

d'un sentiment de réalité, même feinte¹²², (italiques) à celui de non réalité (romain). Cela crée un autre effet : l'encerclement paraît à la fois réel et irréel¹²³.

Ce passage joue aussi sur la durée qu'il est intéressant d'étudier ici, car elle produit des effets sur le lecteur. Tout d'abord, la succession des journées, reprise et amplifiée par le jeu de condensation et d'expansion dont elle fait l'objet, instaure le récit entier dans une forme de continuité qui n'a de cesse de se rallonger. Avec elle, se prolonge également un état d'angoisse, cette « angoisse étrange, pleine de soleil et d'une aveuglante lumière »¹²⁴, jusqu'à ce que les premières gouttes soient annoncées par le battement des tambours de la pluie.

Enfin, les statuts d'assiégés ou d'assiégeants dont jouissent les acteurs dans chacun des camps interpellent le lecteur différemment. Cette double narration le comble cependant tout en apportant des effets de suspense. Les ralentissements, les fins de chapitre etc., contribuent à créer pour le lecteur une tension provenant de la structuration du discours d'ensemble. A côté de cette tension interprétative due à la spécificité de la narration, se fait sentir, bien évidemment, une tension dramatique, liée à la diégèse elle-même.

¹²² Nous nous référons ici au concept de « feint » mis à jour par K. Hamburger dans *Logique des genres littéraires*, 1986.

¹²³ Si l'on suit l'hypothèse de la deuxième lecture, c'est-à-dire de celle de l'encerclement de l'Albanie par le camp communiste, force est de noter, et Kadaré le souligne à son tour dans *Dialogue avec Alain Bosquet*, que cet encerclement fut à la fois réel et irréel. S'il y a bien eu une paralysie provisoire de toute la vie du pays suite à la rupture des liens avec le monde communiste, le débarquement des Soviétiques, comme celui qui s'est produit en Tchécoslovaquie, n'a jamais eu lieu.

¹²⁴ Quatrième de couverture, 1985.

2.3.4. Chronique de la ville de pierre

Éditions Hachette, 1973 (1^{ère} édition en français). Traduit de l'albanais.

Ce roman est une « chronique épique et fantasmagorique d'une ville albanaise au milieu du vingtième siècle » (cf. quatrième de couverture). Un enfant nous raconte sa vie et celle de sa ville natale, [Gjirokastër], sous les occupations successives des armées italienne, grecque et allemande, avant que du haut des montagnes ne descendent les partisans albanais. Les événements correspondent à la période de la deuxième guerre mondiale, sous une narration qui se veut « a-temporelle » aucune date ne figurant dans le récit.

2.3.4.1. Un roman autobiographique.

En ce qui concerne la forme du livre, il importe de souligner qu'il ne s'agit pas simplement d'un roman. D'ailleurs, un lecteur albanais ou français qui disposerait d'informations extra-textuelles concernant l'auteur, son origine et la ville qu'il décrit, serait en effet prédisposé à voir dans la *Chronique* plus qu'une simple fiction, en l'occurrence, un récit autobiographique. Cependant, précisons tout de suite que ce livre n'est pas une autobiographie car il ne remplit pas toutes les conditions de ce genre littéraire dont P. Lejeune nous donne la définition dans *Le pacte autobiographique*. Selon ce dernier, en effet, l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975 : 14). Sa définition implique par ailleurs, les éléments suivants :

1. Forme du langage :

a) récit

b) en prose.

2. Sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité.

3. Situation de l'auteur : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.

4. Position du narrateur :

a) identité du narrateur et du personnage principal.

b) Perspective rétrospective du récit.

La *Chronique* ne remplit pas la condition trois de cette liste. *De facto*, nous ne pouvons pas prouver l'identité de l'auteur avec celle du narrateur. Mais elle remplit cependant toutes les autres. Il s'agit bien d'un récit en prose, écrit dans une perspective rétrospective. Le sujet concerne principalement la propre vie du narrateur-personnage qui se meut dans le cadre de sa ville natale, laquelle subit les invasions de plusieurs armées étrangères. Enfin, le narrateur et le personnage principal constituent une seule instance qui s'exprime « à la première personne ».

Nous dirons donc que *Chronique de la ville de pierre* est un roman autobiographique. Selon P. Lejeune, entrent en effet dans cette catégorie tous les textes de fiction dans lesquels « le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits « impersonnels » (personnages désignés à la troisième personne) ; il se définit au niveau de son contenu. A la différence de l'autobiographie, il comporte des degrés. La « ressemblance » supposée par le lecteur peut aller d'un 'air de famille' flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui 'tout craché' » (Lejeune, 1975 : 25).

L'identification dans *Chronique de la ville de pierre* d'une autobiographie romancée est d'une importance capitale pour notre travail car elle nous permettra d'assimiler notre narrateur au type de narrateur « autobiographique », tel que nous l'avons défini précédemment (cf. *supra* : dédoublement du narrateur autobiographique). Dans *Chronique de la ville de pierre* l'auteur n'a conclu aucun pacte romanesque avec le lecteur et son identité avec le personnage n'est pas plus affirmée que niée. En outre,

notre narrateur-personnage n'a pas de nom. Cela correspond chez P. Lejeune à un cas « indéterminé », mais selon lui, les textes où le « pacte romanesque » est absent et où le narrateur-personnage n'est pas nommé, peuvent être lus comme des romans.

2.3.4.2. Découpage interne et distribution de la narration

Du point de vue de la narration *Chronique de la ville de pierre* présente une originalité incontestable. L'histoire est racontée de façon complémentaire par des instances narratives qui assument successivement le rôle du narrateur. L'unité de la narration est ainsi éclatée en se portant sur divers actants. Si le point de vue dominant est celui d'un enfant, parfois ce sont quelques-uns des personnages et l'énonciateur lui-même qui sont provisoirement chargés de la narration. Les effets de voix sont donc distribués entre plusieurs énonciateurs. Un jeu complexe d'échos s'instaure par conséquent. En d'autres termes, dans ce roman nous avons affaire à ce que nous avons appelé l'instabilité de l'instance du narrateur : celui-ci se présente comme une instance non homogène se divisant en plusieurs autres instances narratives.

En effet dans *La Chronique* le découpage du livre et sa disposition intratextuelle suggèrent plusieurs types de discours :

- le récit du narrateur-personnage correspondant à 18 chapitres numérotés,
- 16 fragments en italiques,
- 10 fragments de chronique,
- 2 rubriques « à défaut de la chronique »,
- 1 « propos d'inconnus »,
- 1 « projet de plaque commémorative ».

Chacun de ces découpages met en place une position différente de l'instance de l'énonciation, qui de ce fait paraît comme dispersée. Nous allons observer les délégations diverses auxquelles celle-ci procède et la prise en charge fragmentée qui en résulte pour le lecteur. Pour avoir un aperçu des différentes instances en charge de la narration, nous présenterons brièvement chacune des formes citées ci-dessus en faisant

une première distinction entre, d'une part, les passages explicitement assumés par le narrateur (ils concernent essentiellement les chapitres numérotés, les textes en italiques et le « projet de la plaque commémorative ») et d'autre part, le reste de la narration qui ne peut être attribué au narrateur (« fragments de chronique », « propos de la vieille Sose », et « propos d'inconnus »).

Commençons tout d'abord par examiner les passages explicitement assumés par le narrateur : (cf. les chapitres numérotés, les textes en italiques et le « projet de la plaque commémorative »). Ces formes textuelles constituant à elles seules la majorité de l'ouvrage, la présence du narrateur y est donc plutôt constante, bien qu'elle ne se manifeste pas toujours textuellement. Dans ce cas, le texte est à attribuer à l'autre « moitié » de l'instance du narrateur – le scripteur – qui apparaît comme un sujet cognitif jouissant d'un savoir plus grand que celui du narrateur-personnage (cf. *supra*, le dédoublement du narrateur autobiographique). De ce point de vue, il se limite à rapporter des faits que ce dernier ignore. Les frontières de la présence du narrateur-personnage ou du narrateur-scripteur sont cependant quelquefois difficiles à cerner. L'incipit et l'épilogue de l'ouvrage sont, de fait, les deux seuls passages que nous pouvons attribuer de manière évidente au narrateur-scripteur. C'est lui qui commence et clôt cet ouvrage de Kadaré en cadrant ainsi sa narration.

Toutefois, convenons d'utiliser le terme général de « narrateur » ou « narrateur-personnage » lorsqu'il désignera le narrateur dans sa position de héros à l'intérieur de l'énoncé. En revanche, nous le qualifierons de « narrateur-scripteur » lorsqu'il ne sera en rien protagoniste de l'histoire.

Une autre forme prise en charge par le narrateur, est constituée par les passages en italiques. Nous y trouvons une narration qui fait voir une certaine distance, une forme de nostalgie du sujet qui est à son l'origine.

En ce qui concerne les passages qui ne sont pas assumés par le narrateur, nous pouvons attribuer en premier lieu les « fragments de chronique » à un journaliste dont la présence n'est explicitement inscrite dans le texte qu'à titre exceptionnel, comme dans le fragment ci-dessous :

Les lecteurs sont avisés que la qualité défectueuse du dernier numéro du journal et les erreurs éventuelles qui s'y étaient glissées sont dues au fait que j'ai été souffrant de l'estomac la semaine dernière. Le rédacteur en chef. (p.57)

Mais le plus souvent, les fragments de chronique apparaissent comme des cas d'une énonciation non énoncée. Aucun narrateur ne les prenant en charge ouvertement, ces fragments posent la question de l'identification du sujet d'énonciation.

En revanche, le fragment intitulé « à défaut de la chronique » peut être attribué à la « vieille Sose » qui en assume directement la narration. Nous pouvons nous demander toutefois les raisons d'un tel changement de « voix ». Que vient faire ici le récit d'un personnage secondaire ? La réponse nous est apportée par les explications du narrateur lui-même, dans le chapitre IX : dans cette époque « transitoire » qu'amenait la guerre, « les règles de vie étaient bouleversées. [...] Le journal ne paraissait plus [...]. Les nouvelles de l'intérieur ou de l'étranger se propageaient seulement de bouche en bouche. La principale source en était une vieille femme [qui] se nommait Sose, mais la plupart des gens l'appelaient la vieille Nouvelle ». Cette dernière est donc convoquée dans le roman pour y jouer le rôle de « chroniqueuse ».

Quant aux « propos d'inconnus », comme le sous-titre l'indique, ils sont justement pris en charge... par des « inconnus ».

Chaotique donc à première vue, mais soumise à une architecture interne rigoureuse, la structure de la *Chronique* va au-delà de la reprise des schémas traditionnels du réalisme socialiste : elle montre qu'il existe divers points de vue sur une même réalité et que leur confrontation peut donner à lire une certaine vérité. Celle-ci apparaît comme une construction supra-textuelle à l'intersection de tous les points de vue qui représentent différents niveaux de pertinence par les degrés de véridiction qu'ils représentent. Le récit perd ainsi son centre, mais garde son sens en tant qu'entité, chaque fragment prenant une signification par rapport à l'ensemble. Le rapport entre la partie et le tout se ramène ainsi à un mode de coexistence. Chaque partie fonctionne comme un élément du tout. Cette idée de totalité se dessine par ailleurs en filigrane derrière la fragmentation.

Nous reviendrons plus amplement sur cette présence dispersée de l'énonciateur dans le texte. Cependant, dans notre analyse, nous tenons à prendre en compte la forme

textuelle du roman et proposons de regarder chacun des constituants dans leur ordre d'apparition. Dans l'impossibilité d'aborder l'ouvrage dans sa totalité, nous avons constitué un « échantillon – type » composé du chapitre VIII, de la première séquence du chapitre IX, d'un fragment en italiques, de deux « fragments de chronique » et du « propos de la vieille Sose » (à défaut de la chronique). Nous analyserons également l'incipit et le « projet de la plaque commémorative » qui représentent respectivement le prologue et l'épilogue du livre. Notre choix apparemment arbitraire, a été motivé par le seul souci d'inclure dans notre échantillon tous les types discursifs présents dans l'ouvrage.

2.3.4.3. Syntagmatisation des formes discursives

Syntagmatiquement parlant, *Chronique de la ville de pierre* se présente comme un texte où des « fragments de chronique » sont intercalés et juxtaposés aux pages d'un récit fait à la première personne par un enfant, qui est en même temps narrateur et personnage. C'est ce récit chronologique, réparti en 18 chapitres numérotés, qui constitue d'ailleurs le pilier de la narration. A quoi s'ajoutent les passages en italiques, très fréquents dans le texte, les « propos de la vieille Sose » et le « propos d'inconnus » qui constitue une autre forme de cette chronique à plusieurs « chroniqueurs ».

Mais arrêtons-nous un moment sur le mot « chronique » présent dans le titre. Il suggère un « recueil de faits historiques, rapportés dans l'ordre de leur succession » (Petit Robert). Or, en réalité, il s'agit plutôt de « fragments de chronique » au sens de « partie d'un journal consacrée à un sujet particulier » (Ibid.) que nous rencontrons dans ce livre de Kadaré. Utilisé à plusieurs reprises et ayant des sens différents dans cet ouvrage, ce terme générique est un indicateur énonciatif à prendre en considération. En effet, la juxtaposition des différents types de chronique présents dans le texte constitue, selon notre hypothèse, un effet de sens. De fait, ce mot est d'abord utilisé dans le titre comme indication de genre tel que nous l'avons défini plus haut. Quant aux « fragments de chronique » internes au livre, nous pouvons remarquer en revanche qu'ils ne se présentent pas de la même manière que l'ensemble du récit. Il y aurait donc deux types de chronique en présence dans cet ouvrage de Kadaré : celle de l'enfant (dans le récit) et une autre chronique (celle des adultes) qui apparaît premièrement dans les « fragments de chronique » par la voix officielle des journaux, chronique relayée ensuite par la

vieille Sose dans les passages intitulés « à défaut de la chronique », ainsi que par le « propos d'inconnus ».

Fermons ici notre parenthèse et revenons sur la présentation des différents fragments dans le texte. A travers la prise en compte de leur syntagmatisation, nous essayerons de mettre en évidence les spécificités énonciatives de chaque découpage et les effets de sens qui en résultent pour le lecteur.

2.3.4.3.1. LES CHAPITRES NUMÉROTÉS

Comme nous l'avons déjà souligné, *Chronique de la ville de pierre* se présente comme un récit autobiographique où un narrateur homodiégétique qui dit « Je », rapporte des événements vécus. Il appréhende par le souvenir sa vie passée à partir d'un point fixe : le présent. Nous assistons donc à l'enchevêtrement du présent raconté avec le passé ressouvenu. Il y a par conséquent une identité entre le narrateur et un personnage, qui devient alors la figure centrale à travers laquelle les événements sont vus. Nous avons affaire de ce fait à un narrateur-personnage héros. Mais voyons de plus près quels sont les passages qu'on peut lui attribuer et les fonctions qu'il remplit dans le discours.

Nous pouvons affirmer que la plupart du discours est généralement placée sous l'égide du narrateur-personnage. Il occupe par conséquent une fonction si englobante, qu'il devient nécessaire de spécifier ses rôles. *Grosso modo*, notre « je » est présent dans le texte en tant qu'acteur à l'intérieur du discours-énoncé (narrateur-personnage). Sous cette forme pronominale, ses fonctions et ses statuts sont en réalité assez divers. Sujet d'énonciation simulé, notre « je » occupe tout d'abord la place du narrateur. C'est lui qui prend en charge la narration dans la majorité des cas. Il assume notamment les chapitres numérotés et les fragments en italiques, en remplissant dans ces passages la fonction de narration : il est là tout d'abord en tant que source de l'information. Ensuite, il « contrôle » les discours des autres personnages en les filtrant dans sa propre narration ou en les rapportant tels quels. Par ailleurs, il joue aussi un rôle d'analyste et de commentateur en apportant son propre point de vue comme dans tout roman autobiographique de ce type, en relatant ainsi son rapport affectif avec l'histoire. Enfin, il participe à l'action tantôt comme protagoniste, tantôt comme témoin.

Afin de voir plus en détail la présence et le point de vue qu'amène le narrateur dans son récit, nous avons sélectionné un passage tiré du chapitre VIII (p.150-153). Cependant, nos remarques sont aussi relatives à d'autres fragments que, faute de place, nous ne pouvons présenter ici. Nous renvoyons notre lecteur au corpus qui présente le chapitre VIII dans sa totalité.

De nouveau, les nuits étaient effroyablement noires. Nous restions dans le salon du deuxième et mon père, d'une voix monotone, comptait encore les phares des véhicules militaires qui roulaient cette fois en sens contraire, du sud au nord. Comme auparavant, je perdais mon regard dans le lointain, mais je savais que maintenant au pied de la ville, quelque part sur le terrain noyé dans la nuit, dormait le gros avion, ses ailes déployées. Je cherchais à déterminer au jugé la direction de l'aérodrome, mais les ténèbres étaient si profondes qu'on s'en trouvait désorienté, et l'on ne distinguait absolument rien.

Les véhicules roulaient toujours vers le nord. Chaque soir, le grondement du canon semblait venir de plus en plus près. Les rues et les fenêtres étaient remplies de nouvelles.

Au matin, nous vîmes sur la route les longues colonnes de l'armée italienne qui se retiraient. Les soldats marchaient lentement, vers le nord, dans une direction que ni les croisés ni le voyageur claudicant n'avaient jamais prise. Ils portaient l'arme à la bretelle et leur fourniment sur le dos. De temps en temps, parmi les troupes s'intercalaient de longues files de mulets chargés d'équipements et de munitions.

Vers le nord. Tout se mouvait vers le nord. On eût dit que le monde avait changé de direction. (Quand je faisais tourner le globe dans un sens, Isa, pour me faire rager, le poussait en sens inverse.) Ce qui arrivait était à peu près pareil. Les Italiens, défaits, battaient en retraite. On attendait l'arrivée des Grecs.

Le nez écrasé contre la vitre, j'observai, absorbé, le mouvement sur la route. Les gouttelettes de pluie que le vent jetait de temps en temps contre les carreaux, rendaient la vue encore plus triste. Le défilé dura toute la matinée. Vers midi, les colonnes cheminaient toujours. L'après-midi, lorsque la dernière eut disparu derrière la colline de Zalli et que la route fut demeurée déserte (c'était l'heure où le boiteux s'apprêtait à réapparaître), l'espace s'emplit soudain du ronronnement sourd des moteurs. Je sursautai, comme arraché à un rêve. Que se passait-il ainsi ? Pourquoi ? Ma somnolence s'évanouit aussitôt. Il arrivait quelque chose d'inadmissible : ils prenaient tous l'air. Deux par deux, trois par trois, accompagnés des chasseurs, les avions quittaient l'aérodrome et s'en allaient dans cette direction haïe, vers le nord. A peine un groupe de trois s'était-il envolé qu'un autre s'ébranlait pour prendre son essor. Les nuages les engloutissaient tour à tour. L'aérodrome se vidait. Puis j'entendis le bruit puissant du grand appareil et mon cœur ralentit ses battements. C'était la fin, la fin irrémédiable. Il s'éleva lourdement, tourna son bec vers le nord, et, ailes déployées, s'en fut. A jamais. De l'horizon couvert d'une brume étouffante qui l'engloutit, me parvint une dernière fois son halètement

familier, déjà lointain, étranger. Ce fut tout. Subitement, le monde fut plongé dans le silence.

Lorsque je lançai mes regards vers la rivière, je vis qu'il ne restait plus rien. C'était une plaine ordinaire sous la pluie d'automne. L'aérodrome n'était plus. Mon rêve était fini.

« Qu'as-tu, mon petit ? » me dit grand-mère, qui me trouva la tête renversée sur le rebord de la fenêtre.

Je ne répondis pas.

Papa et maman vinrent eux aussi de l'autre pièce et me posèrent la même question. Je voulus leur répondre, mais ma bouche, mes lèvres, ma gorge ne m'obéissaient pas, et, au lieu de parler, je fondis dans un sanglot rauque, inhumain. Je vis mes parents faire une grimace d'effroi.

« C'est à cause de cette sacrée chose dont je n'arrive pas à prononcer le nom », dit grand-mère en tendant le bras en direction du terrain d'aviation, qui devait maintenant être parsemé de flaques d'eau comme d'autant de blessures.

« C'est à cause de l'aérodrome que tu pleures ? » me dit sévèrement mon père.

J'eus un hochement de tête affirmatif. Il fit une grimace.

« Petit sot ! dit ma mère, et moi qui te croyais malade ! »

Ils restèrent un long moment dans la grande pièce, me torturant par leur silence. Vainement, je cherchais à étouffer mes sanglots. Mon père avait le visage renfrogné et maman l'air tout à fait absent. Seule grand-mère s'agitait derrière mon dos en murmurant constamment :

« Dieu ! quels temps ! Les gosses pleurent à cause de ces choses qui volent ! Voilà de tristes présages ! » (p.150-153).

Comme nous l'avons déjà souligné, ce roman raconte la vie d'un enfant pendant la deuxième guerre mondiale lorsque sa ville natale est occupée par différentes armées (italienne, grecque et allemande) qui se succèdent les unes aux autres sous le regard de l'enfant, qui assiste à la guerre comme « à un grand spectacle mis en scène de main de maître » (Kadaré, 1995 : 13). Ayant l'occasion de les voir dans les jours heureux : remplis de drapeaux, de fanfares, d'éclat, autant que dans l'adversité : défaites et réduites en loques, les armées lui paraissent dans leur fugacité, passagères et irréelles. Empruntant le grand axe Nord-Sud qui conduit vers la Grèce, les troupes ne sont pas loin de l'aérodrome militaire où se livre une bonne partie des combats, la plus passionnante au goût de l'enfant. Le chapitre VIII dont nous avons extrait un passage a justement pour sujet principal d'abord la construction de l'aérodrome aux abords de la ville par l'armée italienne, et ensuite la fermeture de celui-ci et le retrait de l'armée. La

manière dont ces événements sont perçus par notre personnage-narrateur fait que l'attention est surtout concentrée sur « le grand avion » qui, par ses dimensions et sa beauté, attire d'abord l'admiration de l'enfant et cause ensuite son chagrin.

Le choix du point de vue de l'enfant est caractéristique des chapitres numérotés. Dans la plupart des cas, nous avons affaire à un spectateur « captivé » par la « beauté » du spectacle qu'il découvre en tant qu'observateur esthétique. Il occupe par ailleurs une position axiologique face aux événements. Notre narrateur-personnage apparaît surtout comme un sujet affectif dans son rapport avec les avions. Il les humanise et les personnifie. Nous pouvons observer ici en effet ce que peut être un sujet constitué à partir de l'esthésie, c'est à dire à partir des impressions provoquées par la perception sensible. C'est un sujet « captivé » par le monde, constitué à partir de lui. Nous voyons comment il tente de « rationaliser » ce qu'il a perçu par des montages figuratifs - comparaisons, métaphores - qui transforment l'objet perçu, l'avion, en personnage et partenaire pour une histoire. « J'en fis mon grand camarade », « moi je peuplais la route... ». Il y a là une fonction intéressante du narrateur-personnage : ce n'est pas du récit, c'est de la construction de fiction... poétique qu'il nous offre. Il construit le monde qu'il peut raconter. En d'autres termes, l'enfance ou le point de vue de l'enfant, correspondent à des dispositifs narratifs et discursifs particuliers.

Observons les exemples suivants :

Il [l'aérodrome] était là, miroitant comme rien d'autre au monde. On eût dit que des milliers de mères Pino lui avaient fait sa toilette. Il respirait lourdement, comme des centaines de lions réunis, et, de temps en temps, son halètement montait vers le ciel (p.145).

Parmi tous les appareils de l'aérodrome, c'est particulièrement à un gros avion qu'il est le plus attaché : « Le visiteur, apparemment arrivé la nuit, était là, majestueux, ses ailes gris clair déployées, parmi les autres. Il me fascina aussitôt. [...] et lui souhaitai la bienvenue. Le ciel et la terre réunis n'eussent pu m'envoyer de plus beau cadeau. J'en fis mon grand camarade » (p.146).

Cette relation avec les avions modifie le statut du « je ». Il est impliqué dans ce qu'il raconte, nous révèle sa subjectivité et son côté affectif. Cela se traduit en particulier dans les passages embrayés, c'est-à-dire soumis à une organisation

subjective. Le narrateur-personnage apparaît ainsi littéralement « envoûté », « captivé », « absorbé », « fasciné » : autant d'adjectifs qui nous renseignent sur ses « états d'âme ». La dimension passionnelle se présente comme une suite modulée d'états d'intensité croissante. Nous pouvons donc en conclure que d'un point de vue affectif, notre « je » se constitue en un sujet euphorique, enthousiasmé, intensément fasciné.

Maintenant regardons comment se présente le plan figuratif dans le chapitre que nous avons sélectionné.

L'espace, tel qu'il est perçu par notre personnage-narrateur, est structuré selon des oppositions figuratives qui nous renseignent sur le sujet qui est à son origine. Le « haut » (le ciel), le « dehors » et le « sud » présentent une conjonction entre le « je » et les avions : ce qui le plonge dans un état d'euphorie/. Cet espace est alors envisagé axiologiquement comme /bien/, et, thématiquement, comme lié à la /joie/. En revanche, le « bas » (les abris), le « dedans » et le « nord » sont liés thymiquement à la /dysphorie/ et thématiquement à la /tristesse/. Le « nord » est notamment la direction que prend l'armée italienne quand elle se retire. Il représente alors une disjonction d'avec son avion préféré et devient par conséquent cette « direction haïe ». N'est-ce pas justement le départ des avions vers le nord qui met fin à son rêve d'enfant ! Nous retiendrons, pour le moment, l'opposition thématique /joie vs tristesse/ et l'opposition thymique /euphorie vs dysphorie/ respectivement reliées au « sud » et au « nord ».

En ce qui concerne l'organisation du dispositif actoriel dans le texte, nous pouvons signaler que la sphère des acteurs fait son entrée en scène en fonction de l'opposition « adultes vs enfants », qui structure non seulement notre échantillon, mais le livre dans son entier. La différence d'âge est l'élément primordial qui oppose ces deux grandes familles d'acteurs. Mais nous verrons qu'en outre, et dans le chapitre VIII précisément, c'est dans l'attitude qu'il faut adopter face à l'apparition du nouvel aérodrome que les deux blocs divergent. Entre les adultes et les enfants il y a non seulement un « conflit » de valeurs concernant la guerre et les figures qui la composent, mais également une différence dans leurs parcours interprétatifs : les adultes incarnent plutôt des sujets du « savoir » rationnel, tandis que les enfants sont plutôt des sujets « passionnels » mus par leurs impressions esthétiques. Dans l'univers de ces derniers, en effet, l'arrivée des avions est perçue comme quelque chose de positif :

Je mis le verre de lunette à l'un de mes yeux et m'assis près de la fenêtre. Le spectacle que j'y découvrais était magnifique. Le terrain se remplissait d'avions. [...] Je n'avais rien vu d'aussi captivant de mon existence. C'était plus beau qu'un songe (p.142).

C'est encore le cas dans ce dialogue entre le « je » et son ami Illyr :

Chouette, dit-il, on a nos propres avions.

-Oui, ça va être fameux.

-Maintenant, nous sommes devenus formidables. Nous allons aussi bombarder les autres villes comme on nous a bombardés jusqu'ici.

-C'est ça qui va être chouette ! (p.142).

L'apparition de ce nouveau phénomène - les avions, et par lien métonymique, la guerre - est perçue par notre personnage-narrateur comme une source de joie et d'euphorie, en un mot, comme /bien/. Mais à cette « joie » s'oppose la « froideur » du monde adulte. Ainsi, dans le passage suivant :

Notre joie était un peu atténuée par la froideur générale. Curieusement, bien des gens, loin de se réjouir, paraissaient contrariés de voir le terrain se remplir d'avions. La colère de certains contre l'Italie et les Italiens s'était même accrue (p.142).

Ou encore :

Je ne comprenais pas comment on pouvait ne pas aimer quelque chose d'aussi beau que l'aérodrome. Mais les derniers temps, je m'étais persuadé que les gens étaient barbants. Ils aimaient à causer des heures entières de leurs difficultés à joindre les deux bouts, de leurs dettes, des prix des denrées et d'autres préoccupations de ce genre, mais à peine évoquait-on quelque sujet plus radieux et attrayant, ils paraissaient brusquement frappés de surdité. Je sortis pour ne pas entendre encore d blat rer contre l'aérodrome (p.145).

Ce paragraphe est assez représentatif en effet de la différence de points de vue qui oppose les adultes aux enfants. Les figures path miques y sont nombreuses, par exemple : « aimer », « attrayant », « radieux », etc. Il y a ce que l'enfant aime d'un côté, et ce que les adultes détestent de l'autre. Comme nous l'avons vu, la construction de l'aérodrome, positivement jugée et appréciée par la classe des plus jeunes, entraîne donc un sentiment d'enthousiasme. En revanche, il engendre un état dysphorique parmi la classe des adultes. L'opposition entre ces deux attitudes atteint son comble avec le

retrait des Italiens à la fin du chapitre (cf. *supra*). De nouveau apparaît ici la différence entre les valeurs axiologiques d'une part, et les modes d'interprétation d'autre part.

Quant aux rôles thématiques assumés par les actants, nous retrouvons *grosso modo* trois positions occupées par le personnage-narrateur, sa grand-mère, et les deux jeunes : Javer et Isa. Le monde des enfants, incarné par le « je », apparaît comme fasciné par les avions, et par conséquent par la guerre. Le monde des adultes en revanche, représenté ici par la grand-mère, y est hostile : « Ils s'envolent, les maudits ! dit un jour grand-mère en regardant par la fenêtre... ». Mais ce n'est pas seulement pour traduire cette valeur-là que la grand-mère est convoquée dans le texte. Dans une phrase telle que « Dieu ! Quels temps ! Les gosses pleurent de ces choses qui volent ! Voilà de tristes présages ! » elle devient en quelque sorte la « voix de la sagesse », la voix de celle qui en a tellement vu dans la vie, qu'il n'y a que ces choses-là qui puissent l'étonner.

Javer et Isa, font également partie du monde des adultes. Mais ils n'affichent pas seulement une position hostile à la guerre comme dans le passage suivant : « Ils étaient furieux, déblatéraient ! Ils pestaient contre les Italiens, l'aérodrome, se répandaient en injures à l'adresse de Mussolini, qui, disait-on, devait venir prochainement dans notre ville » ; ils sont en même temps des militants. Ils ne se suffisent pas en injures mais se commettent en acte. Ainsi, répandront-ils des tracts, brûleront-ils la mairie, etc. Du point de vue pragmatique, ils deviennent donc des sujets « actifs » dans leur hostilité aux armées ennemies.

En résumé, ces trois rôles ou investissements thématiques, traduisent trois manières différentes de réagir au phénomène de la guerre. Au monde des adultes (jeunes et personnes âgées) correspond ainsi, sur le plan thématique, l'/hostilité/ par rapport à la guerre, alors que le monde des enfants entretient une relation d'/amitié/ avec elle. Nous pouvons distinguer une autre opposition parmi la classe des adultes : l'/hostilité active/ chez les jeunes et /hostilité passive/ chez les personnes d'un certain âge. En outre, ces derniers sont porteurs de la valeur de la /sagesse/.

Observons maintenant de manière plus systématique l'instance du narrateur telle qu'elle se présente dans notre corpus. La forme narrative de base que nous rencontrons

dans *La Chronique* est la narration homodiégétique dans laquelle le narrateur est interne au récit. Le déroulement chronologique des événements caractérise notre corpus. Dans les chapitres numérotés pris en charge par le narrateur, nous retrouvons systématiquement l'emploi des temps du passé et de la première personne. Comme nous l'avons vu dans la partie théorique, à cette forme narrative correspond une seule instance qui remplit une double fonction. En d'autres termes, elle prend en charge la narration du récit d'une part (je-narrant), et joue un rôle dans l'histoire (je-narré), d'autre part. A cette instance correspondent, pris séparément : un narrateur proprement dit, et un acteur (ou personnage).

La prise en charge de la plupart du récit par notre narrateur entraîne de nombreux effets de témoignage enfantin dans ce chapitre, comme nous l'avons vu précédemment dans les exemples cités plus haut. Occupant à lui seul des rôles différents : affectif, actif, rêveur, il nous fait partager son univers d'enfant. Nous le surprenons souvent à jouer le rôle d'examineur, choisissant l'endroit le plus propice à ses observations. Il devient ainsi un véritable sujet compétent, doté d'un /vouloir savoir/ et d'un /pouvoir savoir/. Nous le voyons également sous le rôle du rêveur, inventant lui-même ses propres jeux, attendant par exemple qu'il se passe quelque chose sur les toits des maisons ou recréant lui-même l'agitation des rues :

Moi, je peuplais la route avec ces croisés et le boiteux solitaire, et l'animais d'une foule d'événements. Je faisais rebrousser chemin aux croisés, [...], leur envoyais un messenger ... (p.144).

Cette dimension imaginaire est le siège d'événements cognitifs et affectifs et de tensions sémantiques internes. Des phrases telles que : « Dès le début, [j'aimai l'aérodrome] et j'eus honte d'avoir regretté les vaches » (p.145) ou encore, au sujet de son avion préféré : « On eût dit que des milliers de mères Pino lui avaient fait sa toilette » (p.145) nous révèlent, derrière la narration, la présence enfantine. Nous pouvons suivre son raisonnement d'enfant lorsqu'il parle de sa fascination pour cet aéroplane : « A ces moments, je souhaitais qu'il ne partît jamais plus vers le sud, où l'on se battait. Les autres, qui étaient plus jeunes, n'avaient qu'à y aller, eux. Lui, il avait besoin d'un peu de repos. »

De plus, dans son rapport avec Illyr, ils se complètent l'un l'autre en nous donnant l'image de l'enfance par excellence :

Pauvres petits ! dit-il (Javer) entre ses dents. Ils sont séduits par la guerre. C'est terrible.

[...]

T'as entendu ? dit Illyr. Nous sommes terribles.

Oui, infiniment, répondis-je, en tirant de ma poche le verre de lunette que je portai à mon œil (p.150).

Dans notre passage, l'accent est mis sur les perceptions du sujet narrateur et la manière dont il comprend ou non la guerre : cela reste en effet pour lui un simple mot entendu à droite et à gauche et toujours lié au « sud » : « là, où, paraît-il, on faisait la guerre », toujours loin, quelque part « derrière les nuages ». Son attention est concentrée sur les avions et l'aérodrome, qu'il perçoit souvent à travers des métaphores et des comparaisons, ce qui altère leur véritable statut. Nous pouvons donc en conclure que l'univers généré par cette instance se caractérise parfois par une « vision » métaphorique. Ainsi, les avions sont-ils comparés à différents animaux qui peuplent son univers enfantin : « Ils tournoyaient sur la ville comme des cigognes ... », « Il [l'aéroport] respirait lourdement, comme des centaines de lions réunis, et, de temps en temps, son halètement montait vers le ciel ».

En utilisant des métaphores ou des comparaisons, l'objet décrit est ainsi assimilé globalement à un autre par une procédure de rapprochement. Du point de vue discursif, la métaphore n'est intéressante que parce que son usage rend compte d'un vécu particulier. Elle présuppose par ailleurs une équivalence sémique. Mais chaque aspect de l'objet décrit (les avions) peut devenir à son tour le thème d'une autre description : nous pouvons alors parler de thématisation, comme c'est ici le cas : celle de l'/amitié/.

A la fin de notre analyse, nous verrons comment le regard enfantin et souvent au « premier degré » du narrateur fonctionne en recouvrement avec celui des adultes en créant un jeu métaphorique pour le lecteur, lequel trouve ainsi une convention de lecture du récit à travers les instructions que ce dernier lui fournit.

2.3.4.3.2. LES PASSAGES EN ITALIQUES

Le chapitre VIII dont nous avons vu ci-dessus la fin, est séparé par une page blanche d'un fragment mis en italiques (p.155) :

Qu'était cette nostalgie répandue dans l'espace rempli de pluie ? Là-bas, la plaine abandonnée était criblée de petites flaques d'eau. Parfois je croyais entendre son bruit. Je courais à la fenêtre, mais ne découvrais à l'horizon que les inutiles nuages.

Peut-être l'a-t-on abattu et languit-il maintenant sur quelque plateau avec les squelettes de ses ailes repliés sous lui ? J'ai vu une fois dans la plaine les longs membres d'un oiseau mort. Ses os étaient grêlés, lavés par la pluie. Une partie en était recouverte par la boue.

Où pouvait-il bien se trouver ?

Sur la plaine, autrefois rattachée au ciel, voguait maintenant parfois quelque lambeau de nuages.

Un jour, on y reconduisit des vaches. Elles se mouvaient lentement, tâches brunes silencieuses, cherchant les derniers brins d'herbe sur les bords de la piste en béton. Pour la première fois, j'éprouvai de la haine pour ces bêtes.

La ville, lasse et morose, avait changé plusieurs fois de mains. Italiens et Grecs y alternaient. Sous l'indifférence générale, on changeait de drapeau et de monnaie. Rien de plus (p.155).

Dans ce fragment, nous allons essayer d'étudier l'utilisation des temps verbaux, le degré de figuration et le dispositif des acteurs, du temps et de l'espace afin de voir les différences que ce nouveau découpage du texte suggère par rapport au précédent.

Remarquons tout d'abord que les deux passages (chapitre VIII et fragment en italiques) n'occupent pas le même espace textuel dans notre échantillon. La partie récit occupe 13 pages, tandis que la partie en italiques n'en comprend qu'une seule. Bien que séparée du récit qui le précède par une page blanche, cette partie reprend le motif principal amorcé à la fin du chapitre VIII : celui de la /tristesse/.

En ce qui concerne l'utilisation des pronoms personnels, nous pouvons noter l'utilisation de celui de la première personne du singulier qui désigne notre personnage-narrateur. C'est donc toujours lui qui raconte, mais d'une « autre manière ».

En effet, ce fragment correspond à ce que G. Genette appelle « le sommaire » : figure qui consiste à raconter en quelques paragraphes ou quelques pages, plusieurs journées, mois ou années d'existence sans détails d'actions ou de paroles. Ce passage en italiques regroupe quant à lui quatre jours dans l'histoire. Nous passons en effet du jour

même de l'évacuation de l'aérodrome (fin du chapitre VIII) à quatre jours après (début du chapitre IX). Cette forme de raccourci constitue en quelque sorte une tentative de dédramatisation de la scène à forte intensité dramatique et sur laquelle se suspend le récit au huitième chapitre. Construit comme un résumé des « états d'âme » et des événements qui se passent pendant une période non déterminée, ce fragment en italiques procède par une économie de détails. Il apparaît plus éloigné de l'instance de la narration qui le prend en charge que la partie du récit.

Pour vérifier cette hypothèse, voyons comment y sont représentés les dispositifs du temps, de l'espace, et des acteurs.

« Espace rempli de pluie », « Là-bas », « à l'horizon », « sur quelque plateau », sont des termes débrayés par rapport à l'instance de la narration, ce qui crée un effet de distance spatiale. Cet effet est renforcé sur le plan temporel par l'utilisation de termes comme « nostalgie », « parfois », « autrefois » qui suggèrent également la même idée de distance. Une « possession révolue » suscite chez le narrateur des souvenirs sous forme de « regret » et de « nostalgie ». Ce qui dans le chapitre VIII était très « concret » : sanglots, larmes, devient dans cette partie en italiques « nostalgie ». Cela nous amène à penser qu'une « vraie » distance temporelle existe par rapport au récit.

Nous aurions même l'impression que le contenu sémantique propre à ce passage est ici corrélé à une forme extra-textuelle (page blanche) pour provoquer un effet de distanciation. Ainsi, ce nouvel élément nous paraît-il analysable sur deux plans : d'une part, celui du contenu en raison des éléments analysés ci-dessus, et celui de l'expression d'autre part, en raison de la disposition textuelle. Les deux plans du langage seraient donc porteurs ici du même effet de sens : la /distanciation/.

En ce qui concerne l'utilisation des temps verbaux, notons que celui qui domine ce passage est l'imparfait de la narration qui exprime la durée et la répétition: « était », « je croyais », « je courais », « voguait », « on y reconduisit », « elles se mouvaient », « alternaient », « on changeait » etc. A cet effet duratif s'oppose l'emploi du seul passé simple présent dans le fragment : celui d'un verbe de sensation, chargé d'une valeur ponctuelle, intervenant ici tout en marquant un changement d'état : « pour la première fois, j'éprouvai de la haine pour ces bêtes ». L'utilisation de ce passé simple pourrait

avoir pour but d'impliquer une dissociation entre l'énoncé et son instance d'énonciation.

En outre, une opposition temporelle articulée à la fois sur « autrefois » et « maintenant » est également présente dans ce fragment : « Sur la plaine, autrefois rattachée au ciel, voguait maintenant parfois quelque lambeau de nuage ». Un temps débrayé, embrayé par la suite, nous donne l'image d'un personnage-narrateur impliqué, qui se trouve à la fois ici et là-bas, maintenant et autrefois¹²⁵, avec « son » aéroport et sans lui.

En un laps d'un temps indéterminé, la ville « lasse et morose » passe des mains des Italiens à celles des Grecs, entraînant les changements de drapeau et de monnaie. Au niveau de l'information, cela ne constitue en effet qu'une sorte de répétition par rapport au récit, puisque le narrateur nous les avait déjà annoncés auparavant. Dans ce paragraphe apparaît de nouveau l'effet de distanciation, créé cette fois par l'utilisation du plus que parfait : « avait changé ».

Outre la « nostalgie » ressentie par le personnage-narrateur, un nouvel « état d'âme » propre à ce fragment, envahit la ville entière : celui de l'indifférence qui correspond sur le plan thymique, à l'/aphorie/ (= ni euphorie, ni dysphorie). Caractérisé en général par un état dysphorique, ce passage en italiques contraste fortement avec le début du récit précédent dans lequel nous avions affaire à un sujet enthousiasmé par l'arrivée des avions. Ici, il apparaît en revanche comme un sujet nostalgique, plein d'interrogations, /incertain/. L'utilisation de l'adverbe « peut-être » décline justement une modalisation du savoir du sujet sur le mode de l'incertitude :

« Qu'était cette nostalgie répandue dans l'espace rempli de pluie ? », « Peut-être l'a-t-on abattu et languit-il maintenant sur quelque plateau avec les squelettes de ses ailes repliés sous lui ? », « Où pouvait-il bien se trouver ? ».

¹²⁵ Si nous tenons compte des aveux de l'auteur concernant la gestation de la *Chronique*, nous pourrions rattacher cet état de nostalgie aux circonstances de la conception du roman dans l'esprit de l'auteur, alors qu'il était étudiant à Moscou, et qu'en évoquant sa ville natale, il se sentit « envahi d'une nostalgie immense ». (1991 : 13).

Nous concluons donc que cette nouvelle fragmentation du texte, introduit une nouvelle « facette » de notre personnage-narrateur par le changement du mode de présence de l'énonciateur dans le discours.

2.3.4.3.3. LES FRAGMENTS DE CHRONIQUE

Le fragment en italiques est suivi de deux « fragments de chronique » que nous étudierons séparément. Ils sont également cloisonnés par des pages blanches.

Fragment de chronique

...l'échange des monnaies. Le lek albanais et la lire italienne n'ont plus cours. La seule monnaie légale sera dorénavant la drachme grecque. Le délai pour le change est fixé à une semaine. Hier on a ouvert les portes de la prison. Les détenus, après avoir remercié les autorités grecques, s'en sont allés chacun pour son compte. J'ordonne, à partir d'aujourd'hui, l'abolition du black-out. Je proclame l'état de siège. La circulation est interdite de six heures du soir à six heures du matin. Le commandant de la ville : Katantzakis. Naissances. Mariages. Décès. D. Kasoruho, I. Grapshi ont la joie d'annoncer la naissance de leurs fils (p.157).

Cette nouvelle forme de découpage du livre est l'une des plus intéressantes du point de vue de l'énonciation. Conçue comme un « collage », elle commence par des points de suspension, ce qui rend vraiment l'idée d'un « fragment ». Elle reprend en effet, au niveau de l'information, les dernières phrases du passage en italiques, notamment celles qui annoncent le changement des gouvernements, et par conséquent de la monnaie, du drapeau, et des règles de vie en général. Mais ce « fragment de chronique » n'a rien à voir avec le récit ni avec le passage en italiques. Il en est indépendant et diffère complètement d'eux.

Ce nouveau découpage du texte change des précédents sur plusieurs points. Tout d'abord, quant à sa forme. Le « collage » est en effet à analyser ici du point de vue de l'énonciation. Il constitue une nouvelle forme de la fragmentation énonciative. Un effet de sens est produit justement par la juxtaposition de discours pour lesquels il n'y a pas d'énonciateur manifesté ou figuré dans le texte. Des « voix », certes, mais qui viennent d'où ? Et pour qui ? Nous pouvons en identifier quelques-unes, notamment celles qui correspondent aux phrases où apparaissent les pronoms personnels.

Ensuite, quant à la quantité des pronoms personnels de la première personne qui y figurent, les deux seuls existants dans ce fragment (« j'ordonne », « je proclame »), ne désignent plus notre personnage-narrateur qui n'est plus ici concerné, mais le commandant grec de la ville, Katantzakis.

En outre, concernant l'aspect temporel, nous pouvons remarquer que les temps dominants utilisés dans ce passage, très court par rapport au récit et au fragment en italiques, sont le présent et le futur, ce qui n'était pas le cas dans les formes textuelles précédentes : « Le lek albanais et la lire n'ont plus cours. La seule monnaie légale sera dorénavant la drachme grecque. Le délai [...] est fixé à une semaine. » Toutefois, des formes au passé composé apparaissent également : « Hier on a ouvert les portes de la prison ». En général, les indications temporelles de ce passage, s'articulent autour de « dorénavant » et « à partir d'aujourd'hui », porteurs d'une perspective future. Quant à la question de préciser le point de repère du présent de l'énonciation, elle se révèle ici difficile. Étant donné qu'il s'agit de fragments collés, ils n'ont pas tous le même énonciateur. Nous pouvons seulement imaginer qu'ils prennent comme point de départ l'arrivée au pouvoir des forces grecques.

Enfin, en ce qui concerne la spatialisation, elle est ici fort rare puisqu'une seule indication de lieu apparaît : celle de la « prison » en l'occurrence.

Aucun narrateur ne le prenant en charge, ce fragment se veut par conséquent « objectif ». Nous pouvons constater que ce type d'écriture, caractérisé par ailleurs par des phrases nominales : « Naissances. Mariages. Décès », constitue un autre témoignage, impersonnel par rapport aux autres formes textuelles que nous avons étudiées.

Nous sommes de l'avis que ce « fragment de chronique » n'est qu'une illustration d'un changement des règles de vie annoncé précédemment et une tentative de création d'un effet de réel par le grand degré d'iconicité qu'il offre. Conçu comme un texte « authentique », il vient illustrer et apporter un autre degré de véridiction par rapport à la narration des chapitres numérotés.

Fragment de chronique

...donne : le rétablissement du black-out pour toute la ville. J'ordonne la suppression de l'état de siège. J'ordonne la remise en service de la prison. Tous les anciens détenus sont sommés de rentrer en prison pour purger leur peine. Le commandant de la ville, Bruno Arcivocale. Hâtez-vous d'échanger votre argent. La drachme grecque n'a plus cours. Les seules monnaies légales sont le lek albanais et la lire italienne. Liste des tués durant le bombardement d'hier : B. Dobi, L. Maksouti, S.Kalivopouli, E.Fitso, Z.Zazani, L. (p.159).

Le même tableau apparaît dépeint dans ce deuxième fragment de chronique, séparé du premier par une page blanche. Il commence également par des points de suspension. Les deux occurrences de la même forme verbale de la première personne (« J'ordonne »), renvoient cette fois au commandant italien de la ville, Bruno Arcivocale, qui prend en charge ces quelques phrases.

Quant aux temps verbaux, seul le présent y figure : « La drachme grecque n'a plus cours. Les seules monnaies légales sont le lek et la lire italienne. » Nous y trouvons aussi une phrase nominale qui a pour effet de ne manifester aucune marque de la présence du sujet énonciateur : « Liste des tués durant le bombardement d'hier ... » et une autre à l'impératif : « Hâtez-vous d'échanger votre argent ». Le « bombardement d'hier » ne renvoie en effet à aucune date précise. Ce deuxième « fragment de chronique » ne contient pas non plus de marques de subjectivité. Tout comme le précédent, il apparaît comme une forme de texte autoritaire qui ne se représente pas, mais se transmet. C'est pourquoi cette forme reste, selon M. Bakhtine, « toujours une citation morte » (1978 : 163). Tout comme le premier « fragment de chronique », ce deuxième passage n'est en rien lié au récit.

Un effet de sens est produit par la disposition intra-textuelle des deux « fragments de chronique ». Le passage en italiques annonçait que l'occupation de la ville par l'armée grecque se substituait à celle de l'armée italienne, ce qui est illustré parallèlement par l'alternance même de ces « fragments de chronique ». Leur juxtaposition entraîne une lecture paradigmatique des comparaisons entre les noms de personnages (et leur connotation nationale grecque vs italienne) et celui des monnaies... et l'effet de leur alternance. Cette juxtaposition souligne également le caractère éphémère et passager de ces armées d'occupation renforcé par la brièveté de ces fragments.

Pour conclure, attirons l'attention sur le fait que ces collages sont composés de citations d'autres textes, de journaux, du discours public et de lettres administratives. Les citations ne sont ni introduites, ni démarquées typographiquement. Nous avons donc affaire à un enchaînement d'énoncés hétérogènes non seulement du point de vue énonciatif (nous ne savons pas qui les énonce), mais également du point de vue référentiel : il y a une absence de relations de coréférentialité. Ces morceaux de collage se démarquent de leur contexte par leur construction formelle. Ce qui les caractérise c'est un flottement sur le statut énonciatif de nombreux énoncés à cause de leur caractère polyphonique : les voix sont mêlées, indissociables et non identifiables. Nous pouvons nous poser la question du statut de ces collages : sont-ils adressés à l'intention d'un sujet du texte, ou alors visent-ils une relation avec le lecteur ?

Le chapitre IX qui suit les deux « fragments de chronique » et dont nous n'allons observer que le début, se résume d'abord au « réveil » de la ville suite à la période d'apathie qui l'a submergée après l'alternance de l'occupation grecque et italienne, et à la tentative de remise en marche de l'ancienne D.C.A. de la citadelle.

La première semaine de novembre, quatre jours après l'évacuation de l'aérodrome, les derniers Italiens quittèrent la ville. Elle demeura sans pouvoir. Cette situation dura quarante heures. A deux heures du matin, les Grecs arrivèrent. Ils restèrent soixante-dix heures et personne ou presque ne les vit. Tous les volets demeurèrent clos. Nul ne sortit dans la rue. Apparemment les Grecs eux-mêmes ne circulaient que la nuit. Jeudi, à dix heures du matin, sous une pluie froide, les Italiens revinrent. Au bout de trente heures seulement, ils repartaient. Six heures après, les Grecs réapparurent. La deuxième semaine de novembre, ce manège se renouvela. Les Italiens retournèrent. Cette fois ils restèrent une soixantaine d'heures. Les Grecs accoururent, presque aussitôt les Italiens partis. Vendredi, ils passèrent toute la journée et la soirée dans la ville, mais le samedi matin, celle-ci se réveilla complètement abandonnée. Ils s'en étaient allés. Qui sait pourquoi les Italiens ne revinrent plus ? Et les Grecs non plus. Le samedi et le dimanche s'écoulèrent ainsi. Lundi matin, dans la rue où depuis plusieurs jours on n'avait entendu marcher personne, on aperçut des pas. De chaque côté, les femmes ouvrirent leurs volets prudemment. C'était Lukan Ami-de-l'ombre. Sa vieille couverture brune sur l'épaule et, dans la main, un mouchoir contenant du pain et du fromage, il rentrait probablement chez lui (p.161).

Le début de ce chapitre, n'est à vrai dire que la reprise et l'expansion détaillée des informations données précédemment, alors qu'elles étaient partiellement et rapidement reprises dans le passage en italiques et « illustrées » par les deux fragments

de chronique. Ainsi, retrouvons-nous sous forme développée cette fois, les informations concernant l'occupation de la ville, les différentes armées qui défilent les unes après les autres, etc. Cette expansion de l'information est réalisée par une procédure qui concourt à provoquer un effet de « réalité ». Tel est, par exemple l'emploi de chrononymes qui donne une plus grande impression de réalité, ce qui ne serait pas le cas si les temps restaient indéterminés.

Beaucoup d'expressions temporelles sont présentes au début du chapitre IX : « La première semaine de novembre », « La deuxième semaine de novembre », « quatre jours après l'évacuation de l'aérodrome », « à deux heures du matin », « au bout de trente heures », « six heures après », etc. Les deux premières semaines de novembre sont ainsi égrenées en jours : jeudi, vendredi, samedi, dimanche, lundi défilent sous nos yeux, et sont même morcelées en heures. Grâce à cette multiplicité de petits détails concrets, nous nous trouvons ainsi dans le figuratif iconique qui est celui qui produit la meilleure illusion référentielle et semble comme le plus proche de la réalité. Cet effet produit par le morcellement du temps, renforce et confirme par ailleurs le caractère presque irréel du passage des armées grecque et italienne.

Nous pouvons remarquer que dans la première partie de ce chapitre, il s'agit de repérages anaphoriques et non déictiques. Cette durée est détaillée à partir de l'événement principal de la fin du chapitre précédent : l'évacuation de l'aérodrome. En effet, au niveau de l'information, le chapitre IX continue sur le plan temporel là où le précédent s'est arrêté. Entre les deux, se situe le passage en italiques qui comme nous l'avons déjà vu, nous renseigne sur l'« état d'âme » du narrateur pendant les quatre jours qui séparent les deux récits. Quant aux « fragments de chronique », ils ne sont là que pour illustrer l'alternance de l'occupation des armées et ne nous avancent en rien sur l'histoire.

2.3.4.3.4. LES PROPOS DE LA VIEILLE SOSE (À DÉFAUT DE LA CHRONIQUE)

Propos de la vieille Sose

(à défaut de la chronique)

Mes articulations me font mal. Nous aurons un hiver rude. Il y a la guerre, une guerre meurtrière partout, jusqu'au pays du Céleste Empire, où les hommes sont jeunes. Les Anglais envoient des billets et de l'or dans tous les pays. Staline à la

barbe rousse fume la pipe et médite, médite. « Tu en sais long, l'Anglais, dit-il, mais j'en sais aussi long que toi. » « Oh ! mère Hantché, disait avant-hier Maïnour Hanoum à la pauvre vieille, quand donc cette guerre avec la Grèce finira-t-elle ? Je meurs d'envie d'une anguille du lac de Jannina. – Dis donc, harpie, repartit l'autre, mes enfants meurent de faim et madame me parle d'anguilles de Jannina ! » Et elles se couvrirent d'injures : loqueteuse, Italienne, et ceci et cela. Avdo Babaramo sera frappé d'une amende dès la réouverture de la mairie, pour s'être servi du canon sans l'autorisation des autorités. On dit qu'avant la chute des premières neiges sur les monts, la guerre contre la Grèce sera terminée. La bru des Kalaij est de nouveau enceinte. Les brus des Puse, elles, le sont toutes deux en même temps, et dans leur neuvième mois, comme si elles s'étaient concertées. La vieille Hava a pris le lit. « Je ne passerai pas l'automne », dit-elle. La malheureuse Qazimé est finalement morte, elle aussi. Que la terre lui soit douce ! (p.177).

Cette nouvelle forme de découpage textuel est prise en charge par un personnage secondaire du livre, celui de la vieille Sose. Dénommée au moyen d'un oxymore « la vieille nouvelle », elle est convoquée à jouer un rôle de « chroniqueuse ». Elle nous apporte en effet une autre vision de la guerre. Son témoignage se veut une sorte de prédiction de l'avenir : « nous aurons un hiver rude », « avant la chute des premières neiges sur les monts, la guerre contre la Grèce sera terminée ». Elle fait partie elle aussi de la classe des personnes âgées, symbolisant la « voix » de la sagesse, et c'est à ce titre là qu'elle est chargée de jouer le rôle de chroniqueuse.

Cette fonction apparaît encore plus évidente lors de sa deuxième intervention (laquelle n'appartient pas à notre corpus et que nous citons en raison de sa valeur illustrative) : « Il est écrit dans les vieux livres : « Un peuple d'hommes à la chevelure blonde tentera de réduire cette ville en cendres » (p.287).

Son témoignage est imprégné de subjectivité à l'inverse de la « vraie » chronique objective que se veulent être les autres « fragments de chronique ». Par conséquent, les images que la vieille Sose nous offre, sont porteuses d'une vision « populaire » qui peut caractériser la classe des personnes âgées. « Il y a la guerre, une guerre meurtrière partout jusqu'au pays du Céleste Empire, où les hommes sont jaunes. [...] Staline à la barbe rousse fume la pipe et médite, médite. »

Elle nous annonce aussi les nouvelles naissances et les décès : « La bru des Kalaij est de nouveau enceinte. Les brus des Puse, elles le sont toutes deux en même

temps, et dans leur neuvième mois, comme si elles s'étaient concertées. La vieille Hava a pris le lit. [...] Qazime est finalement morte, elle aussi. Que la terre lui soit douce ! »

Nous remarquons que cette nouvelle forme textuelle, tout comme les « fragments de chronique » qu'elle est appelée à remplacer, est conçue comme une sorte de collage. Plusieurs « rubriques » d'informations peuvent être décelées : tout d'abord les nouvelles « internationales », puis les nouvelles « régionales », et enfin les « faits divers ».

L'originalité de ce fragment réside tout d'abord dans la prise en charge explicite du passage par la vieille Sose, alors que nous n'avons pu déceler la présence d'un énonciateur unique dans les « fragments de chronique ». La manière de rapporter les informations est également différente. Les « vrais » « fragments de chronique » sont caractérisés par le ton autoritaire de ceux qui les prononcent. En revanche, les propos de la vieille Sose sont tenus sur un ton plus familier.

2.3.4.3.5. LE « PROPOS D'INCONNUS »

Quant au « propos d'inconnus », comme le sous-titre l'indique, ils sont pris en charge par des « inconnus ». Ils témoignent d'une nouvelle forme discursive qui n'est pas assumée par le narrateur ou un autre personnage secondaire, mais par des acteurs qui restent anonymes. Rien ne permet d'identifier les rares pronoms personnels à la première personne du singulier qui y figurent. Construit comme un bloc, sans alinéas, ce passage est en effet assez flou.

... Ne me parle pas de leurs chevelures blondes. Qui saurait dire ce qu'ils ont sous ces casques de fer. Ils marchent. Partout les combats font rage. Où allons-nous ainsi dans les ténèbres ? Je n'en peux plus. Un jour, il fera un temps radieux, le ciel sera pur. Un commissaire nommé Enver Hodja a dit qu'on instaurerait le communisme. Adieu, camarades ! Moi, je m'en vais, vivez heureux dans l'Albanie nouvelle ! Des casques, des casques innombrables sont en marche sur nos chemins. Que d'armées ont foulé ce pays ! Et même si toute la ville, avec ses ponts, ses rues, ses maisons, devait sauter, je sais que tu m'as attendu. Où vas-tu ? Sur les montagnes, il neige. Non, il ne s'agit pas d'une opération chirurgicale, ce n'est pas une déchirure au ventre ou à la poitrine. Cette opération sera évoquée comme l'opération d'hiver des Allemands. L'Albanie se tordra de douleur. De tout temps, le destin de ce pays, comme le soleil, est d'abord apparu sur la cime des monts. Il fait froid. Parle-moi du communisme. Quel ciel clair ! (p.307).

L'usage des temps verbaux se révèle apparemment plus intéressant : nous y trouvons plusieurs verbes au présent ainsi qu'au futur, mais tout comme dans les « fragments de chronique », il nous est impossible de déterminer un présent de l'énonciateur. Ce passage est tourné vers l'avenir. Il introduit quelque chose de nouveau par rapport aux autres découpages : une dimension idéologique. Ainsi trouvons-nous pour la première fois dans l'ouvrage, la figure du « commissaire Enver Hoxha »¹²⁶ liée à l'instauration du communisme. Nous nous interrogeons par ailleurs sur la présence dans le livre de ce fragment erratique intitulé « propos d'inconnus ». Cette nouvelle dimension idéologique justement assumée par des inconnus aurait-elle pour but de créer un effet particulier ?

2.3.4.3.6. L'INCIPIT ET LE « PROJET DE PLAQUE COMMÉMORATIVE »¹²⁷

Il reste enfin à analyser l'incipit et le « projet de plaque commémorative ». Nous avons choisi de les traiter après les autres parties composant notre corpus, car ce sont les deux seuls passages que nous pouvons attribuer de manière évidente au narrateur-scripteur. C'est lui en effet qui commence et clôt cet ouvrage de Kadaré en cadrant ainsi sa narration. Le narrateur-scripteur se met à raconter une histoire d'où il « disparaît » ensuite pour laisser la place au narrateur-personnage dans le rôle de protagoniste qu'il jouait à l'époque.

C'était une ville étrange qui, tel un être préhistorique, paraissait avoir surgi brusquement dans la vallée par une nuit d'hiver pour escalader péniblement le flanc de la montagne. Tout dans cette ville était ancien et de pierre, depuis les rues et les fontaines jusqu'aux toits des grandes maisons séculaires, couverts de plaques de pierre grise, semblables à de gigantesques écailles. On avait de la peine à croire que sous cette puissante carapace subsistait et se reproduisait la chair tendre de la vie.

Au voyageur qui la contemplait pour la première fois, la ville éveillait l'envie d'une comparaison, mais il s'apercevait aussitôt que c'était un piège, car elle les rejetait toutes ; elle ne ressemblait en effet à rien. Elle ne supportait pas plus les comparaisons que les pluies, la grêle, les arcs-en-ciel et les drapeaux étrangers

¹²⁶ Enver Hoxha (1908-1985) : Homme d'État albanais, né à Gjirokastër. Fondateur du parti des travailleurs albanais (1941) et président du Conseil de 1945 à 1954 ; il est de 1948 à sa mort, secrétaire général du parti communiste albanais. *Petit Larousse illustré*.

¹²⁷ Dans le texte albanais, ce fragment est intitulé « mémorial » et non pas « projet de plaque commémorative ». Ce dernier syntagme rajoute, à notre avis nuance qui n'existe pas dans l'original (idée de projet, tourné vers le futur), alors que « mémorial » est au contraire tourné vers le passé.

multicolores, qui quittaient ses toits comme ils y étaient venus, aussi passagers et irréels qu'elle était éternelle et concrète.

C'était une ville penchée, peut-être la plus penchée au monde, qui avait bravé toutes les lois de l'architecture et de l'urbanisme. Le faîte d'une maison y effleurait parfois les fondations d'une autre et c'était sûrement le seul lieu au monde où, si l'on glissait sur le côté d'une rue, on risquait de se retrouver sur un toit. Et cela, les ivrognes, surtout, en faisaient parfois l'expérience.

Oui, c'était une ville fort étrange. En marchant dans la rue, on pouvait par endroits, en étendant un peu le bras, accrocher son chapeau à la pointe d'un minaret. Bien des choses y étaient bizarres et beaucoup d'autres semblaient appartenir au royaume des songes.

Préservant péniblement la vie humaine dans ses membres et sous sa cuirasse de pierre, elle ne lui en causait pas moins, à cette vie, bien des peines, des écorchures et des plaies, et c'était naturel, puisque c'était une ville de pierre et que son contact était rude et froid.

Il n'était pas facile d'être un enfant dans cette ville (p.7-8).

Ce passage, rédigé également en italiques, témoigne d'une prise de « distance » par rapport au récit. Le « c'était » de la première phrase : « C'était une ville étrange... » exploite un déictique qui nous renvoie à l'énonciateur, ne serait-ce qu'indirectement par la procédure d'embrayage.

L'acteur principal de ce passage est la ville. Représentant en même temps l'espace où se dérouleront les événements, elle est décrite et qualifiée de diverses manières. La description commence, comme dans tout incipit, par des repérages anaphoriques : « C'était une ville », « tout dans cette ville », « la ville éveillait ». Dans la première partie du texte, elle est qualifiée de : « ville étrange », « éternelle, concrète », « ville de pierre » etc. Avec des « maisons séculaires », des toits « couverts de plaques de pierre grise », cette « puissante carapace » ne supporte pas les comparaisons : « elle ne ressemblait en effet à rien ». Retenons pour l'instant les caractérisations dominantes de cette ville de pierre : étrange, incomparable, éternelle.

Cependant, une autre image un peu plus particulière, s'offre à nous dans la deuxième partie : celle d'une ville « penchée » et « magique » où tout pouvait arriver. Ce passage conduit en effet le lecteur à se détacher de la visée plus ou moins référentielle pour en découvrir une autre. Il impose un référent interne convoqué par le texte. Si nous pouvons fort bien trouver une ville étrange, incomparable et éternelle,

nous avons du mal en revanche à en imaginer une qui soit « penchée ». Les associations de figures et d'images fréquentes dans ce passage, n'épuisent pas leur signification dans la seule figuration, elles engendrent ainsi des « idées ». La présence figurative se trouve porteuse d'effets de sens et de représentation d'un autre ordre, thématique ou abstrait : ici, la représentation enfantine de la ville.

A la fin de cette description, une simple phrase introduit le narrateur, lequel deviendra en même temps l'acteur principal du roman : « Il n'était pas facile d'être un enfant dans cette ville. » Nous voyons ici les deux instances qui le composent : le scripteur qui prononce cette phrase (sous-entendu « je dis maintenant qu'il n'était pas facile... ») et l'acteur qu'il projette dans son rôle d'autrefois : un enfant.

Cette description nous dépeint la dimension éternelle de la ville, grâce à l'utilisation de l'imparfait. Les états et les choses sont décrits comme permanents grâce à l'utilisation de l'aspect duratif de ce temps verbal. Bien qu'il s'agisse d'un incipit, nous pourrions être amenée à penser que ce passage constitue une pause descriptive selon la terminologie de G. Genette : la durée de l'histoire qui vient de commencer, est suspendue pour un moment, le temps de la description de la ville que le narrateur assume directement afin de nous informer.

Projet de plaque commémorative

Longtemps après je suis revenu dans la ville grise, immortelle. Mes pieds se sont posés timidement sur le dos de ses rues pavées. Elles m'ont porté. Pierres, vous m'avez reconnu. Souvent, dans les villes étrangères, arpentant de larges boulevards illuminés, il m'est arrivé de m'achopper là où, pourtant, personne ne trébuchait. Des passants se retournaient surpris, mais moi je savais que c'était vous. Vous surgissiez brusquement de l'asphalte pour vous y enfoncer aussitôt, profondément.

Ma rue, la citerne. Ma vieille maison. Ses poutres, son plancher, son escalier craquaient légèrement, très légèrement d'un bruit sec, monotone, presque continu. Qu'as-tu ? Où as-tu mal ? Elle semblait se plaindre de douleurs à ses os, à ses membres séculaires.

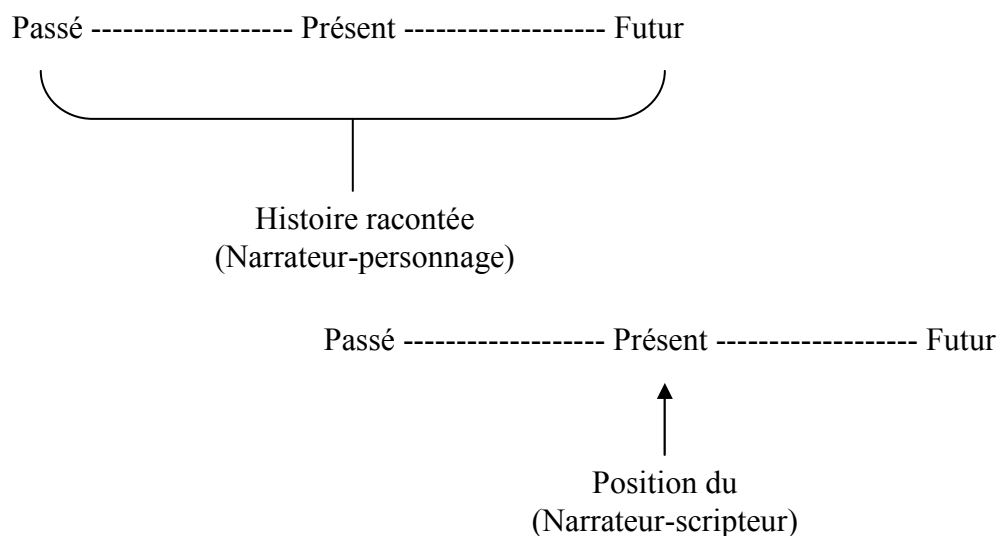
Grand-mère Selfidjé, Djedo, tante Djemo, grand-maman, la mère Pino. Aucune d'elles n'est plus. Mais aux coins des rues j'ai cru discerner quelques traits familiers, comme des traits humains, des ombres de pommettes et d'yeux. Elles sont là, éternelles, pétrifiées, avec les empreintes qu'ont laissées sur elles les tremblements de terre, les hivers ou les fléaux humains.

Tirana, 1970.

Le projet de plaque commémorative qui constitue en même temps l'épilogue de l'ouvrage, marque lui aussi de manière évidente, la présence du narrateur-scripteur. L'histoire qu'il a racontée dans son récit était située comme nous l'avons vu dans le passé, par rapport au présent présupposé de l'énonciation que représente le « projet de plaque commémorative ». Nous avons donc assisté à un récit totalement débrayé du point de vue temporel, mis à part ce retour partiel par embrayage vers l'instance de l'énonciation qui est présente dans ce passage. En fait, sa présence n'est évidente qu'ici, les quelques rares formes verbales au présent que nous avons rencontrées ici et là, et qui devraient nous orienter vers l'instance d'énonciation, n'étaient pas liées à elle en effet. Nous avons vu qu'elles étaient « figées » et qu'elles se rapportaient aux commandants de la ville dans quelques « fragments de chronique » et aux inconnus dans le « propos d'inconnus ». Ce présent-là était chargé d'une valeur purement aoristique : il se référait au temps des événements énoncés sans relation avec le temps de l'énonciation.

Comme nous pouvons le constater, ce « projet de plaque commémorative » comporte, lui aussi, deux présents : « Aucune d'elles n'est plus », « Elles sont là ». Ce sont ces deux formes qui nous révèlent la présence de l'instance d'énonciation qui coïncide en l'occurrence avec le scripteur : à la fin de sa narration, il fait le « bilan ». « Grand-mère, Selfidjé, Djedjo, tante Djemo, grand-maman, la mère Pino » étaient là dans l'histoire qu'il nous a racontée, mais au moment où il parle [1970, si nous la prenons pour la date réelle de l'énonciation], elles n'y sont plus. Dans ce dernier passage du livre, le scripteur et le héros qu'il a projeté dans l'histoire n'en font plus qu'un : le décalage spatial, temporel, actantiel et cognitif a disparu. Ici, c'est le narrateur doté de toutes ses caractéristiques qui parle. Il se superpose de plus à l'énonciateur, en tant que position présupposée. Ce dernier peut être souvent impliqué dans certains énoncés, en particulier ceux où apparaît la forme verbale du présent : l'instance d'énonciation est conçue linguistiquement comme le syncrétisme du « je », de l' « ici » et du « maintenant » (ego, hic et nunc).

Le temps et les positions de ces trois instances, tels qu'ils ont été présentés dans cet ouvrage, peuvent se schématiser comme suit :



Ce livre de Kadaré se termine sur une présence évidente du narrateur dans le texte. Le narrateur-scripteur qui avait amorcé son récit par une description de la ville de pierre, a projeté son remplaçant dans l’histoire qu’il a entrepris de narrer, apparaissant ici ou là, pour revenir enfin « boucler » sa narration dans le « projet de plaque commémorative ».

En résumé, dans ce roman nous assistons à un enchaînement syntagmatique de toutes les cartes disposées sur la table par les différents narrateurs. C’est ce mouvement qui produit le sens du parcours interprétatif. Le texte apparaît comme éclaté et la narration favorise la présence de plusieurs points de vues qui s’entrecoupent, s’opposent, se télescopent en produisant des effets de sens particuliers pour le lecteur. Comme nous l’avons vu, le narrateur-personnage n’est pas la seule source d’information dans le récit. Les fragments de chronique, les deux passages intitulés « à défaut de la chronique » ainsi que le « propos d’inconnus » remplissent également cette fonction narrative. Cependant, la présence dans le récit de ces formes textuelles est à mettre au compte du sujet de l’énonciation. La fonction de régie responsable de l’organisation du récit qui normalement est assumée par le narrateur, est ici déplacée et directement imputable à l’énonciateur lui-même.

2.3.4.4. Les voix de *La Chronique*

Cette fragmentation de l'énonciation qui aboutit à une forme non homogène de la présence de l'énonciateur dans le texte permet de mettre en valeur une véritable polyphonie, au sens où plusieurs voix énonciatives s'y manifestent. Celles-ci sont porteuses d'idéologies opposées qui s'affrontent, mais en même temps se complètent en formant entre elles un système cohérent. Nous avons identifié en l'occurrence, plusieurs « voix » portées par les différents « narrateurs » qui se chargent de la narration dans ce roman de Kadaré :

- Tout d'abord et c'est la plus importante, la « voix » du narrateur-personnage, c'est-à-dire celle d'un enfant. Elle fonctionne de pair avec celle du « narrateur-scripteur ».

- Ensuite, celle des adultes, notamment des personnes âgées, représentées principalement dans le texte par la vieille Sose : la voix de la sagesse et des prédictions.

- Une autre encore, constituée par les jeunes, les militants, représentés dans le texte par Javer et Isa.

- Une quatrième peut être déduite des « fragments de chronique » : c'est la voix de l'autorité, parfois en grec, parfois en italien et finalement en allemand.

- Enfin, les « voix » des inconnus : une composante idéologique est alors introduite.

- D'autres « voix » sont encore à l'œuvre : celle des partisans albanais d'un côté, et celle des forces réactionnaires de l'autre.

Au moins sept « voix » s'entremêlent, se complètent et s'opposent aussi. Parmi elles, c'est celle de l'enfant qui prédomine. Finalement, n'est-ce pas le but de l'énonciateur que de montrer qu'« il n'était pas facile d'être un enfant » dans cette ville ?

2.3.4.5. Une convention de lecture à découvrir

Nous avons vu jusqu'à présent que la perception enfantine du narrateur-personnage est suppléée par d'autres énonciateurs dont les récits sont juxtaposés à celui

du narrateur principal. Le lecteur est alors invité à procéder à une sorte d'accumulation des récits et des points de vue différents qu'ils adoptent. C'est ce que nous avons voulu montrer par le choix que nous avons fait d'analyser un échantillon-type dans la succession des différentes formes que celui-ci proposait. Cependant, un autre type de lecture est nécessaire afin de saisir la cohérence du texte. De fait, à la perception enfantine des événements par le personnage narrateur, souvent caractérisée par une compréhension au « premier degré », vient se superposer un « deuxième degré » de signification apporté par le point de vue des adultes. Nous allons illustrer notre propos par quelques exemples. Prenons tout d'abord le cas de ce fragment en italiques où nous avons noté un changement de focalisation :

Tiens, je te donne la France et le Canada, passe-moi le Luxembourg.

- Sans blague. Monsieur voudrait le Luxembourg ?

- Si ça t'arrange.

- Si tu m'échanges ton Abyssinie contre deux Pologne, alors on pourra peut-être en parler.

- Non, pas l'Abyssinie. Tiens, prends la France et le Canada.

- Non !

- Alors rends-moi l'Inde que je t'ai donnée hier contre le Venezuela.

- L'Inde ? Tiens. Qu'est-ce que j'en ferais ? Hier soir, si tu veux me croire, je me suis repenti de l'avoir prise.

[...]

Il y avait près d'une heure que nous nous querellions, marchandant sur nos timbres au milieu de la rue. Nous n'avions pas fini de nous disputer quand passa Javer. Il nous lança :

« Alors vous vous partagez le monde ? » (p.19).

Ce passage, par le point de vue « d'en haut » qu'il adopte, ressemble à un autre fragment que nous avons analysé dans le *Général* (cf. *supra*). Mais ce n'est pas cet aspect-là qui nous intéresse ici. Ce fragment, qui apparaît comme isolé à cause de sa présence entre deux chapitres (chapitre I et chapitre II) et séparé d'eux par deux pages blanches, se présente comme indépendant du récit principal (chapitres numérotés). Toutefois, il constitue à la fois une unité textuelle et discursive à part. Une lecture référentielle renvoie à un simple jeu de timbres auquel se livre le narrateur et son ami.

Cependant, la mise en relation avec une autre unité qui apparaît dans le chapitre VI, (p.105), renvoie métaphoriquement à la situation politique mondiale, à l'approche de la guerre et au partage du monde qui se prépare en coulisses. Ces des unités : le fragment en italiques et le chapitre VI (cf. passage ci-dessous) fonctionnent alors en écho.

Avec Javer à la maison, ils étudiaient la terre. A un moment, Javer a posé un doigt dessus et a dit :

« Elle ne tardera pas à se transformer en boucherie. »

- En boucherie !

- Oui, c'est ce qu'il a dit. Le monde se noiera dans le sang, qu'il a dit.

- Et d'où couler-t-il, ce sang ? demandai-je. Les plaines et les montagnes n'en ont pas.

- Peut-être qu'elles en ont, dit Illyr. Ils doivent en savoir quelque chose, eux. Quand Javer a dit que le monde deviendrait une boucherie, je lui ai dit que nous y avions été et que nous avions vu comment on égorgeait les moutons. Il s'est mis à rire et m'a dit : « Tu verras ce qui se passera quand on y égorgera les États. »

- Les États ? Ceux qui figurent sur les timbres-poste ?

-Oui, c'est ça.

- Et est-ce qui va les égorger ! »

Illyr eut un haussement d'épaules.

« Je ne lui ai pas demandé. »

Je pensais à la boucherie. Djedjo avait dit un jour à propos de l'aérodrome que la plaine, l'herbe, seraient couvertes de ciment. De ciment humide, glissant. Un tuyau en caoutchouc aspergeant villes et États. Pour en laver le sang. Peut-être est-ce le début du carnage. Ce que j'imaginai avec peine, c'était comment les États seraient menés à la boucherie et leurs bêlements. Les villageois en habits de grosse laine noire. Les bouchers en blanc. Boucs, moutons, agneaux. Les gens venus là pour assister au spectacle. Ceux qui attendent. L'heure a sonné. La France. La Norvège. Le terrain arrosé de sang. Les bêlements de la Hollande. Le Luxembourg en agneau. La Russie avec une grosse cloche au cou. L'Italie (je ne sais pas pourquoi) en chèvre. Un beuglement isolé. Qui ? (p.105-106).

La mise en relation de ces deux perspectives fait apparaître le monde comme une boucherie où ce sont les États qui sont égorgés. Cette métaphore confère alors tout son sens au fragment en italiques qui sert de base à la métaphorisation du sens. Cet exemple fonctionne à notre avis à un niveau méta narratif : il montre le mode de fonctionnement du sens du récit entier. On pourrait dire qu'il fournit une instruction de lecture des

événements qui figurent dans le récit, et s'adresse par conséquent au lecteur. Celui-ci doit instaurer les relations nécessaires pour que le sens apparaisse à partir de la mise en relation des figures.

Un autre passage en italiques (cf. ci-dessous), renvoie à la nécessité de changer le monde :

L'eau de la citerne ne moussait plus. « On lui a jeté un sort, dit Djedjo. Changez-la immédiatement, sinon, vous êtes perdus. »

Changer l'eau était une besogne ardue. Mon père hésitait. Grand-mère insistait pour qu'on le fasse. Les femmes du quartier qui venaient remplir de l'eau chez nous se rangeaient à son avis. [...]

Finalement la décision fut prise. On se mit au travail. Les ouvriers descendaient et remontaient par une échelle de corde, une lanterne à la main. On vidait seau sur seau. L'ancienne eau sortait pour céder la place à la nouvelle.

Javer et Isa, au pied de l'escalier, devisaient en fumant et, de temps en temps, éclataient de rire.

« Qu'est-ce que vous avez à vous tordre ? leur demanda Djedjo. Vous feriez mieux de prendre un seau et de nous aider.

- Ce travail, nous fait penser aux pyramides d'Égypte », dit Javer.

La bru de Nazo sourit.

Les seaux tintaient bruyamment en heurtant les parois de la citerne.

« Ce n'est pas cette eau, c'est le monde qu'il faut changer », reprit Javer. [...]
(p.55-56).

Par ailleurs, l'enchaînement discursif nous fait voir dans la *Chronique* une relation d'équivalence sémantique entre les différentes armées qui occupent successivement la ville. Or si l'armée italienne, grecque et allemande instaurent l'occupation étrangère et rivalisent de brutalité, l'apparition des partisans albanais descendant des montagnes pour libérer la ville se fait sous le même mode. Le premier jour de la libération est en réalité un jour d'exécutions sommaires. Le communisme apparaît aussi, du fait de l'enchaînement discursif, comme une invasion et comme une occupation brutale.

Nous n'irons pas plus loin dans l'analyse de *Chronique de la ville de pierre*, étant donné que nous avons développé certains de ses aspects dans la première partie de notre travail¹²⁸.

¹²⁸ Pour une analyse plus détaillée de ce roman, nous renvoyons notre lecteur à notre mémoire de DEA consacré au « Statut sémiotique du narrateur dans *Chronique de la ville de pierre* d'I. Kadaré. »

2.3.5. *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*

Éditions Fayard, 2002 (1^{ère} édition en français). Traduit par Tedi Papavrami.

Ce roman plus récent que les autres raconte l'existence de L. Mazrek, jeune homme qui rêve de devenir acteur. A travers son « jeu », ce roman traite des drames liés aux évasions et tentatives d'évasion du pays à l'époque où les frontières de l'Albanie étaient hermétiquement closes et sévèrement surveillés. Mais ce roman évoque aussi le procès, dix ans après, du régime communiste et de ses dirigeants, responsables du trucage de l'histoire et de la manipulation politique des mythes.

2.3.5.1. **Découpage et disposition intra-textuelle**

Le découpage textuel, lié à des positions énonciatives diverses, met en place trois formes principales de narration : un récit chronologique, qui relate la vie de L. Mazrek pendant les années de la dictature communiste ; un deuxième récit, composé d'extraits de l'instruction ultérieure – dix ans après, – extraits intercalés au récit principal et qui proposent une relecture et la sanction des événements qui ont lieu dans celui-ci ; enfin, un troisième récit, qui paraît de manière erratique dans le texte (chapitre IX) et qui convoque des figures appartenant à l'*Iliade*.

A partir de l'actualisation des relations entre ces trois entités, nous essayerons de mettre en évidence les effets de sens qui sont produits par la mise en place de deux temporalités qui suggèrent une lecture du roman aussi bien syntagmatique que paradigmatique. Une première temporalité – horizontale –, est obtenue par la mise en relation du premier récit avec le deuxième, dans un intervalle de dix ans. Une deuxième temporalité, verticale cette fois, est obtenue par la mise en relation des récits un et trois, car ce dernier sert de modèle organisateur au premier à travers le mythe qu'il renferme (cf. *infra*).

Nous verrons par ailleurs, que *Vie jeu et mort de Lul Mazrek* met en place l'histoire d'un procès, et par là, l'affrontement d'un certain nombre de Discours et de systèmes de valeurs. En effet, par le recours à des procédés d'intertextualité et à des

procès énonciatifs mis en scène, l'organisation du texte global permet de percevoir une dimension dialogique : ainsi, peut-on reconnaître le Discours officiel du régime communiste (relatif au premier récit), celui de la démocratie naissante (deuxième récit) et celui mythique, inscrit dans le savoir commun (troisième récit). La lecture paradigmatique à laquelle invite l'organisation textuelle, permet de mieux faire sortir l'incompatibilité de ces Discours.

Nous allons examiner de plus près le contenu de chacun des trois récits¹²⁹ qui le composent, avant de procéder à une interprétation des relations qui les oppose et les unit.

2.3.5.2. Le jeu de L. Mazrek - travestir le crime en spectacle théâtral

Le premier récit, chronologique, raconte l'existence d'un jeune homme, L. Mazrek, qui rêve de devenir acteur. Pris dans un laps de temps comprenant l'échec de son rêve (il n'est pas reçu au concours de l'École d'Art dramatique) et son nouveau statut de soldat (il est affecté à accomplir son service militaire dans les garde-frontières), le récit principal raconte donc sa vie, entremêlé à celle d'une jeune fille, V. Morina, et à celle du ministre chargé de la Police secrète en Albanie communiste. Ce récit va prendre des allures d'énigme, de mystère, même si le titre indique déjà comment l'histoire se termine. Le roman se joue dans le remplissage vie-mort et n'est qu'une inscription d'écart et d'énigmes qui ne détruisent pas la certitude de la boucle thématique qui enserme l'ensemble.

L'attention est ainsi déplacée vers le deuxième terme de ce triptyque : le jeu qui apparaît comme un thème central. Faisant partie d'une isotopie bien présente au début du roman : « école d'Art dramatique », « théâtre », « répétitions », « représentation », « acteur professionnel », « rôle », « spectacle », « amateur », « troupe de province », le jeu, lié au rêve de Lul de devenir acteur, disparaîtra en même temps que son rêve se

¹²⁹ Afin d'illustrer les trois récits qui coexistent dans *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*, nous renvoyons notre lecteur à l'échantillon composé de quelques extraits tirés de ce roman (cf. corpus : chapitre IV intitulé « La journée du ministre », - notamment lorsque celui-ci est convoqué chez le Guide, et ensuite, à la prison, lorsqu'il s'entretient avec l'ex-ministre ; Extrait d'instruction ultérieure. Dix ans après ; et chapitre IX, intitulé « Intermède secret » et lui-même constitué de trois parties.

brisera. Il ne referra son apparition que quelques chapitres plus loin. La transition passera par le statut d'« artiste » dont l'actant jouit aux yeux des autres.

« - C'est maintenant le tour des artistes, fit une voix derrière Lul.

Celui-ci feignit de ne pas avoir entendu et ne se retourna pas. Mais l'autre était tenace :

- T'es venu l'an dernier dans notre village avec une équipe culturelle, reprit-il à l'adresse de Lul.

- Ah, peut-être bien.

- D'après ce qu'on m'a dit, les artistes, ils ne les prennent pas dans l'armée, indiqua un autre.

- Je ne suis pas un artiste, répliqua Lul.

- Toi pas un artiste ? protesta le premier. Tu nous as même récité *Labourage et pâturage*, de Naïm Frashëri. C'était vraiment envoyé ! Après ça, t'as joué dans un sketch.

- Ah, des trucs de potaches..., fit Lul » (p.17).

Un nouveau jeu, lié cette fois à la réalité de son statut de soldat, se prépare. En effet, affecté à accomplir son service militaire dans les garde-frontières, au bord de la mer, tout au sud, à Saranda, un état d'euphorie en découle pour Lul. La moitié des évasions s'y produisaient ». Pourquoi pas lui ? Ce ne serait qu'un jeu d'enfants : « Tu seras là-bas comme...comme...à un festin...Un festin où il te sera possible de manger à ta faim...Alors qu'eux autres ne feront que saliver à distance... » (p.26).

Mais le vrai jeu qui lui sera proposé sera autre : face à une situation « aussi criante que lourde de conséquences », devant la quelle l'État albanais, le Ministre, le Bureau politique et jusqu'au Guide suprême s'inquiètent : - le nombre d'évasions ne cesse d'augmenter, - on fera appel à l'acteur. Il devra jouer un rôle, son propre rôle, celui que lui-même ose à peine se l'avouer. Le nœud est là : « Le tout est de savoir quel camp parviendra à décourager l'autre. » Lequel gagnera : les fuyards ou l'État ? De cette tension entre les deux, surgiront les moyens les plus absurdes, les plus inimaginables : radars, femmes, chiens, jusqu'à folie extrême : travestir le crime ...en spectacle théâtral. « Un cadavre qu'on traîne et des habitants qui le contemplent. » C'était déjà dans *l'Illiade* des Grecs. Exhiber les cadavres pour terrifier ceux qui projetaient de s'enfuir et faire cesser les évasions, voilà la solution que l'État

communiste, le Guide même en personne, trouve en réponse aux tentatives des jeunes de quitter le pays.

« Le ministre sentait qu'il s'avavançait un peu trop, mais l'ivresse des mots l'entraînait. Il évoqua les mesures d'urgence, les radars, de nouvelles idées aussi, comme de traiter les cadavres...

- Cette histoire de cadavres, j'en ai déjà entendu parler autrefois, l'interrompt l'Autre. Ça n'a rien de bien nouveau. C'est même vieux comme le monde.

Le ministre bredouilla :

- Les avis sont partagés... Qu'est-ce qui serait le mieux : que l'État sorte ses griffes ou bien... Peut-être que vous...

- C'est une très vieille histoire que celle-là, poursuit pensivement le Guide. Je pense que tu as dû lire l'Iliade des Grecs. Si je ne m'abuse, on y parle d'un cadavre qu'on traîne et des habitants qui le contemplent. Je ne me souviens plus de l'impression que produit sur eux cette vision... Mais tu feras comme bon te semblera
Il consulta sa montre et le ministre comprit que l'heure était venue pour lui de s'en aller [...] (p.66).

Et c'est ce rôle là que L. Mazrek devra jouer, sous les yeux de la femme qu'il aime :

Lorsqu'ils approchaient du môle, les gens ralentissaient. Ils étaient déjà plusieurs centaines à former un large demi-cercle. Silencieux, tous regardaient dans la même direction. Vjollcia se haussa sur la pointe des pieds. Le bateau à moteur à la proue duquel on avait exposé le cadavre oscillait légèrement. Le corps était recouvert d'un drap blanc. Les taches de sang qui le constellaient étaient discernables à distance. Deux assez larges, à mi-corps, et une autre, plus haut, là où était censée se trouver la tête. Un officier aux traits impassibles se tenait à côté du corps.

...a... me... oir... main...

Oh non ! supplia-t-elle en son for. Pourtant, c'étaient bel et bien ces mots-là : Va me voir demain.

Vjollcia Morina sentit quelque chose s'éteindre dans sa poitrine. Comment savais-tu ? se dit-elle. Instantanément, comme émergeant d'une sorte de coma, elle hurla intérieurement : Tu n'avais pas le droit de prononcer ces mots-là ! Comment as-tu pu emprunter ce chemin si tu savais qu'il finirait ainsi ? (p.184).

Tel est le sujet, syntagmatiquement parlant, de ce premier récit.

2.3.5.3. Le procès

Or ces crimes travestis en spectacle théâtral ne vont être élucidés que grâce à un deuxième récit, imbriqué au premier. Logiquement postérieur au programme narratif principal que nous venons de voir – il raconte le procès qui a lieu dix ans après –, ce deuxième récit n'apparaît pourtant pas dans la même ligne chronologique que le premier.

En effet, le roman oppose clairement des espaces de temps disjoints : celui d'« avant » la chute de la dictature auquel appartiennent la plupart des événements du récit principal, répartis en treize chapitres intitulés et celui d'« après » la chute du système auquel se rapportent les « extraits d'instruction ultérieure », introduits de façon non régulière, mais au fur et à mesure que l'intrigue principale avance. De ce fait, ils sont intéressants à étudier, dans la mesure où ils introduisent des ruptures dans la narration principale. Ces morceaux rompent la chronologie du récit global, car le procès qu'ils narrent a lieu dix ans après. Si dans un récit « traditionnel » le procès a sa place dans une narration ultérieure à celle des faits instruits, ce n'est pas le cas ici. La programmation temporelle qui dispose sur la ligne temporelle selon la catégorie antériorité/postériorité les divers programmes narratifs n'est pas suivie car nous n'avons pas une représentation chronologique de l'organisation narrative.

En ce qui concerne la relation entre les deux récits, il est important de souligner que le deuxième récit se manifeste sous la forme d'un discours judiciaire qui doit sanctionner les actants et les programmes qui apparaissent dans le récit numéro un. En effet, il propose une relecture des événements dix ans après par des énonciateurs différents et sanctionne les épreuves qui ont lieu dans le récit principal en les qualifiant notamment de « crime contre l'humanité ».

Ensuite, de par les nouveaux éléments qu'il apporte, il joue un rôle déterminant dans l'élucidation de l'énigme pour le lecteur. Ce deuxième récit introduit comme nous l'avons dit plus haut au fur et à mesure que l'intrigue avance, entretient la curiosité, ralentit le rythme et apporte des témoignages nécessaires à la compréhension du premier. Mais en même temps, il joue un rôle dans le dévoilement de la vérité : un avant et un après se confrontent, comme c'est le cas dans cet extrait de l'instruction ultérieure :

EXTRAITS DE L'INSTRUCTION ULTÉRIEURE

L'ESCOGRIFFE : [...] Dès les premiers mots sur l'homme criblé de balles, couché sous son drap, j'ai failli m'écrier : Lul Mazrek !

D'entrée de jeu, j'ai pensé que c'était lui. Toujours les mêmes causes : jalousie, etc., à cette seule variante près que l'officier avait eu la peau de Lul. Il l'avait donc abattu de sang-froid en pleine mer, puis avait justifié son meurtre en faisant croire qu'il s'agissait d'une tentative d'évasion. Et, comme si ça ne suffisait pas, il avait exhibé son cadavre le long du littoral. [...]

Ainsi que le prouvera, je l'espère, ce procès, le temps a montré que je m'étais trompé sur toute la ligne (p. 227-228).

Suit un deuxième témoignage, celui d'un autre actant du récit numéro un :

TONIN VORFI : [...] Le chef continuait de m'éviter. Sans doute est-ce cela qui me rendait encore plus curieux d'apprendre ce qui s'était passé.

C'est ainsi que, par un après-midi pluvieux, lorsque je me fus assuré qu'il ne se trouvait plus à la section, tout en essayant de ne pas me faire pincer, je me faufilai dans la chambre des gradés. Je connaissais l'emplacement du fameux coffre où il gardait sous clé le moteur du hors bord ainsi que ses affaires personnelles, notamment mes lettres. J'avais pris mes dispositions et n'eus par conséquent aucune difficulté à ouvrir le cadenas.

J'aurais encore du mal aujourd'hui à décrire l'épouvante qui s'empara de moi à cet instant. Fourré là, n'importe comment à côté du moteur se trouvait son pantalon couvert de taches de sang (p.230).

De la combinaison et de la confrontation de ces deux récits se dessine une structure particulière. Car cela aboutit non seulement à une fragmentation de l'événement, qui propage au sein du récit de diverses ruptures de chronologie, - ainsi, le récit se caractérise-t-il par de multiples intrusions du passé et du futur dans la narration présente, (à cause des ruptures introduites par les extraits de l'instruction ultérieure), mais l'intrigue elle-même gagne en épaisseur. Nous pouvons reconnaître ici le principe du code herméneutique dont parle R. Barthes. Selon lui, le code herméneutique doit disposer dans le discours des retards qui s'opposent à « l'avancée inéluctable du langage » et qui ouvrent « entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire ». Par conséquent, la lecture se soumet également à des sauts temporels. L'énonciataire est ainsi placé non seulement dans une simple position de récepteur d'une histoire qui lui est racontée, mais à cause des ruptures temporelles et de l'affrontement d'un « avant » et d'un « après », il a la possibilité de « juger » par « lui-même ». Il apparaît comme un auditeur qui reçoit le discours du juge.

Libérés de la pure succession chronologique qui aurait dû voir se succéder l'« après » à l'« avant », les événements sont donc rapprochés différemment. La valeur du roman réside notamment dans la manière suivant laquelle s'assemble en sa totalité le matériau des événements. Une combinatoire s'opère qui détruit la chronologie de la fiction.

En ce qui concerne la narration de ces deux premiers récits, nous pouvons souligner quelques différences : le premier récit est fait dans une narration ultérieure par un narrateur hétérodiégétique (cf. terminologie définie par G. Genette). Racontant à la troisième personne, il prend en charge ouvertement presque l'ensemble du récit. En revanche, les « extraits d'instruction ultérieure » d'où le narrateur principal (celui qui prend en charge le récit numéro un) est absent, apparaissent comme des récits à la première personne, assumés directement par les actants eux-mêmes (cf. *supra* : l'escogriffe, Tonin Vorfi, Vjollcia Morina etc.). Leurs rôles thématiques sont repris du récit précédent. Nous les trouvons notamment dans les chapitres IV, VI, VII, VIII, XII. Ces passages sont notés en italiques et sont clairement indiqués comme appartenant à l'instruction. En tant que fragments juxtaposés au récit principal, leur présence est à attribuer à l'énonciateur.

2.3.5.4. La voix du mythe contre la manipulation politique

Une troisième forme apparaît au chapitre IX qui occupe une place à part. Il est constitué de trois parties intitulées : Le chœur des ombres, Hector, Komos : Pour une lamentation commune avec les touristes. Ce fragment est cependant singulier et n'apparaît qu'une seule fois dans le roman. Il est clair qu'il appartient à une autre temporalité que celle diégétique du récit principal. On peut attribuer ces fragments à un autre énonciateur, délégué, qui appartient à un récit différent : celui de l'*Illiade*. Ce n'est pas une citation mais une paraphrase, un extrait de mythe qui s'introduit et fait partie de la structure discursive du récit global. On y trouve l'utilisation de la première personne du pluriel (Nous - les ombres) et la première personne du singulier (Je - Hector). On ne peut cependant que s'interroger sur le statut de ces éléments figuratifs qui appartiennent à un discours mythique. A quel titre sont-ils convoqués et quel type de rapport entretient ce discours avec le reste du récit ?

En effet, une deuxième temporalité se profile si nous tenons compte du rapprochement dans le texte de deux blocs discursifs appartenant aux extrémités de l'axe temporel : l'Antiquité - chapitre IX, et les temps modernes, ceux-ci étant divisés en deux périodes avec un intervalle de dix ans au milieu. Cette forme d'intertextualité que constitue le chapitre IX et qui consiste dans la convocation d'un récit mythique au sein d'un autre récit, contribue à construire donc un autre type de temporalité qui n'est plus une opposition avant *vs* après mais passé *vs* présent. Elle permet en même temps une saisie sémantique du discours. De fait, tout au long du récit se fait sentir en filigrane une superposition parfois partielle, parfois complète de deux histoires : celle du récit principal et une autre, qui relève du mythe et qui est inscrite dans le savoir commun ou l'Encyclopédie dont parle Eco. La question est de savoir le type de relation que nous pouvons établir entre ces deux récits. Regardons de plus près :

Dans la diégèse, le mythe est évoqué par le Guide lui-même :

- C'est une très vieille histoire que celle-là, poursuit pensivement le Guide. Je pense que tu as dû lire l'Iliade des Grecs. Si je ne m'abuse, on y parle d'un cadavre qu'on traîne et des habitants qui le contemplant. Je ne me souviens plus de l'impression que produit sur eux cette vision... Mais tu feras comme bon te semblera (p.66.).

Il s'agit bien évidemment du mythe de la mort d'Hector. Or, repris dans le récit, il s'agit d'une manipulation politique de ce mythe, d'une stratégie du guide qui fait voir un brouillage des axiologies : le régime truque l'histoire¹³⁰. En effet, si dans le mythe grec le cadavre, en tant que motif figuratif, est celui d'un héros, dans le programme du récit officiel communiste, le cadavre qu'on traîne devant les yeux de la population est celui du traître qui doit jouer un rôle de dissuasion. On voit bien que alors que le mythe sert de modèle d'organisation au récit communiste, une transformation, un déguisement du rôle thématique de la figure du cadavre est à sa base. Or, le discours officiel tend à effacer ce décalage. Ainsi, sur le plan figuratif, une certaine relation de « continuité » et d'analogie est assertée par le récit principal. Continuité de l'espace : dans le texte, Butrint, lieu du récit principal ne serait « rien autre qu'une reproduction de Troie. » Continuité également des acteurs : « ses tout premiers habitants avaient été des Troyens

¹³⁰ Ce programme n'est pas sans nous rappeler celui de la falsification qui est à la base de *La ville sans enseignes* et que nous avons traité plus haut.

en fuite : Andromaque, par exemple, le femme d'Hector, parmi des centaines d'autres. » Et enfin, une analogie de l'action elle-même : un cadavre qu'on traîne et des habitants qui le contemplent dans les deux récits.

Mais cette prétendue relation de similitude qui légitimerait le programme narratif du récit premier : travestir le crime en spectacle théâtral au nom d'une « tradition » qui remonterait depuis l'Antiquité, est par deux fois niée : d'abord dans l'extrait de l'instruction ultérieure dix ans après par le vice-président de l'académie :

« C'était la seconde fois qu'on me réclamait la même chose : l'Iliade. Les voix étaient différentes, mais, curieusement, l'heure était la même : autour de minuit. En même temps que le livre, ils désiraient savoir dans quel passage est évoquée la façon dont le corps d'Hector fut traîné par Achille, lequel épisode figure, comme vous le savez sans doute, au 22^{ème} chant. [...]

Lorsque courut pour la première fois le bruit qu'on avait ainsi traîné un cadavre à Tépèlene ou le long de la côte, je me suis dit qu'il y avait là un rapport. Je ne parvenais pourtant pas à trouver lequel. On rapprochait deux choses de toutes manières impossibles à assimiler. Se fût-il agi par exemple d'un déserteur qui avait voulu quitter Troie, autrement dit qui avait cherché à s'évader et que les Troyens, en guise de représailles, eussent traîné sous les yeux de toute la population rassemblée, on aurait encore pu comprendre l'analogie. Mais là, on avait affaire à un chef mort en héros, Hector. En outre, les spectateurs de la scène appartenaient à deux camps ennemis : les Grecs qui exultaient et les Troyens qui pleuraient. En aucun cas cela ne pouvait rappeler les événements de Tépèlene ou de Pogradec » (p.72).

Ensuite, par le chœur des ombres et Hector. Sous forme d'un témoignage directement assumé, l'opération de dénégation porte sur le statut attribué à tort par le Discours officiel aux figures du récit mythique :

Nous pouvons être tout ce que vous voulez, sauf une chose : celle que vous imaginez. [...] Nous n'avons jamais quitté Troie. Vous nous prenez pour des Troyens en fuite ? Jamais il n'y en eut (p.233).

A Hector enfin de démentir à son tour. En utilisant la première personne, il énonce un discours qui apparaît comme un discours de vérité, et qui rétablit son statut de « héros ». De ce point de vue, il est en opposition avec le récit officiel du communisme :

« Je ne connais personne d'autre dont la vie ait jamais été aussi contractée que la mienne, réduite à cet unique instant. Encore aujourd'hui, après des millénaires, je suis certain qu'à la seule mention de mon nom, Hector, aussitôt, avant même qu'ils ne songent à quoi que ce soit d'autre, se dresse en quatrième vitesse dans la tête des gens la vision de ma course éperdue, trois fois de suite autour des murs de Troie, puis celle de mon corps traîné dans la poussière. [...] Une partie de l'événement qui a éclipsé le reste de mon existence, sa première moitié, pour être précis, autrement dit ma fuite face à Achille, est un complet mensonge. Elle est aussi fausse qu'est vraie, hélas ! sa seconde partie, quand on a traîné mon cadavre. [...] Jamais la peur ne m'a fait reculer face à Achille, pas plus que je n'ai fait en courant trois fois le tour des murs de Troie. [...] Je n'ai donc pas reculé, encore moins couru. Je suis tombé, hélas ! dès le premier coup de lance du monstre [...] » (p.234-235).

En conclusion, nous pouvons dire que l'organisation discursive du récit global, dépendante comme nous venons de le voir, de la corrélation établie entre ces trois configurations par l'acte énonciatif : d'une part, celle chronologique racontant l'histoire de L. Mazrek, d'autre part, celle fragmentée racontant le procès des faits qui ont lieu dans ce récit principal, enfin une configuration erratique, faite d'une mise en scène d'instances énonciatives appartenant à un récit mythique, permet de faire dialoguer trois Discours : celui officiel du communisme, celui de la démocratie naissante et celui mythique, ancré dans le savoir commun. Nous ne pouvons que constater que le concours des voix s'installe ici sous le signe de la discordance. Il se développe dans le sens de l'exclusion, par disqualification de l'un des discours (celui officiel du communisme). De l'autre côté, s'agissant cette fois non de jugement mais de reconnaissance, car il n'est toutefois pas d'objet de valeur sans un acte de reconnaissance et de valorisation, une stèle commémorative où est inscrit : *La Patrie affligée à ses filles et fils infortunés* se rajoute au komos pour une lamentation commune intemporelle réunissant ainsi le discours mythique et celui de la démocratie naissante.

Si vous ne savez quoi dire, détournez-vous du discours. C'est pour des cas semblables que la lamentation a été inventée. Lorsque tu ne trouves plus de mots, cela veut dire que tu dois pleurer. Et si vous ne connaissez pas le langage premier de l'humanité, si donc vous ne savez pas pleurer, vous qui prétendez conquérir les étoiles, rejoignez-nous, nous vous apprendrons. Venez comme autrefois au komos afin que nous pleurions ensemble, oï, oï (p.233-237).

La signification est, par définition, relationnelle. Aussi avons-nous essayé d'établir quelques corrélations, assez au moins, espérons-le, pour comprendre que face aux tentatives d'altération des mythes, mémoire commune à toute l'humanité, aux

déformations que l'humanité fait subir à l'histoire et qui témoignent des mensonges dont le régime communiste s'est servi comme alibi pour justifier ses crimes, la voix de la vérité se fait entendre. Venant de la profondeur des siècles, elle ne résonne que plus fort plus....

2.4. Récapitulatif des formes de fragmentation

En guise de conclusion sur notre étude du corpus, nous pouvons souligner l'importance que revêtent dans la narration, à travers les effets qu'ils produisent chez le lecteur, les différents procédés que nous avons mis en évidence. D'un roman à l'autre, c'est une vraie « quête » de nouvelles formes d'écriture qui se profile¹³¹. En effet,

¹³¹ Selon les divers entretiens et informations délivrés par I. Kadaré lui-même, il est possible de tracer une vraie quête de nouvelles formes artistiques derrière ses projets, son évolution et sa maturité littéraire. Nous en donnons ici un simple aperçu, en préférant aborder ce sujet d'un point de vue sémiotique. S'il y a un début à ce mouvement, il faudrait le voir dans *Le Général de l'armée morte*, où, conscient des problèmes de forme, il a notamment « essayé de rendre les sentiments de vide, de perte, d'anonymat par les chapitres non numérotés, les listes incomplètes, l'angoisse des identifications, voire par le désir des morts eux-mêmes de ne pas être identifiés » (1991 : 138). L'œuvre devait être, selon ses propres termes, « réellement un « roman à trous », une espèce de « Montagne aux trous » comme celle située à l'ouest de Tirana » (Ibid.). Mais comme Kadaré l'avoue dans *Invitation à l'atelier d'un écrivain*, par manque d'expérience, il n'a pas assez tiré profit de deux ou trois de ces sépultures militaires. « Elles s'inscrivaient dans la logique du récit, y compris même dans son style, si l'on veut considérer les chapitres non numérotés, l'absence de précisions documentaires, l'anonymat. Elles n'en font pas moins partie de mon imaginaire, de même que la technique d'écriture déterminée par l'ignorance des faits, les dires contradictoires des témoins, enfin par la masse des corps jetés pêle-mêle dans les fosses. J'aurais pu également introduire une secousse sismique parcourant le sol truffé d'ossements, comme une décharge électrique dans un corps mort » (1991 : 43). Malgré le succès du *Général* et bien que dans l'ensemble on le considérât comme apportant quelque chose de neuf, dans son for intérieur, il n'y croit pas trop. « Plus qu'une œuvre novatrice, le *Général* me paraissait un compromis entre la tradition et l'innovation, ce qui ne me satisfaisait pas totalement. Je sentais que je n'avais pas épuisé toutes mes ressources et n'avais pas encore l'expérience nécessaire pour découvrir de nouvelles formes romanesques » (Ibid., p.66). Après la parution du *Général de l'armée morte*, pas encore sûr de lui-même, il écrit *Le Monstre*, sa deuxième œuvre sérieuse en prose, on l'a vu, fort audacieuse du point de vue de la forme. En effet, le milieu des années soixante fut pour Kadaré l'époque des découvertes les plus lumineuses. « A cette époque-là, je me sentais fort capable de trouver de nouvelles formules d'écriture. [...] Mon esprit était constamment en ébullition jamais il ne m'avait été aussi facile de saisir l'insaisissable, de pénétrer l'impénétrable » (Ibid., p.134). En quête de structures neuves, si possible jusque-là inédites, « aucun projet ne [l]'attirait s' [il] n'avait la conviction profonde qu'il n'imitait en rien la littérature créée jusqu'alors » (Ibid.). Dans *Le Monstre*, l'innovation résidait dans la manière d'utiliser le temps romanesque. Selon la conception de l'auteur, à travers l'histoire de la ville de Troie, le texte traite d'une histoire éternelle.

l'auteur consacre une attention particulière aux questions formelles. Il considère le roman comme le lieu où le récit s'invente, prend sens et forme. Cadre continu d'expériences et de nouvelles configurations, le récit apparaît comme une écriture et non pas simplement comme une histoire racontée.

Nous allons synthétiser la présence des formes les plus significatives que nous avons relevées dans chacun des romans de notre corpus, avant de passer à des conclusions plus générales sur le statut et les fonctions de cette fragmentation au chapitre suivant.

Dans *Le Général de l'armée morte*, nous avons noté une première opposition entre des chapitres numérotés et des chapitres non numérotés. Cette différence est caractérisée par un changement du mode de présence de l'énonciateur dans le texte. Plusieurs cas sont possible : tout d'abord, un changement de focalisation installe un effet de rapprochement ou de distanciation par rapport aux événements racontés. Ensuite, certains fragments constituent des ellipses et agissent de ce fait comme des « sommaires » au niveau de la diégèse ; certains autres consistent en un changement sensible de la présence de l'énonciateur et ont pour objectif de souligner les états d'âme du général et d'impliquer le lecteur sensiblement. Nous avons noté que tous ces chapitres non numérotés invitent le lecteur à changer le type de saisie du texte. L'obligeant à prendre de la distance, ou, au contraire, à se rapprocher davantage, ou encore à accorder plus d'importance à tel ou tel élément du récit, ils permettent d'établir un contact sensible, plutôt qu'une implication intelligible avec l'histoire. Le mode

C'est donc une anti-*Iliade*, car le cheval de bois n'entre jamais dans Troie. « J'étais content de cette trouvaille, dont je ne connaissais pas d'équivalent. [...] Après *Le Monstre*, [...], mon cerveau était devenu si exigeant qu'il ne se satisfait plus de rien et n'avait qu'un souci : trouver de nouvelles structures originales, [...], frayer de nouveaux sentiers en art... » (Ibid., p.68). Mais dès sa publication, il apparut que cette œuvre était prématurée pour la littérature albanaise. A cause des années de dogmatisme que vivait l'Albanie, Kadaré est obligé ensuite de renoncer à cette recherche de nouvelles formes pour ses romans. Il sent avoir perdu un peu de cette capacité à trouver de nouvelles formes. « Je me suis freiné moi-même, c'est dommage. Quelque chose s'est tuée dans mon cerveau. Les cellules d'avant-garde, celles-là même qui renouvellent l'art, sont peut-être mortes dans ce choc » (Ibid.). Voilà pourquoi après, ses romans sont devenus plus « calmes », plus classiques. Avec *Chronique de la ville de pierre*, il essaye de renouveler cette liberté de forme. *Les tambours de la pluie*, en revanche, est un roman d'une facture plus classique. Des tentatives d'innovation en matière de recherches sur les formes sont aussi présentes de façon plus épisodique dans quelques autres romans tels que *Le Concert*, *L'année noire* ou *Le pont aux trois arches* etc. Malheureusement les deux derniers sont restés dans son imagination et ne reflètent pas concrètement la conception initiale.

d'interaction ou d'implication de l'énonciataire dans le récit change donc en fonction du mode de présence de l'énonciateur.

Par ailleurs, dans ce même roman, nous avons constaté la présence d'un journal intime et celle de fragments en italiques. Ces deux formes sont caractérisées par l'anonymat. En effet, nous ne savons pas à qui attribuer ces voix : l'identité du soldat italien, auteur du journal, n'est pas plus révélée que celle des vétérans de la guerre ou des proches des victimes.

Quant à la présence de ces deux formes dans le récit, elle se fait sous le mode de l'enchâssement, contrairement à la juxtaposition des chapitres non numérotés. Notamment le lecteur découvre le journal intime par la lecture du général, ce qui confère à son contenu une sorte de profondeur. Nous pouvons remarquer que le choix énonciatif de l'utilisation de ce procédé qui consiste en une mise en abyme d'un discours, procure à celui-ci un statut particulier et sert à la création d'un dialogisme qui oppose, en l'occurrence, des croires différents. Les passages en italiques participent également à créer ou à renforcer certains croires, en même temps qu'ils contribuent au développement de l'intrigue.

Notre deuxième roman, *Le Monstre*, met en place une narration double, celle d'un narrateur à la troisième personne et celle d'un scripteur-observateur, auteur d'une lettre d'amour-pensum-thèse de doctorat. Ces deux modes de présence de l'énonciateur dans le texte s'opposent aussi quant à la fonction principale qui est leur origine : si le narrateur principal « raconte », le scripteur « écrit ». L'écriture de ce deuxième se trouve à son tour placée sous un double mode : réalisée et/ou imaginaire. En effet, les morceaux de notes écrites s'opposent à des formes de dialogues imaginés ou souvenirs. Or l'enchevêtrement de ces différentes formes de délégation de l'énonciateur dans le texte crée des effets des plus divers. Il intervient sur la stratification de l'histoire pour le lecteur en même temps qu'il place ce dernier en position de réception très inconfortable et troublante. L'alternance d'un chapitre à l'autre des différents modes d'énonciation crée une polysémie qui confère au récit une complexité certaine qui se reflète sur le plan du découpage et sa disposition intra-textuelle par l'opposition de chapitres numérotés vs chapitres numérotés et titrés, la présence de passages entre parenthèses et des passages mis en italiques et entre parenthèses.

Le troisième roman, *Les tambours de la pluie*, met en scène une alternance de narrations faites à la première et à la troisième personne par deux narrateurs différents, homodiégétique et hétérodiégétique. Appartenant à deux camps opposés, ces deux récits entraînent le lecteur à un rythme particulier qui fait appel à une saisie impressive. Fonctionnant comme une condensation et une expansion des éléments, ces récits se trouvent complémentaires.

Chronique de la ville de pierre met à son tour en œuvre une présence éclatée de l'énonciateur. Aux chapitres numérotés s'opposent des chapitres non numérotés qui se présentent sous la forme de fragments non intitulés - passages en italiques, - et de fragments intitulés : « Fragments de chronique », « Propos de la vieille Sose (à défaut de la chronique) », « Propos d'inconnus » et « Projet de plaque commémorative ». Si la plupart des chapitres numérotés et des passages en italiques sont assumés par le narrateur-personnage, l'incipit et le projet de plaque commémorative sont en revanche pris en charge par le narrateur-scripteur qui encadre la narration. Le rôle du narrateur est également rempli par des personnages secondaires comme la vieille Sose, ou alors par des voix anonymes. Du point de vue de l'énonciation sont particulièrement intéressants les « fragments de chronique » et le « propos d'inconnus » qui se présentent comme des collages de voix, constituant par là des unités hétérogènes. Posant un problème de polyphonie et d'excès de sens, ces fragments font appel au travail interprétatif de l'énonciataire. Un effet particulier est également dégagé des passages en italiques qui marquent un changement du mode énonciatif : même s'ils sont attribués à la même instance, le narrateur-personnage, le simple changement typographique indique un moment important du récit, ou un changement d'état du sujet (cf. la nostalgie). Il faut rajouter à ce fractionnement, la présence de pages blanches qui délimitent des séquences du récit. L'ensemble des voix ainsi représentées crée une polyphonie juxtaposant des univers et des croires différents. Elles participent d'une stratégie de véridiction, chacune des voix apportant un niveau différent de pertinence par les degrés de véridiction qu'elles représentent.

Enfin, *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek* se présente comme une suite de chapitres titrés et numérotés, ponctuée par des passages en italiques intitulés « Extrait de l'instruction ultérieure. Dix ans après », à quoi s'ajoute un chapitre erratique, subdivisé

en trois parties intitulées. La présence de ces trois formes d'énonciation qui ne sont pas prises en charge par le même narrateur, contribue à organiser le plan temporel sur deux dimensions : d'un côté, en considérant la combinaison des chapitres titrés et des extraits de l'instruction ultérieure se forme un axe temporel horizontal juxtaposant des actions dans un intervalle de temps de dix ans ; d'autre côté, en prenant en compte la combinaison des chapitres titrés avec le chapitre erratique, s'obtient un axe vertical qui rapproche temporellement l'antiquité et les temps modernes. La convocation de cette unité discursive que constitue le chapitre erratique et des figures qui lui appartiennent est à attribuer directement à l'énonciateur. Par ailleurs, il est à noter que la première fragmentation joue sur le plan de la diégèse et contribue à l'éclaircir, alors que la deuxième introduit une dimension dialogique dans le récit.

Dans le chapitre qui suit nous verrons comment nous pouvons tirer quelques conclusions sur l'utilisation de la stratégie de fragmentation chez Kadaré. En essayant de formuler des hypothèses sur le fonctionnement des formes narratives que nous avons mises en évidence, nous tâcherons de les articuler à la problématique de l'énonciation.

Chapitre 3 : Énonciation et fragmentation en sémiotique littéraire

Ce dernier chapitre de notre thèse se veut d'une certaine manière un bilan des diverses questions que nous avons traitées jusqu'à présent. Nous essaierons de les reprendre et de voir comment nous pouvons formaliser nos connaissances sur le lien que nous avons pu apercevoir entre l'énonciation et la fragmentation en sémiotique littéraire.

3.1. Perception de fragmentation

Commençons par examiner le rapport qui existe entre la perception de la forme fragmentée d'un texte et la manière dont elle engage le lecteur, qui devient par conséquent le sujet d'une expérience sensible (expérience de la forme). Il faut dire que les marques extérieures qui caractérisent les fragments (les interruptions, les collages ou les italiques) constituent pour le lecteur un détail « pictural », une tache par rapport au récit dans lequel ils sont insérés et sur lesquels il s'arrête. Ces formes brèves, typographiquement marquées ou non, font en effet écart par rapport à la forme qui les englobe, si l'on prend en compte l'espace textuel inégal qu'elles occupent par rapport aux chapitres auxquels elles sont juxtaposées ou enchâssées.

Du point de vue de la substance (en tant que matière mise en forme), nous pourrions considérer la fragmentation comme un « accident » en empruntant ce concept à Didi-Huberman (1990). Il s'agit d'un « accident » qui affecte l'écriture par la matière qui s'interrompt, qui change de forme et amène le lecteur à trouver du sens. En effet, la rupture textuelle crée du discontinu et sa réception touche à la fois à la perception, à la sensation, et à la sémiotisation. La perceptibilité qui est en jeu dans ce cas convoque un énonciataire qui pourrait envisager la fragmentation aussi bien d'un point de vue

phénoménologique : les rythmes de la perception sémantique apporteraient comme effet une appréhension du monde fragmentaire, par bribes ; que d'un point de vue sémiotique, le lecteur étant par conséquent mis en position de constructeur de sens à partir de ses perceptions.

Nous sommes de l'avis que la perception du fait stylistique que constitue la fragmentation fait partie de la stratégie énonciative qui se charge de l'inscription du sujet dans le texte, de même que des conditions d'interaction avec lui. L'expérience esthétique du discontinu se transforme pour le lecteur en une pratique d'élaboration de la signification, puisqu'un rapport existe entre la forme de présentation du texte et le lecteur auquel celui-ci est destiné. Par conséquent, la structure de la présence et de la coopération du lecteur est en quelque sorte inscrite dans le texte.

Faisant partie du dispositif textuel, la fragmentation renvoie à une discontinuité qui introduit d'abord une interruption dans le régime de la lecture. Cette discontinuité apparaît ainsi comme une contrainte de lecture par le morcellement et la multiplication des disjonctions textuelles et énonciatives qu'elle met en place. Elle fonctionne comme un manque, un effet négatif qui cause la rupture de l'histoire, obscurcit le sens et crée un effet d'incomplétude.

Cependant, cette discontinuité contribue en même temps à intensifier le processus de participation du lecteur. Celui-ci est en effet obligé, du fait des interruptions qui lui sont imposées, de faire un travail d'interprétation de façon plus intensive que dans le cas de la lecture continue. De fait, la forme fragmentée du texte invite le lecteur à la production d'un système d'équivalences (des ensembles signifiants) afin de rétablir la continuité entre les segments textuels disjoints. Les différentes formes de découpage introduites dans le récit ne fonctionnent donc pas exclusivement comme facteur d'interruption, mais aussi comme structure de construction de la signification et d'interaction avec le lecteur. Elles organisent à l'intention de celui-ci, un parcours à suivre. En même temps qu'elles interrompent le récit, elles conditionnent le rétablissement d'une continuité textuelle en signalant la possibilité d'opérer une jonction entre des segments textuels interrompus. De cette manière, la disjonction des segments donne naissance à un réseau de connexions possibles grâce auquel les segments vont se déterminer mutuellement.

A partir des observations que nous avons effectuées sur le corpus, nous pouvons dire que l'esthétique du discontinu fonctionne à la fois sur l'axe syntagmatique et sur l'axe paradigmatique. Si dans le premier cas elle est liée à la linéarité de la lecture laquelle se heurte à des ruptures, dans le deuxième cas elle participe à la polyphonie créée dans l'espace d'énonciation peuplé de voix hétérogènes. L'esthétique du discontinu instaure ainsi un système sémiotique, dans le sens où elle fonctionne comme un mode d'intelligibilité du sens. Ce fonctionnement détermine les opérations de lecture en invitant le lecteur à chercher une organisation du récit sur l'axe syntagmatique et paradigmatique à la fois. Dans la conclusion générale nous verrons comment ce dispositif du discontinu (n'est) pas utilisé dans le roman à thèse, et comment Kadaré réussit à subvertir son utilisation et à instaurer un nouveau code de communication avec le lecteur.

Cependant, à part la discontinuité, un autre phénomène est à l'œuvre dans notre corpus : le collage. En effet, nous avons trouvé ce type de construction principalement dans les « fragments de chronique » et « le propos d'inconnus » dans *Chronique de la ville de pierre*. Il est intéressant d'observer qu'une sorte de paradoxe est à son origine : alors qu'il s'agit d'un collage, l'interruption, la discontinuité et l'hétérogénéité font partie de sa formation. En effet, il assemble et juxtapose des énoncés discontinus et hétérogènes du point de vue de l'énonciation, qui se trouve en l'occurrence, éclatée. De ce fait, le collage apparaît comme incohérent et incompréhensible, comme un excès de sens et contribue au brouillage du message et à l'opacité du sens. Posant également le problème de l'identification de l'énonciateur qui le prend en charge, il met ainsi en péril la monosémie, la lisibilité et la clarté du message.

Nous avons déjà fait remarquer que souvent les romans de Kadaré fonctionnent à l'image des collages que l'on trouve dans *Chronique de la ville de pierre*. Un effet d'hétérogénéité est perceptible par le montage de textes, le changement de points de vue et d'énonciations, l'introduction de pratiques discursives diverses. La position de l'instance de l'énonciation n'est pas focalisée mais dispersée, multiple et se construit à l'intersection de cette hétérogénéité. Dans ce cas, l'ordonnance du texte intervient en tant que tendance organisatrice, construisant un matériau hétérogène en séries équivalentes, mais n'annulant pas son hétérogénéité.

Devrions-nous voir, peut-être, dans cette forme fragmentaire que constitue le collage une fonction méta-narrative qui donne en quelque sorte une instruction de lecture pour le roman tout entier ? Dans ce cas, elle fonctionnerait comme une mimésis formelle, comme une forme de convention pour la pratique de lecture à engager. On peut constater ici en effet que le régime d'interprétation du global est affecté par le local : l'« accident ». Mais cette affectation est double. Si d'un côté la fragmentation et l'effet qu'elle produit apparaît comme un non-sens, d'autre côté elle ouvre la voie et conditionne les opérations énonciatives du lecteur qui la prend en charge. Le sens tend alors à se re-stabiliser. La rupture fonctionne donc comme un support de l'« accident », ce dernier étant « subi » par un lecteur. Ne présentant pas un événement unique ou d'exception mais rentrant dans une structure répétitive, elle s'installe dans le texte de manière diverse et se présente comme une disponibilité de sens qui sollicite et convoque le lecteur. C'est ainsi que la fragmentation suscite une place à l'énonciataire. Elle devient un accident porteur de sens par la manière dont elle touche le lecteur, le saisit. Elle lui donne accès au sensible, car la saisie impulsive qu'elle provoque est celle qui permet la manifestation directe de la relation sensible avec le monde. Corrélatrice à l'instance de l'énonciation aussi bien du côté de la production que du côté de la réception, la fragmentation peut être considérée comme une émergence du sens qui instaure un mode d'interaction avec le lecteur. De fait, elle parle de sa propre activité en en faisant un événement sensible et observable par et pour le récepteur.

3.2. Fonctions de la fragmentation

Concentrons-nous à présent sur le fonctionnement de la fragmentation au sein du récit et émettons quelques hypothèses sur les rôles qu'il remplit dans celui-ci. La mise en évidence des différentes facettes de la fragmentation dans notre travail nous a poussé à considérer ce phénomène, du côté de la production, comme un « outil » au service de la construction de la signification et par là, comme un principe de la structuration du texte.

Nous pouvons ainsi lui reconnaître une première fonction de « dispatcher ». En empruntant ce concept à R. Barthes, nous considérons les fragments comme des

signalements manifestes correspondant à des points de bifurcation narrative, sensible, argumentative, etc., selon le rôle qu'ils jouent dans le récit. Traditionnellement, dans la sémiotique narrative, c'est l'existence d'événements critiques dans le récit qui détermine, à l'intérieur d'un ensemble de choix possibles prédéfinis, le tour que prendra la suite du récit. Dans cette optique, les fragments mis en évidence soit par un changement typographique, soit par un changement du mode énonciatif, participent à l'activation d'une interactivité entre l'énonciateur et l'énonciataire du texte. Ils confèrent même à ce dernier un rôle de régie, lié à la nécessité où il se trouve de faire des choix au cours du récit lui-même tout en assistant aux conséquences de ces décisions. L'interactivité ressort d'une certaine textualité dialogique édifiée entre les deux instances.

Une autre fonction que peut remplir la fragmentation est liée au découpage qu'il met en place. Cette fonction propre permet la segmentation du récit en séquences. Nous avons vu l'importance que présente cette fonction dans l'activité interprétative du lecteur.

Une troisième fonction que l'on pourrait lui reconnaître est de type méta-narratif comme cela est le cas pour le collage par exemple. De fait, ce fragment « parle » de la forme narrative qui le met en scène.

Enfin, il assume une fonction narrative, liée au fonctionnement du récit lui-même. On pourrait inclure ici tous les procédés narratifs : changement de focalisation, de perspective, les accélérations et ralentissements dus à des ellipses et à des pauses narratives.

3.3. Visées énonciatives et effets de sens de la fragmentation

Réexaminons à présent le lien entre la fragmentation et l'énonciation tel qu'il apparaît dans notre corpus. Si la composante discursive est le lieu principal de l'observation de l'acte énonciatif, les traces que laisse l'instance de l'énonciation à travers la fragmentation la font apparaître comme diffractée, morcelée.

Dans nos romans, les différentes formes de fragmentation : les collages, les chapitres non numérotés, la forme épistolaire, le journal intime, les passages en italiques, les dialogues imaginaires, les dialogues ressouvenus, les notes, les fragments de chronique, les extraits d'instruction, les propos d'inconnus ou de personnages, sont à attribuer à une présence et à des rôles diversifiés de l'énonciateur dans le texte.

Nous pouvons regrouper ces différentes formes de fragmentation en fonction de deux critères principaux : d'un côté en prenant en compte le statut de l'énonciateur dans le texte ; de l'autre, son mode de présence. En ce qui concerne le premier critère, nous avons déjà distingué plusieurs cas de figure. Tout d'abord en faisant la distinction entre l'énonciateur non énoncé et l'énonciateur énoncé. Cela permet de rendre compte de la présence ou de l'absence de l'énonciateur dans le texte. Dans les cas d'énonciation non énoncée comme c'est le cas des collages par exemple, même si nous ne pouvons identifier la voix qui parle, ou justement à cause de cela, les fragments sont à attribuer à l'énonciateur lui-même. Faudrait-il considérer cette forme de (non)énonciation comme un degré zéro ?

Ensuite, dans le cas de l'énonciation énoncée, nous pouvons retrouver une délégation double comme dans une narration homodiégétique où l'instance de la narration se dédouble, ou alors une présence multiple lorsque plusieurs narrateurs se relaient.

Une autre forme de l'énonciation énoncée que nous avons relevée dans notre corpus concernait la présence d'un scripteur qui fonctionne souvent de pair avec un narrateur principal ou un sujet observateur.

Cette présence ou effacement de l'énonciateur crée un effet de profondeur et de mise en abyme de la narration, ainsi qu'une narration dispersée et ambivalente.

Quant aux rôles que ces différentes instances énonciatives assument, ils renvoient parfois à une posture énonciative « oraculaire » et « divinatoire » qui tend à suggérer l'existence d'un ordre de réalité autre que le lecteur est invité à faire accéder à l'existence (cf. les propos de la vieille Sose), parfois il s'agit d'une posture de témoignage (journal intime, extraits d'instruction), parfois encore c'est un changement du mode énonciatif (chapitres non numérotés). Ces différents rôles débouchent sur

différentes fonctions que cet éclatement de l'instance d'énonciation assume : elles peuvent être argumentatives, narratives ou sensibles.

En ce qui concerne le mode de présence de l'instance d'énonciation, elle fait l'objet d'une variabilité constante. Cela peut concerner par exemple le fonctionnement du récit. Ainsi, de nombreux fragments portent la marque d'un changement de focalisation (cf. la focalisation d'« en haut » ; ou de perspective (cf. la mise en perspective de deux programmes opposés). Un changement de vitesse de la narration est également perceptible dans certains fragments avec la présence de « sommaires » ou de « pauses » narratives. Les effets que ces procédés produisent est un ralentissement ou une accélération du récit, ou une plus ou moins grande distance avec les événements racontés.

Mais le mode de présence de l'énonciateur peut aussi concerner des changements thymiques qui montrent une relation sensible avec le monde (cf. la nostalgie, par exemple).

En raison de cette multiplicité de formes et de modes de présence de l'instance de l'énonciateur dans le texte fragmenté, nous sommes pour le transfert des fonctions du narrateur vers l'énonciateur, car, de notre point de vue, c'est ce dernier qui est à l'origine du récit, c'est lui qui est responsable de l'organisation syntagmatique et paradigmatique, de la convocation des figures, de la disposition textuelle, de la délégation du narrateur etc. Sa présence dans le récit peut réellement prendre différentes formes en fonction des effets souhaités, cependant c'est toujours à lui que reviennent les décisions ci-dessus.

Nous sommes donc de l'avis qu'il est nécessaire de reconnaître des fonctions de l'énonciateur selon les visées qui président la production de son récit en dehors des fonctions du narrateur. Nous pouvons lui attribuer par exemple, une fonction de régie, dont nous avons vu des exemples tout au long de ce travail, mais aussi une fonction de communication, lorsqu'il intervient directement dans le texte et fait appel à l'énonciataire, ensuite une fonction de persuasion lorsque l'objectif est la conversion de celui-ci, une fonction interprétative ou idéologique qui reflète son positionnement par rapport à un dogme ou à une méthode donnée (fonction subversive, par exemple pour

notre auteur) et enfin, une fonction herméneutique qui exprime son point de vue, sa réflexion concernant le sujet traité.

Ce que nous voulons mettre en évidence et que nous avons déjà souligné est le fait que relevant de l'énonciation (nous considérons comme phénomènes d'énonciation les événements dans l'activité de lecture, ce que l'œuvre fait faire), ces différents « accidents » de l'écriture touchent l'énonciataire et provoquent une interaction chez lui.

Renvoyant aux moments de la production et/ou de la saisie du texte, ces fragments relèvent donc de l'énonciation et de l'instance qui est à son origine. Pour cette raison, ils touchent le lecteur d'une manière particulière et créent une interaction qui est quelque peu dissociée de celle de l'histoire racontée. La narration est donc au service de quelque chose d'autre, indépendante de l'histoire : elle est au service de la construction d'une cohérence, autrement dit : d'une signification.

Du côté de la saisie, la fragmentation permet de mettre à jour un niveau supplémentaire d'observation qui renvoie, à notre avis, à une visée ontologique de l'instance de l'énonciation. La narration entre ainsi dans un rapport littéraire et herméneutique à la fois. Même si la narrativité (cf. le *quod* d'Aristote) est la condition *sine quo non* de l'existence du récit, ce dernier est intimement lié au *comment* chez Kadaré. Le récit n'apparaît alors plus uniquement comme une mimésis de l'action, mais aussi comme une mimésis de la forme. La stratégie persuasive et la conversion du lecteur qu'elle se donne pour objectif d'accomplir passe aussi à travers une narration-interprétation qui participe à l'univers du croire dont parle J. Geninasca et qui est liée au plus intime du vouloir-dire du sujet.

3.4. Rationalité et croire, deux topiques du discours littéraire

En dernier lieu et pour clore ce chapitre, revenons encore une fois sur notre parcours théorique. Dans le cadre de ce travail de thèse consacré principalement à la fragmentation des modes narratifs en tant que phénomène d'énonciation, nous avons été amenée à traiter la problématique de l'instauration de la cohérence et des modes de

lecture dans une œuvre fragmentée à partir des stratégies énonciatives et de la présence de l'instance de l'énonciation dans le texte. Dans un deuxième temps, et ce à travers l'étude de notre corpus, nous avons voulu appliquer ces principes à l'œuvre d'I. Kadaré afin d'y observer les types de saisies et de rationalités qu'implique la forme fragmentée de certains de ses romans ainsi que les effets de sens qu'elle produit sur le lecteur.

Les postulats de la théorie des ensembles signifiants de J. Geninasca nous ont servi de cadre conceptuel pour notre étude. En considérant nos textes comme des syntagmes sériels qui sollicitaient par eux-mêmes l'application d'une saisie sémantique en plus d'une saisie molaire, nous avons pu préciser deux stratégies de lecture ou deux modes principaux d'instauration de la cohérence : une première par accumulation (en reconnaissant à ce terme un trait supplémentaire d'additionnement et pas seulement de collection comme c'est le cas chez J. Geninasca), et une deuxième par superposition. Ces deux opérations énonciatives s'appliquent respectivement sur l'axe syntagmatique et sur l'axe paradigmatique. Ce fonctionnement est valable pour presque tous les romans de notre corpus.

Il faut souligner que la nature même de nos textes (par leur construction et la mise en place de stratégies complexes à travers la fragmentation et le régime polyphonique ou dialogique qu'elle implique) nous a amenée à distinguer en eux une rationalité mythique. Cette rationalité, rappelons-le, intègre les structures signifiantes à l'intérieur de la structure des discours littéraires. Elle s'oppose à la rationalité pratique, qui, quant à elle, est de nature inférentielle. J. Geninasca explique que corrélable à deux modes de la signification, cette opposition correspond à deux types de rationalité ou à deux manières d'assurer l'intelligibilité du monde. Renvoyant aux rapports entre la sémiotique du monde naturel et la sémiotique du discours, cette distinction nous a permis de constater que la convocation fragmentaire de l'organisation discursive dans nos romans a pour conséquence non seulement de *faire référence à*, mais de *signifier* les figures du monde. Comme nous l'avons vu plus haut (cf. première partie) la rationalité pratique coïncide avec une conception référentielle et un usage, le plus souvent, utilitaire du langage. C'est ce type de rationalité qui est souhaitée par le réalisme socialiste car elle se définit par rapport à la seule saisie molaire dans laquelle les unités (ou grandeurs molaires) sont à articuler selon le vraisemblable, en fonction du savoir

associatif. Vous avons vu justement que dans la doctrine du réalisme socialiste l'œuvre littéraire est instrumentalisée par l'idéologie et sa seule tâche est de représenter le réel.

Or, chez notre auteur, le récit ne se suffit pas à cette fonction représentative. Il fonctionne au contraire comme une structure dont la signification dépend des opérations interprétatives du lecteur. Nous sommes donc ici dans le cas d'une rationalité mythique qui implique les deux saisies, molaire et sémantique. Ayant les propriétés d'une structure signifiante, l'instauration de sa cohérence dépend de l'application des opérations énonciatives à partir des dispositifs figuratifs, narratifs et textuels.

La prise en compte de la forme fragmentée de nos textes détermine la forme de cohérence et de stratégie qu'il faut appliquer à l'objet textuel. Or, nous avons vu les difficultés qu'il y a à saisir la cohérence des « suites énumératives polyisotopes », pour reprendre cette expression de J. Geninasca, incompatibles avec le savoir associatif garant du vraisemblable. L'effet de « chaos » qui apparaît au lecteur aveugle à la saisie sémantique, suite par exemple à la présence dans le texte d'un collage, amène celui-ci à considérer la suite énumérative dont il fait partie comme intelligible mais non signifiante.

La fragmentation et les effets de sens qu'elle produit dans notre corpus nous a ainsi conduit à examiner la forme en apparence « chaotique » d'une suite textuelle et à nous interroger à la suite de J. Geninasca sur la question : « De quel ordre, de quelle forme – supportée par quelle attente – d'intelligibilité ou de sens le chaos est-il la négation ? » (1997 : 63). D'après cet auteur notamment, constater le statut « chaotique » d'un énoncé énumératif, « ce n'est pas [...] résoudre le problème de son existence même : encore faut-il en dire la raison, expliciter, autrement dit, la visée qui a présidé à sa production » (Ibid., p.64).

C'est ce que nous avons essayé de faire à travers l'étude de notre corpus où nous avons tenté d'éclairer la question de leur fragmentation par l'application d'une saisie sémantique. La structure discursive qui régit les énoncés énumératifs des romans est un objet à construire, par et pour un sujet, avons-nous dit. Nous avons constaté que la mise en évidence des stratégies du texte dont un des procédés est de bloquer toute possibilité de production du sens propre à la rationalité pratique, conduit le lecteur à opter pour une

saisie sémantique, grâce à laquelle il peut avoir accès à la signification du texte. Selon les dires de J. Geninasca, « il passe ainsi, le temps de sa lecture du moins, d'un croire régi par la conception positiviste et référentielle du langage à la vérité du discours esthétique » (Ibid., p.67).

Par ailleurs, nous avons constaté que la fragmentation participe et appelle également une autre saisie : rythmique. De fait, comme l'affirme J. Geninasca, tout syntagme sériel se prête en principe, du fait même de son organisation textuelle, à deux lectures simultanées, de nature différente. Cette saisie consiste à éprouver le texte à travers une suite d'« événements » thymiques dont il fournit la trace perceptible. Dans notre corpus, nous avons aperçu les effets provenant du découpage inhabituel du texte, notamment à travers la dimension sensible créée par la mise en italiques et le changement du mode d'énonciation. Cette saisie était principalement à l'œuvre dans *Le Général de l'armée morte*, *Chronique de la ville de pierre* et *Les tambours de la pluie*.

Or un deuxième volet, après celui des rationalités, est présent dans la théorie de J. Geninasca : celui du croire. Il concerne le mode d'inscription du sujet sur la dimension du vouloir. Car selon cet auteur, « le sujet d'un acte se caractérise doublement, par une compétence sémiotique, une rationalité, et par une compétence et une existence modales, ou croire. Ainsi, la « rationalité » et le « croire » conditionnent respectivement le pouvoir- et le vouloir-dire » (1997 : 94).

Cette modalité est importante à observer afin de saisir la stratégie persuasive des œuvres et des discours littéraires. D'après J. Geninasca, « dominée par une visée de conversion, la stratégie persuasive concerne la valeur des valeurs, ou plus généralement, des croires » (1997 : 97). Selon lui, « un acte de lecture commence par instaurer un texte, il s'accomplit au moment de la sanction, explicite ou implicite que le lecteur exerce non tant sur l'énoncé lui-même que sur le sujet, les valeurs ou le rapport du sujet à l'ordre des valeurs que celui-ci présuppose. Le parcours de conversion du lecteur – que celui-ci soit mis en scène ou non dans l'énoncé – consiste à passer d'une position énonciative propre au Discours qui fonde son être à soi et au monde, à celle du sujet de l'énonciation implicite que la lecture instaure. [...] Toute poétique se définit par rapport à la distance qui sépare le, ou les discours dont relève, en principe, le lecteur défini par

le contexte social et le Discours poétique dont il est supposé assumer la vérité, ou l'efficacité » (1997 : 98).

D'après J. Geninasca, sous le couvert d'énoncés figuratifs, narratifs ou descriptifs des plus divers, « il n'est jamais question d'autre chose que des conditions d'existence d'un sens du monde, des autres et de soi pour un sujet humain, de ce qui assure, en d'autres termes, l'avènement d'un vouloir- et d'un pouvoir-dire poétiques » (Ibid., p.99).

L'attitude de subversion figurative, narrative et énonciative adoptée vis-à-vis des injonctions du réalisme socialiste est mise au service d'une stratégie de la conversion chez Kadaré. Les différentes « techniques » qu'il déploie consistent à organiser et à opposer des croires, à constituer un tissu dialogique et polyphonique de voix qui s'opposent au monologisme de la doctrine officielle et qui constituent un espace dialogique de la vérité. Les phénomènes de l'intertextualité que nous avons mis en évidence reflètent le statut dialogique du Discours poétique ainsi mis en scène où des voix multiples s'organisent. Nous avons également constaté que les mythes apparaissent comme des figures du croire et jouent un rôle d'ancrage dialogique pour le lecteur.

La visée du Discours littéraire consiste à faire passer le lecteur de la position de sujet du discours social et quotidien à celle de sujet poétique, selon J. Geninasca. Pour cette raison, il doit commencer par se poser en s'opposant, par désigner, en d'autres termes, sa spécificité. Il s'inscrit dans un espace de Discours, non tant en raison de l'éventuel engagement des auteurs que grâce au potentiel de désengagement qu'elle libère, au niveau le plus haut, par rapport à la quête d'un croire nouveau (1997 : 104). Nous reviendrons à la fin de notre travail sur le rôle que peut jouer la littérature, surtout dans les conditions d'un manque de liberté, quand la production des discours littéraires est annexée par l'idéologie. La quête d'un croire nouveau est dans ce cas primordiale et c'est ce rôle là que joue le Discours littéraire kadaréen par l'écriture et le contenu subversifs du Discours social qu'il met en place. C'est là qu'il faut voir la « valeur esthétique » de son œuvre, car la valeur esthétique ne peut se concevoir « en dehors du rapport spécifique que le Discours poétique entretient avec les autres Discours d'un espace dialogique » (1997 : 104).

Conclusion générale

Le discours romanesque apparaît souvent comme difficile à cerner. Combien de romans, en effet, ne nous invitent-ils pas à une réflexion sur leur propre élaboration à un moment ou à un autre de leur lecture. Le phénomène qui nous a intéressé dans le présent travail, celui de la fragmentation, peut être un facteur contribuant à une perception et à une réception difficiles du roman. C'est pour cette raison que nous avons voulu étudier les conditions de la saisie et de la production des discours fragmentés.

Comme nous l'avons déjà annoncé dans notre introduction, cette étude a pris comme point de départ le sujet de notre mémoire de DEA. Par un glissement de sens, nous sommes passée du « statut sémiotique du narrateur » à la problématique des « formes narratives » et plus particulièrement au cas du « morcellement narratif ».

Ce glissement nous a semblé possible dans une logique proprement narratologique étant donné que dans ce domaine le narrateur est considéré comme le maître de l'espace et du savoir par ses caractéristiques d'ubiquité et d'omniscience. Il peut également être le maître du temps par ses jeux temporels qui sont répercutés dans l'action. Le narrateur détient donc, grâce à une logique narrative, le choix de la chronologie et du déplacement dans l'espace, ce qui nous amène au phénomène du morcellement narratif.

Or, en adoptant une perspective sémiotique, dotée de ses propres lois et fonctionnements, nous avons constaté qu'il était nécessaire de déplacer le centre d'attention du narrateur vers l'énonciateur. En effet, c'est à l'instance d'énonciation que revient la décision de l'organisation discursive, textuelle et narrative d'un texte. Dans le cas des discours fragmentés tout particulièrement, on note une dispersion énonciative qui peut prendre différents aspects : la fragmentation peut d'abord être simplement textuelle et être marquée en l'occurrence d'un changement typographique (mise en italiques ou entre parenthèses) ; ensuite, elle peut être narrative et concerner le morcellement et la mise en intrigue de la diégèse ; elle peut également être discursive et procéder à un éclatement figuratif, temporel et spatial ; enfin, il peut aussi s'agir d'une dispersion de la narration par l'éclatement de l'instance narrative.

En pratique, ces différents niveaux de fragmentation sont difficiles à dissocier et fonctionnent généralement à l'unisson. C'est sans doute pour cette raison que nous avons décidé initialement, quelque peu arbitrairement, il faut l'avouer, de consacrer notre thèse au morcellement « narratif ». Or, cette dénomination recouvre, comme on

peut le voir, au moins deux cas de figure, « narratif » pouvant désigner aussi bien la narrativité, le contenu, que la narration, le récit. Le choix de ce terme de notre part, devait refléter, inconsciemment, la dualité historique de l'étude du texte littéraire et le manque de clarté concernant la notion de narration/narrativité.

Cependant, comme nous avons pu le constater tout au long de ce travail, les choses sont plus complexes et l'étude du texte littéraire ne se suffit pas à l'analyse de ces deux dimensions. Grâce à la théorie des ensembles signifiants, nous avons pu observer notamment l'importance du découpage et de la disposition textuelle, le rôle de l'instance d'énonciation dans l'actualisation de l'objet textuel et l'émergence d'un discours, mais aussi les types de rationalités et de croyances que le texte met en œuvre à travers sa stratégie énonciative de la fragmentation.

L'approche de la sémiotique discursive que nous avons adoptée pour aborder ce phénomène s'est donnée pour but de rendre compte de ce qui, dans les formes mêmes de la mise en discours, et dans les opérations qui leur sont sous-jacentes, concerne, entre autres, l'interaction entre les sujets du discours. Ainsi, avons-nous choisi de circonscrire la figure de l'énonciateur telle qu'elle apparaissait dans le texte, en relation avec l'autre instance qui la compose, celle de l'énonciataire. L'interaction narrative qui se profile entre ces deux instances dans le cas des discours fragmentés nous a amenée à reconnaître à chacune d'elles des rôles et des fonctions spécifiques qui participent à la stratégie textuelle d'adhésion à la lecture et aux manœuvres persuasives de la conversion du lecteur.

Par ailleurs, dans le cadre théorique que nous avons adopté, nous avons essayé d'établir un certain équilibre entre la sémiotique et la narratologie. Dans les cas de figures communes, et lorsque cela nous était possible, nous avons parcouru l'une et l'autre, en mettant en évidence les spécificités de chacune des deux disciplines. Notamment, en ce qui concerne des questions telles que le point de vue, la perspective, le narrateur, etc., auxquelles nous avons touché entre autres, nous avons constaté en effet que la sémiotique et la narratologie appliquent leurs propres démarches. Mais la prise en compte d'une double perspective était pour nous l'occasion de voir de quelle manière l'un ou l'autre de ces domaines adoptaient les notions et les sens spécifiques qu'ils y apportaient. Malgré les différences de conception et de visée des deux

disciplines, l'utilisation et la mise à profit en sémiotique de catégories mises en place par la narratologie nous semblent utiles.

Quant à notre corpus, il s'est également inscrit dans la continuité de notre mémoire de DEA. Partie initialement à la recherche du statut sémiotique du narrateur dans *Chronique de la ville de pierre*, cette première approche de l'œuvre de Kadaré nous a donné ensuite l'envie et la curiosité d'élargir notre travail à l'ensemble de son œuvre afin d'éclairer un tant soit peu, par une analyse structurée, l'univers formel kadaréen. Notre approche peut, probablement, sembler quelque peu étrange et injustifiée aux yeux de chercheurs qui consacrent leurs études au contenu de l'œuvre kadaréenne. Cependant, elle nous a paru originale et, au terme de ce parcours, pleinement justifiée. Il faut dire que *Chronique de la ville de pierre* présentait déjà un fort intérêt du point de vue des formes narratives, puisqu'elle contenait en germe une multitude de « techniques » que nous avons retrouvées dans d'autres romans. Dans notre rôle de lectrice, nous avons été intriguée et sensible (!) à toutes ces formes de fragmentation énonciative à l'œuvre dans les récits que nous avons sélectionnés pour l'analyse. Lettres, notes, passages en italiques, fragments de chronique, journaux intimes, chapitres non intitulés etc., nous ont semblé comme des voies d'accès susceptibles de nous amener vers la signification.

Tout au long de ce travail, nous nous sommes efforcée de comprendre et de décrire comment la signification globale est réalisée par la forme textuelle fragmentée et quels effets de sens en dérivent pour le lecteur. En d'autres termes, il s'agissait de voir comment la disposition intra-textuelle, c'est-à-dire, l'organisation du matériau formel, devenait, en un certain sens dans les différents romans de notre corpus, la forme d'un contenu et l'organisation de l'univers de valeurs que ce dernier enferme.

Selon M. Bakhtine, toutes les articulations compositionnelles d'un roman – chapitres, paragraphes, lignes, mots, – et autres formes de découpage, rajoutons-nous, n'expriment la forme qu'en tant qu'articulations. Ce sont des éléments d'une activité qui englobe le contenu de l'œuvre de l'extérieur à travers une forme esthétique qui contribue à traduire de manière adéquate ce contenu.

Dans cette optique, nous avons considéré le texte comme manifestation d'un univers sémantique articulé, d'un contenu organisé par une forme qu'il s'agit de pouvoir décrire – la forme du contenu – à travers la relation qui existe entre forme de l'expression et forme du contenu. Définie comme « présupposition réciproque (ou solidarité), cette relation est constituante des signes et, de ce fait, créatrice de sens (ou, plus précisément, d'effets de sens) », selon le DRTL (1993 : 153).

L'étude de notre corpus nous a permis par ailleurs, de montrer que la poétique de Kadaré était en désaccord et en opposition totale avec la doctrine du réalisme socialiste. Un véritable écart significatif est en effet lisible entre les normes de la méthode du réalisme socialiste et la création de Kadaré.

A ce propos, il est intéressant d'observer la définition du « style » dans la perspective réaliste socialiste. Ce terme y désigne « une certaine communauté de moyens et de procédés artistiques, qui se distinguent par une stabilité relative et participent d'une unité idéologique et thématique ; cette communauté prend l'aspect d'une manière artistique particulière s'exprimant directement dans les œuvres d'art. Le style est toujours fonction de l'époque et de la méthode créatrice » (Ziss, 1977 : 297).

Nous pouvons noter ici le lien étroit ou plutôt la relation de dépendance qui s'établit d'un côté entre le style et sa participation à une unité idéologique et thématique, et de l'autre, entre le style et la méthode créatrice. A ce propos, C. Géry fait justement remarquer qu'avec le réalisme socialiste, « la notion de style [...] change de nature : elle n'[est] plus le signe d'un auteur, mais celui d'un genre » (Géry, 2004). En effet, le réalisme socialiste apparaît comme un genre à part, « enclin au cliché, à l'observation pédante de normes et de canons définis, au conservatisme des formes », style qui « s'efforce de suivre fidèlement les modèles établis, étranger aux recherches de forme, à l'expérimentation, à l'originalité »¹³².

Basée sur l'application de principes injonctifs, l'esthétique marxiste exerce donc une influence précise sur l'art : elle dote la pratique artistique de critères idéologiques et esthétiques, en l'occurrence, socialistes. Encore plus, les fonctions cognitives, idéologiques et éducatives de l'art socialiste se réalisent à travers son action esthétique.

¹³² A. Tertz, (1963 : 325), cité par C. Géry (2004).

Nous avons vu que dans la pratique, ce postulat se traduit par des concepts tels que « clarté du contenu », « aisance et limpidité de la forme », « compréhension pour les masses » etc. En un mot, l'engagement idéologique se manifeste dans la création artistique, par la détermination et le choix de la thématique de l'œuvre, par le caractère des problèmes qui y sont soulevés et la façon dont l'artiste les résout.

D'après A. Ziss, ce qui est décisif, ce n'est pas le thème, mais son interprétation idéologique et esthétique, son incarnation dans l'œuvre. « Dans son approche idéologique et esthétique du thème, l'artiste est amené à prononcer son jugement sur les phénomènes de la vie qu'il représente. Cette appréciation revêt un caractère esthétique et émotionnel ; elle se traduit dans le fait que l'auteur dépeint tels ou tels phénomènes sous un jour esthétiquement attrayant ou repoussant, avec sympathie ou antipathie, compassion ou indignation. Sous une forme esthétique l'auteur émet un jugement qui représente un aspect du contenu de l'œuvre » (1977 : 132).

La dimension idéologique apparaît aussi dans l'élaboration de la composition, c'est-à-dire de sa structure, dans la corrélation et l'organisation de ses parties, leur subordination au tout. L'ensemble de ces éléments consiste en la recherche consciente de solutions et de procédés obéissant à une tâche idéologique et esthétique précise. Selon A. Ziss auquel nous faisons ici référence, « la faiblesse du sujet influe toujours sur la composition, et le manque de netteté de cette dernière nuit au sujet. La haute qualité de la forme artistique repose sur l'union harmonieuse d'une composition bien construite et d'un sujet élaboré avec soin » (Ibid., p.136).

Or nous avons constaté que chez Kadaré, cette dimension idéologique marxiste est complètement absente. Que ce soit par l'ellipse de certaines figures (l'absence du parti, par exemple), par l'atmosphère sombre qui se dégage de ses romans, par la construction et la structuration complexe des récits, l'univers kadaréen est loin du monologisme et de la clarté idéologique prônés par la méthode du réalisme socialiste. Il met en œuvre un vrai détournement de ses principes, ce qui aboutit à un contenu idéologique non-conforme à la ligne officielle. Comme le fait remarquer si justement F. Terpan (1992), « Kadaré ne critique ni le Parti, ni Staline, ni Enver Hoxha, on pourra même trouver chez lui l'idée de révolution continue et la formation de l'homme nouveau [...], la lutte contre la bureaucratie galopante [...]. Mais ces points de

ressemblance résultent moins d'une compromission idéologique que d'un détournement de thématique, donnant à un même concept une finalité différente, voire opposée. Par là même, des idées apparemment communes sont chez l'écrivain l'occasion de viser aussi, parmi d'autres adversaires, le régime communiste albanais ».

Si les « lendemains qui chantent » n'apparaissent nulle part dans ses récits, en revanche le recours aux mythes et aux légendes albanaise devient une constante en termes de valeurs. Renfermant une dimension herméneutique, ils représentent des modèles d'interprétation que l'auteur ne voit pas dans le présent ou le futur d'un État totalitaire, mais bien dans le passé.

Sur le plan esthétique, le style Kadaré est bien reconnaissable et ne se fonde pas dans l'anonymat du genre réaliste socialiste. Pour lui, le style ne peut être qu'individuel : « On ne peut pas décider du style », déclare Kadaré. « Chaque écrivain est doté d'une sorte d'appareil lui permettant de comprendre aussitôt quel doit être le style à adopter » (1991 : 66-67). Là aussi on est loin de la conception réaliste socialiste dont l'objectif est d'enfermer la création dans le moule étroit d'une époque et d'une méthode !

En termes de traits littéraires, on rencontre chez notre auteur nombre de phénomènes tels que l'ambiguïté énonciative, l'écriture fragmentaire, la déconstruction des codes romanesques qui amènent à une subversion du récit réaliste socialiste. Par ailleurs, la progression linéaire est abandonnée au profit d'une organisation plus subtile, fondée sur des analogies et des variations de la présence énonciative dans le texte. L'unité et la cohérence cèdent ainsi la place à l'hétérogénéité et à la multiplicité du matériau romanesque.

La fragmentation et l'intertextualité apparaissent par exemple comme autant de moyens qui orchestrent et mettent en scène la symphonie des voix. Des formes de dialogisme et de polyphonie s'installent ainsi dans le discours, au niveau de l'énoncé, mais aussi au niveau de l'énonciation brisant le monologisme de la voix unique. Et c'est là que la fragmentation, avec ses deux modes de manifestation, de la discontinuité et du collage, acquiert de l'importance. Tout d'abord elle s'oppose à la forme lisse, plate et conservatrice du réalisme socialiste ; ensuite elle introduit de la complexité et brouille le

message¹³³ ; et enfin, elle a pour visée d'incorporer et de faire participer le lecteur au processus de la construction de la signification.

Or en règle générale, le roman à thèse exclut dans la mesure du possible la disjonction, car il a pour objectif d'endoctriner le lecteur. Proposant une lecture didactique et propagandiste, dans ce type de roman où fait partie le genre réaliste socialiste, les disjonctions doivent être rares et l'activité de coopération du lecteur, déclenchée par celle-ci, peu intense. Comme l'explique W. Iser, « l'état de faits que ce roman cherche à présenter préexiste dans une large mesure à cette présentation et ne doit donc presque plus être constituée en tant qu'objet imaginaire. [...] L'essentiel se résume à transporter en toute confiance ces états de faits. Par conséquent, dans ce type de roman, la forme et le contenu doivent souvent être strictement séparés. Étant donné que le contenu se présente comme préexistant, la forme des stratégies doit être déterminée en fonction de celui-ci, tandis que les habitudes du public auquel s'adresse l'œuvre doivent pouvoir s'attacher de façon aussi continue que possible, c'est-à-dire sans surprise ni perturbations au contenu » (1985 : 329).

Toutefois, l'espace de jeu que ce roman réserve au lecteur se rapporte à la relation qui s'établit entre ce lecteur et le texte. « Les procédures d'incorporation du lecteur doivent veiller à ce que le lecteur occupe une position correcte de sorte à ce qu'il adopte, à l'égard de l'état de faits préexistant, l'attitude que l'auteur a prévue pour lui. Ni le roman à thèse ni les littératures qui lui sont apparentées ne peuvent renoncer à ce type de participation, car c'est grâce à lui que l'état de faits donné peut devenir sa réalité. Toutefois, l'espace de participation doit être contrôlé et dès lors minimalisé. La participation du lecteur est limitée à son rapport à un état de faits donné à l'avance » (1985 : 330). Pour cette raison, le point de vue mobile n'a pas souvent l'occasion de varier. La lecture nous place presque toujours dans la perspective du héros positif. Selon W. Iser, la propagande et la publicité exploitent toujours ce type de disjonction qui

¹³³ À un contenu subversif ne peut répondre qu'une expression subversive. C'est peut-être à cette impossibilité de pouvoir dire ouvertement le message, qu'est liée la fragmentation. A la censure correspond ainsi une stratégie de feintise qui déguise par la superposition et la fragmentation le contenu subversif qu'elle exprime. La mise en abyme de la narration ainsi qu'une présence diffractée et ambivalente de l'instance de l'énonciation font de la narration kadaréenne une narration voilée qui ne s'ouvre et ne se découvre qu'à celui qui sait la prendre en charge. Mais peut-être cela ne peut être

suppose une décision du lecteur devant l'alternative : accepter/rejeter les valeurs représentées par le héros. Ce n'est qu'à cette condition que le résultat espéré peut se présenter, comme le produit de la représentation du lecteur.

En conclusion, devant donc inévitablement limiter les discontinuités textuelles, le roman à thèse provoque l'ennui parce qu'il ne laisse au lecteur que l'espace de jeu minimum qui puisse lui donner l'illusion qu'il a donné son approbation aux faits tels qu'ils lui sont présentés par le texte.

Chez Kadaré, au contraire, nous avons constaté une multiplication des formes de fragmentation, au risque parfois d'une opacité de sens et d'un accès complexe à la signification. Dès lors qu'ils interrompent la cohérence du texte, les fragments participent du processus interactif entre le lecteur et le texte. Celui-ci vit alors une expérience nouvelle au contact d'un monde qu'il ne connaît pas et dans des conditions qui ne lui sont pas habituelles. De fait, si dans les textes du réalisme socialiste les conventions de lecture préexistent à l'écriture (et à la lecture) en tant que réalisation d'un système préalable, chez Kadaré les conventions sont à trouver sur les chemins scabreux de son écriture. C'est en engageant une pratique de lecture que s'établit la participation du lecteur au texte fragmenté : le lecteur trouve dans les fragments un ensemble de conventions qui, même si elles lui sont offertes sur le mode de l'étrangeté, permettent le déploiement d'un rapport dialogique.

Dans ce sens, nous pouvons affirmer qu'il y a chez Kadaré une rupture et une transformation de la norme en ce qui concerne la relation avec le lecteur par l'instauration d'un nouveau code d'interaction. Nous pouvons émettre l'hypothèse que le dispositif du discontinu fonctionne pour le lecteur comme une instruction, comme une consigne de lecture, consistant à inciter le lecteur à lire la norme à l'envers. Si la norme du réalisme socialiste est le continu, l'esthétique du discontinu se construit contre cette norme. Le mot d'ordre est donc la subversion : subversion de la norme d'écriture qui aurait pour visée d'entraîner à son tour le lecteur dans une négation et une critique de la norme, mais aussi d'une certaine approche de l'identité. Par ce mouvement d'opposition, l'esthétique rejoint le politique : l'approche politique de l'esthétique

autrement dans les conditions d'une dictature ! Cette narration métaphorique et fragmentaire renvoie d'ailleurs également à une mise en scène de l'angoisse et de l'absurde du totalitarisme.

consiste à liquider, par la transgression ou la subversion, une norme ancienne pour en inventer une nouvelle ; par ailleurs, elle donne au sujet la possibilité de transgresser sa propre identité. Il s'agit certes d'une sublimation esthétique qui consiste à inscrire une forme intelligible d'interaction, une nouvelle dialectique dans le processus de la lecture. En empruntant le terme à B. Lamizet, nous pouvons dire qu'il s'agit d'une esthétique « pleine »¹³⁴, c'est-à-dire une esthétique qui instaure une complexité de la présence et des rôles des instances énonciatives pour que puisse se constituer une articulation entre la forme esthétique et un mode d'intelligibilité du sens. En un mot il s'agit d'instaurer une médiation esthétique de la signification.

Quant à la visée ontologique qui caractérise l'utilisation de la fragmentation dans l'œuvre de Kadaré, nous sommes de l'avis qu'elle incarne notamment cette attitude de négation, de rupture de l'ordre, « un refus du Tout, qu'on le nomme Un ou transcendance, totalité ou système. » A l'instar de M. Delaperrière, nous pensons que « c'est par rapport à ce Tout que le fragment prend une signification, s'investit d'une fonction et acquiert une valeur. Neutre et transparent en lui-même, il peut exprimer [...] une revendication ostentatoire de liberté » (1999 : 97).

Sans extrapoler, il nous semble que chez Kadaré, l'utilisation de la fragmentation est l'expression d'un désaccord, mais aussi d'une quête incessante. Dans ce sens, elle « s'associe à la modernité dans ses revendications ultimes de destruction de l'ordre en vue d'établir un ordre nouveau » (Ibid.). Loin d'être insignifiante, elle est le lieu où s'esquisse et s'amorce une expérience de désorientation, de contestation de la rationalité. Cette modernité s'inscrit dans une logique où l'affirmation du nouveau est associée à la rupture d'avec la littérature du réalisme socialiste, avec tout son système de valeurs, ses mentalités et ses institutions. Par l'éclatement de l'instance d'énonciation, s'exprime le refus de tout système figé et immobile.

Cependant, la fragmentation n'est pas simplement la négation du système ou la dénonciation d'un sens préétabli, elle est aussi une exigence productrice de sens. Cette

¹³⁴ Selon B. Lamizet, ce concept consiste « dans la représentation dans les formes esthétiques d'une sémiotique. Expérience particulière, qui est celle du moment où l'esthétique *nous point*, en même temps qu'elle représente l'idéal politique qui rend raison de notre engagement dans l'espace public », (1999 : 92-93).

écriture devient en effet une force qui permet d'échapper à la forme imposée, une interrogation plus qu'une affirmation. Le fragment acquiert ainsi sa fonction subversive.

Sur un autre plan, la « mission » émancipatrice que l'on peut reconnaître à l'œuvre de Kadaré par la quête d'un croire nouveau, s'inscrit dans la lignée et dans la vision d'un certain rôle que doit jouer la littérature. En effet, telle que la décrit H.R. Jauss, « activité de communication, la littérature n'est pas un simple produit, mais aussi un facteur de production de la société. Elle véhicule des valeurs esthétiques, éthiques, sociales qui peuvent contribuer aussi bien à transformer la société qu'à la perpétuer telle qu'elle est » (Jauss, 1978, quatrième de couverture).

Pour notre auteur, il s'agit bien d'une visée transformatrice, qui contribue, à travers les stratégies textuelles, à changer les représentations et à modifier la perception du sujet récepteur. Par la place particulière que l'interaction énonciative désigne au lecteur, l'action que le texte provoque chez celui-ci se révèle être un moyen de saisie pour le troubler, le déranger et le convertir à un croire autre que celui du Discours social. Si le réalisme socialiste doit toucher le lecteur, son rôle doit se limiter à l'« éduquer » ; il ne s'agit surtout pas de le troubler ou de le convertir comme le fait Kadaré. Nous voyons dans ce rôle subversif tout l'écart significatif entre le Discours social et le Discours esthétique de Kadaré qui trouve ici sa pleine valeur.

I. Calvino explique que l'auteur doit présupposer un lecteur qui n'existe pas encore, ou doit viser un changement dans le lecteur tel qu'il est aujourd'hui. Ce qui ne se produit pas toujours : « à toutes les époques, dans toutes les sociétés, un certain canon esthétique, une certaine façon d'interpréter le monde, une certaine échelle de valeurs morales et sociales étant établis, la littérature peut se perpétuer simplement elle-même, avec des confirmations successives, et des mises à jour, et des approfondissements limités » (1984 : 69).

En ce qui nous concerne, c'est une autre possibilité de la littérature qui nous intéresse et c'est là que nous voyons l'essence et le plus grand mérite de l'œuvre kadaréenne : elle réside dans la capacité et le pouvoir à mettre en cause l'échelle des valeurs et le code des significations établies. Dans ce sens, l'effet qu'une œuvre importante - qu'elle soit scientifique ou littéraire, - peut avoir sur la lutte générale en

cours consiste, selon I. Calvino à « porter cette dernière à un plus haut niveau de conscience, [à] multiplier les instruments de connaissance, de prévision, d'imagination, de concentration, etc. » (1984 : 73).

Cependant, il ne faut pas oublier que « ce n'est pas tant l'œuvre elle-même que l'usage qu'on peut en faire qui est politiquement révolutionnaire ; même l'œuvre qui se veut telle ne le devient qu'à l'usage, dans ses effets souvent tardifs ou indirects. L'élément décisif qui permet de juger une œuvre par rapport à la lutte est donc le niveau où elle se situe, le pas en avant qu'elle fait accomplir à la conscience » (Ibid.).

L'élément important qui s'esquisse dans cette conception du rôle de la littérature est intimement lié ici à l'acte de lecture lui-même qui devient décisif, et aussi et surtout au rôle du lecteur : c'est effectivement au lecteur « qu'il revient de faire en sorte que la littérature exerce sa force critique, et cela peut se produire indépendamment de l'intention de l'auteur » (Ibid., p.27-28).

« Ce n'est jamais un auteur qui fait un chef-d'œuvre, » écrit P. Valéry. « Le chef-d'œuvre est dû aux lecteurs, à la qualité du lecteur [...] Lui seul peut faire chef-d'œuvre, exiger la particularité, le soin, les effets inépuisables, l'élégance, la durée, la reprise»¹³⁵.

Nous tenons à conclure ce travail en soulignant l'importance du rapport qui s'établit entre le message littéraire et la société, ou, plus précisément, entre ce message et la possible création d'une société qui le reçoive, car telle est la relation qui compte pour l'écrivain, et non sa relation avec une autorité politique.

Comme le dit très bien I. Calvino, « la littérature est un des instruments de conscience de soi d'une société : non pas le seul, certes, mais un instrument essentiel qui, par ses origines, touche aux origines des divers types de connaissance, des divers codes, des diverses formes de pensée critique » (1984 : 80-81). Là où les écrivains ne sont pas libres, cela ne signifie pas qu'on persécute seulement la littérature, mais qu'on interdit aussi beaucoup d'autres genres de discours ou de pensée (et avant tout, de pensée politique). Dans ces conditions, « la fiction, la poésie, la critique littéraire

¹³⁵ P. Valéry, (1968 : 1168) cité par D. Bertrand (1991 : 176).

acquièrent un poids politique spécifique dans la mesure où elles donnent une voix à tous ceux qui en sont privés » (Ibid.).

Il n'y a pas plus belle reconnaissance du rôle émancipateur de la littérature, pour Kadaré et ses lecteurs tout du moins, que de la croire capable et d'un rôle libérateur : « C'est la littérature qui m'a conduit vers la liberté, et non pas l'inverse, voilà qui n'a jamais fait le moindre doute à mes yeux. J'ai connu la littérature avant, bien avant de connaître la liberté ».

C'est sur cet hommage à la littérature et à la liberté que nous avons envie d'arrêter notre voyage en terre kadaréenne.

Bibliographie

SÉMIOLOGIE GÉNÉRALE ET LITTÉRAIRE :

ADAM, J.-M., : « Le texte narratif. Précis d'analyse textuelle », Nathan, 1990.

ADAM, J.M., : « Le récit », PUF, 1984.

ADORNO, Th., : « Notes sur la littérature », Flammarion, 1984.

ARISTOTE, : « Poétique », Gallimard, 1996.

AUTHIER-REVUZ, J., : « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, Larousse, 1984.

BAKHTINE, M., : « Esthétique et théorie du roman », Gallimard, 1978.

BAL M., : « Narratologie », Klincksieck, 1977.

BARONI, R., : « Tension narrative, curiosité et suspense: les deux niveaux de la séquence narrative », *La narratologie aujourd'hui 2003-2004*, Séminaire du CRAL (CNRS/EHESS) 2004, Vox Poetica.

BARTHES, R., : « S/Z », Seuil, 1970.

BARTHES, R., : « Le plaisir du texte », Seuil, 1973.

BARTHES, R., : « Fragments d'un discours amoureux », Seuil, 1977.

BARTHES, R., : « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* n° 8, Seuil, 1966.

BARTHES, R., : « Le degré zéro de l'écriture », Gonthier, 1964.

BENVENISTE, E., : « Problèmes de linguistique générale I », Gallimard, 1966.

BENVENISTE, E., : « Problèmes de linguistique générale II », Gallimard 1974.

- BERTRAND, D., : « Narrativité et discursivité : points de repère et problématiques », *Actes sémiotiques*, 1984, n°59.
- BERTRAND, D., : « Précis de sémiotique littéraire », Nathan, 2000.
- BERTRAND, D., : « Le sens dans *Du sens*. Entre « écran de fumée » et « morsure sur le réel », *Protée*, vol. 34, n° 1, 2006, pp.11-22.
- BOOTH, W., : « Distance et point de vue », *Poétique* n° 4, Seuil, 1970, pp. 511-524.
- BOURNEUF, R. & OUELLET, R., : « L'univers du roman », PUF, 1985.
- BRANDT., P-A., : « Que-ce que l'énonciation ? Une interprétation de la notion d'embranchement de A.J. Greimas », dans *Questions de sémiotique*, dir. A. Hénault, PUF, 2002.
- BREMOND, C., : « Logique du récit », Seuil, 1973, Paris.
- BRES, J. & NOWAKOWSKA, A., : « Dialogisme : du principe à la matérialité discursive », dans *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, sous la direction de L. Perrin, *Recherches linguistiques*, n° 28, 2006.
- BUTOR, M., : « Essais sur le roman », Gallimard, 2003.
- CADIR : « Le temps de la lecture », sous la direction de L. Panier, Cerf, 1993.
- CADIR : « Les lettres dans la Bible et dans la littérature », sous la direction de L. Panier, Cerf, 1990.
- CALVINO, I., : « La machine littéraire », Seuil, 1984.
- CHARLES, M., : « Rhétorique de la lecture », Seuil, 1977.
- CHARTIER, P., : « Introduction aux grandes théories du roman », Nathan, 2000.
- COQUET, J-C., : « La quête du sens. Le langage en question », PUF, 1997.
- COQUET, J-C., : « Sémiotique littéraire, contribution à l'analyse sémantique du discours », Mame, 1973.
- COURTES, J., : « Du lisible au visible », De Boeck Université, 1995.

- COURTES, J., : « Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation », Hachette Supérieur, 1989.
- COUTURIER, M., : « La figure de l'auteur », Paris, Seuil, 1995.
- DALLENBACH, L., : « Le récit spéculaire », Paris, Seuil, 1977.
- DUMORTIER, J-L. & PLAZANET, F., : « Pour lire le récit », De Boeck-Duculot, 1986.
- DANON-BOILEAU, L., : « Produire le fictif », Klincksieck, 1982.
- ECO, U., : « Lector in fabula », Grasset & Fasquelle, pour la traduction française, 1985.
- ECO, U., : « Les limites de l'interprétation », Grasset, 1991.
- ECO, U., : « Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione », Bonpiani, 2003.
- FONTANILLE, J., : « Sémiotique du discours », Pulim, 1998.
- FONTANILLE, J., : « Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur », Hachette, 1989.
- FONTANILLE, J., : « Sémiotique et littérature. Essai de méthode », PUF, 1998.
- FONTANILLE, J. et ZIELBERBERG, C., : « Tension et signification », Liège, Mardaga, 1998.
- GENETTE, G., : « Figures III », Seuil, 1972.
- GENETTE, G., : « Nouveau discours du récit », Seuil, 1983.
- GENINASCA, J., : « La parole littéraire », PUF, 1997.
- GENINASCA, J., : « Pour une sémiotique littéraire », *Actes Sémiotiques*, n°83, 1987, pp. 7-26.
- GENINASCA, J., : « Que la cohérence des discours littéraires échappe aux contraintes proprement linguistiques », *Champ du signe* n°18, 2004, 109-118.
- GENINASCA, J., : « Le discours n'est pas toujours ce que l'on croit », *Protée*, vol. 26, n°1, 1998, pp.109-118.

- GLOWINSKI, M., : « Sur le roman à la première personne », *Esthétique et poétique*, Points, 1990, pp. 229-245.
- GREIMAS, A.J., : « De l'imperfection », Pierre Fanlac, 1987.
- GREIMAS, A.J., : « L'actualité du saussurisme, à l'occasion du 40^{ème} anniversaire du « Cours de linguistique générale », dans *La mode en 1830*, PUF, 2000, pp.371-382, 2^{ème} édition.
- GREIMAS, A. J. et COURTÈS, J., : « Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage », Hachette 1993.
- GRIVEL, CH., : « Production de l'intérêt romanesque, Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie », Mouton, 1973 .
- GROUPE D'ENTREVERNES : « Analyse sémiotique des textes », PUL, 1988.
- HAMBURGER, K., : « Logique des genres littéraires », Seuil, 1986.
- HENault, A., : « Narratologie, sémiotique générale; les enjeux de la sémiotique : 2 », PUF, 1983.
- HUBERMAN, G.D., : « Devant l'image », Éditions de Minuit, 1990.
- ISER, W., : « L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique », Philosophie et langage, Mardaga, 1985.
- JAUSS, H.R., : « Pour une esthétique de la réception », Gallimard, 1978.
- JOUVE, V., : « La poétique du roman », Éditions SEDES, 1997.
- JOUVE, V., : « Les métamorphoses de la lecture narrative », *Protée*, vol.34, n°2-3, 2006.
- KAYSER, W., : « Qui raconte le roman ? », *Poétique* n°4, Seuil, 1970, pp. 498-510.
- KLINKENBERG, J.M., : « Précis de sémiotique générale », De Boeck Université, 1996.
- KRISTEVA, J., : « Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle », Mouton, 1976.
- KUNDERA, M., : « L'art du roman », Gallimard, 1998.

- LAMIZET, B., : « La médiation culturelle », L'Harmattan, 1999.
- LARSEN, S., : « Sémiologie littéraire; essais sur la scène textuelle », Odense University Press, 1984.
- LATOURET, B., : « Petite philosophie de l'énonciation », *Texto!* [en ligne], juin 2006, vol. XI, n°2. Disponible sur : http://www.revue-texto.net/Inedits/Latour_Enonciation.html
- LINTVELT, J., : « Essai de typologie narrative, le « point de vue », Paris, José Corti, 1989.
- LOTMAN, I., : « La structure du texte artistique », Gallimard, 1973.
- LYOTARD, J-F., « Discours, figure », Klincksieck, 1974.
- MAINGUENEAU, D., : « Éléments de linguistique pour le texte littéraire », Bordas (Nouvelle édition), 1989.
- BLANCHOT, M., « L'espace littéraire », Gallimard, 1988.
- MITTERAND, H., : « Le discours du roman », PUF, 1980.
- MEYER, M., : « Langage et littérature », PUF, 1992.
- MULLER, M., : « Les voix narratives dans la recherche du temps perdu », Droz, 1983.
- J.-L., NANCY & J.-L., LABARTHE, : « L'absolu littéraire », Seuil, 1978.
- OUELLET, P., : « Poétique du regard. Littérature, perception, identité », Septentrion, Pulim, 2000.
- OUELLET, P., : « Signification et sensation », *Nouveaux actes sémiotiques*, N° 20, Pulim, 1992.
- PANIER, L., : « La sémiotique : une théorie pour l'analyse du discours », *Cahiers Évangile*, N°59, Éditions du Cerf, 1986.
- PANIER, L., : « L'intertextualité dans la théorie de Mikhaïl Bakhtine », *Sémiotique et Bible*, n°15, CADIR, CNRS, 1993.
- PANIER, L., : « Analyse sémiotique d'un texte », *Sémiotique et Bible*, n° 81, CADIR, CNRS 1996.

- PANIER, L., : « Discours, cohérence, énonciation. Une approche de sémiotique discursive », 2005, dans *Cohérence et discours*, PUPS, 2006, p.107-116.
- PANIER, L., : « Ricoeur et la sémiotique, une rencontre « improbable » ? », 2005, dans *Sémiotica 2008*, v.168, pp.305-324.
- PANIER, L., : « Du texte biblique à l'énonciation littéraire et à son sujet », *La Bible en littérature*, Éditions du Cerf, 1997, pp.313-326.
- PANIER, L. et MARTIN, F., : « Figures et énonciation » dans *Protée*, 1993 vol. 21, n°2, pp.21-30.
- PAVEL, T., : « L'univers de la fiction », Seuil, 1988.
- PROPP, V., : « Morphologie du conte », Seuil, 1970.
- RABATEL, A., : « Histoire du point de vue », Klincksieck, 1997.
- RABATEL, A., : « Effacement énonciatif et argumentation indirecte : effets pragmatiques-interactionnels, en contexte écrit monologal et en contexte oral (et/ou écrit) dialogal », Tome 1, Synthèse rédigée en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Lumière Lyon II, 2001.
- RASTIER, F., : « Réalisme sémantique et réalisme esthétique », *Texto !* [en ligne], décembre 2005, vol.X, n° 4.
- RASTIER, F., : « Action et récit », dans *La logique des situations, Raisons Pratiques*, n°10, Éditions de l'EHESS, 1999.
- RASTIER, F et CAVAZZA, M., : « Sémiotique et interactivité », *Anthropologie et communication*, n°15, 2001.
- RICARDOU, J., : « Problèmes du nouveau roman », Seuil, 1967.
- RICOEUR, P., : « La fonction narrative », 1979, *Études théologiques et religieuses*, Les temps du texte, recueil des contributions de P.Ricoeur à la revue ETR (1974-1989), N° hors série, supplément au n° 2005/4.
- RICOEUR, P., : « Temps et récit », Tome I : L'intrigue et le récit historique, Seuil, 1983

RICOEUR, P., : « Temps et récit », Tome II : La configuration du temps dans le récit de fiction, éditions du Seuil, 1984.

RICOEUR, P., : « Soi-même comme un autre », Seuil, 1990.

RICOEUR, P., : « Entre herméneutique et sémiotique », *Nouveaux Actes sémiotiques*, n°7, Pulim, 1990, pp. 433-450.

RIVARA, R., : « La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative », L'Harmattan, 2000.

ROUSSET, J., : « Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel », José Corti, 1964.

SARRAUTE, N., : « L'ère du soupçon », Gallimard, 1956.

SCHULZ, M., : « Énonciation et discours esthétique », *Nouveaux actes sémiotiques*, Pulim, 1995.

THUMEREL, F., : « La critique littéraire », Armand Collin, 2002.

VAN ROSSUM-GUYON, F., : « Point de vue ou perspective narrative », *Poétique* n°4, Seuil, 1970, pp.476-495.

VAN ROSSUM-GUYON, F., : « Critique du roman », Gallimard, 1970.

OUVRAGES COLLECTIFS :

« Questions de Sémiotique », sous la direction de Anne Hénault, Collection Premier Cycle, PUF, 2002.

« La Transversalité du sens. Parcours sémiotiques », sous la direction de Juan Alonso, Denis Bertrand, Michel Constantini, Sylvain Dambrine, PUV, Saint-Denis, PUF, 2006.

« Sémiotique et esthétique », sous la direction de Françoise Parouty-David, Claude Zilberberg, Pulim, 2003 .

« Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours », sous la direction de L. Perrin, *Recherches linguistiques*, N° 28, 2006.

- « La littérature », sous la direction de Louise Milot et Fernand Roy, les Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy, 1991.
- : « Formes et imaginaire du roman ; Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain », Textes réunis par Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux, Honoré Champion, 1998.
- « Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte », sous la direction de M. Delcroix et F. Hallyn, Duculot, 1987.
- « Espaces du texte », Éditions de la Baconnière, Boudry-Neuchâtel, 1990.
- « Modernisme en Europe Centrale ; les avant-gardes », sous la direction de Maria Delaperrière, L'Harmattan, 1999.
- « Théorie de la littérature », textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Éditions du Seuil, 1965.

REVUES :

- « Nouveaux Actes Sémiotiques », n°20, « Signification et sensation », Pulim, Université de Limoges, 1992.
- « Nouveaux actes sémiotiques » n° 41, 42, « La praxis énonciative », Pulim, Université de Limoges, 1995.
- « Communications », n° 8, « L'analyse structurale du récit » Seuil, 1966.
- « Communications », n° 38, « Énonciation et cinéma », Seuil, 1983.
- « Protée », Volume 34, n° 2-3, « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », automne-hiver 2006.
- « Actes Sémiotiques », n°83, « Pour une sémiotique littéraire », Pulim, 1987.
- « Sémiotiques » n° 10, « Nouvelle problématique de l'énonciation », Éditions Didier Érudition, 1996.
- « Poétique » n° 4, Revue de théorie et d'analyse littéraire, Seuil, 1970.

« Poétique » n°65, « Raconter, représenter, décrire », Seuil, 1986.

REVUES EN LIGNE :

« Texto ! », revue électronique en ligne, dirigée par F. Rastier. <http://www.revue-texto.net>

« Vox Poetica », revue électronique en ligne, Lettres et Sciences humaines, <http://www.vox-poetica.org>

ARTICLES ET ETUDES SUR LE FRAGMENT

CAUQUELIN, A., : « Court traité du fragment. Usages de l'œuvre d'art », Aubier-Montaigne, 1986.

CHASSAY, J-F., : « Fragment », *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp.237-239.

GAILLIARD, M., : « Le fragment comme genre », *Poétique*, n° 120, 1999, pp.387-402.

SANGSUE, D., : « Fragment », Genres et notions littéraires, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, pp.329-334.

SUSINI-ANASTOPOULOS, F., : « Fragment », *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, PUF, 1994, pp. 1239-1242.

HOPPENOT, E., : « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : le temps de l'absence de temps », in *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1^{er} Colloque International du Groupe de Recherche sur les Écritures Subversives, Barcelone, 2001, Textes réunis et présentés par R. Ripoll, Éditions Presse Universitaire de Perpignan, 2002.

VANDERDORPE, C., : « Du fragmentaire et de la subjectivité dans l'essai », dans *Parcours de l'essai québécois*, sous la direction d'A. Caumartin et M.E. Lapointe, Québec, Editions Nota Bene, 2004, pp. 127-144.

OUVRAGES SUR LE RÉALISME SOCIALISTE

AUCOUTURIER, M., :, « Que sais-je? » Le Réalisme socialiste, PUF, 1998.

- ALEXANIAN, E-A., : « Les innovations du style narratif du XX^e siècle », 2005, *Traduit du russe par Aïda Tcharekhtchian*, In : TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. No. 16/2005. WWW: http://www.inst.at/trans/16Nr/05_1/alexanian16.htm
- ALLAIN, A., : « Problèmes d'écriture dans la littérature soviétique des années trente », Thèse de Doctorat, Paris VIII, Aux amateurs de livres, 1983.
- CHAMPSEIX, J-P., : « Stratégies littéraires et idéologiques contre le RS dans l'œuvre de l'écrivain albanais I. Kadaré », Habilitation à diriger des recherches : Littérature comparée, Paris 4, 2000, sous la direction de P. Brunel.
- GERY, C., 2004 : « La parodie du réalisme socialiste dans la prose russe contemporaine », *Cahiers slaves*, n° 8, UFR d'Études slaves, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2004, pp. 211-238.
- HAMON, P., : *Un discours contraint*, dans *Littérature et réalité*, Seuil 1982, p.119-181.
- ROBIN, R., : « Le réalisme socialiste – Une esthétique impossible », Payot, 1986.
- ZISS, A., : « Éléments d'esthétique marxiste », Éditions du progrès, Moscou, 1977.

OUVRAGES CONSACRÉS À ISMAIL KADARÉ :

- O. DANIEL, : Article « Ismail Kadaré », *Encyclopaedia Universalis*.
- E. FAYE, : « Ismail Kadaré : Prométhée porte-feu », José Corti, 1991.
- E. FAYE, : « Préface », in *Œuvres I*, I. Kadaré, Fayard, 1990.
- G. de RAPPER, I. KADARÉ, : « L'Albanie entre la légende et l'histoire », Actes Sud, 2004.
- I. KADARÉ, : « Dialogue avec Alain Bosquet », Fayard, 1995
- I. KADARÉ, : « Invitation à l'atelier d'un écrivain », Fayard 1991.
- I. KADARÉ, : « Entretiens », avec Éric Faye, José Corti, 1991.
- I. KADARÉ, : « Entretiens », avec Bruno de Cessole, Centre Georges Pompidou, 1994.
- I. KADARÉ, : « La légende des légendes », Flammarion, 1995.

Entretien avec Ismail Kadaré et une nouvelle inédite, L'œil de Bœuf , numéro spécial réalisé sous la direction de Paul de Sinety, assisté de Jean-Luc Tingaud, Julien Gracq, Claude Durand, Éric Faye, 2000.

OUVRAGES ALBANAIS :

ALIMANI, F., : « Katër K. Kafka, Kawabata, Kundera, Kadaré », Shtëpia botuese Onufri, Tiranë, 2005.

CAUSHI, T., : « Universi letrar i Kadaresë », Shtëpia botuese Europa, 1993.

KUCUKU, B., : « Kadare në gjuhët e botës », Shtëpia botuese Onufri, Tiranë, 2000.

SINANI, Sh., : « Një dosje për Kadarenë », OMSCA-1, Tiranë, 2005.

UÇI, A., : « Grotesku Kadarean », Shtëpia Botuese Onufri, Tiranë, 1999.

VELO M., : « Unaza ne kthetra », Shtëpia botuese Onufri, Tiranë, 2001.

DICTIONNAIRES UTILISÉS :

Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, A.J. Greimas et J. Courtés
Hachette supérieur, 1993, Édition n°5.

Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, O. Ducrot, J.M. Schaeffer,
Éditions du Seuil, 1972, 1995.

Dictionnaire universel des littératures, sous la direction de Béatrice Didier, PUF, 1994.

Le Dictionnaire du littéraire, Paris, PUF, 2002.

Dictionnaire culturel en langue française, sous la direction d'A. Rey, Dictionnaires le Robert,
2005.

ISMAIL KADARÉ : CORPUS

Le Général de l'armée morte, Albin Michel, 1970 (1^{ère} édition en français). Parution en albanais (1962).

Le Monstre, Fayard, 1991 (1^{ère} édition en français). Parution en albanais (1965).

Les tambours de la pluie, Fayard, 1985. (1^{ère} édition en français, Hachette, 1972). Parution en albanais (1970).

Chronique de la ville de pierre, Hachette Littérature, 1973 (1^{ère} édition en français). Parution en albanais (1971).

Vie, jeu et mort de Lul Mazrek, Fayard, 2002 (1^{ère} édition en français). Parution en albanais (2002).

LISTES DES PREMIERES EDITIONS EN FRANÇAIS :

Le Général de l'armée morte, Albin Michel, 1970

Les tambours de la pluie, Hachette Littérature, 1972

Chronique de la ville de pierre, Hachette Littérature, 1973

Le grand hiver, Fayard, 1978

L'hiver de la grande solitude, Fayard, 1999

Le pont aux trois arches, Fayard, 1981

Le crépuscule des dieux de la steppe, Fayard, 1990

Avril brisé, Fayard, 1982

La niche de la honte, Fayard, 1983

Invitation à un concert officiel et autres récits, Fayard, 1985

Qui a ramené Doruntine?, Fayard, 1986

L'année noire suivi de - *Le cortège de la noce s'est figé dans la glace*, Fayard, 1987

Eschyle ou l'éternel perdant, Fayard, 1988

Le Concert, Fayard, 1989

Le dossier H, Fayard, 1989

Le Palais des rêves, Fayard, 1990

Le Monstre, Fayard, 1991

Le poids de la croix, Fayard, 1991
Invitation à l'atelier de l'écrivain, Fayard, 1991
Printemps albanais, Fayard, 1991
La pyramide, Fayard, 1992
Claire de lune, Fayard, 1993
L'ombre, Fayard, 1994
Récits d'outre temps, Stock, 1996
Spiritus, Fayard, 1996
Novembre d'une capitale, Fayard, 1997
Trois chants funèbres pour le Kosovo, Fayard, 1998
Mauvaise saison sur l'Olympe, Fayard, 1998
La ville sans enseignes, Stock, 1999
Temps barbares, de l'Albanie au Kosovo, l'Archipel, 1999
Il a fallu ce deuil pour se retrouver, Fayard, 2000
Froides fleurs d'avril, Fayard, 2000
L'envol du migrateur, Fayard, 2001
Vie, mort et jeu de Lul Mazrek, Fayard, 2002
La fille d'Agamemnon, Fayard, 2003
Le successeur, Fayard, 2003
Un climat de folie, Fayard, 2005
La commission des fêtes et autres micro romans, Fayard, 2007
Hamlet, le prince impossible, Fayard, 2007

Table des matières

SOMMAIRE	6
Introduction	8
I. PREMIERE PARTIE : Stratégies énonciatives et pratiques de lecture pour le texte fragmenté	13
Chapitre 1 : le texte littéraire – objet sémiotique	17
1.1. Méthodes d’approche du texte littéraire	17
1.2. Approche sémiotique : quelques repères historiques et théoriques	18
1.3. Le « texte littéraire », quel type de discours ? Spécificités sémiotiques	22
1.3.1. Fictionnalité, discours et grandeurs figuratives	23
1.3.2. Récit et narrativité	29
1.3.2.1. Narration et lisibilité d’un texte	35
1.3.3. Saisies et disposition textuelle	38
1.4. Un parcours pour l’analyse	42
1.4.1. « Objet textuel », « discours », « texte », –quelle terminologie ?	42
1.4.2. Cohérence et émergence d’un discours	44
1.4.2.1. Quelle cohérence pour le texte fragmenté ?	46
1.4.3. Structuration globale du texte et acte d’énonciation	50
Chapitre 2 : Le discours fragmenté : propriétés et stratégies énonciatives	56
2.1. Entrée en matière et état des lieux : le fragment	56
2.2. Caractéristiques externes. Le fragment comme expression	60
2.2.1. Les « observables » de la fragmentation	60
2.2.2. Délimitation et découpage des fragments	62
2.2.3. Disposition intratextuelle et principes d’organisation	64
2.2.4. Formes textuelles et pratiques discursives	66
2.2.4.1. La mimésis formelle	68
2.3. Hétérogénéité énonciative. Le fragment comme énonciation énoncée	71

2.3.1. Présence et fonctions de l'énonciateur.....	72
2.3.1.1. L'énonciateur non énoncé.....	73
2.3.1.2. « Dédoublément » du narrateur autobiographique.....	75
2.3.1.3. Le scripteur.....	78
2.3.2. Intertextualité, dialogisme et polyphonie dans le discours.....	82
2.3.2.1. Les voix de l'intertextualité comme stratégie discursive.....	83
2.3.2.2. Dimensions dialogiques et polyphoniques des croires comme stratégie persuasive.....	87
2.4. La structuration du récit. Le fragment comme narration.....	91
2.4.1. Points de vues dans la narration selon la perspective sémiotique.....	91
2.4.1.1. Le narrateur.....	92
2.4.1.2. Le point de vue et la perspective.....	93
2.4.1.3. Stratégies et compétences de l'énonciateur.....	96
2.4.2. Typologie des figures du récit dans la perspective de la narratologie.....	98
2.4.2.1. Le narrateur.....	98
2.4.2.2. Le point de vue.....	101
2.4.2.3. Le temps.....	102
2.4.3. La « mise en intrigue » du sujet.....	104
2.4.3.1. La tension narrative ou comment structurer le récit.....	104
2.4.3.2. P. Ricœur : les deux dimensions du récit.....	110
2.4.3.3. La fragmentation dans la mise en intrigue du sujet.....	112
 Chapitre 3 : Questions de lecture... fragmentaire	 118
3.1. Les modes de lecture.....	118
3.2. Le lecteur face au texte fragmenté.....	119
3.3. Jeux de perspectives et stratégies textuelles.....	122
 II. DEUXIEME PARTIE : Ismail Kadaré ou la subversion du réalisme socialiste	 130
 Chapitre 1 : Caractéristiques générales de l'œuvre d'I. Kadaré	 132
1.1. Le réalisme socialiste : petit historique.....	134
1.2. Contraintes et principes fondamentaux.....	136
1.3. Le réalisme socialiste – une forme sémiotique.....	143
1.3.1. Une doctrine imposée.....	144
1.3.2. Une sémiotique officielle : mise en discours stéréotypée.....	146
1.3.2.1. « Cahier des charges » du réalisme socialiste.....	147
1.3.2.1.1. Le choix du réalisme comme position esthétique.....	148
1.3.2.1.2. Contraintes narratives et actantielles.....	150

1.3.2.2. Une esthétique impossible.....	153
1.4. Le choix du réalisme comme position philosophique	155
1.4.1. Réalisme empirique et réalisme transcendant.....	156
1.4.1.1. Les conditions sémantiques des effets de réel.....	157
1.4.1.2. La reconduction et l'antinomisme – deux modes d'unisson des deux réalismes.....	159
1.5. Le respect des critères du réalisme socialiste ? Kadaré, un auteur subversif ..	161
1.5.1. Un contrat non respecté	163
1.5.2. Des écarts sanctionnés	170
1.6. Subversion du réalisme socialiste : un problème sémiotique.....	172
1.6.1. Le plan figuratif	174
1.6.1.1. La classe des acteurs	175
1.6.1.2. La temporalité	177
1.6.2. Le plan narratif.....	179
1.6.3. La disposition textuelle	180
1.6.4. Le plan énonciatif	181
1.7. Sur quelques problèmes d'esthétique et de réception de l'œuvre littéraire	185
1.7.1. Formes nouvelles, norme et horizon d'attente.....	186
Chapitre 2 : Pour une typologie de la fragmentation chez I. Kadaré	191
2.1. Choix et description du corpus	191
2.2. Méthodologie, procédures, phénomènes à observer.....	192
2.3. Étude de corpus	195
2.3.1. <i>Le général de l'armée morte</i>	196
2.3.1.1. Découpage interne et disposition textuelle.....	197
2.3.1.2. Organisation narrative.....	197
2.3.1.3. Chapitres non numérotés.....	201
2.3.1.4. La mise en italiques.....	208
2.3.1.5. Une autre pratique discursive : le journal intime	211
2.3.2. <i>Le Monstre</i>	217
2.3.2.1. Découpage textuel.....	217
2.3.2.2. Difficultés de lecture et résistance textuelle.....	218
2.3.2.3. Lecture syntagmatique du <i>Monstre</i>	219
2.3.2.3.1. Le plan discursif	219
2.3.2.3.2. Organisation textuelle et logique narrative.....	221
2.3.2.3.3. La lettre-pensum-thèse de doctorat	233
2.3.2.3.4. Effets de la forme scripturale	240
2.3.2.4. Lecture paradigmatique du <i>Monstre</i>	243
2.3.3. <i>Les tambours de la pluie</i>	246

2.3.3.1. Découpage et disposition intra-textuelle.....	246
2.3.3.2. Le siège : un programme narratif à lectures multiples.....	247
2.3.3.3. La mise en perspective des programmes narratifs.....	250
2.3.4. <i>Chronique de la ville de pierre</i>	254
2.3.4.1. Un roman autobiographique.....	254
2.3.4.2. Découpage interne et distribution de la narration.....	256
2.3.4.3. Syntagmatisation des formes discursives.....	259
2.3.4.3.1. Les chapitres numérotés.....	260
2.3.4.3.2. Les passages en italiques.....	269
2.3.4.3.3. Les fragments de chronique.....	272
2.3.4.3.4. Les propos de la vieille Sose (à défaut de la chronique).....	276
2.3.4.3.5. Le « propos d'inconnus ».....	278
2.3.4.3.6. L'incipit et le « projet de plaque commémorative ».....	279
2.3.4.4. Les voix de <i>La Chronique</i>	284
2.3.4.5. Une convention de lecture à découvrir.....	284
2.3.5. <i>Vie, jeu et mort de Lul Mazrek</i>	289
2.3.5.1. Découpage et disposition intra-textuelle.....	289
2.3.5.2. Le jeu de L. Mazrek - travestir le crime en spectacle théâtral.....	290
2.3.5.3. Le procès.....	293
2.3.5.4. La voix du mythe contre la manipulation politique.....	295
2.4. Récapitulatif des formes de fragmentation.....	299
Chapitre 3 : Énonciation et fragmentation en sémiotique littéraire	304
3.1. Perception de fragmentation.....	304
3.2. Fonctions de la fragmentation.....	307
3.3. Visées énonciatives et effets de sens de la fragmentation.....	308
3.4. Rationalité et croire, deux topiques du discours littéraire.....	311
Conclusion générale	317
Bibliographie	330
Table des matières	343

POUR UNE APPROCHE SÉMIOTIQUE DES FORMES NARRATIVES DANS L'ŒUVRE
D'ISMAIL KADARÉ

- LE CAS DU MORCELLEMENT NARRATIF -

Un grand nombre de romans d'Ismail Kadaré présentent un phénomène curieux et insolite qui ne manque pas d'interpeller le lecteur : des ruptures énonciatives et textuelles de la narration mettent sous ses yeux des « fragments de chronique », des passages en italiques, des « propos d'inconnus », etc. La thèse propose une approche sémiotique des différents cas de fragmentation discursive rencontrés dans ce corpus et des effets de sens qu'ils produisent sur le lecteur. Nous avons pris appui pour cela sur la théorie des « ensembles signifiants » de J. Geninasca qui considère le discours comme un « tout de signification » articulé, dont un lecteur construit une cohérence. Cela nous a permis de voir qu'à ces ruptures textuelles, narratives et énonciatives peuvent correspondre des stratégies énonciatives qui se déclinent en débrayages et embrayages, en changements de narrateur, en changements de perspective, de points de vue et de focalisations, en collages et en juxtaposition de genres, etc., le tout aboutissant à un éclatement de l'instance de énonciatrice. A travers l'étude de ces récits dialogiques et polyphoniques que sont *Le Général de l'armée morte*, *Le Monstre*, *Les Tambours de la pluie*, *Chronique de la ville de pierre*, et *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*, nous nous sommes attachée à rendre compte de la manière dont le lecteur peut construire la signification dans ces récits, en apparence éclatés. Par ailleurs, cette étude permet de décrire la subversion dont fait preuve l'écriture d'I. Kadaré par rapports aux injonctions de la doctrine du réalisme socialiste.

Mots-clés : énonciation, fragmentation, récit, réalisme socialiste, lecteur, discours, signification, subversion, norme littéraire.

TOWARD A SEMIOTIC APPROACH TO NARRATIVE FORM IN THE WORK OF
ISMAIL KADARÉ - A STUDY OF NARRATIVE FRAGMENTATION

As one reads Ismail Kadaré, one is struck by an unusual, surprising phenomenon: breaches and gaps in the narrative, which create a “fragmented chronicle”, italicised passages, or the “words of strangers”, to name but a few of these idiosyncrasies to be found in many of Kadaré's novels. Our model for conducting a semiotic study of these various instances of

discursive fragmentation is J. Geninasca's theory, which approaches discourse as a "significant whole". This theory allows us to highlight how these textual breaches correspond with an enunciating strategy consisting in manipulations of shifters, in changes of narrators or of perspective, viewpoint and focalisation, in collages and juxtapositions of genres—which altogether result in a fragmentation of the enunciating agency. In studying five dialogical, polyphonic narratives—*Le Général de l'armée morte*, *Le Monstre*, *Les Tambours de la pluie*, *Chronique de la ville de pierre*, and *Vie, jeu et mort de Lul Mazrek*—we have endeavoured to account for how the reader constructs meaning in apparently fragmented narratives. Our study also includes an analysis of Ismail Kadaré's literary subversion of the doctrine of socialist realism, whose injunctions applied at the time when Kadaré wrote much of his work.

Keywords: enunciation, fragmentation, narrative, socialist realism, reader, discourse, signification, subversion, literary norm.